

---

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

6-27-2016 12:00 AM

## Les passerelles de la réécriture: des transpositions de "Soundjata" aux autoadaptations d'Ousmane Sembène

Elhadji Moustapha Diop, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Laté Lawson-Hellu, *The University of Western Ontario*

Joint Supervisor: Sada Niang, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Elhadji Moustapha Diop 2016

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [African History Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Diop, Elhadji Moustapha, "Les passerelles de la réécriture: des transpositions de "Soundjata" aux autoadaptations d'Ousmane Sembène" (2016). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 3866.  
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/3866>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## Résumé

Le présent travail porte sur une série de *questions* liées au transfert de formes narratives et expressives, d'un médium à un autre, d'un texte ou contexte à un autre. On ne se demandera pas, dans une visée relativiste, ce que désignent ou impliquent les concepts clés de ce champ de réflexion (adaptation, auteur, littérature et cinéma, texte, écriture, oralité, etc.), mais plutôt comment les efforts de conceptualisation, qui font intervenir un vaste éventail de courants, tendances, et disciplines, forment des *conjonctures* qui peuvent servir de repères dans un parcours linéaire articulé en deux mouvements : parti d'une *discussion* des théories de l'adaptation, de la réécriture, et des recherches sur la littérature orale, on en arrive à l'*étude* des pratiques effectives de la transposition et de l'autoadaptation.

Dans la Première Partie, « Discussions Théoriques », nous effectuons un état des lieux de la littérature critique sur l'adaptation, y compris ses récents prolongements postmodernes et postcoloniaux. La Discussion I, « Aux sources de la théorie de l'adaptation filmique », est consacrée aux écrits des deux figures tutélaires, Georges Bluestone et André Bazin, tandis que la Discussion II, « La postérité postmoderne », est un arpentage du domaine des recherches interdisciplinaires contemporaines, où les travaux de synthèse, comme ceux, *inter alia*, de Linda Hutcheon (2006), Robert Stam (2005), Michel Serceau (1999) ou Francis Vanoye (2012) mettent moins l'accent sur le complexe système des équivalences et contraintes que sur les nouvelles formes d'encodage et les modalités multiples, potentiellement infinies, de conversion ou reconversion des textes en images, ou des images en textes. À la Discussion III, « Problèmes liés à la réécriture littéraire et filmique dans le champ francophone », on amorce un virage vers un site fortement régulé par le paradigme de l'oralité, pour mesurer l'incidence, la force de gravité de ce dernier sur le champ relativement émergent des études de l'adaptation filmique francophone.

Dans la Deuxième Partie, « Études Pratiques I », nous nous penchons sur le cas classique des réécritures de l'épopée mandingue, et ceci à trois niveaux. D'abord au niveau du passage des transcriptions littérales de l'ethnographie africaniste aux transpositions littéraires de trois écrivains francophones, Djibril Tamsir Niane, Camara Laye, et Massa Makan Diabaté (Étude I). Ensuite, à l'Étude II, « Le 'tour' de parole du

griot », nous tentons d'expliciter une distinction, décisive pour le reste de notre travail, entre le griot comme opérateur de fiction ou agent historiographique. Cette ambivalence, qui se recoupe avec le double statut du griot comme « père » fondateur, en littérature, et « pair » problématique, en histoire, est particulièrement sensible dans les transpositions littéraires, et l'on essaie de montrer comment, au cours de son *compella intrare* dans la prison du texte, le griot laisse des marques de parole le situant dans un rapport *critique* avec l'historiographie écrite, lequel remonte aux chroniqueurs arabes. C'est à la lumière de ce mode d'occupation des interstices de l'écriture d'une histoire que nous aborderons la dernière étude, consacrée à *Keïta ! L'héritage du griot*, de Dani Kouyaté, film où, justement, la transmission comme technique de « performance dans la performance » est un des principaux leviers de la dynamique narrative.

Avec la Troisième Partie, « Études Pratiques II », nous entrons de plain-pied dans le milieu d'interdépendance sémiotique des autoadaptations d'Ousmane Sembène, qui constituent un exemple de cas-limite du genre dans le contexte francophone. Pour des raisons de cohérence formelle, on exclura de notre corpus les deux courts métrages, l'un tiré d'une nouvelle, *Niaye* (1964) et l'autre, *Tauw* (1970), qui fera éventuellement l'objet d'une micro-novellisation en 1987. Le critère retenu est la forme narrative longue, afin de tirer tout le profit des riches éclairages théoriques fournis par l'analyse des films aux deux plans de la monstration et de la narration, les techniques de l'oralité incluses. Dans l'Étude I, « Crises du signe et fuites du sens dans *La Noire de...* et *Le Mandat/Mandabi* », nous éprouvons la portée et les limites d'une conception modulaire de l'adaptation, où les rapports entre littérature et cinéma sont régis par une logique du décuplement : le *blowup* de la nouvelle en film de fiction long ou moyen métrage. Dans la seconde et dernière étude, « 'Extension du domaine de la lutte' pour l'hétéronomie : *Xala* et *Guelwaar* », nous tentons de montrer dans quelle mesure le chassé-croisé entre script, roman et film, pour *Xala*, et la centralité du scénario pour la novellisation du film *Guelwaar*, ne pointent plus vers un seuil de différenciation entre le littéraire et le filmique, et la conquête d'une autonomie, d'une « écriture », pour le cinéma africain francophone, mais vers l'horizon d'une radicale hétéronomie des régimes de représentation, où le déplacement sémiotique n'obéit plus à une logique expérimentale des *puissances* de l'un ou l'autre médium, comme dans *La Noire de...* et *Mandabi*, mais à

une logique instrumentale de leurs *usages*. Textes, images, paroles, musiques, bruits, voire silences, n'ont plus seulement une valeur modulaire dans le calcul différentiel des possibilités de transfert intermédial, mais aussi, et surtout, une valeur praxique dans l'ébranlement d'un procès de questionnement sur la signification sociale de la fable (*Xala*) ou de la légende (*Guelwaar*).

## REMERCIEMENTS

À mes parents, ma sœur et la famille à Brossard, mes proches et amis, pour le soutien affectif et moral. À mes deux directeurs, Laté Lawson-Hellu et Sada Niang, pour les lectures microscopiques et toujours avisées, l'encadrement intellectuel et les nombreux coups de phare qui, au cours de cette traversée, m'auront évité les égarements en haute mer et les « feux-semblants » des naufrageurs. Un grand merci au staff administratif, les « trois parques » du département d'études françaises à Western, Chrisanthi, Mirela, et Debbie, pour les précieux conseils et dépannages pratiques, aux bibliothécaires, archivistes et documentalistes de la Weldon Library, et au staff des archives du Centre d'études supérieures en techniques de l'information (CESTI) à Dakar, pour la localisation de certaines vieilles coupures et rares films. À mes mentors à travers le monde, pour les influx d'énergie positive et les bouffées antikarmiques.

Mention spéciale à Alassane, de la brigade des anciens brûleurs du « Magic ». Repose en paix, bandit-cinéma.

## Table des matières

Résumé.....	iii
Remerciements.....	vi
Table des matières.....	vii
Introduction.....	ix

### Première Partie : DISCUSSIONS THÉORIQUES

<b><u>Discussion I</u></b> : Aux sources de la théorie de l'adaptation filmique : Georges Bluestone et André Bazin.....	2
I.1. Le film de fiction est-il un art narratif ?.....	5
I.2. Du temps et de l'espace dans <i>Novels into Film</i> .....	11
I.3. Le cinéma est-il un art ? Plasticité et image cinématographique chez Bazin.....	26
I.4. La matière brute de l'adaptation cinématographique.....	30
<b><u>Discussion II</u></b> : La postérité postmoderne.....	44
II.1. Les études sur l'adaptation filmique : transposition et transformation.....	52
II.2. Les rapports entre le cinéma et les autres arts : transaction et négociation.....	62
II.3. Au-delà du texte : de la transaction à la transvaluation.....	72
<b><u>Discussion III</u></b> : Problèmes liés à la réécriture littéraire et filmique dans le champ francophone.....	78
III.1. <i>Vive voce</i> , ou l'idéologie de la forme expressive.....	84
III.2. De la forme « poétique » au genre « romanesque » : logiques de l'intertexte.....	98
III.3. La question des modes de réécriture et des genres narratifs.....	108
III.4. Oralité et écriture mêlées : le double jeu de l'adaptation filmique.....	116

### Deuxième Partie : ÉTUDES PRATIQUES I

<b>Note d'orientation générale</b> .....	131
<b><u>Étude I</u></b> : De la transcription ethnographique à la transposition littéraire.....	156
I.1. Logique du dédoublement : le statut du paratexte.....	156
I.2. La mystique de la performance.....	168
<b><u>Étude II</u></b> : Le « tour » de parole du griot.....	175
II.1. Au-delà des cadres de schématisation et des horizons de performativité.....	175

II.2. Système des temps et syntaxe du récit épique.....	182
II.3. La coupure du lieu : les faux raccords du continuum des varia de l'épopée.....	193
II.4. « Silence, on parle » : la parole du griot comme <i>inter-diction</i> .....	199
<b>Étude III : <i>Keïta ! l'héritage du griot</i> : la transmission comme technique de relance</b> .....	218
III.1. Une adaptation qui n'en est pas une ?.....	220
III.2. La refonctionnalisation des codes discursifs.....	229
III.3. La refonctionnalisation des codes esthétiques.....	241
III.4. Les lieux de/du passage : le tiers-espace de la <i>translatio</i> dans <i>Keïta !</i> .....	251

### Troisième Partie : ÉTUDES PRATIQUES II

<b>Étude I : Crises du signe et fuites du sens dans <i>La Noire de...</i> et <i>Le Mandat/Mandabi</i></b> .....	258
I.1. Histoire d'une lettre oubliée : <i>La Noire de...</i> au fil de ses lectures.....	264
I.2. À la recherche du « présent » perdu : crises du performatif et horizons de signification.....	277
I.3. Du signifiant au figurant : les espaces de la « figure » dans <i>La Noire de...</i> .....	298
<b>Étude II : « Extension du domaine de la lutte » pour l'hétéronomie</b> .....	339
II.1. Zones de tangence : la possibilité d'une interlangue postcoloniale en question.....	350
II.2. Le spectacle et son double : sur les modes d'adresse dans <i>Xala</i> et <i>Guelwaar</i> .....	364
II.3. La syntaxe du montage et la question du temps raconté.....	378
<b>Conclusion</b> .....	393
<b>Annexe</b> .....	400
<b>Bibliographie</b> .....	411
<b>CV</b> .....	430

## Introduction

Dans *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, l'auteur Samba Gadjigo raconte que Sembène, plongé dans le bain cosmopolite du Marseille de l'après-guerre, se rendit compte à un moment que dans tout « le chœur de voix généreuses » entonnant l'hymne à la fraternité internationale, l'Afrique brillait par une certaine absence, car « aucune de ces voix ne s'élevait de l'Afrique pour exprimer la soif de liberté des travailleurs, paysans, et femmes d'un continent qui semblait alors coupé du reste du monde » (xxii). Suite à ce déclic, cette *Kehre*, Sembène décide d'entrer en littérature, non comme le fervent novice qui entre en religion, mais comme le révolté entrant en dissidence. Le reste appartient à l'histoire littéraire et cinématographique.

Dans notre recherche sur la problématique de l'autoadaptation chez Sembène, entreprise suscitée par la lecture de l'ouvrage d'Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, dans lequel une large part est accordée au cas Sembène, nous avons été confronté à une situation similaire, toutes proportions gardées. En effet, parmi toute la masse, en croissance exponentielle et continue, des travaux consacrés au phénomène de l'adaptation cinématographique, aucun ne se penche de manière approfondie sur l'autoadaptation et sur l'autoadaptateur comme figure-limite de l'adaptation. Cette lacune nous a servi de fil conducteur dans la mise à l'épreuve d'un certain nombre d'hypothèses de recherche, lesquelles se ramènent à deux interrogations : *Quel auteur ? Quelle adaptation ?*

### ***Quel auteur ? Quelle autorité ?***

Si les études classiques sur l'adaptation cinématographique font peu cas de l'autoadaptation, ailleurs, notamment pour ce qui concerne la littérature et le cinéma en Afrique francophone, le phénomène ne passe pas inaperçu, étant même l'objet d'une attention critique qui n'a rien d'anecdotique. Ainsi, dans l'ouvrage susmentionné, Alexie Tcheuyap note d'entrée de jeu, à propos de Sembène et du réalisateur camerounais Bassek Ba Kobhio :

Le cas de ces deux réalisateurs est intéressant à plus d'un titre. D'abord, ils sont aussi auteurs du texte littéraire, ce qui confère à cette « double signature » une



dimension intéressante dans la démarche théorique engagée ici. Ne faut-il pas, dans ces cas plus qu'ailleurs, parler d'auteur ? La responsabilité éditoriale, les dérivés sémantiques nés de ce double exercice ne peuvent-ils pas inspirer une réflexion pertinente sur la question générale de la réécriture telle que nous tenterons de la définir ici ? Les enjeux théoriques et idéologiques semblent importants et complexes. (*De l'écrit à l'écran* 8)

Comment articuler une telle spécificité « pratique » à l'épineuse question de la spécificité médiale ? Comment tenir la ligne de crête entre l'adaptation, au sens institutionnel, académique en usage depuis les années 50, et l'auto-adaptation comme *tactique*, au sens certalien ? Tcheuyap propose de distinguer entre auto-réécriture et hétéro-réécriture, réservant le premier aux cas de « double identité » où le réalisateur est lui-même auteur du scénario adaptatif (*Sango Malo*, *Sarraouina*, *Xala*, *Guelwaar*), et le second aux cas, « plus nombreux, où l'auteur de l'œuvre cinématographique s'approprie le texte d'autrui, moyennant des droits », comme avec *L'Aventure ambiguë* de Jacques Champreux et *L'Enfant noir* de Laurent Chevalier (33). Distinction somme toute classique dont la valeur opératoire, en recherches littéraires sur la fonction-auteur, ne se démontre plus. Mais en est-il de même au cinéma ? Car l'un des problèmes inhérents à la démarche intertextualiste de Tcheuyap, est qu'elle ne permet pas de saisir la différence spécifique entre Ousmane Sembène, Bassek Ba Kobhio et Abdoulaye Mamani: les deux premiers correspondent à la catégorie « auteur/scénariste/ réalisateur », le dernier à l'énoncé « auteur et co-scénariste, mais pas réalisateur ». Cette triplicité de l'instance auctoriale explique la difficulté à considérer Sembène comme un adaptateur, dans le sens usuel, hollywoodien (industriel) ou même auteuriste, mais le problème de l'autorité n'en est pas pour autant résolu, il s'en trouve plutôt exacerbé. Alexie Tcheuyap signale, à juste titre, la complexité des « enjeux théoriques et idéologiques », mais sa *comprehensio* du phénomène de l'autoadaptation se dissout dans une étude d'ensemble des modalités de la réécriture et du « déplacement sémiotique ». En ce sens, il ne se démarque pas de la tendance prédominante assimilant l'adaptateur à l'auteur, soit dans une veine intertextualiste émulative remontant à l'essai de Bazin sur Robert Bresson, où l'adaptateur fait concurrence à l'auteur, soit dans une veine auteuriste où l'adaptateur non

seulement fait ombrage à l'auteur, mais « émet la prétention d'être le créateur original de son film »<sup>1</sup> (Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents* 63).

On pourrait cependant arguer du fait que la conception singulière de l'autoadaptation ici mise en avant n'est aucunement l'apanage de la sphère francophone, et que les exemples d'auteurs filmant leurs propres œuvres abondent. La réponse à une telle objection comporte deux volets. D'une part, l'*emprise* du cinéma sur la littérature dans le contexte francophone, est tout à fait l'inverse de l'emprise de la littérature sur le cinéma dans d'autres contextes, notamment occidental. Au-delà de la pratique oppositionnelle d'un cinéma non-commercial et esthétiquement exigeant qu'on retrouve chez les écrivains, indépendamment de leur sphère d'appartenance ou de provenance, Sembène, Ba Kobhio et Djébar semblent s'inscrire dans une logique de *réfraction*, là où Robbe-Grillet et Duras, par exemple, sont dans une logique de *contraction*. Comme le suggère Tcheuyap, « la véritable réécriture, même si elle confesse une dette, place le texte réécrit non seulement sur la trajectoire de la différence, mais surtout de l'autonomie » (*De l'écrit à l'écran* 44). Dans la présente étude, cette « autonomie » s'entendra dans une visée différente du propos de Tcheuyap, car au-delà de la littérature et du cinéma, il est question de la possibilité de configurer un horizon transmédia et transmodal où les régimes de représentation entrent dans un rapport de radicale hétéronomie les uns avec les autres.

D'autre part, si dans le contexte occidental, l'auteur-adaptateur est une figure un peu confinée à la marge (cf. le cas de l'écrivaine/cinéaste allemande Doris Dörrie)<sup>2</sup>, dans le contexte francophone Sembène, pour des raisons qui vont au-delà des rapports entre littérature et cinéma, s'est affirmé comme figure centrale sur la base d'une certaine ambidextrie médiale, ce qu'il appelle, dans la « Note de l'auteur » au dernier texte littéraire publié de son vivant, une « bigamie créatrice » (*Guelwaar* 10). Il reste à se demander si la question se pose en termes d'autorité, de titre, ou de singularité dans la désignation ou le label. En effet, sous tous ces angles, n'importe quel postulat théorique

---

<sup>1</sup> Sur ces points, voir aussi l'essai "The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney," dans *Books in Motion* 107-124. Sur la différence entre « adaptateur-auteur » et « adaptateur-illustrateur », voir aussi

<sup>2</sup> Cf. Margaret McCarthy, "Adaptation and Autobiographical Auteurism: A Look at Filmmaker/Writer Doris Dörrie," dans *Books in Motion* 125-142.

peut-être validé, du moment où l'on conçoit l'adaptation dans un sens très large, comme Dudley Andrew:

Dans la pratique, l'idée d'un ordre transcendant auquel le cinéma serait soumis va bien au-delà de ce cas restreint d'adaptation [*Un Dimanche à la campagne* et l'adaptation de Maupassant par Renoir]. Qu'est-ce qu'une symphonie urbaine, par exemple, sinon l'adaptation d'un concept par le cinéma ? [...] Qu'est-ce qu'un documentaire, même, sinon la traduction en signes filmiques d'un tout antérieur, de l'idée d'une personne, d'un événement, ou d'une situation ?<sup>3</sup> (*Concepts in Film Theory* 96-97)

On peut aussi, dans une visée transculturelle et transgénérique, prôner la non-étanchéité des cloisons symboliques et arguer de la dérive, du *perpetuum mobile* des signes « dans le cadre de la macrosémiotique internationale » (Semujanga 34). Dans l'un et l'autre cas, on note un glissement latéral vers un domaine où l'image est une instance du visuel de la même manière que le mot est une instance du verbal, où elle est prise dans un sens figuratif/analogique/prédicatif. Ce glissement, en lui-même, est une soustraction à la possibilité de toute conceptualisation, un refus, de la part de l'image, de se laisser enfilier la camisole de contention théorique et de demeurer dans le monde de la *praxis*. Cet ancrage explique, en partie, le fait que le cinéma reste indissociable de la représentation et, en ultime instance, de l'idéologie, peu importe l'acception dans laquelle on veut prendre cette notion ou l'extension qu'on veut lui donner.

Dans le champ francophone, cette tension se manifeste sous la forme d'un rapport conflictuel avec « la spécificité nationale d'un texte littéraire » (Semujanga 34). Pour le cinéma noir africain, on en prend la pleine mesure dans un certain rapport ambigu avec le « fétichisme » de la fidélité à un média ou à un autre (*De l'écrit à l'écran* 18).

---

<sup>3</sup> Sauf indication contraire, toutes les longues citations en anglais et allemand (*block quotes*) seront traduites par nos soins, et la version originale reprise en note infrapaginale:

“The notion of a transcendent order to which the system of the cinema is beholden in its practice goes well beyond this limited case of adaptation [*A Day in the Country* and Renoir's adaptation of Maupassant]. What is a city symphony, for example, if not an adaptation of a concept by the cinema? [...] What is any documentary for that matter except the signification by the cinema of some prior whole, some concept of person, place, event, or situation?”

Mais en dépit de la rigueur du questionnement sur « le véritable enjeu du déplacement sémiotique » (*De l'écrit à l'écran* 27), le nœud de problèmes liés à l'autoadaptation comme cas-limite, *a fortiori* dans le cas des auteurs francophones, nous semble se perdre dans les sables d'une discussion serrée, mais un peu datée, sur le « mythe de la fidélité » (*De l'écrit à l'écran* 26-33).

### ***Quelle adaptation ? Quelle théorie ?***

Est-il possible de « circonscrire une intersection pertinente à mi-chemin entre littérature et cinéma ? » (Cléder 25). Ou encore, avec Dudley Andrew dans *Concepts in Film Theory*, de penser l'adaptation comme « discours », quoique d'un genre particulier, se déclinant selon les modalités spécifiques de l'emprunt, de l'intersection et de la transformation ? Robert Stam, pour sa part, défend la thèse d'une « spécificité diacritique de chaque médium » (“Beyond Fidelity” 59). Cette spécificité tiendrait, selon Stam, au fait que le cinéma est un art à la fois synesthétique et synthétique, « un langage composite en vertu de ses diverses composantes expressives---photographie séquentielle, musique, son phonétique, et bruit » (61).

Le dénominateur commun à ces hypothèses est une convergence de vues sur l'intertextualité et l'intermédialité. La ligne de démarcation entre ce qui relève strictement de la critique littéraire et ce qui relève de la critique filmique n'est pas évidente, mais ce brouillage exemplifie la nécessaire transversalité des orientations de recherche actuelles. Ainsi, étudier une adaptation revient à se positionner dans les interstices disciplinaires. Il nous semble, toutefois, qu'un tel positionnement ne peut faire l'économie du repérage d'un point d'amorce. À l'origine articulée autour d'une apologie de la différence spécifique du cinéma, envers et contre ses rapports ambigus avec les autres arts narratifs, en particulier la littérature (Bazin) et de sa supériorité esthétique par rapport à la télévision (Bluestone), la théorie de l'adaptation est aujourd'hui, comme l'indique la prolifération des travaux de synthèse, aux prises avec des phénomènes d'un tout autre ordre, où la *remediation*, comme forme de *traitement* de données, offre des possibilités combinatoires infinies. De fait, le temps où Bazin éprouvait le besoin de monter une défense et illustration de la pratique semble, à seulement plus d'un demi-siècle de distance, appartenir à un âge lointain. Révolu, aussi, le temps où l'on devait,

avec Metz, opérer une distinction entre le langage à la disposition de tous les membres d'une communauté linguistique et le langage cinématographique seulement accessible au *happy few* des techniciens et des cinéastes, du moment où l'usage des codes n'est plus indexé sur la compétence technique, mais sur la capacité machinique. Les contingences de la technologie induisent ainsi, entre autres effets pervers, une rapide « péremption » de toute proposition « péremptoire ». Avec le rapprochement dans le temps des seuils d'innovation qui jalonnent la jeune histoire du cinéma et des autres arts audiovisuels qui lui sont associés, on est alors très vite confronté à un phénomène de récurrence : nombre d'énoncés de la vulgate théorique butent et s'effondrent sur cet insurmontable point d'achoppement qu'est la *tekhnè* audiovisuelle<sup>4</sup>. Il faut toutefois observer que les analyses d'un Bazin ou d'un Bluestone visaient à rendre compte d'une situation contemporaine, non à prédire le futur, encore moins à prescrire des formules – et leur postérité ne s'y est pas trompée<sup>5</sup>. Cet accent sur la contemporanéité du *fait intermédial*, entendu au sens de vie interactive des signes dans un ensemble spatio-temporel donné, rend d'autant plus incongrue l'intronisation et la constante invocation de ces deux figures en « pionniers »

---

<sup>4</sup> Comme le signalait déjà Mitry, réfléchissant sur les mouvements de caméra et les possibilités jusqu'alors inouïes s'ouvrant avec les portatives, « qu'on le veuille ou non, l'esthétique du film est tributaire de la technique » (*La Sémiologie en question* 86). Et tout récemment, dans un pénétrant essai sur Benjamin, Rudolf Gasché commentant l'essai séminal de 1931, note avec Benjamin : "Cinema is the kind of art in which technology itself provides the means for mastering the elemental forces of the second nature that technology has become" (*The Stelliferous Mind* 301). Bazin, on le sait, fut également très sensible à cette forte incidence de la technologie sur l'accélération du cycle d'évolution du septième art. On trouve une prudence critique similaire chez Vieyra (*Le Cinéma africain des origines à 1973*). Tout ceci pour dire qu'il sera toujours « prématuré » de faire des prédictions théoriques sur ce qu'est ou sera le cinéma. En revanche, on aura toujours beau jeu de jeter un regard rétrospectif, parfois nostalgique, un brin misonéiste, sur ce qu'il a été – avant les talkies, avant la télé, le câble, le différend entre Mr. Grain et Mrs. Pixel, etc. On consultera avec intérêt Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: 7 Key Words for the Cinema to Come* 43 sqq (sur les reliques et les icônes), et ses belles analyses du phénomène de *relocation* à l'œuvre dans *Cinema Paradiso*.

<sup>5</sup> Comme le fait observer Jack Boozer, « le livre de Bluestone n'est pas porté sur la théorie » (Boozer 13). Pour Bazin, nul ne contestera qu'il est, comme le disait Alain Garcia, « l'un des plus grands théoriciens du cinéma mondial » (Garcia 18), mais on n'en dira pas de même pour un phénomène aussi volatil et fluctuant que l'adaptation, couvrant la totalité du champ intermédial, et partant difficile, voire impossible, à épingler avec les catégories de l'analyse des films.

de la théorie de l'adaptation, car ni le style essayistique de Bazin, ni l'approche empirique de Bluestone énumérant faits et statistiques, relevant sourcillement ajouts et suppressions, et la conjuguant à la tradition « narratologique » anglo-saxonne (Henry James, Wayne Booth), elle-même associée, voir confinée, à l'esthétique du *high modernism*<sup>6</sup>, ne sont des marques d'une volonté de système, d'un désir de maîtriser un ensemble de phénomènes.

La théorie des pionniers de l'*adaptation theory*, si l'on peut employer une telle formule, est donc à valence plus explicative que prédictive et prescriptive, malgré les filiations de Bazin avec la phénoménologie sartrienne et celles de Bluestone avec l'école béhavioriste et la psychologie associationniste de James. En clair, l'on ne saurait entendre « théorie » dans le sens qu'il revêt en philosophie, à plus forte raison dans les sciences rigoureuses. Mais d'un autre côté, on peut saisir la théorie de l'adaptation comme l'effort visant à traduire en catégories d'analyse tout ce qui se rapporte aux modalités pratiques du transfert, du passage d'un médium à un ou plusieurs médiums. Sur ce point, Dudley Andrew rappelle que quelle que soit l'approche adoptée, on revient toujours au constat initial que « l'étude de l'adaptation équivaut à l'étude du cinéma dans son intégralité » (Andrew, *Concepts in Film Theory* 103). En écho, Mireia Aragay rappelle que « l'histoire de l'adaptation est aussi vieille que l'histoire du cinéma lui-même » (*Books in Motion* 11), tandis que Patrick Cattrysse, dans son traité au titre prospectif, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, ratisse large dans l'exposé de son argument: « Par théorie de l'AF nous entendons donc un instrument d'analyse qui permet de décrire et d'expliquer de manière systématique et exhaustive le phénomène de l'AF tel qu'il s'est produit depuis le début du cinéma » (Cattrysse, *Pour une théorie* 3)<sup>7</sup>. En effet, même les films dont on prétend qu'ils se fondent sur des faits réels, se basent en réalité sur un scénario qu'ils adaptent à l'écran. Pour Cattrysse, le phénomène de l'AF ne se situe dès lors ni à la

---

<sup>6</sup> Sur ce point, cf. Naremore, *Film Adaptation* 6. Notons que dans bien des cas, comme dans son analyse de l'adaptation fordienne de Steinbeck, l'étalon littéraire permet de mesurer la force de capture intensive dans le champ de l'idéologie, qui est radicalement différente selon qu'on a affaire à l'auteur du roman (Steinbeck), au scénariste (Nunelly Johnson) ou au réalisateur (Ford).

<sup>7</sup> Pour mémoire: *L'Arroseur arrosé* n'est, en un sens, que la « ré-illustration » d'un gag du bédéaste Christophe.

frange, ni en-deçà des études cinématographiques. Bien au contraire, les mécanismes qui déterminent et qui expliquent l'AF concernent et recouvrent « la totalité du champ filmique » (4).

Doit-on cependant entendre par « cinéma » seulement les films de fiction basés sur des textes littéraires ou *tout* film de fiction et par extension *tout* récit ? La distinction semble spécieuse, car comme on le voit avec André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique : système du récit*, c'est de la tension entre les deux extrêmes du récit scénique et du récit scriptural que le récit filmique tire sa « faculté combinatoire » et fonde sa « spécificité narrative » (12-13). Mais il n'est pas innocent que le corpus choisi par Gaudreault, « le cinéma des premiers temps », horizon référentiel prétendument indépassable – ou mythique ? – des primitifs du cinéma auxquels s'en prend Bazin dans son « manifeste », échappe quelque peu à l'emprise du discours sur l'adaptation, mais l'approche narratologique de Gaudreault est une claire indication que *tout* récit filmique est pris en tenaille entre deux modes défectifs qui sont comme ses limites négatives : le théâtre filmé et le roman filmé<sup>8</sup>.

Quel est donc l'objet de ce champ disciplinaire émergent, voire pour beaucoup aujourd'hui pleinement constitué avec ses différentes articulations<sup>9</sup>, dénommé *adaptation theory* ou *adaptation studies*? Le film ? Le film de fiction ? Selon Thomas Leitch, l'étude des adaptations, depuis Bluestone, a directement contribué à l'émergence des *film studies* dans le monde de l'université (Leitch, *Film Adaptation* 4) et donc, si l'on s'inscrit dans cette logique, tracer une ligne de partage entre *film theory* et *adaptation theory* relève du non-sens, tant les points de recoupement sont multiples. Par ailleurs, Robert Stam ne postule-t-il pas l'hypothèse que « les adaptations cinématographiques sont des négociations intertextuelles à niveaux multiples » (“Beyond Fidelity” 67) ?

Mythe en quête de son histoire ou réalité institutionnelle en perpétuelle négociation dans le champ interdisciplinaire, toujours est-il que l'adaptation

---

<sup>8</sup> À en juger par le nombre d'adaptations, tous types de cinéma confondus, on se convainc aisément du fait que cette hantise épigonale (la vieille *anxiety of influence* bloomienne) n'a rien de paralysant pour les cinéastes.

<sup>9</sup> On trouvera un schéma illustrant ce cycle de maturation dans Cartmell et Whelehan, *Screen Adaptation: Impure Cinema* 15.

cinématographique, aujourd'hui plus que jamais, est « dans l'air du temps », comme dirait Michel Chion parlant du son et de la voix dans la réflexion théorique post-lacanienne. Qui plus est, il ne s'agit point d'un phénomène de mode académique, comme le fut la *French Theory* durant l'immédiat après-Vietnam dans les universités américaines. Mais en lisant tous les travaux sur la question, le chercheur s'intéressant à la pratique de l'adaptation cinématographique en Afrique « francophone » se sent un immense *besoin d'air*. En quoi tient cette frustration ? À deux choses.

Premièrement, tout le discours sur l'adaptation procède d'une conception patrimoniale de la littérature et du cinéma. Dans un essai consacré à la pratique, chez le cinéaste le plus 'littéraire' de la nouvelle vague, de l'infidélité à tout texte canonique<sup>10</sup>, Maria Tortajada l'appelle « un point de vue d'antiquaire sur la littérature » (“From Libertinage to Eric Rohmer: Transcending ‘Adaptation’” 343). La littérature comme faisant partie des *présents* du passé tenus en révérence, n'est pas seulement le fait du nivellement hollywoodien, ce repli dans l'ancestralité des *arkhai* est plutôt coextensif à l'ouverture des processus de civilisation en Europe et à la fermeture de la frontière coloniale hors de celle-ci. Le fameux « patrimoine littéraire » de Bazin est lui-même contemporain de l'invention du cinématographe, il est, comme ce dernier, comme le musée, un enfant de ce siècle si capital pour une compréhension du « contemporain universel » qu'est le dix-neuvième. En d'autres termes, ce « patrimoine littéraire »<sup>11</sup> est une *enabling fiction* dont le statut comme schème de production de discours semble occulté, ce qui induit un repli dans les profondeurs de l'inconscient collectif qui est vécu sur le mode négatif de l'oubli et sur celui, positif, de la naturalité – la littérature ou le roman seraient aussi européens que... le roquefort est français. Ce tabou – qui n'en est vraiment pas un – sur « l'invention de la tradition » littéraire nous fournit un indice sur la piste de notre réflexion. En se demandant quelle adaptation, quelle écriture est en jeu, on

---

<sup>10</sup> En l'occurrence *Liaisons dangereuses*, de Laclos.

<sup>11</sup> On verra, à la Discussion 3 de la Première Partie, sur les réécritures francophones, que les sources orales relèvent moins du « patrimoine » que du « domaine public », d'où un rapport plus désinhibé des cinéastes à la littérature, et une approche moins prédiquée sur la notion de « fidélité » que sur le principe de la « variabilité ».



en vient à se poser la question fondamentale : quelles formes émergent triomphantes du rapport de forces avec les autres formes possibles ?

### ***Méthode d'analyse et plan de l'argument***

Dans le présent travail, il ne s'agira pas, on l'aura compris, de se demander ce que désignent ou impliquent les concepts clés de ce large champ de recherche (adaptation, auteur, littérature et cinéma, texte, écriture, oralité, etc.), mais plutôt comment les efforts de conceptualisation, faisant intervenir un vaste éventail de courants, tendances, et disciplines, forment des *conjonctures* qui peuvent servir de repères dans un parcours linéaire articulé en deux mouvements : parti d'une *discussion* des théories de l'adaptation, de la réécriture, et des recherches sur la littérature orale, on arrive à l'*étude* des pratiques effectives de la transposition et de l'autoadaptation.

Notre argument se déclinera en trois mouvements, qui se recoupent avec notre distinction entre ce qui relève de la théorie (conditions de possibilité), ce qui relève de la praxis (conditions d'usage) et ce qui relève de la pratique (contextes d'effectivité sociale des actes). La Première Partie, « Discussions Théoriques », est consacrée à une revue de la littérature critique. Nous y effectuons un état des lieux de la littérature théorique sur l'adaptation, y compris ses tout récents prolongements postmodernes et postcoloniaux. La Discussion I, « Aux sources de la théorie de l'adaptation filmique : Georges Bluestone et André Bazin », est consacrée aux écrits des deux figures tutélaires des *adaptation studies*, tandis que la Discussion II, « La postérité postmoderne », est un arpentage du domaine des recherches interdisciplinaires contemporaines, où les travaux de synthèse mettent moins l'accent sur le système des équivalences et contraintes que sur les nouvelles formes d'encodage et les modalités multiples, potentiellement infinies, de conversion ou reconversion des textes en images, ou des images en textes<sup>12</sup>. À la Discussion III, « Problèmes liés à la réécriture littéraire et filmique dans le champ francophone », on amorce un virage vers un site fortement régulé par le paradigme de l'oralité, pour mesurer l'incidence, la force de gravité de ce dernier sur le champ relativement émergent des études sur l'adaptation filmique francophone.

---

<sup>12</sup> *Inter alia* : Linda Hutcheon (2006), Robert Stam (2005), Michel Serceau (1999) ou Francis Vanoye (2012)

Dans la Deuxième Partie, « Études Pratiques I », nous nous penchons sur le cas classique des réécritures de l'épopée mandingue, et ceci à trois niveaux. D'abord au niveau du passage des transcriptions littérales de l'ethnographie africaniste aux transpositions littéraires de trois écrivains francophones, Djibril Tamsir Niane, Camara Laye, et Massa Makan Diabaté (Étude I). Ensuite, dans l'Étude II, « Le 'tour' de parole du griot », nous tentons d'explicitier une distinction, décisive pour le reste de notre travail, entre le griot comme opérateur de fiction ou agent historiographique. Cette ambivalence, qui se recoupe avec le double statut du griot comme « père » fondateur, en littérature, et « pair » problématique, en histoire, est particulièrement sensible dans les transpositions littéraires, et l'on essaie de montrer comment, au cours de son *compella intrare* dans la prison du texte, le griot laisse des marques de parole le situant dans un rapport *critique* avec l'historiographie écrite, lequel remonte aux chroniqueurs arabes. C'est à la lumière de ce mode d'occupation des interstices de l'écriture d'une histoire que nous aborderons la dernière étude de cette Deuxième Partie, consacrée à *Keïta ! L'héritage du griot*, de Dani Kouyaté, film où, justement, la transmission comme technique de « performance dans la performance » est un des leviers de la dynamique narrative.

Avec la Troisième Partie, « Études Pratiques II », nous entrons de plain-pied dans le milieu d'interdépendance sémiotique des autoadaptations d'Ousmane Sembène. Pour des raisons de cohérence formelle et méthodologique, on exclura de notre corpus les deux courts métrages, l'un tiré d'une nouvelle, *Niaye* (1964) et l'autre, *Tauw* (1970), qui fera éventuellement l'objet d'une micro-novellisation en 1987. Le critère retenu est la forme narrative longue, afin de tirer tout le profit des riches éclairages théoriques fournis par l'analyse des films aux deux plans de la monstration et de la narration, les techniques de l'oralité incluses. Dans l'Étude I, « Crises du signe et fuites du sens dans *La Noire de...* et *Le Mandat/Mandabi* », nous éprouvons la portée et les limites d'une conception modulaire de l'adaptation, où les rapports entre littérature et cinéma sont régis par une logique du décuplement : le *blowup* de la nouvelle en film de fiction long ou moyen métrage. Dans la seconde étude, « 'Extension du domaine de la lutte' pour l'hétéronomie : *Xala* et *Guelwaar* », nous tentons de montrer dans quelle mesure le chassé-croisé entre script, roman et film, pour *Xala*, et la centralité du scénario pour la novellisation du film *Guelwaar*, ne pointent plus vers un seuil de différenciation entre le

littéraire et le filmique, et la conquête d'une autonomie, d'une « écriture », pour le cinéma africain francophone, mais vers l'horizon d'une radicale hétéronomie des régimes de représentation, où le déplacement sémiotique n'obéit plus à une logique expérimentale des *puissances* de l'un ou l'autre médium, comme dans *La Noire de...* et *Mandabi*, mais à une logique fonctionnelle, instrumentale de leurs *usages*. Textes, images, paroles, musiques, bruits, voire silences, n'ont plus seulement une valeur modulaire dans le calcul différentiel des possibilités de transfert intermédial, mais aussi, et surtout, une valeur praxique dans l'ébranlement d'un procès de questionnement sur la signification sociale et politique de la fable (*Xala*) ou de la légende (*Guelwaar*).

**PREMIÈRE PARTIE**  
**DISCUSSIONS THÉORIQUES**

## DISCUSSION I

### Aux sources de la théorie de l'adaptation filmique : Georges Bluestone et André Bazin

Si l'on s'en tient aux données historiques de l'évolution du cinéma, la capacité de celui-ci, à l'origine simple technique industrielle, à produire quelque chose, au-delà de la simple reproduction mécanique, est une proposition qui ne coule pas de source. De l'attraction foraine censée épater les masses urbaines à l'art nouveau prétendant à une certaine dignité esthétique, au même titre que la littérature et les beaux-arts, le cycle d'évolution est certes très rapide, mais le temps d'élaboration du concept s'étale sur une longue bande diachronique. Comme le rappelle Bazin dans « Le mythe du cinéma total », « on rendrait bien mal compte de la découverte du cinéma en partant des découvertes techniques qui l'ont permise » (Bazin 20)<sup>1</sup>. On sait que Bazin en a retracé la singulière généalogie dans « L'évolution du langage cinématographique », son essai le plus traduit et qui lui a assuré, s'il faut en croire son introducteur aux États-Unis et « théoricien » de l'auteurisme, Andrew Sarris, sa place comme le plus grand critique qui ait jamais écrit sur le cinéma<sup>2</sup>. On mesure mieux la rapidité de cette accession aux hautes sphères de l'Art par le fait que la photographie, son aînée, ne sera reconnue dans sa valeur esthétique que bien plus tard – canonisation tardive qui tient uniquement aux contingences de la technique, et ne

---

<sup>1</sup> Nous utiliserons l'édition 1987 de *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Cerf).

<sup>2</sup> Sur la rapide 'canonisation' de Bazin en France comme « le plus grand critique de son temps », cf. Andrew (*André Bazin* 97-100) qui discute les arguments de Rohmer, et aussi l'article-hommage de Jean-Charles Tacchella, toujours en annexe, toujours en anglais sous le titre "André Bazin from 1945 to 1950: The Time of Struggles and Consecration" (*André Bazin* 221-232).

doit rien à la capacité, réelle ou illusoire, de la photo à *réciter* l'événement, au lieu de simplement le *citer*.

Si nous portons ce regard oblique sur ce qui n'est, après tout, que l'histoire régionale d'un certain cinéma, en l'occurrence occidental, c'est pour mieux marquer le contraste saisissant avec la situation prévalant dans le cas d'un cinéma alternatif et alter/narratif comme celui francophone, où un tel scepticisme ne se retrouve à aucun des moments qui jalonnent son histoire. Cela tient moins au contexte intermédial (présence ou non de tradition littéraire, artistique, etc.) qu'au fait que le cinéma francophone ne connaît pas la coupure historique entre le muet et le parlant – les cinémas égyptien et tunisien exceptés<sup>3</sup>. En outre, la reconnaissance immédiate du cinéma comme art explique, dans une certaine mesure, que l'adaptation filmique, jusqu'à une date récente, et cela malgré le facteur Sembène dès les années 60, n'ait jamais été au cœur de la réflexion critique. Certes, Paulin Vieyra dans *Histoire du cinéma africain des origines à 1973* évoque le raccourci par les autres arts dans le processus de maturation, mais son souci est ailleurs, et pour parer au plus pressé il ne fait que répéter les vues classiques sur le singulier processus d'évolution du septième art (Vieyra 308).

Ce sera l'objectif de cette première discussion que d'amorcer un effort de compréhension en revisitant les propositions sur l'adaptation filmique chez André Bazin et Georges Bluestone. Notre choix de ces deux contemporains tient moins au consensus général qui s'est établi autour de cette période – de l'après-guerre à la fin des années 50 – comme moment d'émergence d'une réflexion rigoureuse sur le phénomène de l'adaptation filmique, qu'au caractère pragmatique de leur démarche, au-delà des différences de « perspective ». En effet, Bluestone et Bazin s'efforcent, avec les moyens du bord, de répondre à un ensemble de questions pratiques liées à ce

---

<sup>3</sup> Sur ces aspects historiques, cf. Malkmus et Armes 28-29.

qui marche et ne marche pas dans une adaptation filmique, questions pratiques que l'on regroupera ici sous deux rubriques interrogatives : Le film de fiction est-il un *art narratif* à la mesure du roman ? Le cinéma est-il un *art* à l'égal de la littérature ?

La première rubrique, rapportée à Bluestone, est l'aboutissement logique des effets de résonance générés par le *Laocoön*, d'où la nécessité de lire les thèses contenues dans *Novels into Film* à la lumière des aperçus théoriques du sage de Hambourg. La seconde rubrique pointe en direction de problèmes plus complexes liés, non au rapport privilégié entre film de fiction et roman, mais à la relève de la littérature par le cinéma, thèse alors originale que Bazin avance dans le fameux essai sur l'adaptation du *Journal d'un curé de campagne*. En effet, avec cet essai sur Bresson, le statut de l'adaptateur comme créateur, inventeur d'une forme nouvelle et spécifique n'est plus seulement un postulat théorique timidement avancé, mais un fait pratique : « Après Robert Bresson, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Le-Duc de l'adaptation cinématographique » (Bazin 127). Il y a là une « déclaration d'indépendance » dont on peut, avec le recul, aisément mesurer la portée et les répercussions, notamment un certain auteurisme en mode mineur qui sert, encore aujourd'hui, de bouclier protecteur contre les foudres de la critique littéraire s'étranglant sur les irrévérencieux usages du « canon ». Cependant, l'originalité de la posture de Bazin réside dans son « descellement » du discours sur l'adaptation de tout un dispositif de surveillance tenu par la critique belle-lettriste, geste accompli non sans ironie, on le verra, car à la vérité ce « patrimoine littéraire » si souvent invoqué dans ses écrits sur les rapports entre cinéma et littérature s'avère n'être rien d'autre qu'une « instance » que l'adaptateur, comme créateur et non simple épigone, « sollicite » à travers sa réplique du choc de l'original, pour paraphraser sa belle définition de la critique comme capacité à entendre et amplifier le choc de l'émotion à l'origine d'une œuvre d'art.

### ***1.1. Le film de fiction est-il un art narratif ?***

D'un point de vue stylistique, Georges Bluestone est un contrepoint revigorant au déluge métaphorique auquel le lecteur est confronté dans les articles de revue et les essais de Bazin. S'il lui arrive de glisser sur la pente de l'imagerie filée, c'est pour se reprendre très vite et s'en tenir aux faits et aux chiffres qui sont les données du problème qu'il veut résoudre, de manière pragmatique. Quel est donc le problème que s'efforce de résoudre ce pionnier de l'*adaptation theory*? Dans *Novels into Film*, Bluestone nous en livre les éléments d'entrée de jeu : « À partir du moment où le film est passé de l'animation de photogrammes à la narration d'une histoire, il était inévitable que la fiction allait être le gisement exploité par les services de rédaction de scénarii des grands studios »<sup>4</sup> (Bluestone 2). On tient ici, peut-être, une des clés de l'interprétation que se faisait Bluestone de l'évolution du cinéma et des rapports entre celui-ci et la littérature. En effet, la coupure chronologique procède ici d'une dialectique serrée des formes narratives, avec pour étalon la fiction littéraire. L'approche diachronique en théorie de l'adaptation filmique correspond ainsi, au regard de la procédure suivie par Blustone, à une périodisation sensiblement différente de celle qui a cours en *film theory* : ici le muet et le parlant, là le film de fiction muet et le film de fiction parlant. En réfléchissant aux origines du cinéma, on est irrémédiablement amené à le mettre en rapport avec les autres arts : la peinture (pour le cadrage et la planimétrie), la littérature, sans parler du théâtre (pour le récit et les dialogues) et la

---

<sup>4</sup> La métaphore géologique du gisement (*ore*) n'est pas sans rappeler Bazin. Cet accent sur le passage de la photographie animée au film de fiction est donc le cachet caractéristique de l'approche adoptée en théorie de l'adaptation, par opposition à la théorie du film. Si, dans ce dernier cas, la périodisation est basée sur la distinction entre le muet et le parlant, dans le premier c'est l'avènement du film de fiction qui est significatif, en ceci qu'il institue un horizon d'intellection qui transcende plus ou moins les « aléas » de la technologie.



musique (pour le découpage rythmique de la diégèse). Les premières pages de *Novels into Film* sont ainsi consacrées à une énumération de ces liens de consanguinité (7). On notera que la spécificité, dans ce contexte général de l'évolution historique du septième art, n'est pas seulement rapportée aux adaptations de textes littéraires. Dans « Pour un cinéma impur », Bazin partira aussi du même postulat d'une « convergence esthétique qui polarise simultanément plusieurs formes d'expression contemporaines » – comme par exemple la conjoncture des « cinématismes » du roman de l'entre-deux-guerres et la littérarité prononcée des films de la même période (Bazin 91). Ainsi, comme art nouveau situé au carrefour de tous les arts, il n'est donc pas surprenant, comme l'a encore récemment rappelé Philip Rosen, que la revendication d'un statut spécifique pour le cinéma ait été, dès ses débuts, l'une des préoccupations majeures de la théorie du film classique :

Une préoccupation majeure de la théorie du film classique était de différencier le cinéma des formes et médias qui l'avaient précédé. Les théoriciens classiques traitaient le cinéma comme un médium sans précédent et une forme d'art relativement nouvelle, même si l'on admettait souvent qu'il s'inspirait des médias et formes anciens. D'où cette forte tendance, qui s'est peu à peu dégagée, à définir les problèmes en termes de spécificité<sup>5</sup>. (dans *Impure Cinema* 3)

Du point de vue de l'insistance sur la spécificité, l'argumentaire de Bluestone cadre parfaitement avec les présupposés de l'esthétique « classique » (Balász et Arnheim pour les plans

---

<sup>5</sup> “A central concern of classical film theory was to differentiate cinema from precedent forms and media. Classical film theorists treated cinema as a new medium and a relatively new art form, even though it was often acknowledged that it might draw on previous media and forms; hence the implantation of a strong tendency to define problems by notions of specificity.”

et la perception de l'image, et Poudovkine et Eisenstein pour le montage et la synchronisation en contrepoint). Mais à la différence de ces théoriciens de la première heure et de Bazin, Bluestone ne conçoit pas la spécificité médiale comme une conquête sur les autres formes, le signe d'une maturation, mais comme un attribut essentiel du médium visuel qu'est le film par opposition au médium verbal qu'est la littérature. Au procès historique de l'évolution de la forme filmique en général, Bluestone oppose un formalisme intermédial abstrait, et dont il s'attache à tirer toutes les implications pour l'appréciation des adaptations filmiques de romans. Mais c'est précisément en refusant de se placer sur le plan très général de la dialectique de l'histoire de l'art que Bluestone a pu opérer un resserrement de l'angle à partir duquel considérer les rapports entre littérature et cinéma, ce qui s'est tout de même avéré décisif pour distinguer la théorie de l'adaptation filmique de la théorie du film :

Après l'ouvrage de Béla Balász, très général et [axé] davantage sur l'esthétique filmique que sur l'adaptation, l'étude publiée en 1957 par George (sic) Bluestone, *Novels into Film*, constitue sans nul doute la première réflexion sur les rapports qu'entretiennent littérature et cinéma<sup>6</sup>. (Mellet et Wells-Lassagne 16)

---

<sup>6</sup> Bazin, de manière caractéristique, ne se limitera pas seulement à la littérature, et en ce sens il s'inscrit, malgré l'impact des essais sur le « cinéma impur » et sur Bresson, ainsi que leur canonisation, dans le sillage de l'esthétique classique de la *film theory*. L'intermédialité générale, comprise comme établissement de rapports entre le cinéma et les autres arts, est donc du ressort de la théorie du film, tandis que l'intermédialité restreinte, entendue comme exploration des rapports privilégiés qu'entretient le cinéma avec la littérature, est du ressort de la théorie de l'adaptation filmique. Sur Bazin, et les rapports de ses écrits avec les théories de l'écriture et de la réécriture filmiques, cf. Serceau, *Adaptation cinématographique* 18-20 et 32-39.

Il est nécessaire de marquer ce recadrage, ce renversement perspectif, si l'on veut bien prendre pied dans le texte de Bluestone, et ne pas lui intenter de mauvais procès, par exemple en relevant le caractère restrictif du corpus d'adaptations retenu dans *Novels into Film* :

Il n'est nullement indifférent que la première monographie consacrée aux adaptations à l'écran, *Novels into Film*, de Georges Bluestone, tout en arguant que le son doit se mettre au service de l'image, plutôt que l'inverse, se limite aux films de la période du parlant, comme la plupart de ses successeurs, et à l'opposé des travaux d'ensemble en études cinématographiques<sup>7</sup>. (Cartmell, dans *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* 81)

En faisant remonter la prééminence du parlant sur le muet à la mise sous condition effectuée par Bluestone, Cartmell, indépendamment de la confusion entre lien de corrélation et lien de causalité qu'elle semble commettre pour intensifier l'effet rhétorique de son incrimination, touche néanmoins du doigt un point névralgique que Bluestone, tout en ne l'ignorant pas, se devait de contourner, non par frilosité, mais par souci de garder une ligne de consistance méthodologique. Le film de fiction fait principalement appel au médium visuel, et le roman fait principalement appel au médium verbal. L'indice que détecte Bluestone, au départ, renvoie donc à la rigoureuse distinction entre deux genres narratifs. Il est vrai que cette spécificité générique se recoupe avec la fameuse spécificité médiale, mais à notre sens le glissement d'un niveau à un autre est inhérent à la nature hybride, protéenne, des deux formes narratives :

---

<sup>7</sup> "It seems no accident that the first full-length study of screen adaptations, George Bluestone's *Novels into Film*, while arguing that sound should serve the visuals rather than the other way round, like most of its successors and unlike work in general film studies, restricts itself to films in the sound era."

Si le film de fiction est protéen en raison du fait qu'il a assimilé photographie, musique, dialogue, et danse, le roman est protéen parce qu'il a assimilé essais, lettres, mémoires, histoires, pamphlets religieux, et manifestes. En soi, quelque chose comme *le roman* n'existe pas<sup>8</sup>. (Bluestone 7-8. Soulignement original.)

On reviendra, en examinant les postulats de la critique postmoderne et postcoloniale, à cette cannibalisation, car c'est l'une des affinités fondamentales entre roman et film de fiction *parlant*. Il convient simplement, ici, de retracer le fil de la pensée ayant amené Bluestone à ne pas tenir compte du muet dans ses considérations. D'une part, même s'il est un mixte de signes verbaux et visuels, le film de fiction muet ne comporte pas de dialogues, et en dépit de la musique – le champ aural – l'absence d'une telle dimension « dialogale » le place à distance respectueuse du texte littéraire dramatique ou romanesque, dont la prééminence en ressort toujours agrandie. D'autre part, la phénoménalité qui mobilise l'attention de Bluestone est coextensive à l'émergence de l'industrie hollywoodienne du parlant, qui se dressait alors – et se dresse encore – sur les épaules du colosse littéraire pour substituer son panorama historique à l'historicité concrète des textes littéraires – d'où la focalisation sur le rapport entre forme et contenu et leur évaluation à l'aune de la forme littéraire plus élaborée et historiquement plus évoluée. C'est à ce niveau que l'affinité cannibalistique devient menaçante pour la *vocation* historique de la littérature.

Il n'empêche que l'objection de Cartmell reste valide, car ce contournement ne suffit pas à justifier la bénigne négligence du muet dans les études sur l'adaptation filmique, qui continue à

---

<sup>8</sup> "If the film is protean because it has assimilated photography, music, dialogue, the dance, the novel is protean because it has assimilated essays, letters, memoirs, histories, religious tracts, and manifestoes. There is no such thing as *the novel*."

ne présenter qu'un intérêt historique très marginal – réduit à l'évocation du couple Dickens/Griffith. Cette occultation désigne l'un des nombreux problèmes soulevés par les propositions, parfois intrépides, de Bluestone, mais ces problèmes ne touchent pas directement à notre propos ici et ont été assez abordés ailleurs<sup>9</sup>, pour nous dispenser de reprendre les arguments pour ou contre la spécificité générique couplée à la spécificité médiale en *adaptation theory*.

Mais si l'on admet que l'originalité de Bluestone est d'avoir balisé le domaine d'intervention de la théorie de l'adaptation filmique, qu'il appelait alors « *comparative film criticism* », entendu comme étude du rapport privilégié entre le film de fiction *parlant* et le roman, donc entre deux formes narratives étant l'aboutissement de complexes processus d'hybridations multigénériques, alors l'on peut essayer de bien cerner la cohérence de sa démarche comparatiste, au-delà des déroutantes fluctuations définitionnelles qui émaillent son texte<sup>10</sup>. À notre sens, cette saisie passe par une explicitation de ce qui, dans *Novels into Film*, demeure à l'état d'impensé : le *Laocoön* de Lessing. Il est en effet assez troublant que Bluestone soit le seul, parmi les tenants d'une nette démarcation entre médias, parmi les « séparatistes », comme les appelle malicieusement Kamilla Elliott, qui se revendique de Lessing sans le citer une seule fois, et cette absence nous semble symptomatique d'une certaine hantise que l'autorité de Lessing ne suffit pas à conjurer : c'est que le film de fiction parlant conjoint les régimes de la planéité (*Nebeneinander*) et de la séquentialité (*Nacheinander*) qui sont les pierres angulaires du dispositif intermédial de Lessing.

---

<sup>9</sup> Cf. *infra*, Discussion II.

<sup>10</sup> Nous faisons ici allusion au flou entre forme, genre et mode de représentation artistique. Le roman n'est pas *toute* la littérature et le film de fiction, parlant ou muet, n'est pas *tout* le cinéma.

## ***I.2. Du temps et de l'espace dans Novels into Film***

À tous égards, l'entreprise menée dans cette étude pionnière qu'est *Novels into Film* est assez ambitieuse: freiner l'avancée inexorable du film de fiction et lui assigner des limites, d'où le sous-titre inspiré de Lessing. Si, chez ce dernier, c'était la fièvre ekphrastique (*Schilderungssucht*) des poètes néo-baroques allemands, chez Bluestone ce serait plutôt quelque chose comme le péril du parlant, tel qu'il se signalait alors – et se signale encore aujourd'hui – dans la part croissante des adaptations littéraires dans la production cinématographique. Mais le « processus mutationnel » qui mobilise l'attention de Bluestone renvoie à la transposition d'un texte littéraire narratif à l'écran, et toute la démonstration conduite dans *Novels into Film* est axée, passée l'énumération des matériaux bruts propres à chaque médium – protocole d'analyse qu'on retrouve chez certains classiques de la *film theory*, Arnheim, Balász et Kracauer – sur ce *mutational process*, le transfert d'un *contenu*, d'une *forme* à une autre, avec les inévitables modifications qu'induit cette délicate opération. C'est lorsqu'il en vient à parler du temps et de l'espace dans la cinquième section, que Bluestone semble se placer, allusivement, sous la caution de Lessing. Il convient alors de tracer cette figure inscrite en pointillés dans l'espace allusif du sous-titre, afin de comprendre les raisons d'une invocation si singulièrement silencieuse.

Pour l'essentiel, dans le *Laocoön*, les arts spatiaux sont soumis à l'ordre de la simultanéité et les arts du temps à l'ordre de la successivité. Mais à peine a-t-il institué ce partage intermédial, au Chapitre XVI, dont les thèses reviendront comme un leitmotiv dans notre second parcours avec les postmodernes, que Lessing nuance son propos :

Mais les corps n'existent pas seulement dans l'espace ; ils existent aussi dans le temps, ils ont de la durée, et chaque instant de leur durée peut nous les montrer sous une apparence différente et dans un rapport différent. Chacune de ces apparences, chacun de ces rapports momentanés est l'effet d'une action antécédente, peut devenir la cause d'une action subséquente, et par conséquent nous présente une sorte de

centre d'actions. La peinture peut donc aussi imiter les actions, mais seulement d'une manière indicative, et par le moyen des corps<sup>11</sup>. (Lessing, *Gesammelte Werke* 68)

Nuance énoncée avec des accents étrangement bergsoniens, de manière anticipative, et qui implique un réaménagement de l'espace intermédial. Comme le remarque David Wellbery :

C'est ainsi qu'au moment même où il semble instituer, de façon persuasive, une ligne de partage entre peinture et poésie que Lessing, en fait, opère un rapprochement serré entre les deux formes d'art dans le *Laocoon*. La règle classique de l'*ut pictura poesis* n'est pas abandonnée, seulement resituée à un autre plan de généralité<sup>12</sup>. (Lessing's *Laocoon* 198)

---

<sup>11</sup> Nous traduisons le texte de la version allemande, dans l'édition 1966 d'Otto Mann, en deux volumes, des oeuvres complètes : „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.“

<sup>12</sup> “Thus, precisely at that point in the *Laocoon* where Lessing seems most forcefully to separate painting and poetry, he in fact brings the two art forms into the closest possible proximity. The rule of *ut pictura poesis* is not abandoned but rather relocated on a different level of generality.”

Il faut signaler toutefois que bien avant ce Chapitre XVI, Lessing avait noté l'impropriété à traduire les tropes de l'invisibilité, comme les nuages entourant les dieux, par des représentations picturales : la traduction littérale ne passe pas. C'est au tout début du Chapitre XII sur la représentation de l'invisible (e.g., les dieux, les chérubins, les muses, etc.) en poésie et en peinture : « On trouve dans Homère deux espèces d'actions et de personnages, les uns

Ce déplacement du niveau de généralité donnera lieu aux deux fameuses règles économiques du moment unique (*der einzige Augenblick*) pour la peinture et de la propriété unique, singulière (*die einzige Eigenschaft*) pour la poésie. Prénance, d'un côté, et typicalité de l'autre. Comment se répercute, dans *Novels into Film*, ce jeu de distinctions entre les deux ordres de la segmentarité dans l'espace et de la séquentialité dans le temps ? Il y a tout d'abord le martelage dogmatique d'un certain nombre de thèses sur ce que peut ou ne peut pas l'image filmique:

Le cinéma étant un médium présentationnel (sauf pour son usage des dialogues), il ne peut pas exploiter le potentiel des formes discursives. Là où la fiction romanesque raconte, la fiction cinématographique doit montrer. (47)

Le cinéma, travaillant uniquement avec des structures étalées dans l'espace, ne peut pas rendre la pensée, car dès que la pensée est extériorisée elle devient autre chose. Le cinéma, en disposant des signes extérieurs pour notre perception visuelle, ou en nous montrant un dialogue, peut nous conduire à inférer, de ces images, une pensée. Mais il ne peut pas nous montrer la pensée, de façon directe<sup>13</sup>. (48)

---

visibles, les autres invisibles. La peinture ne peut indiquer cette différence, chez elle tout est visible, et visible de la même façon » (Lessing, *Gesammelte Werke* 58).

<sup>13</sup> “The film, being a presentational medium (except for its use of dialogue), cannot have access to the power of discursive forms. Where the novel discourses, the film must picture.” (47)

“The film, having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalized it is no longer thought. The film, by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to infer thought. But it cannot show us thought directly.” (48)



Nous revenons plus loin sur la mise entre parenthèses de la dimension successive de la voix. Mais notons ici une reprise de la thèse classique de Lessing, avec la petite nuance sur la figuration indicative des actions se déroulant dans le temps<sup>14</sup>. Comme le note W.J.T. Mitchell, prolongeant le fil de la pensée de Lessing dans ce crucial Chapitre XVI, « le fait même que l'on ait à déduire la pensée de ce qui est montré dans un tableau suggère que celle-ci ne peut pas être représentée directement par le médium, de la même manière qu'il le peut avec les objets spatiaux » (*Iconology* 100). David Wellbery, pour sa part, estime que « pour Lessing l'espace est la simultanéité des choses saisies dans une vue synoptique, la forme homogène de la vision » (*Lessing's Laocoon* 116). Autrement dit, l'espace pictural est une forme objective en radicale discontinuité avec le continu de la nature, où tout est déjà *in media res*. Cette objectivation est en droite ligne de l'esthétique classique du 18<sup>ème</sup> siècle, elle est même un lieu commun de l'*ut pictura poesis*, mais nul avant Lessing n'en avait tiré toutes les conséquences, ce que souligne fort à-propos W.J.T Mitchell :

L'originalité de Lessing résidait dans son traitement systématique de la question de l'espace-temps mimétique, sa réduction des frontières génériques entre les arts à cette essentielle différence. De la même manière que Newton réduisait l'univers physique, objectif, et Kant l'univers métaphysique, objectif, aux

---

<sup>14</sup> Le problème des rapports entre indication (*Anzeige*) et expression (*Ausdruck*) est un enjeu majeur de la sémiotique, de la philosophie du langage au sens strict. Il va sans dire que nous ne l'aborderons pas dans ce travail, même s'il fait partie intégrante de l'horizon d'intelligibilité de notre propos. Cf. Derrida, *La voix et le phénomène*, pour une analyse serrée, et exemplaire, du problème de la signification (*Bedeutung*) chez Husserl.

catégories de l'espace et du temps, Lessing effectuait un geste similaire pour le monde intermédiaire des signes et médiums artistiques<sup>15</sup>. (*Iconology* 96)

Ce geste ne va pas sans une certaine simplification des données de la problématique temps et espace, et Wellbery note justement qu'il y a chez Lessing une « réduction de la spatialité à l'espace visible » (*Lessing's Laocoon* 115). S'il faut en croire W.J.T. Mitchell, ce réductionnisme est symptomatique d'une tradition de déni, remontant à Lessing et Kant, de « la tendance des artistes à transgresser les barrières supposées exister entre les arts du temps et ceux de l'espace » (*Iconology* 98). Mais il est caractéristique de l'exégèse sur le *Laocoön* d'omettre une précision de taille : tout le « Supplément » est consacré à une réflexion soutenue sur les croisements possibles entre signes naturels et signes arbitraires. On peut bien admettre, avec Mitchell, que « toute la distinction opérée par Lessing ne tient qu'au fil ténu de la différence entre représentations primaire et secondaire, expressions directe et indirecte » (*Iconology* 101), mais à charge de garder à l'esprit que Lessing est le premier à contester une telle distinction, qui n'a de valeur que purement heuristique<sup>16</sup>. Laissant de côté les considérations d'ordre

---

<sup>15</sup> “Lessing’s originality was his systematic treatment of the space-time question, his reduction of the generic boundaries of the arts to this fundamental difference. If Newton reduced the physical, objective universe, and Kant the metaphysical, subjective universe to the categories of space and time, Lessing performed the same service for the intermediate world of signs and artistic media.”

<sup>16</sup> Cette autocritique, brièvement esquissée dans le Chapitre XVI, est rondement menée dans le « Supplément », sorte de « journal de bord » composé des notes de lecture qui n'ont pas trouvé place dans la synthèse finale de l'essai. La seule distinction qui ne souffre d'aucune contestation est celle entre les arts verbaux (poésie et musique) et les arts

philosophico-esthétique, on peut tout de même tenir pour acquis que la distinction entre la peinture comme art de l'espace et la poésie comme art du temps se fonde sur des critères rigoureux – lesquels ne sauraient admettre, par exemple, l'espace de la page blanche ou du livre. L'espace, chez Lessing, est donc un espace planimétrique, pris dans les mailles des lois de la perspective du quattrocento<sup>17</sup>.

Mais il faut revenir à Bluestone et à son travail de balisage dans son étude pionnière, car toute la difficulté consiste maintenant à savoir si l'on retrouve une telle polarisation dans *Novels into Film*. Dans *Rethinking the Novel/Film Debate*, on est d'emblée prévenu : « Tandis que les classifications de Lessing portaient en croisade contre les analogies faciles de l'*ut pictura poesis*, Bluestone pour sa part menait bataille contre la pratique de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires » (Elliott 12). Mais le propos de Bluestone est-il si tranché que le suggère Kamilla Elliott? Appartient-il vraiment au camp des séparatistes, si tant est que l'on puisse même parler de « séparatisme » médial sans risque de tautologie ? Cette image cadre difficilement avec les nombreuses mises en garde qui émaillent *Novels into Film*, en particulier dans la conclusion :

Dire d'un élément qu'il est contingent est différent de dire qu'il n'est pas pertinent. Assurément, les effets spatiaux d'un film seraient impossibles sans une certaine idée du temps, de la même manière que les effets temporels dans le roman seraient impossibles sans une certaine idée de l'espace. Nous essayons seulement de plaider en faveur d'un ordre des priorités et accents. Et notre thèse centrale, i.e., que le temps prime dans

---

non-verbaux, le verbal étant le conducteur privilégié pour véhiculer les entités discrètes de la pensée, le flux de la conscience.

<sup>17</sup> Cf. les remarques de Panofsky (*La perspective comme forme symbolique* 39 sqq.).

le roman, tandis que l'espace prime dans le film, est moins contestée que confortée par ces réserves<sup>18</sup>.

(Bluestone 61)

Comme pour Lessing dans le « Supplément », rien n'est pris dans l'absolu, contrairement à ce que Kamilla Elliott donne à penser, mais peut-on retrouver « dans le texte » une claire articulation de ces réserves ? La tâche n'est pas aisée, en raison des déplacements opérés dans le traitement du binôme spatio-temporel de Lessing. D'abord, la positionalité critique n'est plus la même : là où Lessing se plaçait du point de vue du poète (*Dichter*) ou de l'artiste visuel (*Künstler*), Bluestone se place du point de vue du spectateur, ce qui est déterminant pour ses choix méthodologiques. Ainsi, la transgression, dans le cas du film de fiction parlant, renvoie moins à l'auteur qu'au spectateur :

Une compréhension plus lucide de la réciprocité entre le spectateur et l'objet d'art, de l'impact des audiences et conventions thématiques, nous permet de reconsidérer avec plus d'assurance la capacité foncière d'un médium à traiter le temps et l'espace. Toute analyse comparative du roman et du film de fiction en revient, au bout du compte, à la manière dont la conscience absorbe les signes, aussi bien du langage que de l'image photographiée<sup>19</sup>. (45)

---

<sup>18</sup> “To say that an element is contingent is not to say that it is irrelevant. Clearly, spatial effects in the film would be impossible without concepts of time, just as temporal effects in the novel would be impossible without concepts of space. We are merely trying to state a case for a system of priority and emphasis. And our central claim – namely that time is prior in the novel, and space is prior in the film – is supported rather than challenged by our reservations.”

<sup>19</sup> “A clearer understanding of the reciprocity between spectator and art object, of the shaping power of audience and thematic convention, enables us to return more confidently to the media's fundamental ability to handle time and

On comprend alors un peu mieux pourquoi le corpus retenu dans *Novels into Film* est issu exclusivement d'un répertoire hollywoodien de films parlants : cela est moins dû à un certain belle-lettrisme qu'au souci de formuler des prescriptions pour ce grand public qui est, *nolens volens*, engagé dans un procès culturel d'adaptation à vitesse accélérée :

Il est assez difficile de tracer la ligne de démarcation des éléments conventionnels de mythe permettant de distinguer le roman du cinéma. Une autre difficulté se fait jour lorsqu'on réalise que le rythme d'ajustement des conventions aux circonstances de la vie s'est accru parce que le changement lui-même s'est accéléré<sup>20</sup>.

(45)

Voilà une bien curieuse manière d'entamer une réflexion sur le temps et l'espace en littérature et au cinéma, mais l'angle sociopragmatique induit nécessairement une mise en avant de l'esthétique de la réception, au détriment de la conception, de l'*inventio*, qui est la préoccupation majeure de Lessing, et où c'est la temporalité du procès de création qui est mise en avant. *Quid* donc de l'auteur, dans une telle configuration ? Ce dernier, que Bluestone appelle simplement « the filmist », est fondu dans le rapport de forces sociales qui résonnent au cœur de

---

space. Any comparative analysis of novel and film reverts, finally, to the way in which consciousness absorbs the signs of both language and photographed image."

<sup>20</sup> "It is difficult enough to delineate the conventional bodies of myth which distinguish novel from cinema. But a further difficulty arises when we realize that convention's adjustment to the changing facts of life has necessarily accelerated because change itself has accelerated."

l'œuvre cinématographique : « Au cinéma, plus que dans tout autre art, la signature des forces sociales est en évidence dans l'œuvre finale » (35)<sup>21</sup>.

En second lieu, il y a dans la manière de traiter l'espace et le temps chez Bluestone une disproportion qui est assez frappante : l'espace est liquidé en deux pages, très sommairement, et toutes les innombrables ressources dont dispose le cinéma pour signifier avec l'espace, évoquées dans les « préliminaires » (15) sont ici réduites à la portion congrue de l'écran de la conscience individuelle du spectateur :

Par définition, les images conceptuelles n'existent pas dans l'espace. Cependant, une fois que je cognitive les signes d'une phrase à travers l'écran conceptuel, ma conscience est indissociable de la pensée non-verbale. En posant une différence entre types d'images – entre les images des choses, les affects, les concepts, les mots – on peut relever ici que les images conceptuelles évoquées par les stimuli verbaux se distinguent à peine, en fin de compte, de celles évoquées par les stimuli non-verbaux. Les stimuli, qu'ils soient des signes linguistiques ou des données sensorielles du monde physique, perdent leurs caractéristiques spatiales et deviennent parties intégrantes de la totalité qu'est la conscience imageante<sup>22</sup>.

(47)

---

<sup>21</sup> On sait que c'est aussi l'une des idées-maîtresses de Bazin dans sa controversée analyse du « mythe de Staline dans le cinéma soviétique de l'après-guerre ». Sur cet essai de 1950, cf. Ungaro 163 *sqq.*

<sup>22</sup> “Conceptual imaging, by definition, has no existence in space. However, once I cognize the signs of a sentence through the conceptual screen, my consciousness is indistinguishable from the nonverbal thought. Assuming here a difference between kinds of images---between images of things, feelings, concepts, words---we may observe that conceptual images evoked by verbal stimuli can scarcely be distinguished in the end from those evoked by nonverbal stimuli. The stimuli, whether they be the signs of language or the sense data of the physical world, lose their spatial characteristics and become components of the total ensemble which is consciousness.”

Ce passage est le seul moment dans *Novels into Film* où quelque chose comme un point d'indistinction menace de ruiner l'hypothèse de la spécificité médiale. On peut toujours débattre sur la question de savoir si la totalité organique qu'est la conscience, postulée ici en se basant sur le courant français de la phénoménologie, fournit une base solide pour une théorie de la spectatorialité. Mais les stimuli, qu'en un jargon théorique plus sophistiqué on appelle aujourd'hui les intensités, sont rapportés au vécu, non de l'auteur, comme chez Lessing, mais du spectateur, et ici encore Bluestone escamote le problème du temps au cinéma, plutôt que de l'attaquer frontalement, comme le fera Bazin. De manière plus significative, il y a, pour finir, l'ambivalence de Bluestone à l'égard du rôle que le son et la voix peuvent jouer comme modalités expressives autonomes:

Si l'accent jusqu'ici a été mis sur le mouvement spatial, cela ne signifie pas que je fais l'impasse sur le rôle du son dans le montage. Je veux seulement insister sur le fait que le son est subordonné à l'image en mouvement, que le dialogue, la musique, les effets aéraux, prennent la place qui leur est assignée dans la chaîne de production du montage<sup>23</sup>. (28)

Contrastons cette proposition avec celle de Lessing, dans le « Supplément », car elle est lourde de conséquences pour l'articulation théorique des deux plans de composition du son au cinéma, *tonale* (musique diégétique et non-diégétique) et *aurale* (bruits, voix) :

---

<sup>23</sup> "If the emphasis so far has been on spatial movement, I do not mean to overlook the function of sound in editing. I mean only to emphasize that sound is subsidiary to the moving image, that dialogue, music, aural effects, take their place as separate lines in the ensemble which editing creates."

La plus parfaite de ces unions est sans contredit celle où des signes arbitraires successifs, et qui s'adressent à l'oreille, sont associés à des signes naturels successifs, et qui parlent au même sens....Telle est l'union de la poésie et de la musique. (Lessing, *Du Laocoon* 300-301)

Si nous attirons l'attention sur cette *proviso* de Lessing, c'est uniquement pour mettre en relief un point que Bluestone n'admet que du bout des lèvres, et avec ambivalence : celui de la successivité. Pour Bluestone, et cela n'est guère surprenant, tout est affaire de montage, et la bande-son n'est qu'un segment à intégrer à la bande-image, un léger esquif traînant dans le sillage du grand aigle qu'est le visuel pur :

Même si les premières observations de Poudovkine sont plus spéculatives que définitives, il y a dès le début, en supplément à l'usage parallèle du son pour les dialogues et la musique, le principe régulateur du *contrepoint*, qui est une extension logique de la technique du montage<sup>24</sup>. (29. Soulignement original.)

Dans le droit fil de cette réflexion sur la bande-son dans *Novels into Film*, le rapprochement souvent opéré entre Bluestone et Lessing atteint une limite – limite que Bluestone franchit allègrement, en invoquant la théorie du montage, alors peu contestée, de Poudovkine et Eisenstein. Mais, comme il le note aussitôt, l'asynchronisation court le risque de distendre le rapport entre visage et son à l'écran, en plus de priver le cinéaste des ressources expressives que recèle leur conjonction spatiale, déjà signalée par Balász (*Novels into Film* 29). La question est complexe, encore aujourd'hui, mais Bluestone, observant que le fin mot de l'histoire du son au

---

<sup>24</sup>“Although Pudovkin's early notes are speculative rather than definitive, there is, from the beginning, supplementing the parallel use of sound in dialogue and music, the guiding principle of *counterpoint*, a logical extension of the technique of editing.”



cinéma n'a pas encore été prononcé, se réfugie dans un visualisme des plus radical : « Quoiqu'il en soit, le dialogue, le monologue intérieur, les effets sonores, et la musique sont, en définitive, déterminés et subordonnés aux exigences de l'image visuelle » (30). Assertion dans le même esprit, avec la même impatience polémique, lorsque Bluestone s'attaque au temps psychologique, au flux temporel : « On concédera, au mieux, que le son est un accessoire secondaire qui ne menace pas sérieusement la primauté de l'image spatiale » (57). Dans le droit fil de cette réflexion, il cite la remarque de Balász sur le fait que les images n'ont pas de temps, avant d'imaginer un contre-argument qui, comme possibilité, est très vite neutralisé:

On pourrait arguer que l'usage du dialogue et de la musique ouvre une porte à travers laquelle pourrait s'introduire l'impression d'un temps passé et futur. Le dialogue, après tout, c'est du langage, et le langage dispose effectivement de temps référentiels. Un personnage dont le visage apparaît devant nous peut parler de son passé et, ce faisant, imbuer sa présence d'une certaine passéité. [...] De la sorte, apparemment, on peut conférer à la succession des images présentes la qualité d'un passé ou d'un futur<sup>25</sup>. (57)

Il y a une conséquence logique importante, qu'il faut énoncer ici, car cela pèsera de tout son poids dans ce qui va suivre : étant donné cet imagisme forcené, on a grand mal à comprendre en quoi Bluestone, malgré le corpus composé exclusivement de films parlants, est la cause du *benign neglect* dont souffre le muet dans le cadre des études sur l'adaptation ? Le fil de cet

---

<sup>25</sup> "One may argue that the use of dialogue and music provides a door through which a sense of past and future may enter. Dialogue, after all, is language, and language does have referential tenses. A character whose face appears before us may talk about his past and thereby permeate his presence with a kind of pastness. [...] In this way, apparently, a succession of present images may be suffused with a quality of past or future."

argumentaire sera repris plus tard, lorsqu'on en viendra à la question délicate de la synchronisation et de la postsynchronisation dans les films de Sembène.

Mais, dans tout ceci, de quelle forme de successivité est-il donc question ? Un coup d'œil oblique vers Lessing peut nous aider à comprendre la nature du problème et les implications que Bluestone a quelque mal à contenir. Le dialogue écrit, l'écriture en général, est chez Lessing à un niveau secondaire sur le plan de la successivité pure qu'occupent la poésie et la musique comme *verba*. La peinture peut être parlante, en recourant à des bulles, des phylactères – mais elle n'est alors qu'une allégorie, au même titre que la poésie ekphrastique. Ce sont des spécimens hybrides qui s'écartent de la norme de la spécificité médiale. Le son au cinéma, dans ses trois composantes, ne relève aucunement de la successivité secondaire, dérivée, sa puissance est tout autant symbolique que celle de l'image, et la persistance de Bluestone à enfermer le successif en général dans la prison de l'image, à persister dans la vision d'une seule bande-image entremêlée de flux sonores, synchrones ou asynchrones, cache-t-elle, cette persistance, un refus d'entendre la clameur d'un au-delà de l'image et du son, où le simultané et le successif, le signe verbal et le signe non-verbal, sont irrémédiablement enchevêtrés et tracent une ligne de fuite continue ? Étrangement, lorsque Bluestone accorde au son une telle puissance, il le compare à la musique – au sens classique, comme chez Lessing. La subordination au montage des plans est toujours de mise, mais cette fois la musique filmique dont il est question, on le devine, est implicitement d'un niveau esthétique inférieur :

Quant au type de progression rythmique que l'on trouve dans la musique, la théorie du montage, dont on a amplement débattu ici, en est son exact pendant, au cinéma. Non seulement chaque plan tire sa signification

à la fois des plans précédents et des attentes futures, mais l'usage du son (musique, dialogue) fournit un complexe système de contrepoint<sup>26</sup>. (53)

La concession est de taille, mais elle est seulement postulée, et non argumentée. Par contre, ce qui est développé dans le menu détail dans *Novels into Film*, systématiquement, c'est le dogme imagiste : hors de l'image, point de salut, y compris pour le son et ses trois composantes, et cette radicale conception est portée à bout de bras, au risque d'engager l'argument dans les sables mouvants de l'homologie structurale:

Tant le roman que le film de fiction relèvent des arts du temps, mais là où le temps est le principe structurel du roman, celui du film de fiction est l'espace. Là où le roman considère l'espace comme allant de soi et ordonnance son récit selon une complexe échelle de valeurs temporelles, le film de fiction considère le temps comme allant de soi et ordonnance son récit selon un dispositif spatial. Roman et film créent l'illusion d'un espace-temps psychologiquement tronqué, mais aucun des deux ne détruit le temps où l'espace. Le roman traduit l'illusion de l'espace à travers le déplacement d'un point à un autre, dans le temps ; le film traduit l'illusion du temps à travers le déplacement d'un point à un autre, dans l'espace. Le roman tend à s'étendre sur les lois du monde psychique, à expérimenter avec elles ; le film tend à faire de même pour les lois du monde physique<sup>27</sup>. (61)

---

<sup>26</sup> "As for the kind of rhythmic progression one finds in music, the film has an exact parallel in the thoroughly discussed theory of montage. Not only does each shot take its meaning both from preceding shots and future expectations, but the use of sound (music, dialogue) provides a complex system of counterpoint."

<sup>27</sup> "Both novel and film are time arts, but whereas the formative principle in the novel is time, the formative principle in the film is space. Where the novel takes its space for granted and forms its narrative in a complex of time values, the film takes its time for granted and forms its narrative in arrangements of space. Both film and novel create the

Au registre du temps, Bluestone s'avère ainsi plus radical que Lessing en arguant que la musique, le son ne changent rien à l'affaire. Cet ultra-visualisme donne alors à penser que le film de fiction parlant est moins un *seuil* de différenciation qu'une *limite* pour la théorie de l'adaptation, et qu'il n'est pas encore venu, le temps où une synthèse théorique intégrant les aperçus de Poudovkine et Eisenstein à ceux de Chion et Deshay, par exemple, pourra permettre de briser ce « mur du son », pour aller au-delà de l'opposition, un peu artificielle, établie par *Novels into Film*<sup>28</sup>.

L'originalité de Georges Bluestone consiste, indéniablement, dans le fait qu'il a été le premier à mettre le doigt sur un point sensible de la problématique de l'adaptation filmique : la confrontation entre, non deux systèmes sémiotiques, mais deux régimes de narrativité, deux genres de récit. Sans disposer d'un arsenal conceptuel assez fourni et sophistiqué, Bluestone est néanmoins parvenu à dissoudre cette distinction entre deux *genres* narratifs, le film de fiction et

---

illusion of psychologically distorted time and space, but neither destroys time or space. The novel renders the illusion of space by going from point to point in time; the film renders time by going from point to point in space. The novel tends to abide by, yet explore, the possibilities of psychological law; the film tends to abide by, yet explore, the possibilities of physical law.”

<sup>28</sup> Ici encore, la pratique de Sembène, pour en rester à un cas individuel et ne pas tomber dans une généralisation abusive sur le cinéma « africain », exemplifie un dépassement de ce mur du son, au-delà duquel le cinéma n'est plus sous la tutelle de la littérature. L'image parlante, et pas seulement l'image, est la véritable ressource qui est extraite des « failles chronologiques » de l'histoire (Deleuze), car cette béance du temps comme matériau expressif est plus sensible dans un contexte où la langue, et non un quelconque langage entifié et mystifiant, est un enjeu, est la mère des batailles.

la fiction romanesque, dans sa fameuse « théorie » de la spécificité médiale, en se plaçant sous la caution des théoriciens de la première heure, en particulier Poudovkine et Balász.

### ***1.3. Le cinéma est-il un art ? Plasticité et image cinématographique chez Bazin***

André Bazin suit un chemin analytique inverse de celui parcouru par Georges Bluestone, ce qui en dit assez sur l'habitus dans lequel évoluent ces deux contemporains. Bluestone s'en tient aux faits historiques et considère le phénomène de l'adaptation sous l'angle pragmatique de la sociologie de la réception, tandis que Bazin part du fait intermédial et jette un regard sur l'adaptation filmique du point de vue de la phénoménologie de l'œuvre d'art. Pourquoi donc ce rapprochement, ici ? Il ne se fonde pas uniquement sur des facteurs synchroniques liés à la contemporanéité de leurs analyses et aux communes influences (Sartre et la phénoménologie en particulier)<sup>29</sup>. En effet, certaines des thèses sur l'adaptation trouvent leur formulation la plus aboutie sous la plume de ces deux auteurs. D'abord, concernant l'évolution des formes et genres, c'est la même approche épigénétique qui est mise en avant. Chez Bluestone, cette perspective est confinée aux trois genres que sont la tragédie, la comédie et la romance, souches d'où sont issues les formes populaires dont Hollywood fait allègrement son fonds de commerce :

Les trois espèces originelles pourraient éventuellement se différencier en pure filmo-tragédie, pure filmo-comédie, et pure filmo-romance, dès qu'on s'est avisé qu'elles pourraient être transformées, non par

---

<sup>29</sup> Cf. Jean Ungaro pour les rapports entre Bazin Sartre, et le courant phénoménologique d'alors (*André Bazin : généalogies* 107 *sqq.*).

injection artificielle de valeurs littéraires, mais en tirant tout le profit des ressources uniques propres à ce nouveau médium<sup>30</sup>. (Bluestone 7)

Le phrasé est quasi-identique dans le cas de Bazin, dont l'essai, paru quelques années avant celui de Bluestone, n'a été traduit en anglais que bien plus tard, ce qui accuse un peu plus le caractère synchronique de cette affinité intellectuelle :

Plus on avance dans la hiérarchie des genres, plus les différenciations s'accroissent, comme dans l'évolution animale aux extrémités des rameaux procédant d'une souche commune. La polyvalence originelle a développé ses virtualités, celles-ci sont liées désormais à des formes trop subtiles et trop complexes pour qu'on y puisse porter atteinte sans compromettre l'œuvre elle-même. (Bazin 87)

Mais il faut attirer l'attention sur une différence fondamentale : chez Bluestone le postulat épigénétique aboutit à penser les rapports historiques entre les deux médias que sont la littérature et le cinéma en termes de cycles de formation où chaque forme filmique *clôt* le cercle ouvert par sa forme littéraire correspondante (drame tragique, comédie et romance/drame lyrique). Ce rapport lui-même est établi sur la base originelle d'une circularité inhérente au processus, même si ce dernier est conduit selon les ressources spécifiques au cinéma<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> "The three primordial species could develop ultimately into genuine film-tragedy, genuine film-comedy, and genuine film-romance, as soon as one realized that they could be transfigured, not by artificial injection of 'literary' values, but by exploiting the unique and specific possibilities of the new medium as such."

<sup>31</sup> Nous voulons dire par-là que la forme générique se résorbe dans la forme narrative, chez Bluestone. Par exemple la tragédie n'est pertinente que dans sa dimension temporelle de récit, non d'espace dramatique, d'où l'exclusion du théâtre de ses analyses. Ce point de vue est aussi partagé par Jean Mitry, qui écarte l'hypothèse d'une possibilité de

Chez Bazin l'hypothèse d'un processus épigénétique découle sur la fameuse différenciation entre la lettre et l'esprit du texte-source, et c'est ce point qu'il convient de serrer de plus près ici, du moment où il débouche sur deux types d'adaptation, deux usages à la disposition des scénaristes et des metteurs en scène travaillant sur « la matière élaborée » de la littérature :

Ou bien cette différence de niveau et le prestige artistique de l'œuvre originale servent simplement de caution au film, de réservoir à idées et de label de qualité, – c'est le cas de *Carmen*, de *La Chartreuse de Parme*, ou de *L'Idiot*, – ou bien les cinéastes s'efforcent honnêtement à l'équivalence intégrale, ils tentent au moins non plus de s'inspirer du livre, non plus seulement de l'adapter, mais de le traduire à l'écran, et c'est par exemple *La Symphonie pastorale*, *Le Diable au corps*, *Première désillusion* ou le *Journal d'un curé de campagne*. (94)

Bluestone aussi, comme l'a noté Thomas Leitch ("Film Authorship and Adaptation" 97-98) distingue entre *adaptation* et *translation*, mais c'est à la conclusion, au seuil de ses études de cas qu'il en donne une formulation concise, sans jamais en développer un argument précis :

Le romancier semble perpétuellement à quia face aux exigences de son médium. En filmocritique, on a toujours eu beau jeu d'admettre à quel point un film médiocre massacre un roman qui lui est bien supérieur.

---

transposer la forme dramatique au cinéma, *a fortiori* le genre tragique ("Remarks" 2-3). Cela est aux antipodes de la position défendue par Bazin dans « Cinéma et théâtre ». Le point de vue de Mitry rejoint celui, un peu sartrien, de Laffay, qui propose de distinguer, dans *Logique du cinéma*, entre monde et récit, facticité et organicité.

Mais on n'a pas assez insisté sur le fait que cette destruction est inévitable. Dans tous les sens du terme, le cinéaste ne sert pas de traducteur à un auteur reconnu, mais est lui-même, de plein droit, un nouvel auteur<sup>32</sup>.

*(Novels into Film 62)*

D'une manière générale, la problématique de l'adaptation filmique se décline en deux sous-problématiques : d'une part celle des rapports entre forme et contenu/fond, et de l'autre celle des rapports entre matière et substance. Dans la conclusion à l'exposé théorique de *Novels into Film*, Bluestone, non sans un certain léger-de-main, formule cette seconde sous-problématique :

Par conséquent, lorsqu'un cinéaste entreprend de transposer un roman à l'écran, étant donné que les mutations seront inévitables, il se trouve qu'il ne convertit pas du tout le roman en images. Ce qu'il adapte, c'est une sorte de paraphrase du roman – le roman conçu comme matériau de base<sup>33</sup>. (62)

En dépit de l'influence de Balász, c'est ici que Bluestone est au plus près de l'angle d'analyse adopté par Bazin. Si donc, comme on l'a souvent noté, les études de cas empiriques ne

---

<sup>32</sup> “The novelist seems perpetually baffled at the exigencies of the new medium. In film criticism, it has always been easy to recognize how a poor film ‘destroys’ a superior novel. What has not been sufficiently recognized is that such destruction is inevitable. In the fullest sense of the word, the filmist becomes not a translator for an established author, but a new author in his own right.”

<sup>33</sup> “What happens, therefore, when the filmist undertakes the adaptation of a novel, given the inevitable mutation, is that he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel---the novel viewed as raw material.”



se hissent pas à la hauteur de cette exigence matérialiste un peu néo-kantienne, ce n'est pas en raison de la sensibilité *high modernist* de Bluestone. La raison en est que le paradigme de la conversion, de la *mutation*, n'est pas dépassé vers celui d'une *transmutation* de la matière littéraire. De fait, dans les *case studies*, Bluestone ne déborde pas ce cadre schématique de la transposition d'un *contenu*, d'une *forme* vers une autre. C'est précisément ce formalisme que Bazin cherchait à dépasser. En quoi consiste ce dépassement dans les textes de Bazin ? À notre sens, il est l'appel à un futur idéal, le geste performatif qui anime le manifeste « Pour un cinéma impur », et il s'agit ici, non de procéder à une explication de texte ou à un commentaire suivi, encore moins, comme avec Georges Bluestone, de remonter à la source dans une perspective diachronique, mais d'étaler le discours de Bazin sur un plan synchronique, afin de bien prendre en vue l'originalité de cet impératif de ce qui *advient* et *survient*, du moment où les implications et conséquences d'un tel dépassement sont au cœur de la problématique de l'autoadaptation qui nous préoccupera dans le cas-limite qu'est Ousmane Sembène.

#### ***I.4. La matière brute de l'adaptation cinématographique***

Selon Dudley Andrew, l'approche diachronique esquissée dans l'essai « Pour un cinéma impur » dénote une pensée de survol dont Bazin était le premier à reconnaître la validité toute relative : « Avec un esprit abusivement simplificateur dont il était très conscient, Bazin divise l'histoire du contenu filmique, ou plus exactement du scénario, en trois époques » : la première va de Lumière et Edison à Méliès, la seconde de la fin de la guerre de 14-18 aux « trente glorieuses » cinématographiques des débuts du parlant, et la troisième, avec la fin de la guerre de 39-45, marque le début de « l'ère moderne du contenu filmique » (Andrew, dans *Opening Bazin* 166-167). Cette lecture est devenue un lieu commun de l'exégèse sur Bazin. On retrouve ainsi

chez Rosen une interprétation similaire, qui avait déjà été formulée dans *Change Mummified* (2001) :

[Dans l'essai « Pour un cinéma impur »], Bazin défend la thèse que les nouveaux développements au cinéma avaient, auparavant, découlé de la chaîne causale suivante : les changements techniques impliquaient des formes nouvelles adaptées à ces moyens, et des thèmes appropriés pour ces mêmes moyens –d'où, par exemple, le montage russe et le classicisme hollywoodien. Mais à partir de la fin des années trente, cela impliquait « un renversement du rapport entre matière et forme ». Dans cette phase historique, le cinéma allait progresser par cycles de subtile inventivité au sein de l'ensemble existant des formes, non par stades d'innovation formelle – jusqu'à ce qu'une autre innovation technologique ne déstabilise à nouveau la forme cinématique<sup>34</sup>. (Rosen, dans *Opening Bazin* 112)

Il n'est pas sûr que Bazin nourrissait l'ambition d'embrasser, d'un regard synoptique, toute l'histoire du cinéma, passé, présent et futur. Aurait-on, comme semblent le suggérer ces deux commentaires, l'équivalent d'une « phénoménologie de l'esprit », ou du moins l'esquisse d'une synthèse totale et définitive de l'évolution du cinéma, contenue en germe dans cet essai-manifeste ? Même si Bazin lui-même autorise de telles envolées spéculatives, notamment dans

---

<sup>34</sup> “[In « Pour un cinéma impur » Bazin] asserts that new developments in cinema had previously stemmed from the following chain: technical changes entailed new forms appropriate to those means, and themes appropriate to those forms; hence, for example, Soviet montage and Hollywood classicism. But by the late 1930s, which entailed “a reversal of the relationship between matter and form.” In this historical phase, cinema would progress through subtle inventiveness within the existing pool of forms rather than formal innovation---until some future technological shift would again destabilize cinematic form.” Sur les notions de « forme » et de « contenu » chez Bazin, cf. Serceau, *Adaptation cinématographique* 29-30.

ses réflexions sur les futurs renversements entre fond et forme, le style manifestaire du propos invite à se garder de l'hyperbole et de l'extrapolation exégétiques. On note en outre, tant chez Andrew que chez Rosen, une ambivalence entre ce qui se rapporte soit à la matière, soit à la forme, soit au fond/contenu, ambivalence qu'il n'est pas, à notre sens, impossible de lever, mais à condition de quitter le plan d'extrême généralité qui n'est qu'un point d'amorce, et non un point de vue, dans la réflexion de Bazin sur l'adaptation cinématographique.

On peut condenser différemment l'analyse historique de Bazin, pour la rapporter, non à l'histoire universelle du cinéma ou de son « idée », mais à la problématique très spécifique de l'adaptation filmique. Dans « Pour un cinéma impur », on peut arguer que le mouvement historique retracé par Bazin est double : une première phase durant laquelle le cinéma se contente de *se servir* dans le fonds inépuisable du patrimoine littéraire et dramatique, « le pillage sans vergogne » des ressources dramatiques du théâtre et des arts populaires affiliés, et une deuxième phase où le cinéma se contente de *servir* la littérature et le théâtre<sup>35</sup>. Il est essentiel, pour notre

---

<sup>35</sup> Le texte phénoménologique classique sur le sens ontologique du « servir » (ustensilité/disposabilité) est bien sûr « L'origine de l'œuvre d'art » de Heidegger, dont Bazin n'avait certainement pas connaissance, puisqu'il n'était pas encore traduit en français, de son vivant. Une même sensibilité à l'acte intransitif anime le mouvement de la pensée, tant chez lui que chez Heidegger, mais à notre connaissance, aucun lien entre Bazin et la phénoménologie heideggérienne n'a pu encore être mis à jour. Aussi bien Jean Ungaro, qui entend « suivre le chemin de la phénoménologie de l'image photographique » (*André Bazin : généalogies d'une théorie* 24) et cite à volonté Husserl, Merleau-Ponty et Sartre, que les contributeurs de la partie « Lignages » de *Opening Bazin*, malgré les affinités détectées avec Benjamin, Derrida et Deleuze, ne font pas d'une influence heideggérienne – et à juste titre. Il faut toutefois reconnaître que, par moments, comme sur l'intentionnalité husserlienne (134-135), les bricolages exégétiques d'Ungaro présentent une allure un peu déglinguée. On sera mieux avisé de rapprocher les vues de Bazin

démarche, de ne pas fondre ce double mouvement, ouvert, dans l'autre double mouvement relevé par l'exégèse, et qui se rapporte à l'histoire en circuit fermé – régionale, locale, occidentale – du cinéma « pur » et de sa relève par le cinéma impur, lequel mouvement historique n'est pertinent pour notre propos qu'en ceci qu'il marque, dans l'analyse de Bazin, le début de la dialectique entre la forme et le fond/contenu, et où les adaptations, au sens spécifiquement cinématographique, entrent en ligne de compte.

En quoi ce double mouvement cyclique d'intrication intermédiaire nous intéresse, nous interpelle ? La raison en est simple : c'est dans cette configuration que Bazin tente, avec un succès mitigé, de dépasser l'opposition, somme toute classique et littéraire, entre forme et contenu, en recourant notamment au concept de fidélité, dépassement qui est le *terminus ad quem* de la pratique intermédiaire chez Sembène, comme nous essayerons de le montrer<sup>36</sup>. En outre, l'adaptation de Bresson n'est pas du même ordre que celle d'un Jean Delannoy avec *La Symphonie pastorale*. Ce n'est donc pas tant la distinction entre deux formes d'adaptation que ce qui rend *possible* l'adaptation en général qui est en jeu, comme l'indique Andrew :

---

avec celles de Mario Alicata et Giuseppe de Santis dans « Verità e poesia: Verga e il cinema italiano » (« Vérité et poésie: Verga et le cinéma italien » [1941]) où la question de l'impureté et de la volatilité du milieu intermédiaire est aussi ancrée dans une analyse immanente de l'histoire du cinéma.

<sup>36</sup> La fidélité est l'objet de la petite réflexion traductologique de Philip Rosen (dans *Opening Bazin* 107-118) sur la manière de rendre « croyance » en anglais : *belief* ou *faith*. Mais est-ce réellement un problème ? Bazin était profondément imbu d'une certaine catholicité de pensée, comme le note par ailleurs Andrew dans sa monographie sur l'auteur de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, et donc *belief* exprimant un sentiment individuel, par opposition au mot *faith*, axé sur le phénomène collectif de la confession, est plus compatible avec le tour d'esprit personnaliste de Bazin, qui voyait réellement dans le cinéma une nouvelle *ecclesia*.

Ce qui ressort de ces essais, c'est une conception des textes romanesques comme artefacts culturels susceptibles d'être traduits en termes cinématographiques, comme tout autre artefact. On peut les filmer avec un degré élevé d'imagination cinématographique ou les aborder objectivement, de la même manière qu'on peut filmer un bâtiment ou un rally politique. Dans la mesure où le scénario appartient distinctement au cinéma, une approche objective d'un roman doit se passer d'un scénario. Selon Bazin, avec le *Journal d'un curé de campagne*, Bresson, tout comme Alain Resnais filmant les peintures de Van Gogh, traite un objet pur et simple, toujours concret<sup>37</sup>. (dans *Opening Bazin* 171)

Indépendamment de la conjonction qu'effectue Andrew entre le film-essai, qui est l'objet de l'article sur Resnais, et la forme filmique d'une adaptation, qui n'est pas ici problématisée, puisqu'elle se rapporte à l'inventaire des styles et genres au cinéma, il touche tout de même du doigt le nœud du problème : qu'est-ce donc, que cette « objectivité » ? Évidemment, elle nous renvoie immédiatement à l'essai sur « l'ontologie de l'image photographique », où Bazin, sans rompre le cordon ombilical entre les deux, trace une ligne de démarcation entre la photographie et la cinématographie. La thèse principale défendue dans cet essai séminal est assez connue, et allait fournir une base aux articulations de Deleuze dans *Cinéma I* – mais Bazin, on le sait, avançait une thèse largement inspirée de Bergson: la photo opère des coupes immobiles, effectue

---

<sup>37</sup> “What emerges in these essays is a conception of novels as cultural artifacts which can be rendered into cinema like any other artifact. One can film them with a high degree of cinematic imagination or one can approach them with objectivity, just as one can film a building or a political rally. Insofar as the scenario belongs distinctively to cinema, an objective approach to a novel must lack a scenario. Bresson films *Diary of a Country Priest*, Bazin says, just as Alain Resnais films a painting by Van Gogh, it is an object pure and simple, and always concrete.”

un moulage de l'instant, alors que le cinéma opère des coupes mobiles et, en quelque sorte, momifie le changement, la durée elle-même :

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement<sup>38</sup>.  
(Bazin 14)

Comme il le réitérera plus tard dans « Théâtre et cinéma », son plus long essai sur l'intermédialité, « le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre *par surcroît* l'empreinte de sa durée » (151. Nous soulignons). On est tenté de préciser : de saisir quelque chose comme *l'empreinte digitale* de la durée, du successif pur, pour différencier cette indicialité de celle photographique, qui saisit l'empreinte du temps chronologique.

Le service fidèle que le cinéma peut rendre à la littérature est homologue au service rendu à la photographie: l'achèvement d'un processus enclenché dans un autre médium, mais que ce dernier ne peut mener à terme. On retrouve ici l'opposition classique entre principe chronologique et principe téléologique de l'esthétique d'obédience kantienne, mais les implications philosophiques ne nous préoccuperont que lorsqu'il sera question de l'historicité et

---

<sup>38</sup> Pour une analyse serrée de cet aperçu, nous renvoyons à l'essai de Rosen, dans l'ouvrage du même nom, *Change Mummified* (2001). Nous retrouverons Rosen sur notre chemin, étant donné qu'il est question, dans ses analyses macroscopiques du corpus sembénien, de la subjectivité dans l'histoire, selon une conception mixte (Bazin conjugué au *new historicism* poststructuraliste) de l'historicité qu'il nous faudra serrer de plus près.

de ses enjeux éthiques dans les autoadaptations de Sembène. Dans les analyses de Bazin, cette complémentarité est diffuse, comme un écho en sourdine, dans l'espace de sa réflexion sur l'intermédialité. Concernant *Les Parents terribles* de Cocteau, il note à plusieurs reprises ce « plus » qualitatif, phénomène d'actualisation perfective de ce qui était en latence dans le texte dramatique éponyme:

Cocteau ne trahit pas son œuvre, il reste fidèle à l'esprit de la pièce, respectant d'autant mieux les servitudes essentielles qu'il sait les discerner des contingences accidentelles (sic). Le cinéma agit seulement comme un révélateur qui achève de faire apparaître certains détails que la scène laissait en blanc. (144)

Ainsi Cocteau conserve à sa pièce l'essentiel de son caractère théâtral. Au lieu de tenter, après tant d'autres, de la dissoudre dans le cinéma, il utilise au contraire les ressources de la caméra pour accuser, souligner, confirmer les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques. L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir que par un surcroît de théâtralité. (148)

Soulignons toutefois une ambiguïté, qui est liée, dans cet essai, « Théâtre et cinéma », au registre intermédiaire où l'on doit inscrire le théâtre : est-il question de l'adaptation comme mutation, transfert, ou comme transmutation ? En évoquant le *Henry V* de Laurence Olivier, Bazin formule et développe son argument dans des termes plutôt ambigus :

Si, par cinéma, on entend la liberté de l'action par rapport à l'espace, et la liberté du point de vue par rapport à l'action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir. (139)

Cette matérialité est essentiellement prédiquée sur les ressources spatiales de chaque médium, elle est donc une affaire de *forme*. Mais en conclusion à l'analyse du film d'Olivier, Bazin écrit: « Olivier ne prétend pas nous faire oublier la convention théâtrale, bien au contraire,

il l'accuse. Ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, mais la *représentation d'Henry V* » (141. Soulignement original). La mise en relief laisse entendre que, comme pour l'écriture dans le *Journal d'un curé de campagne*, la scénographie est la matière sur laquelle Olivier travaille, ce qui relèverait alors d'un tout autre dispositif intermédial.

D'un côté, donc, Bazin postule un régime de servitudes et un système d'équivalences, et de l'autre un régime tout à fait particulier où il n'est plus question de se confiner à un rôle ancillaire. Le système des équivalences maintient chaque forme dans sa spécificité, son *essence* : ce n'est *que* de la littérature et ce n'est *que* du cinéma<sup>39</sup>. Il renvoie à la position formaliste, qui a été particulièrement bien articulée par Jean Mitry: « On parle de l'adaptation comme s'il s'agissait d'une simple traduction, d'un simple passage d'une langue à une autre, alors qu'en réalité il est question du passage d'une *forme* à une autre : un problème de transposition, reconstruction »<sup>40</sup>. (“Remarks” 1. Soulignement original).

---

<sup>39</sup> Ungaro (*André Bazin : généalogies d'une théorie* 147) développe, ou plutôt explicite, cette position de Bazin concernant le service similaire que le cinéma rend à la peinture.

<sup>40</sup> “We talk as if adaptation were a matter of translation, like passing from one language to another, when in fact it is a matter of passing from one *form* to another, a matter of transposition, of reconstruction.” (“Remarks” 1) Mitry rejoint Bazin sur le fait que le théâtre, fondamentalement, est parole, *verbum*, et par là génère un coefficient d'adversité que le cinéma ne peut surmonter : cette « forme verbale » est ce qui résiste au cinéma. Seulement, il va plus loin en soutenant que la forme dramatique est réfractaire à l'adaptation, et sur ce point Bazin avait vu un peu plus juste : « Ce n'est donc pas essentiellement l'action de l'œuvre théâtrale qui résiste au cinéma, mais, par-delà les modalités de l'intrigue, qu'il serait peut-être aisé d'adapter à la vraisemblance de l'écran, *la forme verbale* que les contingences esthétiques ou les préjugés culturels nous obligent de respecter. C'est elle qui se refuse à se laisser prendre dans la fenêtre de l'écran » (Bazin 161). En revanche, Mitry, après avoir protesté contre toute réduction



Par contre, dans le second régime, ce n'est *plus* de la littérature et c'est *plus* que du cinéma, et ce degré zéro de l'écriture filmique, par la soustraction et l'addition, en un seul mouvement, ce pur commencement de l'impur, est pressenti dans le style d'adaptation de Bresson. Sur ce point, Mitry prend le contrepied de Bazin et Bluestone, de manière oblique, en remontant à la source de cette doctrine du « matériau brut », donc à Balász:

Béla Balász, dans *Théorie du film*, affirme que l'adaptateur « peut utiliser l'œuvre existante comme matériau brut, la considérer sous l'angle spécifique de son art comme si elle était une réalité brute, et ne pas tenir compte de la forme déjà conférée au matériau ». [...] La position devient intenable. On ne peut pas considérer une œuvre d'art, pièce dramatique ou roman, comme « réalité brute » justement parce qu'elle

---

d'une pièce comme « Phèdre ou toute autre tragédie à son essence dramatique », et après avoir insisté sur le fait que dans le cas du théâtre « *tout est dans le texte* », précise : “While the cinematic ‘presence’ is the formal unity of the person and the world, the theatrical ‘presence’ is the formal unity of the actor and the word : it is the word incarnate. The actor in the theater, does not play a role: he assumes a manner of speaking, a character defined entirely by the text.” (“Remarks” 1-2. Soulignement original.) Notons que ce point de vue est aussi en évidence chez Albert Laffay, d'où, comme pour Mitry et Bluestone, la détection d'une plus grande compatibilité entre roman et film de fiction : « Au théâtre...[le] langage reste toujours au niveau des acteurs. Au contraire tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran. On peut toujours faire décoller les mots des images et leur rendre un rôle descriptif ou explicatif précisément parce qu'on sait bien que les acteurs ne sont pas véritablement présents. Cette facilité vient confirmer que le vrai centre d'un film est ce « montreur d'images » à la volonté de qui nous nous abandonnons » (Laffay 80). Nous renvoyons à Gaudreault (*Du littéraire au filmique* 105-115) pour une analyse pointue et des prolongements féconds de certaines intuitions de Laffay, ici il est seulement question des rapports entre cinéma et théâtre, tels que problématisés dans l'essai « Théâtre et cinéma ».

n'est plus cela, mais est une réalité ayant fait l'objet d'une réflexion et d'une interprétation artistiques<sup>41</sup>.

(“Remarks” 6)

Le contre-argument selon lequel l'œuvre est toujours construite, est un « artefact », comme disait Andrew commentant Bazin, pèse de peu de poids, en vérité, car il est difficile d'imaginer Balász et Bluestone aussi naïfs, malgré leur infatuation néo-kantienne avec la „blosse Form der transzendentalen Apperzeption“ – l'intuition originaire d'un *dehors* situé ‘hors’ du cadre spatio-temporel, mais dont l'absolue extériorité est, par ce fait même, déjà prise dans les mailles du schématisme de l'entendement. Nous disons que Mitry diverge sur ce point avec Bazin en ceci que ce dernier tient les deux fils ensemble : que l'œuvre est tout à la fois un produit, une forme achevée, et une matière plastique. Que l'art soit élaboration, effort, construction, qu'en art tout réalisme soit artifice, etc., cela est tout de même assez banal comme contre-argument, le coefficient de conceptualité critique est nul sous cet angle, y compris chez Bazin, dont nous ne pensons pas, comme semble le suggérer Rosen, qu'il [Bazin] ait été « particulièrement sensible à l'écart objectif subsistant entre le film et la réalité, la conséquence étant que tout réalisme nécessite un certain nombre de choix esthétiques » (dans *Opening Bazin* 109).

La fidélité renvoie, chez Bazin, à une double modalité intermédiaire : d'une part la relation entre forme et fond, régie par les servitudes et équivalences du processus de transfert, de

---

<sup>41</sup> “Béla Balász in *Theory of Film* says that an adaptor ‘may use the existing work merely as raw material, regard it from the specific angle of his own art form as if it were raw reality, and pay no attention to the form already given to the material.’ [...] The position becomes untenable. One cannot consider a work of art – play or novel – as ‘raw reality’ precisely because it is no longer raw reality, but a reality which has been meditated upon and interpreted.”

transposition, et d'autre part la relation entre matière et substance, régie par les flux d'un processus synchronique de *crystallisation*, et non plus diachronique de *métaphorisation*<sup>42</sup>. Cette distinction commande tout l'argument développé dans la conclusion de l'article sur Bresson :

---

<sup>42</sup> Ces flux, à la fois matériels et immatériels, nous serviront d'analyseurs pour comprendre un peu mieux pourquoi Sembène, interrogé sur sa prétendue manière d'adapter la tradition orale, répondait aussitôt : « Je n'adapte pas la tradition, je me l'approprie ». D'où le caractère un peu fastidieux du recensement des incorrections ou incohérences historiques, comme dans *Ceddo* et *Emitai* (Baum, "Tradition and Resistance in Ousmane Sembène's Films") ou *Camp de Thiaroye* (Harrow, Gugler) sans parler de la surenchère herméneutique, par exemple chez Jameson lisant *Xala* comme une allégorie de la nation postcoloniale, et des analyses ethnographiques, peut-être *nolens volens*, comme celle de Rosen dans son essai, "Toward a Radical Historicity," où il écrit : "Sembène is an artist who militantly bases his films in the signs and structures of African cultural tradition, so that, for example, his proclivity for partially indeterminate character motivation and partially open endings to promote discussion and reflection by the audience can be said to *derive* from the African dilemma tale ; on the other hand, he can discuss Brechtian components in his work. " (*Change Mummified* 298-299. Nous soulignons). L'ancrage militant n'est pas loin de la distinction entre adaptation et appropriation, mais en réduisant cette pratique à des sources « traditionnelles » et « modernes », comme pour légitimer la *poetic license* de Sembène, Rosen opte pour la ligne de moindre résistance, et se prive ainsi d'une opportunité de réfléchir sur la matière brute de l'histoire coloniale (la faille chronologique, comme l'appelle Deleuze), dans toutes les *microstorias* filmiques de Sembène. On notera que, contrairement à Philip Rosen, Robert Baum, dans son analyse de *Ceddo* et *Emitai*, reproche à Sembène une connaissance de cette « tradition » tout aussi imparfaite et biaisée – par son animus anti-institutionnel et son athéisme, à l'en croire – que sa « représentation » de faits historiques (Baum, dans *Black and White in Colour* 46 *sqq.*).

Avec le *Journal d'un curé de campagne* s'ouvre un nouveau stade de l'adaptation cinématographique. Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. « Fidélité » signifiait alors respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus directe de l'image. (Bazin 124)

L'argument formaliste de Bluestone est ici validé, où l'adaptation ferme le cercle entamé par l'« ouvrage » littéraire. Mais avec Bresson, poursuit Bazin, ce n'est « point un film 'comparable' au roman, ou 'digne' de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma » (126). On passe ici d'une forme circulaire à une forme composée de plusieurs cercles concentriques prolongeant la réplique de ce fameux « choc de l'original ». Cette intuition anticipe toute l'argumentation postmoderne sur l'intermédialité tous azimuts, et on va y venir. Ce qu'elle implique ne saurait être saisie exhaustivement ici, mais un point principal est que l'écran de cinéma est un *milieu plastique*, et ce n'est nul hasard si Bazin compare, malgré quelques réserves, le film de Bresson avec le film-essai (film d'art) de Resnais sur Van Gogh<sup>43</sup>. Dans l'adaptation de Bresson, la matière brute sur laquelle travaille le cinéaste n'est plus la mise en scène, la scénographie, comme chez Olivier et Cocteau, mais l'écriture, le langage. On peut donc penser que l'essai sur le théâtre, le plus long des écrits de l'*annus mirabilis* 1951, est celui où les idées de Bazin sur l'adaptation sont le plus clairement exposées,

---

<sup>43</sup> Réserves que Bazin remettra en question et invalidera dans l'analyse phénoménologique du *Mystère Picasso* de Clouzot, où c'est l'acte de peindre, comme chez Bresson l'acte d'écrire, qui devient la matière brute sur laquelle travaille le cinéaste. Cf. l'essai d'Andrew, "Malraux, Bazin, and the Gesture of Picasso" dans *Opening Bazin*; et les rapprochements, pour une fois fort pertinents, que fait Ungaro (*André Bazin: généalogies d'une théorie* 146-147) entre cet essai et *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty.

du moment où un grand nombre d'obscurités, comme cette intrigante thèse que Bresson adapte le roman de Bernanos *tel quel*, s'éclaircissent à la lumière des analyses menées dans l'essai sur les rapports entre théâtre et cinéma.

Outre le problème entre forme et fond, et matière et substance – l'autre aperçu de Bazin qui nous semble déterminant pour la suite de nos recherches est celui lié à la notion de « public » de cinéma. Selon Jeanne-Marie Clerc :

Lorsque A. Bazin déclare que le cinéaste aurait tout à gagner à adapter fidèlement 'le capital littéraire' que lui offre notre culture, parce que le roman est 'bien plus évolué' et s'adresse à 'un public relativement cultivé et exigeant', il sous-entend du même coup, lui, aussi, l'infériorité intellectuelle du public de film. L'adaptation est donc le lieu de prédilection de ceux qui ont voulu reconquérir le cinéma pour le faire servir à la défense de valeurs culturelles confortées par la tradition et réservées à une élite. (Clerc, *Écrivains et cinéma* 28-29)

Visiblement, Clerc lit Bazin à l'envers. Ces remarques semblent basées sur une conception réductrice et assez étriquée de la fidélité, dont on vient de voir qu'elle est loin d'être si simpliste et patrimoniale qu'on pourrait le penser, *a priori*. Par ailleurs, Bazin n'affirmait-il pas lui même que « le drame de l'adaptation, c'est celui de sa vulgarisation ? » (92). Par où il faisait alors écho à Sartre, dont l'ombre planait sur toute réflexion concernant la réception des œuvres littéraires depuis la publication de *Qu'est-ce que la littérature ?* :

Comment agréger à notre public en acte quelques-uns de ces lecteurs en puissance ? Le livre est inerte, il agit sur qui l'ouvre, mais il ne se fait pas ouvrir. Il ne saurait être question de 'vulgariser' : nous serions les gribouilles de la littérature et pour lui faire éviter l'écueil de la propagande, nous l'y jetterions à coup sûr. Donc recourir à de nouveaux moyens : ils existent déjà ; déjà les Américains les ont décorés du nom de 'mass media' ; ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel [:] journal,

radio, cinéma. [...] Point n'est besoin de vulgariser : le cinéma par essence parle aux foules ; il leur parle des foules et de leur destin [...] Il ne s'agit pas du tout de laisser adapter nos œuvres à l'écran ou pour les émissions de Radio-France : il faut écrire directement pour le cinéma, pour les ondes » (Sartre 321-323)

On sait que Sartre, malgré une foule d'écrits pour le cinéma, était plus porté vers le théâtre, où il connaîtra son heure de gloire, mais on voit aussi que cet appel à la pratique oppositionnelle de la « cinécriture » trouvera un certain écho chez les nouveaux-romanciers, en particulier Duras, Robbe-Grillet et Simon<sup>44</sup>. La dimension sociologique, sur laquelle se clôt le « manifeste » de Bazin, pointe vers une ligne de convergence des cinémas de l'immédiate après-guerre partant en croisade contre l'abrutissement hollywoodien, mais si chez Bazin ce public ne fait que s'ajouter 'par-dessus le marché' à la communauté (*ecclesia*) des fervents « fidèles » des cinéclubs, il en va autrement pour Sembène et les théoriciens et praticiens d'un cinéma postcolonial alternatif et alter/narratif, dans la mesure où cette dimension nouvelle qu'est le public n'est pas conditionnée par les fluctuations du rapport entre cinéma et littérature. Loin d'être une « adjonction » contingente, ce public serait plutôt quelque chose comme le chaînon manquant à reconstituer pour mettre fin au drame, non de la vulgarisation, mais de l'altérisation (*othering*) « festivalière ». Toute la question est de savoir si, pour le cinéma francophone, une telle entreprise de désaffiliation et 'désaveu' passe par un deuil de la « littérature » et du « cinéma » comme dispositifs d'interpellation critique de cette origine faussement ombrageuse qu'est « l'aube étrange », au 19<sup>ème</sup> siècle, de l'Occident colonisateur en Afrique.

---

<sup>44</sup> Sur ce point, voir Clerc, *Littérature et cinéma* 76-77. On sait aussi, s'il faut en croire Godard, que « la caméra-stylo c'est Sartre qui a refilé l'idée au jeune Alexandre Astruc pour que la caméra tombe sous la guillotine du sens et ne s'en relève pas » (Godard 146). Sur les nombreuses « histoires » pour le cinéma de Sartre, cf. Ungaro 143 *sqq.*

## DISCUSSION II

### La postérité postmoderne

*La mort obsède l'Occident (Michel de Certeau)*

On connaît l'anecdote du vieux chanteur de jazz de la Nouvelle Orléans qui, à la question, *What is jazz ?* répondit, un peu irrité, mais non sans malice : *If it's about what it is, baby, then it ain't*. La réponse vient s'aligner dans la grande chaîne des énoncés, souvent exaspérés, du praticien sommé de définir l'essence de son art, d'exciper la raison d'être d'un phénomène qui est chez lui de l'ordre du vécu, non de l'ordre du réfléchi. Mais cette repartie, pour pleine d'esprit qu'elle soit, est aussi un *understatement*, en ceci qu'elle relance, l'air de rien, le débat, toujours actuel, sur les rapports entre théorie et pratique. Cette classique opposition est ici régie par la puissance déréalisante du négatif (« cela n'est pas ») que tente, vainement, de conjurer l'artiste à travers une boutade pleine de verve où perce, non la pointe acérée de l'ironie ou le cynisme du vieux briscard, mais bien plutôt l'achèvement d'un certain processus entropique : ce que le jazz *n'est pas* est arrivé à son terme final, (là) où le jazz *n'est plus*. Le vieux musicien, prenant en vue la « théorie » des critiques s'avançant vers le sanctuaire de son art, agite le drapeau *blanc* de la capitulation, sans trop se faire d'illusions sur ce qui va advenir. « Cela n'y est plus » : le théoricien aura eu raison du praticien.

Il est cependant possible de lire, derrière cette ultime reconnaissance de défaite, derrière ce *fatum* du ravalement au rang d'objet d'étude, un propos plus nuancé, moins sombre et plus ambigu sur l'*affect* sous-jacent à tout acte d'intellection, sur le levier sensible qui met en branle la chaîne de production des concepts. La réplique du vieux jazzman, simple et sans détours,

désarçonne en effet par ce qu'elle laisse entendre et flotter à son entour, à son « empan », donc par son *envoi*, lequel s'énonce ainsi : le questionnement comme forme de recherche intellectuelle est indissociable d'un travail du deuil, d'un sentiment, vague et diffus, que quelque chose se perd, inexorablement. Ainsi, l'interrogation d'André Bazin sur « l'essence du cinéma » résonne dans le vaste espace mélancolique de la réduction de cet art au « silence » avec l'avènement du parlant. Cela n'a rien de paradoxal, si l'on se souvient que le questionnement métaphysique (Kant, Schelling) et romantique (Schlegel, Schleiermacher) sur ce qu'est l'art, vers la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, est lui aussi presque contemporain de l'invention du musée – espace clos qui marque le *compella intrare*, « le grand enfermement » de l'art occidental, sa mise en jeu et au silence dans le circuit capitaliste de l'échange symbolique.

Dans le champ disciplinaire des recherches sur l'adaptation cinématographique, la mélancolie en tant que tonalité, « schème dynamique », au sens bergsonien, est doublement à l'œuvre dans l'interrogation forcenée sur ce que peuvent ou ne peuvent pas la littérature et le cinéma. Cette mélancolie résonne avec des accents pathétiques chez Georges Bluestone, dans sa nostalgie pour une *certaine* littérature et un *certain* cinéma, alors qu'elle est plus ambivalente – apocalyptique ou eschatologique ? – dans les réflexions soutenues de Bazin sur les « fins » de chaque médium – d'où cette segmentation de l'évolution des rapports entre forme et contenu au tempo accéléré de la périodisation, selon l'« âge » en vigueur.

Avec la postérité contemporaine du moment de la *theory*, à partir des années 60, cette mélancolie se donne à voir dans une prolifération de définitions portant sur ce qu'est, non la littérature ou le cinéma, absorbés depuis les années 30 par le grand trou noir de la *culture industry*, mais l'adaptation cinématographique en tant que telle. Ainsi, pour Robert Stam,

une façon de concevoir l'adaptation est de la comprendre comme une série de transformations complexes auxquelles est soumis l'hypotexte du roman source : sélection,



amplification, concrétisation, actualisation, critique, extrapolation, analogisation, popularisation, et resymbolisation<sup>45</sup>. (“Beyond Fidelity” 68)

En écho à ce vaste épingle d’inspiration génétienne, Dudley Andrew, dans une veine plus sémiologique, suggère de voir dans l’adaptation « l’appropriation du *sens* d’un texte antérieur » (“The Well-Worn Muse” 9. Nous soulignons). Plus ambitieux, ou plus exigeant, Patrick Cattrysse, dans *Pour une théorie de l’adaptation filmique*, propose, non une définition de l’adaptation, mais de ce qu’il appelle la « théorie de l’AF » : « Par théorie de l’AF, nous entendons donc *un instrument d’analyse qui permet de décrire et d’expliquer de manière systématique et exhaustive le phénomène de l’AF tel qu’il s’est produit depuis le début du cinéma* » (Cattrysse, *Pour une théorie* 3. Soulignement original.)<sup>46</sup>. Au bout de la chaîne de ce vaste discours totalisant, on retrouve Linda Hutcheon, qui s’efforce, tant bien que mal, de ramener les processus d’adaptation à trois cas de figure :

- La transposition autorisée d’une œuvre ou d’œuvres reconnaissables
- Un acte créatif *et* interprétatif d’appropriation et de préservation

---

<sup>45</sup> “One way to look at adaptation is to see it as a matter of a source novel hypotext’s being transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization.”

<sup>46</sup> Signalons toutefois que dans sa dernière monographie, Cattrysse consacre aussi de longues pages à ce travail de définition de l’objet d’étude en question (*adaptation*), outre ce qu’il entend par *adaptation theory*. Cf. Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies* 127 sq.

- Un intense engagement intertextuel avec une œuvre adaptée. (Hutcheon 8. Soulignement original.)<sup>47</sup>

Ce foisonnement d'énoncés déclaratifs et de propositions analytiques laisse songeur. Pour revenir à notre vieux jazzman, on peut dire que l'adaptation, décidément, *n'est pas/n'y est plus*. Ou alors, paradoxe révélateur : elle n'a jamais été. Cela permettrait ainsi de situer le questionnement des postmodernes sur un plan synchronique où il est moins question de *pathos*, de nostalgie pour une certaine idée de la littérature (la fameuse *eternal relevance* du canon classique si chère à Matthew Arnold et F.R. Leavis), ou de fin, de *telos* de la littérature ou du cinéma, que de *muthos*. En somme : l'adaptation tous azimuts participe aujourd'hui d'une perpétuation de la littérature et du cinéma comme mythèmes essentiels à l'ancrage de l'histoire au plus profond de ce gouffre pascalien qu'est l'« éternel présent » de la postmodernité – pour ce qui est de la postcolonialité, et de sa « faille chronologique », nous y venons à la discussion suivante. Mais cette résonance « apocalyptique » de la fin de l'histoire, en études littéraires et cinématographiques, y compris dans ses prolongements à la périphérie, comme espace agonal, et non simple trope ou schème spéculatif hégélien, est une intensité moins facile à capter ou à localiser, tant elle est intimement logée dans la *chair* du temps réel, dans ce que Husserl appelait

---

<sup>47</sup> In short, adaptation can be described as the following :

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with with the adapted work

« le présent vivant »<sup>48</sup>. On peut, cependant, en repérer un des seuils de réverbération dans le *fait* théorique abouté au continuum de l'adaptation, non pas, pour prendre acte du « paradoxe que l'adaptation est théoriquement impossible et pourtant culturellement omniprésente » (Elliott 6), encore moins pour *lire* le diagnostic clinique sur l'état instable de la littérature et du cinéma que les théoriciens de l'adaptation cinématographique établiraient d'autorité ou par procuration, mais pour traverser une *passerelle*, l'une des rares, entre le postmoderne et le postcolonial. Une telle traversée peut se faire en prenant comme point d'amorce l'« écriture ». Mais il y a un autre versant de ce massif discursif, où il est fondamentalement question du « post » comme arrivée au terme final d'un cycle, comme *achèvement*. L'opérateur pour arpenter ce terrain escarpé est « l'écriture de l'histoire », au sens certain, et – ceci est un énième rappel – notre recherche sur les autoadaptations de Sembène trouve toute sa pertinence et cohérence dans ce champ épistémique et symbolique qu'il est l'un des rares artistes africains à avoir parcouru *de facto*, dans son œuvre littéraire et filmique.

La présente discussion autour des théories postmodernes est ainsi une sorte de prolégomène visant à préparer notre étude sur les autoadaptations de Sembène comme « matière

---

<sup>48</sup> Que Sembène ait donc décidé de tenir ensemble les deux rênes, littérature et cinéma, pour chevaucher le temps de l'histoire postcoloniale, cela nous semble relever d'une profonde intuition quant à la spectralisation et dématérialisation de cette dernière à l'ère benjaminienne de la reproductibilité technique *en masse*. L'histoire n'est plus un *avoir*, un patrimoine, une possession jalousement gardée dans les écrans de la mémoire. L'histoire, comme *énonçabilité*, est ce qui se donne *à voir* comme *visibilité*. D'où la mauvaise foi que l'on détecte dans la critique du « ressassement perpétuel » chez les minorités « invisibles » en France, lesquelles n'ont fait que reprendre à leur compte le dispositif d'énonciation du *récitatif*, le ressassement du récit de la Grande France « entamé » par et depuis la III<sup>ème</sup> République.

noire » de l'histoire africaine contemporaine, comme façonnement d'un contre-imaginaire symbolique, ce que n'a pas manqué de noter David Murphy<sup>49</sup>, mais en s'en tenant uniquement à la trilogie historique *Emitai*, *Ceddo* et *Camp de Thiaroye* – proposition que nous aimerions étendre aux œuvres auto-adaptées. Dans notre analyse du discours postmoderne sur l'intermédialité, un accent particulier sera mis sur les nouvelles perspectives de recherche se dégageant des textes, cela en conformité avec notre hypothèse d'une double souche génétique d'où émergerait cette efflorescence discursive qu'est la théorie de l'adaptation cinématographique.

D'une manière générale, on peut faire le distinguo entre, d'une part, les *adaptation studies* à proprement parler, reconnaissables à quatre traits : le *mode* d'exposition théorique, la systématisation des *types* d'adaptation, le découpage d'un *corpus* et les *études* de cas pratiques. Ce serait la méthode Bluestone<sup>50</sup>. L'immense majorité des ouvrages parus dans le sillage de ce dernier entre dans cette catégorie<sup>51</sup> ; l'autre pôle est constitué par les approches et perspectives

---

<sup>49</sup> *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Trenton: Africa World Press, 2000.

<sup>50</sup> Pour une discussion plus détaillée, cf. Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies* 133 sq. Assez étrangement, Cattrysse ne mentionne pas Bluestone parmi les ouvrages précurseurs de son approche PS (polysystémique) de 1992.

<sup>51</sup> On citera, pour y revenir plus bas, *inter alia*: Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*, Berne : Peter Lang, 1992 ; Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1996 ; James Naremore (éd.), *Film Adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000 ; Robert Stam et Alessandra Raengo (éds.), *A Companion to Literature and Film*. London: Blackwell, 2004 ; Mireia Aragay (éd.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005 ; Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (éds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007 ; Jeanne-Marie Clerc (éd.), *Cinéma, littérature*,

sur l'intermédialité, où l'angle d'incidence est plus élargi et touche aux rapports entre le cinéma et les autres arts, en particulier, mais pas exclusivement, la littérature. Ce serait la méthode Bazin. Les traits pertinents, ici, sont l'absence d'un corpus *spécifique* et bien *délimité* et la *coalescence* spéculative des dimensions diachronique et synchronique, autrement dit un échelonnement dialectique dans le temps des niveaux de l'analyse. Exemplaires à cet égard sont les ouvrages de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1995), Michel Serceau (1999), Kamilla Elliott (2003), Linda Hutcheon (2006) et, dans une moindre mesure, Robert Stam (2006), lesquels nous permettront d'explicitier en quoi consiste précisément cette intrigante « dialectique » de l'écriture filmique. Notons que les études narratologiques entrent aussi dans ce registre, du fait de la remontée aux sources, antiques ou modernes, pour rendre compte des formes et régimes de narrativité actuels<sup>52</sup>.

Cette dichotomie, peu ou prou arbitraire, est assurément dictée par les nécessités de notre démarche, et il y aurait beaucoup à redire sur les critères retenus, mais cela relève d'un autre

---

*adaptations*, Montpellier : Institut de Sociocritique de Montpellier, 2009 ; Deborah Cartmell (éd.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. London: Blackwell, 2012 ; Patrick Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp: Garant, 2014. On notera que ce dernier ouvrage de Cattrysse est beaucoup plus détaillé et clarifie un certain nombre de problèmes laissés en plan dans l'essai de 1992, en particulier les prétentions épistémologiques des « théoriciens » de l'adaptation filmique. Sa pragmatique, axée sur le principe que toute adaptation est une *traduction*, nous semble conserver toute sa validité comme *exemplum* d'une méthode de recherche adéquate, « adaptée » au traitement polysystémique de larges *corpora*.

<sup>52</sup> *Inter alia* : Chatman (*Story and Discourse*) Orr et Nicholson (*Cinema and Fiction*) Gaudreault (*Du littéraire au filmique*). Cf. bibliographie.

débat<sup>53</sup>. De façon plus significative, et au-delà des nuances et différences, ce sont les points de convergence, les traits communs qu'il convient ici de relever, pour serrer de plus près cet « air de famille » de la postérité postmoderne. On note ainsi une tendance prononcée à s'attaquer aux questions interdisciplinaires. Partant, le régime de transversalité déborde largement le cadre restreint d'une simple opposition entre littérature et cinéma. Là où Bazin et Bluestone s'attachaient à élucider le *phénomène* de l'adaptation, les théoriciens de l'adaptation sont plutôt portés vers les questions liées au *fait adaptatif*, à la transaction et négociation entre divers régimes sémiotiques et systèmes de représentation, aux infinies possibilités combinatoires, à leurs collusions et collisions, leur confrontation dans l'arène gladiatoire du langage – étant admis, depuis Christian Metz, que le cinéma n'est pas une langue, encore moins une projection d'images en mouvement, mais un système de signes<sup>54</sup>. Ce déplacement de l'accent sur

---

<sup>53</sup> Par exemple, Gaudreault dispose d'un corpus, « le cinéma des premiers temps », mais son approche narratologique le place dans une configuration où la question de l'adaptation en tant que telle, comme *question de droit*, au sens spéculatif, est secondaire par rapport à la systématisation des types de récit appropriés selon le médium. On notera aussi l'exclusion, de notre cadre analytique, de textes fondamentaux comme ceux de Metz ou Deleuze, mais outre le fait que leurs réflexions sont au cœur des dynamiques et orientations de recherche, et partant sont impliquées dans toutes les analyses, le propos chez l'un et l'autre déborde largement le cadre des rapports entre littérature et cinéma : ce dernier est conçu comme forme de langage (Metz) et comme forme de pensée (Deleuze), et l'on entre dans le domaine propre à la *philosophie*, très distincte de la ou des théories en libre circulation.

<sup>54</sup> Le langage *tel quel* désigne un problème dont nous pensons que la théorie de l'adaptation n'est pas outillée pour le penser ou le repenser autrement que dans les termes d'une stylistique comparée, ce qui est d'ailleurs assez manifeste dans les textes 'théoriques' (Bazin sur Wyler et Welles, Bordwell sur le cinéma des premiers temps, entre autres exemples).

l'adaptation comme *facere*, art du façonnement, donne tout son sens aux jeux de distinction théoriques et aux protocoles critiques visant à délimiter des seuils intra- et interdisciplinaires, des axes de réflexion et des domaines de recherche bien précis. On suivra donc, sans plus, ce travail d'arpentage, en retraçant, pour chaque type d'analyse, les coupures et les intersections, mais tout en ne perdant pas de vue l'enjeu majeur au cœur de ce complexe discursif, et qui orientera éventuellement toute notre investigation du champ de recherche francophone : « la fin de l'histoire », comme *énoncé spéculatif*, y trouve-t-elle une quelconque adhérence – ou pertinence, comme poussée symptomatique (*discontent*) – sur le terrain des rapports entre la littérature et le cinéma ?

### ***II.1. Les études sur l'adaptation filmique : transposition et transformation***

Hormis Patrick Cattrysse, qui en fait peu cas, toutes les *adaptation studies* consacrent une large part à la question de la fidélité. On aurait tort de voir, dans la récurrence de cette problématique, une Hydre de Lerne qui pointerait toujours une tête supplémentaire au moment où on croit en avoir tranché la dernière. Le problème de la fidélité est, en fait, toujours un point d'appui pour aller vers autre chose. Brian McFarlane, qui entend accorder une large part à « la centralité du récit » et aux « fonctions narratives » à l'œuvre dans le roman et le film de fiction, ressort le vieux démon du placard, rebaptisé pour l'occasion « fidelity criticism », mais sans trop s'attarder sur la question polémique de sa *relevance*. Puisant des ressources dans la sémiologie de Metz et Barthes, McFarlane s'efforce d'affiner l'hypothèse transpositionnelle émise par Bluestone en distinguant « ce qui peut être transféré d'un médium à un autre, et ce qui, forcément, nécessite une adaptation » :

les types de transfert les plus importants que l'on peut effectuer entre roman et film se trouvent dans la catégorie des fonctions proprement dites, plutôt que dans celle des

indices, même si, comme on le verra, certains éléments de cette dernière sont transférables en partie<sup>55</sup>. (McFarlane, *Novel to Film* 13)

« Fonction narrative » et « indice narratif » sont des concepts empruntés au Barthes de la première « période », qui les développe, comme on le sait, dans « Introduction à l'analyse structurale du récit », et on peut juste ajouter que cette binarité se recoupe avec la biaxialité metzienne des plans syntagmatique et paradigmatique, car c'est bien d'une double articulation (syntaxe et sémantique) du langage cinématographique dont il est question dans l'étude de McFarlane<sup>56</sup>. Cette dualité pointe elle-même vers une certaine grammaticalité, laquelle est plus en évidence dans l'étude de Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, où l'influence de la linguistique structurale est aussi nettement plus accusée.

La volonté de système affichée par Cattrysse dans son « Introduction » indique clairement que l'enjeu, chez lui, ne se rapporte pas à un simple dépassement des anciens modèles. D'emblée, il constate que « jusqu'à présent, personne n'a réussi à présenter une classification systématique des méthodes suivies dans les différentes études » (*Pour une théorie* 1). Autrement dit, le constat est qu'il n'y a pas encore de *paradigme* en tant que tel. Un tel cadre explicatif totalisant lui est fourni par « l'approche polysystémique » déjà mise à profit dans les sciences

---

<sup>55</sup> “The most important kinds of transfer possible from novel to film are located in the category of functions proper, rather than that of indices, though some elements of the latter will also be seen to be (partly) transferable.”

<sup>56</sup> Peu importe si les théories mobilisées semblent se télescoper et produire une cacophonie analytique, comme dans la reprise du thème classique de la linéarité du récit et de la spatialité du film (McFarlane 27) – quel récit a jamais été linéaire ? L'important ici, encore une fois, est de repérer les coupures, les nouveaux tracés, les nouvelles lignes dans l'arborescence de la théorie de l'adaptation filmique.



humaines et, surtout, en traductologie. Cattrysse introduit pour la première fois un postulat analogique – entre l’adaptation et la traduction – qui allait avoir une longue carrière en théorie de l’adaptation (cf. *infra* notre discussion de *Rethinking the Novel/Film Debate*). Selon Cattrysse, se basant sur la linguistique contrastive de l’École de Prague et sur le formalisme russe, « la traduction de même que l’AF représentent un procès de transfert », d’une part, et, d’autre part, elles « représentent à la fois un procès de *transformation* et de *transposition* de textes » (13). On retrouve ici la métaphorisation, avec ses binarités, analysée précédemment dans le texte de Bluestone. Cattrysse est cependant sensible aux divergences entre les deux procès, tant au niveau de la sémiotisation que de la réception. Concernant les procédés de sémiotisation, il écrit :

Si la traduction et l’AF représentent deux types de transposition textuelle, la traduction est généralement considérée comme une transposition interlinguistique, mais *intrasémiotique*, alors que l’AF est considérée comme une transposition *intersémiotique* ou intermédiaire. (15-16. Soulignement original.)

L’approche polysystémique est ainsi corrélée à des modalités de transfert différentes selon le ou les médiums entrant en ligne de compte, et sur ce point Cattrysse, anticipant sur les analyses intermédiales, évite toute réduction traductologique – d’une courte pointe, il est vrai, tant il peine à se départir, dans l’analyse de son corpus, *i.e.*, le film noir américain des années quarante, de la trichotomie structuraliste des normes, modèles et systèmes distingués « d’après le degré de complexité systémique » (26).

Pour ce qui est de la réception, « [l]a production de sens[,] de même que le contexte social de réception d’un texte littéraire[,] ne se confondent pas avec la ‘lecture’ et la réception d’un film » (17). Sous cet angle de la réception, l’on voit se matérialiser une ligne de démarcation supplémentaire qui s’avérera décisive pour nous, ultérieurement :

Ici, la distinction entre la littérature écrite et la littérature orale, dramatique, signalée plus haut, est encore plus importante. Si la lecture d'un roman ou d'un poème imprimé diffère nettement de la vision d'un film, la réception dans une salle d'un texte déclamé ou d'une pièce de théâtre, se rapproche déjà de la 'lecture' d'un film, et ceci tant sur le plan sémiotique (= production de sens) que pragmatique (= contexte socio-culturel de réception). (17-18)

Implicitement, Cattrysse remet en cause la prééminence du roman en *adaptation theory*, ce qui peut sembler paradoxal, étant donné le choix de son corpus<sup>57</sup>. Par voie de conséquence, et de manière plus significative pour nous, l'on peut noter une subtile critique du binôme écrit/oral, que Tcheuyap, *inter alia*, reprend à son compte pour dégager « le contexte d'énonciation » des adaptations filmiques en Afrique francophone. Deux postulats théoriques largement discutables, en effet, et dont nous ne saurions faire l'économie d'un rigoureux questionnement en abordant le champ francophone. Ici toutefois, il s'agit, non de prendre position pour ou contre les thèses mises en avant, mais de prendre la mesure des lignes tracées par le théoricien, et d'en appréhender les limites. Chez Cattrysse, si tout ne se ramène pas à une plate application des procédés polysystémiques en traductologie à la théorie de l'adaptation, en revanche tout semble se ramener à l'analogie, aux « affinités électives », comme dirait Jean Cléder, entre la traduction et l'AF : « Les études PS examinent un objet d'étude qui n'est pas différent du nôtre. Les analogies ne se limitent d'ailleurs pas à l'objet d'étude, mais elles concernent aussi la façon dont cet objet a été abordé dans les études précédentes » (18). De même qu'en théorie du film la

---

<sup>57</sup> D'un autre côté, cela n'a rien de paradoxal, étant donné la théâtralité « à fleur de texte » de ces romans noirs de l'époque, produits pour être filmés.

spécificité de l'expression cinématographique a toujours été mise à jour en la rapportant à quelque autre mode d'expression ou de représentation, ce contre quoi les visualistes de la tradition française (Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein et René Clair)<sup>58</sup> se sont vivement élevés, de même en théorie de l'adaptation filmique le rapport analogique est une donnée de base difficile à ignorer, conclusion à laquelle aboutira également Kamilla Elliott dans "The Celluloïd Laöcoon," ainsi qu'on le verra dans la seconde section. La systématisation est omniprésente dans l'approche polysystémique esquissée dans *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, allant jusqu'à englober les types d'études sur l'adaptation – Cattrysse en recense six, des monographies à ce que Kamilla Elliott allait appeler les « études métathéoriques » (*Rethinking 2*). Un tel foisonnement classificatoire a de quoi laisser perplexe, certes, mais il permet, et c'est son seul intérêt à nos yeux, d'entrevoir la nécessité du passage d'une approche interdisciplinaire à une approche pluridisciplinaire dans le traitement des questions exponentiellement complexes liées à l'adaptation filmique (cf. *infra* les remarques sur *Theory of Adaptation*).

Si la volonté de système chez Cattrysse porte sur un type spécifique d'adaptation, à savoir celle des innombrables *hard-boiled* romans policiers éclipsés par le prestige « littéraire » d'un Hammett ou d'un Chandler, en revanche chez les auteurs du recueil édité par James Naremore, *Film Adaptation*, et qui comprend un texte de Bazin traduit en anglais ("Adaptation, or the Cinema as Digest"), ce désir de maîtrise s'étend à toute la sphère de la pratique de l'adaptation filmique. Le modèle retenu et « fidèlement » suivi est toujours celui d'un diptyque exposé théorique/études pratiques, mais le lien de corrélation étant plus lâche, du fait de la polyphonie

---

<sup>58</sup> Sur le réalisme poétique français et la difficile 'adaptation' du cinéma français au parlant, on consultera avec grand intérêt les études de Jeanne-Marie Clerc (*Écrivains et cinéma* 17 *sqq.* et *Littérature et cinéma* 34-39).

inhérente à un ouvrage anthologique, les énoncés assertoriques, sans rien perdre de leur valeur doctrinale, sont plus flexibles et moins péremptoires. Ainsi, dans son essai, “Adaptation,” extrait du manuel théorique *Concepts in Film Theory* dont il a été déjà question dans l’« Introduction », Dudley Andrew, ‘fidèle’ à un certain tour d’esprit bazinien, propose de distinguer trois types de rapport entre un original (littéraire) et une copie (filmique):

Si nous nous en tenons aux cas où le processus d’adaptation est mis en avant, *i.e.*, où l’original est présenté comme source ou objectif d’une haute dignité esthétique, il y a plusieurs modes de relation possibles entre le film et le texte. Par commodité, on pourrait réduire ces modes à trois cas de figure : l’emprunt, l’intersection et la fidélité de la transformation<sup>59</sup>. (29)

On l’aura compris, il s’agit ici de la littérature au sens superlatif, et l’on verrait mal comment le film noir américain, pour ne citer que ce genre « mineur », pourrait entrer dans ce schéma un tantinet réducteur. Concernant la triplicité du dispositif adaptatif (emprunt, intersection, et fidélité de la transformation), elle confère une allure plus systématique aux données du problème de la métaphorisation (hypothèse transpositionnelle de Bluestone) et de la cristallisation (hypothèse transformationnelle de Bazin), mais elle repose sur un « implicite idéologique », pour reprendre le terme de Bourdieu, qui nous semble réaffirmé, sur le mode apophatique, lorsque Andrew s’en prend au démon de la fidélité :

---

<sup>59</sup> “If we confine ourselves to those cases where the adaptation process is foregrounded – that is, where the original is held up as a worthy source or goal – there are still several possible modes of relation between the film and the text. These modes can, for convenience, be reduced to three: borrowing, intersection, and fidelity of transformation.”

Indéniablement, le point de discussion qui revient souvent, et de façon exaspérante, dans le débat autour de l'adaptation, ainsi que des rapports entre le cinéma et la littérature, concerne la fidélité et la transformation. On suppose ici que la tâche de l'adaptation au cinéma est de reproduire quelque chose d'essentiel contenu dans le texte originel<sup>60</sup>. (31)

Loin de contester « l'Idéologie de l'Original » (Cattrysse, *Pour une théorie* 18), Andrew nous semble plutôt retourner le gant de son argument, entièrement fondé sur la logique assumptive de la relation verticale entre original et copie, source et dérivé, littérature et cinéma. Il adopte, fi de ce désaveu exaspéré qui n'en est réellement pas un, un point de vue moderniste élitisant, où le cinéma, comme disait Tagore, « joue les seconds rôles » par rapport à la littérature<sup>61</sup>. James Naremore, parlant du modernisme grand style (*high modernism*) de Bluestone, ne manque pas d'attirer l'attention sur le *double bind* inhérent à un tel argumentaire :

Bluestone ne semble pas se rendre compte du fait que si l'on part d'une position moderniste, la seule façon d'éviter que le cinéma paraisse désuet, médiocre ou culturellement inférieur consiste à jeter l'anathème sur les adaptations de niveau supérieur, culturellement parlant<sup>62</sup>. (*Film Adaptation* 6)

---

<sup>60</sup> “Unquestionably, the most frequent and most tiresome discussion of adaptation (and of film and literature relations as well) concerns fidelity and transformation. Here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text.”

<sup>61</sup> “[C]inema is still playing second fiddle to literature.” dans Hutcheon, *Theory of Adaptation* 1.

<sup>62</sup> “Bluestone does not seem to realize that when we start from the modernist position, the only way to avoid making film seem belated, middlebrow, or culturally inferior is to devalue straightforward, high-cultural adaptation altogether.”

On pourrait presque en dire autant de Dudley Andrew, n'eût été son refus, à la fois de tout nihilisme débraillé à la manière du Truffaut de la première heure partant en croisade contre « la tradition française de la qualité », et, dans le sillage de Bazin, sa « déclaration d'indépendance » du cinéma comme « système sémiotique » *compatible*, au plan de l'expressivité, avec la littérature, et donc pas seulement *comparable* à cette dernière :

Il faudrait donc admettre ceci : bien que le matériau de la littérature (graphèmes, mots, phrases), soit différent en nature des matériaux du cinéma (projection d'ombres et de lumières, sons et formes reconnaissables, et actions représentées), les deux systèmes peuvent construire, chacun à sa manière, et à des niveaux très élevés, des scènes et récits tout à fait commensurables<sup>63</sup>. (dans Naremore, *Film Adaptation* 32)

Cette commensurabilité est cependant une conquête qui ne va pas sans pertes, des deux côtés de la ligne de front intermédiaire. Tout le problème en *adaptation theory* consiste alors à intégrer cette dimension « mélancolique » du *lost in translation* dans l'analyse, ce qui sera particulièrement en évidence dans la deuxième constellation discursive, celle des études transgénériques sur l'intermédialité. On pourrait arguer que le volume édité par James Naremore, pour ce qui est de la première partie ("Adaptation in Theory") est déjà happé, pris dans le champ gravitationnel de l'intermédialité, mais la seconde partie ("Adaptation in Practice") maintient les

---

<sup>63</sup> "One would have to hold that although the material of literature (graphemes, words, and sentences) may be of a different nature from the materials of cinema (projected light and shadows, identifiable sounds and forms, and represented actions), both systems may construct in their own way, and at higher levels, scenes and narratives that are indeed commensurable."

analyses sur la terre ferme de « la critique concrète », comme dirait Fredric Jameson, les arrimant ainsi à la sociopragmatique des contextes de production et de réception typique de la tradition bluestonienne des *adaptation studies*. Dudley Andrew ratisse large, de même que James Naremore et Robert Ray, mais la portée de leur propos ne va pas au-delà de ce cadre méthodologique.

Robert Stam, par contre, nous semble formuler des propositions d'une *amplitude* théorique à même de couvrir la *totalité* du champ disciplinaire, sans présupposé aucun sur la valeur du texte littéraire ou de l'adaptation filmique. Dans son essai, "The Dialogics of Adaptation," dont l'inflexion bakhtinienne donne déjà le ton quant à sa volonté totalisante, Stam, emboîtant le pas à Cattrysse, se focalise sur la *processualité* des transferts en tous genres qui peuvent s'effectuer entre les deux médias. Après avoir rejeté la fidélité comme « un trope inadéquat », geste dont il faut bien admettre qu'il est une sorte de rite de passage obligatoire en *adaptation theory*, Stam opère quelque chose comme une diffraction du concept d'adaptation, qu'il décompose en une multiplicité de rayonnements diffus, sous l'emprise de la force médiale du transfert en cours :

De fait, la théorie de l'adaptation dispose de toute une constellation de tropes – traduction, lecture, dialogisation, cannibalisation, transmutation, et signifiante – qui jettent tous un éclairage sur une dimension spécifique de l'adaptation<sup>64</sup>. (dans Naremore, *Film Adaptation* 62)

---

<sup>64</sup> "In fact, adaptation theory has available a whole constellation of tropes---translation, reading, dialogization, cannibalization, transmutation, and signifying---each of which sheds light on a different dimension of adaptation."

On se rappelle le trope bazinien de la « réfraction » dans l'essai sur Bresson, *i.e.*, la condensation et distillation de l'original comme source de lumière, qui est à l'exact opposé de cette dispersion sémiotique, de ce « subtil procès de dissémination » (64) intrinsèque au langage comme *tissu* avec lequel le cinéma et la littérature composent. Sans surprise, Stam introduit ici donc une approche textualiste, hautement problématique il est vrai, mais dont on peut apprécier, avec le recul, le désir d'égalitarisme, la volonté d'en finir avec « l'Idéologie de l'Original » :

Les adaptations filmiques sont donc prises dans le tourbillon perpétuel de la citation et de la transformation intertextuelle, dans la spirale des textes engendrant d'autres textes, en plein cœur d'un procès infini de recyclage, transformation, et transmutation, sans aucune assignation précise d'un point d'origine<sup>65</sup>. (68)

Au-delà de la surenchère métaphorique du « tourbillon perpétuel » et du marcottage textuel, les points développés par Stam sur l'oblitération de l'origine, le recyclage et ce qu'il appelle par ailleurs « la négociation des intertextes à plusieurs niveaux » (69) s'avéreront d'une grande importance dans l'axiologie du discours théorique francophone sur l'adaptation filmique, où, comme on le sait, la reconstitution de l'original comme texte, *i.e.*, la source orale, est un *work in progress* engageant toutes les puissances du négatif – et, aussi, il faut bien le dire, toutes « les puissances du faux ». Loin d'être une exception, Stam est en fait une figure-limite à la croisée entre la méthode scolastique des *adaptation studies* et celle, moins contraignante et plus

---

<sup>65</sup> “Film adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin.”



« libérale », des *interart studies*, où le théoricien, comme la raison dans son sommeil, est confronté à ses propres monstres et démons.

## ***II.2. Les rapports entre le cinéma et les autres arts : transaction et négociation***

Si les *adaptations studies* se rapportent spécifiquement aux rapports génériques entre le roman et le film de fiction, suivant la ligne de réflexion tracée par Georges Bluestone, les études sur l'intermédialité ont pour objet, non des genres narratifs, mais des médiums et modes de représentation, partant des véhicules sémiotiques. Ici, c'est l'hypothèse transpositionnelle, plus que la fidélité, qui est le facteur dont le caractère problématique donne cohérence et consistance aux propositions avancées par les théoriciens de l'intermédialité – hypothèse elle-même issue, rappelons-le, d'un éprouvant labeur théorique dans l'histoire des études sur l'adaptation filmique. D'une certaine façon, la théorie « se mord la queue », se *retourne* contre elle-même, mais cela cadre parfaitement avec le cadre *réflexif* de cette seconde configuration discursive. Ainsi, pour R. Barton Palmer,

en postulant une connexion matérielle entre deux textes, la donnée partagée provenant du texte-source, la traduction rend difficile une conceptualisation de l'adaptation comme entité séparée. Ou bien, dans une perspective globale, elle rend difficile une théorisation de l'adaptation comme domaine d'étude légitime, comme quelque chose dont on puisse dire qu'elle « sert » les intérêts du cinéma<sup>66</sup>. (dans Stam et Raengo, *A Companion to Literature and Film* 263)

---

<sup>66</sup> “In postulating a material connection between the two texts, with what is shared coming from the source, translation makes it difficult to theorize any adaptation as a separate entity. Or, from a global perspective, it makes it

Le propos est assurément moins nuancé chez Francesco Casetti, dont l'essai "Adaptation as Mis-adaptations," traduit de l'italien, est découpé en une série de segments discursifs – d'une haute tonalité manifestaire et polémique – d'où se dégagent de nouvelles perspectives pour quelque chose comme un âge « post-adaptation » à venir. Dans le fragment traitant de « l'adaptation conçue comme la réapparition du discours », Casetti écrit,

Dans cette perspective, l'adaptation n'est plus perçue comme une œuvre répétant une autre œuvre, encore moins comme une visée expressive se juxtaposant à une autre visée expressive. On n'a plus affaire à une re-lecture ou ré-écriture, mais plutôt à la *réapparition, dans un autre champ discursif, d'un élément (intrigue, thème, personnage, etc.) qui est auparavant apparu ailleurs*<sup>67</sup>. (dans Stam et Raengo, *A Companion to Literature and Film* 83. Soulignement original.)

Il importe peu que cette posture poststructuraliste de Palmer et Casetti soit valide ou sujette à divers problèmes, en particulier le postulat suivant lequel le film est un texte, un tissu de citations anonymes, postulat que seuls les *praticiens* sont à même de confirmer ou d'infirmer. Il s'agit seulement pour nous de marquer les seuils de passage dans le cycle de maturation de

---

difficult to theorize adaptation as an area of study worthy in its own right, as something that might be said to 'serve' the cinema."

<sup>67</sup> "Within this perspective adaptation is no longer seen as a work repeating another work, nor as an expressive intention that juxtaposes itself to another expressive intention. We are no longer confronted with a re-reading or a re-writing: rather, what we are dealing with is the *reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character, etc.) that has previously appeared elsewhere.*"

*l'adaptation theory*, afin de mieux paramétrer les rapports à établir avec le champ francophone. On est ici en plein moment *critique*, après celui *dogmatique* de l'ancienne école. Plus que l'objet d'étude en lui-même, ce sont les outils méthodologiques et les paradigmes analytiques, comme la traduction, qui posent aujourd'hui problème. Mais une telle remise en question de l'hypothèse transpositionnelle est loin de faire l'unanimité. Pour Brian McFarlane, de la « vieille école » réalistico-moderniste,

il n'y a pas grand intérêt à insister, sans plus, sur le fait qu'un film est un film, qu'il soit ou non tiré d'une source littéraire, et que cette dernière n'a aucun impact sur notre appréciation du film. Le fait est que les cinéphiles veulent savoir comment les cinéastes s'y sont pris pour opérer la transposition, et que cette transposition, de même que le processus qui la sous-tend, constitue un phénomène qui continue à susciter l'intérêt d'un grand nombre de personnes<sup>68</sup>. (*The Cambridge Companion to Literature on Screen* 18)

Les points soulevés par McFarlane<sup>69</sup> (attention soutenue au processus de transfert, faux problème de la spécificité médiale et nécessité d'affiner une esthétique de la réception) sont de

---

<sup>68</sup> "There is not much point in merely insisting that a film is a film, whether or not it is adapted from a literary source, and that the latter is of no consequence when it comes to our response to the film. The fact is that filmgoers simply *are* interested in how filmmakers have gone about the business and art of transposition from one medium to another – and that this transposition and the process involved constitute a phenomenon of continuing interest to a large number of people."

<sup>69</sup> Ce serait donc aller vite en besogne que de voir dans cette critique les prodromes d'un crépuscule des idoles. De fait, l'hypothèse transpositionnelle continue à fournir un angle d'attaque à la critique. Dans *Literature into Film*,

fait débattus dans maintes études sur l'intermédialité, surtout en ce qui concerne les régimes de narrativité gouvernant chaque mode d'expression, points dont la récurrence a fini d'en faire des *leitmotive* de l'adaptation filmique<sup>70</sup>. Mais en dehors des narratologues, qui s'intéressent exclusivement aux *formes* de narration et à leur transférabilité, autrement dit aux *syuzhet* générés par la *fabula*, cet obscur *a priori* métafictionnel des formalistes russes, et différemment appropriés par le romancier, le scénariste et le réalisateur (Gaudreault et Marion, dans *A Companion to Literature and Film* 63), ces modalités du transfert intermédial sont autant de contentieux en *adaptation theory*<sup>71</sup>. Signe indubitable qu'un nouveau paradigme est en train de s'élaborer, qu'un au-delà de la littérature et du cinéma se dégage de la réflexion métathéorique.

---

l'auteure, Linda Costanzo Cahir, formule sur cette base une série de propositions sur la traduction et les rapports entre le cinéma et la littérature comme langages. Selon elle,

Like words in a sentence, film frames are placed in a specific sequence. They have a definite syntactical structure; and, as in writing, the sequencing of the frames (which creates the film's particular syntax) helps to create the work's clarity of meaning and definition of style. Like words in a sentence that combine to make a paragraph or like lines of poetry that together form a stanza, frame sequences compose a shot; and shots combine to make the entire film much as paragraphs combine to make a book. (Cahir 46)

À aucun moment Cahir ne cite Metz dans son ouvrage, absence assez révélatrice, car ce dernier a eu le grand mérite, en son temps, de désamorcer ce piège de l'homologie structurale où Cahir s'enfonce si allègrement.

<sup>70</sup> Cf. Gaudreault, *Du littéraire au filmique* (Chapitres VIII et IX sur la narration, la monstration et le récit filmique); Gaudreault et Marion, dans Stam et Raengo 61-64; Jost, "The Look: From Film to Novel," dans Stam et Raengo 71-79.

<sup>71</sup> La *fabula* ou "le Narratif," tel que Metz le définit, dans « Remarques pour une phénoménologie du narratif », comme « un discours clos venant *irréaliser* une séquence temporelle d'événements » (*Essais sur la signification au*

La *summa* théorique de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, est assez symptomatique de ce désir de dépassement. *Pace* McFarlane, sa démarche consiste à traiter « les adaptations comme des adaptations », mais le concept recouvre chez elle autant les imaginaires symboliques du verbal et du visuel (*telling and showing modes*) que les univers interactifs, les hétérocosmes du mode participatif (*interactive/immersive mode*), triplicité qui, selon elle, est mieux à même de jeter des éclairages définitionnels et définitifs sur les nouvelles orientations et perspectives transmédiales à prendre désormais en considération:

Le fait de maintenir au premier plan ces trois modes d'engagement---verbal, visuel et interactif---peut permettre d'apporter des précisions et nuances qu'une focalisation sur le seul médium ne permet pas. De la sorte, nous pouvons établir des connexions transmédiales qu'une concentration sur la spécificité du médium risque d'effacer, et ainsi nous libérer des définitions formelles de l'adaptation pour considérer le processus en tant que tel<sup>72</sup>. (27)

Dans ses analyses, Hutcheon fait grand cas de cette processualité, sans se rendre compte – ou en faisant mine de l'ignorer – que celle-ci a toujours été au cœur des préoccupations théoriques – on l'a vu avec Patrick Cattrysse et Robert Stam. La nouveauté de son approche

---

*cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 35. (Nous soulignons). Cf. aussi Gaudreault et Marion, dans Stam et Raengo 58-70).

<sup>72</sup> “Keeping these three modes of engagement---telling, showing, and interacting with stories---in the forefront can allow for certain precisions and distinctions that a focus on medium alone cannot. It also allows for linkages across media that a concentration on medium-specificity can efface, and thus moves us away from just the formal definitions of adaptations to consider the process.”

résiderait plutôt dans la reformulation spéculative du problème de l'adaptation, en tant que le même terme sert à désigner « et le produit et le procès » (15). Aperçu incisif qui permet de déplacer l'angle d'attaque, de l'instrumentalité analytique à la stricte conceptualité synthétique, et donc d'ouvrir un cycle de réflexion « métathéorique » – au sens de Cattrysse, précisément – sans pour autant négliger les nouvelles formes de textualité, de performativité et d'interactivité constitutifs de « la vastitude du contexte » postmoderne de l'intermédialité<sup>73</sup>.

Dans une visée similaire à l'approche polysystémique de Patrick Cattrysse et complémentaire avec la méthodologie taxinomiste de Hutcheon, Kamilla Elliott, dans *Rethinking the Novel/Film Debate* attire l'attention sur la persistance de certaines zones lacunaires dans la théorie des relations entre les arts, en général, et entre le roman et le film de fiction, en particulier. Elle note, après un long passage en revue des théories de l'adaptation alors en cours et dominées par le modèle séparatiste lessingien, qu'aucune

théorie du roman actuelle ne rend compte des illustrations graphiques des romans. Dans les années 60, Christian Metz avait *éliminé* les mots présents dans les films de sa sémiotique, par ailleurs exhaustive et très détaillée, en arguant qu'une « véritable

---

<sup>73</sup> Dans la dernière partie consacrée aux contextes de création et de réception, Hutcheon se penche sur le cas singulièrement édifiant des multiples adaptations de *Carmen*. Hypotexte exemplaire en ceci qu'il est lui-même fragmenté, à l'origine, se distribuant entre les trois « instances » que sont la sorcière gitane, Mérimée et Bizet, ce dernier, avec la « librettisation » du texte de Mérimée, étant devenu la source primaire des éventuelles adaptations en série, y compris celle du réalisateur sénégalais Joseph Gaï Ramaka. Sur le syncrétisme générique au cœur de l'histoire de la création du « mythe » de Carmen, voir Serceau, *Adaptation cinématographique* 79 sqq.

définition de la spécificité cinématographique » ne peut être qu'à deux niveaux : discours filmique et discours imagé<sup>74</sup>. (Elliott 13-14. Nous soulignons.)

Le corpus de textes victoriens retenu pour ses analyses pratiques, composé entre autres de *Vanity Fair*, *David Copperfield*, *Tess d'Urbervilles* et *Alice in Wonderland*, se distingue par ce nouage entre le verbal et le visuel, ligne de fracture dont Elliott relève le long tracé en puisant ses ressources, comme Cattrysse, dans le formalisme russe de Boris Eikhenbaum, partisan résolu de l'analogisme en adaptation : « Traduire une œuvre littéraire en langage filmique signifie trouver

---

<sup>74</sup> “No theory of the novel to date offers any account of novel illustrations. In the 1960s, Christian Metz *eliminated* words from his otherwise thoroughgoing and detailed semiotics of film, arguing that ‘a true definition of cinematographic specificity’ can only be made on two levels: that of filmic discourse and that of image discourse.” (Emphasis added). Une double clarification s'impose à ce niveau. D'abord, il est un peu étrange de reprocher un tel oubli à Metz, comme si Elliott tenait la théorie du roman et la sémiologie du récit pour les deux revers d'une même médaille, ce qui à notre sens ne va nullement de soi – le régime explicatif en théorie du roman est limité dans le temps et dans l'espace, alors que la sémiologie du narratif émet, ouvertement ou non, une prétention à l'universalité, peu importe le caractère problématique de cette dernière. En deuxième lieu, Metz dans son essai parle de « l'annexion », par le discours imagé, de la parole et des bruits, un peu dans l'optique bluestonienne, d'où l'importance chez lui, également, du processuel (le montage). Annexion suggère, plutôt qu'une « élimination », une relève, une subsomption. Le caractère problématique de ces deux types de discours (filmique et imagé) dans cet essai tiendrait plutôt au fait que Metz les inscrit dans la visée d'une conception du film de fiction parlant comme *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale (*Essais* 64), idée qui, on le sait, est au cœur de l'essai de Bazin de 1946 sur « Le mythe du cinéma total » et dont une discussion ici nous ferait sortir de notre propos.

dans le langage filmique des analogues aux principes stylistiques de l'œuvre littéraire »<sup>75</sup> (dans Elliott 184). Mais l'analogie désigne plus qu'un simple trope chez Elliott, elle est de fait un *analyseur* qui lui permet de « se mouvoir entre les deux dogmes sémiotiques problématiques avec lesquels [*Rethinking the Novel Film/Debate*] est aux prises – le fossé, impossible à combler, entre les mots et les images, et le lien infrangible entre forme et contenu » (Elliott 184)<sup>76</sup>. À mi-chemin entre discours critique et analyse clinique, Elliott se situerait donc sur un plan fonctionnel afin, non de briser le carcan aporétique du séparatisme en *interart theory*, mais de mettre en mouvement les catégories esthétiques ainsi figées (mots/images, forme/contenu) et qui semblent se regarder en chiens de faïence. Une solution à cette impasse est indiquée, selon elle, par « l'analogie structurelle », dont l'application en théorie de l'adaptation filmique consisterait à

maintenir les catégorisations des romans comme mots et des films comme images, de même que le lien indéfectible entre signifiant et signifié. Le modèle conçoit l'adaptation comme le repérage d'équivalents visuels pour l'expression verbale sans admettre aucune forme d'inhérence entre les mots et les images ou la moindre séparation entre forme et contenu<sup>77</sup>. (195)

---

<sup>75</sup> “To translate a literary work into the language of film means to find in film language analogues for the stylistic principles of that literary work.”

<sup>76</sup> “Officially, analogy maneuvers between the two problematic semiotic dogmas with which this book is concerned – the unbridgeable divide between words and the unbreakable bond between form and content...”

<sup>77</sup> “Thus the structural analogy upholds categorizations of novels as words and films as images and the inviolable bond of signifier and signified. The model perceives adaptation as locating visual equivalents for verbal expression without admitting any inherence between words and images or any separation of form and content.”



L'accent sur la fonctionnalité d'un tel dispositif d'hybridation du texte et de l'image, exemplifiée à l'aide du corpus victorien et de leurs baroques, verbeuses illustrations graphiques, est ainsi placé à un angle d'incidence sensiblement différent de la doctrine bluestonienne ou bazinienne de l'équivalence. Chez Elliott, c'est dans l'intervalle entre mot et image et sur la base de l'indissociabilité de la forme et du contenu que doivent se trouver et s'énoncer les propositions formelles à même de faire tourner la roue de l'adaptation filmique, aux mécanismes grippés du fait de cette 'guerre froide' entre le verbal et le visuel déclenchée par les « séparatistes »<sup>78</sup>. Elliott façonne donc un modèle organique, axé sur le procès du transfert, non sur le produit, sans pour autant qu'un tel modèle pêche par « totalitarisme ». En outre, cette axiologie est conjuguée à une approche diachronique remontant le fil de l'histoire, depuis le grand partage de Lessing, dans l'optique d'une « historicisation des nœuds problématiques » et d'un « balisage d'une voie métacritique » à travers le sentier caillouteux et escarpé des « dogmes étriés et inadéquats » (244). En ceci consisterait alors l'exemplarité de l'intervention de

---

<sup>78</sup> La notion d'*écart* (*deviation*) est bien sûr fondamentale, en linguistique, en traduction et en théorie littéraire (cf. Ricoeur, *La Métaphore vive*). On la retrouvera avec Tcheuyap, où elle est un opérateur analytique de premier choix. Toutefois, cette solidarité organique de la forme et du contenu est une thèse à double tranchant. En effet, cela ne va pas sans risques, ce qu'a bien montré Jameson dans sa critique des « critiques allégorisantes » de Hitchcock dans "Allegorizing Hitchcock," où l'impossibilité d'une « critique concrète, pour diverses raisons idéologiques et historiques », est sublimée à travers « la projection de la forme sur le contenu, [*i.e.*]...la transformation d'une structure ou d'un trait formels en une forme de contenu valant pour elle-même » (Jameson, *Signatures of the Visible* 127). Bien des aperçus et conquêtes herméneutiques de Jameson sont implicites dans notre démarche, même s'il nous faudra réévaluer sa lecture de *Xala* selon une grille « allégorisante » benjaminienne qui a très peu à voir avec les formalisations des allégoristes postmodernes, à la Hitchcock.

Kamilla Elliott dans tout ce débat : faire affleurer et bien marquer le point de passage d'un stade *dogmatique* à un stade *critique* – ou, dans ses propres termes, *métacritique* – de la théorie de l'adaptation filmique.

Dans un essai sobrement intitulé “Postmodern Adaptation,” Peter Brooker recense trois types de réponse au cinglant diagnostic formulé par Fredric Jameson dans *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, concernant le mimétisme épigonal (pastiche et parodie) et le passéisme (nostalgie d'antiquaire) aux relents nihilistes et ahistoricistes de l'esthétique postmoderne. À ce jugement sévère, Brooker oppose d'abord la contre-théorie de Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody* (1989), où, selon lui, elle montre que « tant le roman que le film historique postmoderne ouvrent un dialogue critique, quoique toujours parodique, avec le passé, et il en résulte ainsi plus qu'une simple imitation ou un pastiche »<sup>79</sup> (Brooker, dans *The Cambridge Companion to Literature on Screen* 112). Le dialogisme bakhtinien et les théories de l'intertextualité, telles que mises à contribution par Stam pour, selon ce dernier, « dépasser les apories de la fidélité » sont ensuite invoqués pour, dans le sillage de Genette, « faire la distinction entre les différents types de transtextualité nécessaires à une poétique systématique »<sup>80</sup> (113). Dans le troisième type de réponse à Jameson, outre la traduction comme « instance d'hybridation », Brooker invoque la catégorie normative de l'évaluation pour répondre à la question : « Comment, si l'on rejette le standard de la fidélité et le vocabulaire analytique du 'dialogue intertextuel' ou de la 'traduction', peut-on alors évaluer l'intérêt et la qualité d'une

---

<sup>79</sup> “Both the postmodern historical novel and film engage in a critical and still parodic dialogue with the past and therefore produce more than a facile imitation or pastiche of it.”

<sup>80</sup> “If Genette helps us to distinguish the kinds of transtextuality necessary to a systematic poetics, his terms do not in themselves help us understand the important ‘process’ of adaptation.”

adaptation ? »<sup>81</sup> (114). Un début de réponse à cette délicate question lui semble avoir été fourni par la pratique brechtienne de l'*Umfunktionierung*, ou refonctionnalisation « à la fois de la forme et du contenu du texte-source afin d'aborder de manière critique les circonstances culturelles et politiques en voie de transformation de son temps »<sup>82</sup>(114). C'est sur ce dernier régime, celui de la refonctionnalisation, que nous aimerions, pour finir, nous étendre plus en détail, afin de jeter une passerelle avec le contexte sociopragmatique dans lequel s'inscrit l'adaptation filmique en Afrique francophone, car à l'évidence la pratique brechtienne de l'*Umfunktionierung*, ancrée dans une radicale politisation du performanciel, dramatique ou autre, entre en résonance avec la pratique sembénienne du basculement pendulaire de l'œuvre écrite en œuvre filmique. '

### ***II.3. Au-delà du texte : de la transaction à la transvaluation***

Un cran au-dessus de la guerre larvée entre le verbal et le visuel dont Kamilla Elliott nous livre un récit passionnant dans *Rethinking the Novel/Film Debate*, Jean Cléder se montre quant à lui particulièrement attentif au « rapport entre l'image et l'histoire » (*Entre littérature et cinéma* 81). C'est à ce niveau de conceptualisation que mise à distance critique et différenciation entre types d'engagement pratique s'avèrent possibles :

Pour prendre la mesure du partage qui s'effectue entre l'image et l'histoire, il faudrait reformuler des oppositions simples – entre un cinéma d'expérimentation, qui ferait de la

---

<sup>81</sup> "How, if we reject the standard of fidelity and the analytic vocabulary of 'intertextual dialogue' or 'translation' are we to assess the interest and quality of an adaptation?"

<sup>82</sup> "The postmodern has distanced us from Brecht's revolutionary cultural politics yet we might consider how, in 'translating' Brecht, an adaptation simultaneously 'refunctions' both the form and content of its source text so as critically to address the changed cultural and political circumstances of its own time."

présence l'objet d'une enquête et d'une conquête, et le cinéma dominant, qui n'accorde au sujet qu'une présence vestimentaire ou résiduelle, dégradée/fétichisée en marionnette de la société de consommation. (Cléder 92)

Ces velléités de retour au binarisme du « ou bien, ou bien » ne vont pas sans poser quelques problèmes, mais les prémisses de l'argument avancé ici par Cléder trouvent leur source dans une tradition française de la dialectique entre littérature et cinéma où les niveaux de synthèse ouvrent sur des perspectives beaucoup plus élargies, avec des soubassements idéologiques que la tradition anglo-saxonne, par prétendu souci d'objectivité académique, tend à mettre sous le boisseau – à l'exclusion de critiques dans la veine d'un Jameson, largement marginales aujourd'hui<sup>83</sup>. Déjà, en son temps, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier avait attiré l'attention sur le fait qu'un « film peut bien raconter une histoire, il n'est pas pour autant un récit » (*De la littérature au cinéma* 30). Tant chez Cléder que chez Ropars-Wuilleumier, on retrouve donc une variante de la fameuse distinction metzienne entre film véhiculaire et film expressif, opérée dans l'essai « Le cinéma : langue ou langage ? ». Mais là où Cléder se contente de survoler le terrain de cette confrontation, Ropars-Wuilleumier s'y établit fermement, dans tous ses écrits, pour observer et réfléchir sur le passage du cinéma, « d'une esthétique dramatique à une esthétique narrative » (*De la littérature au cinéma* 40). Engagé dans le labyrinthe des arts

---

<sup>83</sup> Cléder se livre à une sorte de critique idéologique, certes, mais dans un espace discursif qui ressemble fort à un cimetière des idées, sur le ton d'une oraison funèbre de la fin des idéologies qu'on retrouve un peu partout dans le paysage académique et intellectuel contemporain. Sur Jameson, cf. aussi sa postface, "Adaptation as a Philosophical Problem" (dans McCabbe et al. *True to the Spirit* 215-234), où il compare longuement les 'métaphysiques' de Lem et Tarkovski.

littéraires, en quête d'une voie d'issue autre que celle indiquée à ses premières heures par le théâtre filmé, le cinéma en arrive à la conquête de sa voix, de son timbre stylistique. Ce sera la voie de l'écriture filmique, « le passage d'une recherche de l'adaptation à une théorie de la création » en suivant le fil d'Ariane tracé par des précurseurs comme Bresson et Wells :

Les films shakespeariens de Wells, les transpositions romanesques de Bresson sont des intermédiaires décisifs dans l'évolution cinématographique du spectacle vers l'écriture, en même temps que des relais dans l'œuvre d'auteurs en quête d'une invention dégagée des sources littéraires. (88)

Les points d'analyse évoqués par Ropars-Wuilleumier se recourent avec les vues de Bazin, dont l'essai « Théâtre et cinéma », le plus riche en aperçus incisifs et prolongements analytiques, est, chose rare, ici plus cité que le manifeste « Pour un cinéma impur ». Ropars-Wuilleumier introduit alors une donnée toute nouvelle dans le champ de la réflexion : l'écriture. Où commence-t-elle ? De quoi est-elle donc l'*achèvement* ? Dans le schéma dialectique ici esquissé, c'est avec « la doctrine de la caméra-stylo » (103) d'Astruc que l'écriture fait son entrée sur scène et commande tout le moment de la nouvelle vague, en parallèle avec les recherches des nouveaux-romanciers. Rare conjonction de facteurs historiques placée sous le signe d'un retour à la facticité du réel, à l'être-là des choses. Mais à la différence de Jean Cléder, sensible à l'oscillation dans l'entre-deux du texte et de l'image, Ropars-Wuilleumier assigne, avec l'avènement du cinéma 'expérimental' de la caméra-stylo, un terme final à la dynamique, à la genèse de l'écriture filmique, sur les cendres du récit :

Avec Bresson, Resnais ou parfois Godard, le récit fut un instrument pour revenir à cette écriture depuis longtemps effacée par les illusions du réalisme ; car ce qu'ils cherchaient désormais dans le récit, ce n'était plus une histoire ou des thèmes, mais bien la mise au

jour de cette totalité organique qui informe l'œuvre et dont le roman moderne dessine de plus en plus nettement l'ossature, en se dépouillant de plus en plus de tout élément étranger à lui-même. (199)

Du spectacle au récit, de la représentation à l'expression, de la monstration (*mimêsis*) à la démonstration narrative (*diêgêsis*) : dans le schéma dialectique en circuit fermé de Ropars-Wuilleumier, l'écriture relève toutes ces binarités criblées de tensions, les achève pour se constituer comme « totalité organique ». L'enjeu d'un tel dépouillement, d'une telle ascèse, c'est la conquête de l'autonomie, mais par un chemin de traverse assez étroit, celui de la littérarité<sup>84</sup>, un peu à l'instar du nouveau roman en littérature, alors que partout ailleurs cette conquête passe par une plongée au cœur de l'arène gladiatoire où tous les « modes d'engagement » (Hutcheon 2006), toutes les formes d'iconisation (W.J.T. Mitchell 1986) ou d'analogisation (Stam 2004 ; Elliott 2003) s'affrontent depuis le 18<sup>ème</sup> siècle et l'envoi de Lessing dans *Laöcoon*. Cependant, si en *adaptation theory*, d'une manière générale, l'autonomie se conquiert, depuis Bluestone et Bazin, au prix d'une telle *transaction* entre littérature et cinéma, avec Ropars-Wuilleumier on entrevoit aussi, pour la première fois, la possibilité d'une *transvaluation*, au sens nietzschéen de la *Umwertung*, cela s'entend, à la fois de la littérature et du cinéma, possibilité qui sera mise en

---

<sup>84</sup> Il nous faudra revenir à cette littérarité, car le style d'analyse pratiqué par Ropars-Wuilleumier est assez symptomatique d'un sortilège de l'écriture par le truchement duquel elle transforme la matière verbale et visuelle en « matière noire » de l'œuvre – en une masse invisible se renouvelant sans cesse. Du moment où l'analyse transversale de *India Song* dans l'essai « La voix écartée », inclus dans *Le texte divisé*, nous semble exemplaire et guidera une partie de notre analyse du vocatif filmique dans *La Noire de...*, une certaine vigilance critique sera de rigueur.

pratique, au cours de cette conjoncture historique, *inter alia*, par Claude Simon, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet<sup>85</sup>. L'écriture, comme travail d'un double deuil, serait ainsi l'opérateur privilégié d'un tel passage, mais dans tout ce vaste mouvement, l'histoire comme *pli* du temps, et non *greffe* obsessive, prélèvement de sa trace selon le régime de souveraineté du cinéma d'auteur – chez Godard par exemple – se perd dans les dédales du labyrinthe conceptuel. En revanche, avec les théories de la réécriture francophone, c'est de cette radicale temporalité dont il est question, car elle seule semble en mesure d'éclairer, d'une part, les niveaux de recul disposés en strates autour de « la faille chronologique » de la conquête coloniale et, de l'autre, la *Jetztzeit*, la radicale contemporanéité, du présent postcolonial. C'est à partir de telles 'césures' que Sembène pratique une écriture filmique de l'histoire<sup>86</sup>. Le concept brechtien de la

---

<sup>85</sup> Sur la question du « cinéroman » comme genre distinct des adaptations romancées, cinarios, romans cinéoptiques, etc. cf. l'ouvrage d'Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le cinéroman*, prolongement de l'essai « Notes sur le cinéroman ». Cf. aussi Clerc, *Littérature et cinéma* 108 *sqq.* et Baetens, *Novellisation* 168 *sqq.*

<sup>86</sup> Il faut ici rappeler brièvement la conception benjaminienne de l'histoire, en partie articulée dans la fameuse interprétation du tableau de Klee, *The Angel of History* : l'histoire y est « saisie » comme une poussée du temps hors de lui-même, sorte de comète dont la queue serait constituée par un condensé explosif de désastres propulsant l'ange vers le futur, sans qu'il puisse détourner son regard pétrifié de ce chaos du passé qui, continuellement, « se présente », vient à son encounter. On se rappelle aussi que Bhabha, dans *Les Lieux de la culture*, s'inspirera de Benjamin pour proposer une re-définition de ce qui est l'essence de la posture critique postcoloniale : *to touch the future on the hither side*. Toucher le futur en occupant le lieu du *partage* entre passé et futur (le présent comme *radius*), comme l'ont démontré jadis Toussaint et Dessalines dans l'hémisphère occidental, en bricolant un messianisme révolutionnaire, voire en 'enculant' la doctrine eschatologique chrétienne, « enculage » ici pris dans un sens praxique guattarien. Cf. Bhabha, *The Location of Culture* 10.

*Umfunktionierung* (refonctionnalisation, *réappareillage*), conjugué à la notion d'écriture, peut ainsi nous permettre de formuler une problématique de l'autoadaptation sans tomber dans le piège finaliste de l'écriture comme apothéose de la pure expressivité, comme symptôme mélancolique de la trace, à la fois ineffaçable et ineffable, de l'Origine.



### DISCUSSION III

#### Problèmes liés à la réécriture littéraire et filmique dans le champ francophone

*Si l'Occident a inventé l'écriture,  
c'est qu'un mal bien profond devait  
le ronger. (Lévi-Strauss)*

Quelle est, dans l'*ordre* du discours critique sur la littérature et le cinéma francophones, la spécificité du rapport entre l'oral et l'écrit ? Phénomène se détachant sur un arrière-plan historique complexe, ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Valentin Mudimbé, « la bibliothèque coloniale » ? Ou ordonnancement branché, aujourd'hui, sur des processus en cours, de divers « ordres », dont l'historicité tient à la fois de l'oralité et de l'écriture, dans leurs ramifications coloniales et leur filiation généalogique avec « la tradition orale historique » ? Qu'en est-il, dans une telle configuration, de l'autre spécificité liée à la nature foncièrement orale de la littérature francophone ? Ce « passeport culturel », comme l'appelle Roger Mercier, se fond-il dans le tumulte du multiple transculturel pour s'affecter de contenus radicalement nouveaux, en littérature comme en cinéma ? Pour Alexie Tcheuyap,

la question de l'oralité n'est plus, dans le cinéma et la littérature d'Afrique, à considérer dans une perspective essentialiste ou biographique, comme cela a été énoncé par Mohamadou Kane. Bien au contraire. Les romanciers et les cinéastes en font une question, voire une nécessité théorique qui peut seule garantir à la production culturelle africaine une *certaine* spécificité, et même une spécificité *certaine*. (*De l'écrit à l'écran*

65-66. Nous soulignons.)

La proposition de voir dans l'oralité, en tant que mode d'articulation de la différence spécifique, une « nécessité théorique », nous semble plus que recevable. Cet impératif est indissociable d'une pratique, comme cela transpire dans la double valence de ce « certain » selon sa position sur l'axe syntagmatique de l'énoncé. Une oppositionnalité est postulée ici, du bout des lèvres certes, mais qui ailleurs se signale sans les entourloupes de l'ambiguïté sémantique, comme dans l'analyse du film *Keïta ! L'héritage du griot*, où Sada Niang s'attache à montrer dans quelle mesure « la défense de l'esthétique de l'oral » du cinéaste Dani Kouyaté participe d'une éthique de la résistance face aux assauts répétés du Béliér monoculturel de la mondialisation (dans Naudillon, Przychodzen et Rao, *L'Afrique fait son cinéma* 105)<sup>87</sup>. En son temps, Bernard Mouralis soulignait déjà ce positionnement stratégique en plein cœur de l'écart systémique institué par la colonialité, à la fois comme condition de possibilité énonciative et *tactique* de survie pour l'écrivain francophone :

Ainsi, pour qu'une littérature originale fût possible, il ne suffisait pas que les écrivains négro-africains pussent échapper à la culture coloniale telle que nous l'avons définie précédemment et prendre conscience de la place qui était la leur – politiquement, socialement, culturellement – à l'intérieur du système colonial, il leur fallait encore

---

<sup>87</sup> Voir aussi Joseph Paré, « *Keïta ! L'héritage du griot* : l'esthétique de la parole au service de l'image », *Journal of Film Studies* 11.1 (2000): 45-59. Nous revenons sur ces analyses dans la Deuxième Partie, dans la troisième étude consacrée au film de Dani Kouyaté.

déployer dans leurs œuvres une stratégie susceptible de conférer à celles-ci un *statut particulier* par rapport aux autres formes littéraires existant *concurrentement*. (*Littérature et développement* 145. Nous soulignons.)

Cela tombe sous le sens que la relationalité dont il est question pour Mouralis, *i.e.*, les littératures et « contre-littératures » s'affrontant au sein du système colonial, n'est pas entièrement commensurable avec celle sous-tendant les dynamiques postcoloniales, mais il nous semble que l'on tient ici, à ce croisement citationnel, un indice pouvant nous mettre sur la voie d'une élucidation de la *spécificité* du discours critique francophone comme espace disciplinaire, que nous ne confondons aucunement avec celle dont elle fait son *objet*<sup>88</sup>. Une grande importance est accordée, dans chaque énoncé, à l'axe synchronique des articulations intra- ou intermédiales, dans le sens où littérature et cinéma, au-delà de leurs liens de consanguinité, du point de vue de l'histoire africaine de l'art, sont interrogés sur leur force de contrepoint, sur leur ancrage dispositionnel (*embedding*) dans un champ de résonances et, surtout, de dissonances<sup>89</sup>. Du coup,

---

<sup>88</sup> On fera aussi abstraction des critères définitionnels de l'originalité, tant chez Mouralis (heureux mariage de la tradition et de la modernité) que chez Diawara (bon usage des formes traditionnelles délivrant un certificat d'originalité aux films africains sempiternellement soupçonnés d'épigonat). À nos yeux, les contenus importent moins que l'adéquation de ce qui est dit sur les formes avec les formes en tant que telles.

<sup>89</sup> On chercherait ainsi en vain quelque chose comme une « idée » de l'oralité, de la littérature, de l'art, de l'histoire, dans les textes qui seront abordés ici, pour la simple raison que chaque discipline s'arrache, non sans grand mal, sur le fond de la violence symbolique du colonialisme ; partant, chaque énoncé tire sa force, que nous ne confondons pas avec la « charge oppositionnelle » des œuvres artistiques, d'une seule et même tendance critique: conjurer les ombres stupéfiées et les fantômes errants se traînant encore sur la scène de l'histoire, bien au-delà de la « représentation » de ce grand « spectacle du discours » que fut le théâtre colonial. On s'en voudrait de confondre

la question du contenu et de la valeur analytique de chaque énoncé, sa portée et ses limites, importe moins que celle portant sur les coupes transversales opérées au sein d'une aire commune de discursivité, les formes de mise en rapport de points relationnels dans un espace disciplinaire où l'oralité est, non un concept volatil fluctuant au gré des humeurs spéculatives des uns et des autres, mais une grandeur permettant de mesurer la force gravitationnelle faisant tenir au sein d'un même *champ* l'ensemble des énoncés<sup>90</sup>. Cet angle d'approche nous permet ainsi d'éviter la

---

ceci avec l'opposition entre texte et contexte, art et idéologie, etc. Edward Saïd, dans une vieille conférence, *Freud and the Non-European*, paraphrasant Rushdie, arguait que l'auteur, l'artiste postcolonial se caractérise fondamentalement par une conscience de dimensions simultanées, et que c'est cette duplicité qui imprime à ses œuvres un cachet particulier. Le propos sera repris dans *Reflections on Exile* :

Most people are principally aware of one culture, one setting, one home ; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*. (Saïd 186)

Si l'on admet que l'artiste possède cette *double consciousness* en partage avec le critique, alors l'enjeu postcolonial de l'adaptation, eu égard à cette lumineuse formule de Saïd, consisterait dans le fait, pour paraphraser Sartre, que si ailleurs toute adaptation est adaptation de quelque chose, en Afrique francophone toute adaptation est adaptation de quelque chose *d'autre*.

<sup>90</sup> Pour une discussion approfondie de l'application du concept de Bourdieu au domaine des études littéraires africaines, voir l'essai de Jean Dérive, « 'Champ littéraire' et oralité africaine : problématique », sur lequel nous revenons dans la deuxième section de cette discussion. On y notera ses remarques incisives sur l'étiquetage disciplinaire selon les langues étudiées, celles africaines étant, dans le contexte interdisciplinaire de la littérature comparée, exclues et reléguées du côté des *area studies* – exactement la situation initiale ayant présidé au formalisme de Jahn, Riesz, *inter alia*.

zone des turbulences polémiques, tout en gardant la ligne de consistance méthodologique commandant toute cette première partie de notre travail : la mise en relief de la *réflexivité* propre à un discours, dans le cadre interdisciplinaire d'une *recherche*, nonobstant les démarches aux trajectoires déroutantes, les protocoles éclectiques, les logiques propositionnelles aporétiques, voire antinomiques, et les dynamiques d'inclusion ou d'exclusion selon les agendas stratégiques et les modes d'intervention dans un débat donné, ailleurs sur la fidélité ou spécificité médiale, ici sur l'oralité et son rapport à l'écriture romanesque et filmique, ou sur la fonction, régulatrice ou non, du fait colonial.

Dans *African Novels and the Question of Orality*, où elle s'efforce de formuler à nouveaux frais la problématique de l'oralité, Eileen Julien attirait déjà l'attention sur la plateforme autour de laquelle s'était constitué, aux alentours du début des années 90<sup>91</sup>, malgré les divergences et tiraillements en son sein, un front uni des chercheurs en études littéraires africaines : « Assurément, c'est une *quête de la continuité* dans les arts verbaux africains qui a amené les chercheurs à entreprendre des études comparatives de ce genre : notre travail vise à contester et faire pièce à l'idée, très répandue, que la littérature africaine écrite est dans un rapport de discontinuité avec l'oral »<sup>92</sup> (Julien 3. Soulignement original.). Une décennie auparavant, Mohamadou Kane, dont les travaux allaient inspirer les analyses inaugurales de Mbye Cham et Manthia Diawara et ainsi fournir un point de confluence entre critique littéraire et

---

<sup>91</sup> Une décennie et demie avant, pour l'Afrique francophone, avec les salves critiques de Thomas Melone et Wole Soyinka.

<sup>92</sup> "It is surely a *quest for continuity* in African verbal arts which has brought researchers to comparative studies of this type: we have been working to challenge and dispel the widespread perception that written African literature is discontinuous with the oral."

filmocritique, s'était pareillement attaché « à faire ressortir la *continuité relative* du discours traditionnel oral au discours écrit, du conte au roman » (*Roman africain et traditions* 19. Nous soulignons.)<sup>93</sup>. Notre démarche s'inscrit dans une visée similaire de « quête de la continuité », mais là où Kane et Julien érigent la fracture coloniale en cadre de référence de la réflexion sur la continuité historique dont attestent « les formes de l'oralité », notre souci est plutôt d'effectuer le relevé *topographique* d'un continuum d'émergence qui, dans le champ francophone, *trace* son chemin à travers le « discours sur l'oralité » – et non le phénomène y afférent. En un mot, l'histoire de ce frayage<sup>94</sup> se lit, de manière exemplaire, dans les modes d'articulation théorique du rapport entre l'oral et l'écrit pour le domaine spécifique de la littérature et du cinéma francophones. Si, aux yeux de Kane, « ce qui change c'est le rapport des romanciers à la culture africaine » (28), proposition qui s'appliquerait également aux cinéastes, il s'ensuit que le rapport du critique ou du filmocritique aux « formes de l'oralité » s'effectue selon des *modalités* dont la

---

<sup>93</sup> Le problème de la continuité n'est pas sans rapport avec la notion filmique de continuité, et dans les autoadaptations de Sembène, nous lui accordons une place centrale. Notons simplement ceci, pour l'instant : dans *Borom Sarret*, l'apparition du griot dans l'univers de la diégèse est difficilement interprétable en termes de continuité. Le charretier rêve éveillé, sans qu'il soit nécessaire, pour le cinéaste, de manipuler l'image ou le cadre pour faire ressentir au spectateur que ceci est une image subjective. Même si elles livrent des aperçus édifiants sur la technique de Sembène, les lectures de Cham et Diawara, entre autres, passent à côté de ce régime de *discontinuité*, dont se souviendra justement Mambéty dans *Touki-Bouki*, dans la fameuse séquence onirique avec la griote, séquence qui actualise ce qui, chez Sembène, était recouvert d'une épaisse couche de « réalisme » documentaire.

<sup>94</sup> Nous employons ce terme dans le sens freudien de *Bahnung*, de « poussée pulsionnelle ». Voir Kristeva, *Révolution du langage poétique*, où cette notion est essentielle à sa thèse sur la capture du sémiotique dans le régime du « thétique » (le symbolique).

mise à jour s'avère nécessaire pour, par la suite, prendre pied, et fermement, sur le terrain des analyses consacrées aux « autoréécritures » de Sembène, en écartant certaines redondances, comme la question de la fidélité ou encore la double « origine », orale et écrite, de tout texte francophone, littéraire ou filmique. Dans une lecture symptomatologique, nous procéderons certes « à rebrousse-temps », comme dirait Birago Diop, mais non en vue de retracer une ligne évolutive allant d'une période marquée par l'essentialisme et son envers, l'africanisme critique, à une période fonctionnaliste, transculturelle et transmédiatique, en passant par les analyses du discours filmique de Cham et Diawara, mais simplement pour mettre en relief un mouvement *synchronique* que, pour les commodités de la description, nous déclinons en trois segments périodiques. Dans le premier moment, l'oralité sert à marquer et accentuer le primat de la *forme* d'expression sur le *genre* de représentation, ainsi qu'on le voit chez Senghor et Jahn ; dans le second, une plus grande attention est accordée à ce qui constitue la spécificité générique du roman africain, dans le prolongement du balisage herméneutique de Kane. C'est dans le troisième moment qu'intervient la question de la spécificité du film de fiction africain, et où l'on perçoit les vagissements d'un discours filmocritique sur l'adaptation qui, loin de renier les acquis de la critique littéraire, les recoupe avec d'autres aperçus pour affiner ses « reprises » tactiques, ainsi que nous essayerons de le montrer.

### ***III.1. Vive voce, ou l'idéologie de la forme expressive***

Même si l'on continue de parler de « classiques » de la littérature francophone comme *L'Aventure ambiguë* ou *L'Enfant noir*, il est généralement admis qu'à partir du moment

culturaliste<sup>95</sup> de la négritude, et à peu près jusqu'à la fin des années 70, c'est l'oral qui fournit les critères d'évaluation des textes littéraires et, éventuellement, des rapports entre littérature et cinéma. Geste *exorbitant*, que nécessitait un décrochage de la littérature écrite de cette sphère des influences où « Camara Laye était, avant toute autre considération, l'héritier de Kafka, Achebe de Conrad, Sembène de Zola, Senghor de Claudel et Saint-John Perse, etc. » (Julien 3). Du point de vue d'une « histoire » de la littérature dont l'horizon indépassable est « le facteur colonial », pour reprendre la formule titulaire de Simon Gikandi, ce retournement des schèmes de pensée traditionnels marque l'accession à la dignité de « littérature » de l'univers symbolique dont, jusqu'ici, l'exotisme et la littérature coloniale avaient fait leur fonds de commerce et leur envers, leur *nemesis* – on se reportera à Jahn, Mouralis, et Kesteloot pour les liens historiques entre littérature coloniale et littérature « autochtone », pédagogisme missionnaire, etc. Mais au-delà des plates réductions monolithiques, des oppositions binaires et des généralisations extravagantes sur la littérature « agisymbienne », se fait jour un souci prononcé pour la forme. Ce formalisme est la condition de possibilité du virage éventuellement amorcé par Kane, permettant de passer de la catégorie « littérature de l'oralité » à l'essai de description d'un genre spécifique, le « roman africain ». On passe alors de l'exemplarité du mode de représentation à l'exemplarité du modèle représenté<sup>96</sup>. Ainsi, l'intérêt de cette courte « remontée » à la source culturaliste du paradigme de l'oralité réside dans le fait, à nos yeux hautement significatif, que le processus de

---

<sup>95</sup> L'exercice critique consistant à s'en prendre, avec virulence, morgue, voire condescendance, à l'essentialisme et au « modernisme mimétique » de cette génération, nous semble d'une frivolité inqualifiable, et l'on ne s'attardera pas sur les mérites ou les limites des contenus analytiques encore mis en circulation, comme récemment dans *Critique de la raison nègre* (Voir en particulier le Chapitre 3, « Différence et autodétermination », pp. 119-152).

<sup>96</sup> Nous revenons plus loin sur ce déplacement axiomatique du statut de l'exemplarité.



différenciation coextensif au déploiement dans l'espace du discours sur l'adaptation filmique a trait ici, non à la spécificité du médium, mais à la spécificité du mode de représentation et des modalités d'énonciation<sup>97</sup>.

Jahnheinz Jahn, dans son *Manuel de littérature néo-africaine*, entend démontrer, à l'instar de Senghor, que la poétique négro-africaine n'est pas affaire de langue ou de couleur de peau, mais de forme, style et caractéristique :

Les œuvres littéraires ne se laissent répartir que d'après leur style ; plus précisément, d'après les résultats d'une analyse du style ; analyse qui laisse à chaque œuvre son originalité, mais qui permet de la situer, en partant de ses schèmes idéaux, littéraires et formels de pensée et d'expression, en continuité avec des œuvres aux structures identiques. Ernst Robert Curtius désigne ces schèmes sous le nom de *topoi*<sup>98</sup>. (16)

Le style, ici catégorie transhistorique et transindividuelle, et le *topos*, catégorie formelle, permettent ainsi à Jahn de tracer un axe topologique où se retrouvent unifiés les univers symboliques éclatés qui forment le grand archipel transatlantique de la littérature néo-africaine. Dans cette conception organique de la littérature comme système culturel, il est difficile

---

<sup>97</sup> Conformément à notre approche synchronique, il serait donc inexact de soutenir que ce processus de différenciation est charrié par le discours dans son défilement, son dé-pli. Par ailleurs, la question du recueil et de la traduction/translittération des textes, de leur adaptation aux différentes langues coloniales, depuis *Les Contes wolofs* du Baron Roger jusqu'aux *ficciones* de Birago Diop, est hors de propos, ici. Mais les adaptations cinématographiques participent, d'un point de vue pratique, de cette dynamique historique, et tel roman, à l'instar de tel conte oral, n'est que la « matière brute » de l'adaptateur, comme dirait Balász.

<sup>98</sup> Voir aussi le commentaire de Mouralis (*Littérature et développement* 208 sq.).

d'imaginer un découpage transversal et transcontinental qui s'effectuerait en recourant au genre comme critère typologique. Jahn, tout comme Senghor, aurait été bien embarrassé de définir la place du roman africain dans ce vaste ensemble. Mais ce qui frappe, c'est surtout la ligne parallèle et « asymétrique » que Jahn s'efforce, tant bien que mal, de maintenir entre les « deux traditions » dont hérite la littérature néo-africaine, i.e., l'oralité (africaine) et l'écriture (occidentale) :

Une œuvre qui ne témoigne d'aucune influence européenne et qui donc n'est pas écrite, n'appartient pas à la littérature néo-africaine, mais à la littérature africaine traditionnelle. La frontière entre les deux est facile à tracer : c'est la frontière entre la littérature orale et la littérature écrite. (*Manuel* 16)

Avec le recul, une telle délimitation paraît bien naïve, mais le point à retenir ici est que l'opposition oral/écrit se recoupe avec le couple africain/néo-africain, et non africain/occidental. Pour que la littérature néo-africaine soit la synthèse d'éléments tirés des civilisations de l'oralité et de l'écriture, l'on postule, comme préalable, que ces dernières disposent de structures et mécanismes qui se soient *formés* au fil du temps pour composer des totalités organiques<sup>99</sup>. Ce raisonnement situe le problème à une pointe vertigineuse de généralité où, sans surprise, les postulats de la philologie et du comparatisme classiques – de l'école diffusionniste allemande – sont rapportés à des *aires* culturelles<sup>100</sup>. On comprend donc le scepticisme de Mouralis :

Parfaitement légitime dans son principe, la démarche de Senghor et de Jahn conduit

---

<sup>99</sup> Cf. Muntu et *Négritude et humanisme*, où cette conception organique de la culture est à la base du métissage (Senghor) et du remodelage de l'homme africain (Jahn). Cf. Kane, *Roman africain* 490 sq.

<sup>100</sup> Les travaux de Jahn s'inscrivent dans le contexte interdisciplinaire des *area studies*.

cependant à des résultats limités et discutables car elle s'appuie sur une méthode qui, trop soucieuse de parvenir à des conclusions globales, valables pour de très grands ensembles, n'a pas réussi en définitive à mettre au point des catégories de portée plus restreinte mais davantage susceptibles par là d'être utilisées avec efficacité au niveau de l'analyse de textes eux-mêmes. (*Littérature et développement* 211)

De sa lecture de *Muntu*, Amadou Koné tire la même impression de flou conceptuel et d'éclectisme analytique:

Jahn a tenté [dans *Muntu*] de recenser et de décrire ces *topoi*. Il a ainsi décrit l'image dans la poésie africaine, le rythme dans la poésie et la prose. Cependant, cette méthode critique qui plonge dans la philosophie et l'ethnologie est malheureusement peu précise et nous est de peu de secours dans l'analyse des textes littéraires. (*Des textes oraux au roman moderne* 12)

Jahn est loin d'ignorer la relative validité de son approche culturaliste à tout-va car, comme il le souligne, dans la pratique cela suppose « qu'on connaisse les structures de style et de pensée de la tradition agisymbienne » (Jahn, *Manuel* 89). Tout un programme, dont, à l'en croire, il aura tracé les grandes lignes dans son étude philologique, au cinquième chapitre consacré à « la littérature orale en Agisymbie », sur « un seul et même type, le chant de louange », en se fondant sur les transcriptions disponibles. C'est à ce niveau qu'interviendra le premier déplacement de Kane : sans renoncer à établir une typologie des « formes d'expression », il substitue à la

topologie de Jahn une *topographie*<sup>101</sup>.

Dans *Roman africain et traditions*, le lecteur est prévenu d'entrée que « cette étude porte sur les significations des traditions dans l'univers romanesque africain » (26). Kane est, comme Jahn, conscient des limites du formalisme culturaliste, et même s'il est difficile de partager son intuition que « le thème des traditions », plus que tout autre élément d'analyse, « permet, sans perdre de vue la forme, de dégager les lignes de force du roman » (22), l'on peut voir dans son insistance sur la spécificité du roman africain et sur les processus de signification qui lui sont propres les premiers signes d'un déplacement tactique: d'un axe topologique à un axe topographique. Kane, en d'autres termes, ramène le programme culturaliste sur terre pour voir dans quelle mesure ses outils peuvent permettre de « recenser le détail du pays », comme dirait Glissant. Cette révision à la baisse de la valeur scalaire de l'aire culturelle d'où est tiré un corpus – de « l'Agisymbie » à la zone s'étendant entre l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale – marque une étape décisive, car se demander quelle est la spécificité du roman francophone d'expression française, c'est aborder le problème des rapports entre oralité et écriture sous l'angle de la traduction, du passage d'une forme de textualisation à une autre, donc sous l'optique

---

<sup>101</sup> « Cependant, quelles que soient leurs orientations, toutes les œuvres romanesques semblent non seulement converger sur un nombre de thèmes – plus restreint qu'on ne le croit – que l'évolution du contexte socio-politique renouvelle, mais sur les formes d'expression dans lesquelles J. Jahn voyait les *topoi* de la littérature néo-africaine. » (*Roman africain* 496). Kane fait observer que Jahn s'en tient à la poésie, et livre peu de clés d'analyse pour le roman africain, vide qu'il allait s'efforcer de combler.

de l'intertextualité<sup>102</sup>.

Mais en persistant à considérer la tradition orale comme une forme surdéterminante, une *Urgestalt*, et non comme un texte inscrit dans un contexte déterminé, le pliage méthodologique de Kane dissimule mal les carences de sa critique thématique, car l'on a du mal à comprendre en quoi le thème du voyage permet de cerner « les techniques d'écriture » narrative pour le roman africain<sup>103</sup> ? On est renvoyé à l'essai sur les « formes traditionnelles du roman négro-africain », où l'explicitation de ce picaresque africain se réduit, de fait, à une variante de la classique règle des trois unités : thème unique, action unique, personnage unique<sup>104</sup>. Une subreption est à

---

<sup>102</sup> Koné procèdera au même découpage à une échelle réduite, sans tenir compte, comme Kane, du critère linguistique, mais en reprenant à son compte le critère civilisationnel de Jahn pour « travailler sur des textes appartenant à une aire culturelle assez vaste, couvrant toute l'Afrique de l'Ouest et qui inclut les civilisations de la forêt et de la savane, l'Afrique francophone et l'Afrique anglophone » (Koné, *Des textes oraux* 15).

<sup>103</sup> « En dépit d'un contact suivi avec les littératures européennes, les romanciers semblent avoir souvent prolongé dans leurs œuvres des techniques d'écriture originaires de la littérature orale » (*Roman africain* 202).

<sup>104</sup> *Roman africain* 202 ; Kane, « Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain » 554. La structure ternaire des romans africains, depuis *Karim* – selon Kane – n'est pas présentée sous la forme d'un argument, mais d'une assertion, mais il serait tout autant facile de soutenir que cette dramatisation en trois épisodes du récit peut s'expliquer selon les règles aristotéliennes de la *peripeteia*. Ceci s'applique également aux autres exemples invoqués : *Climbié*, *Les Soleils des Indépendances*, *L'Aventure ambiguë*, et *Maïmouna*. La forme est une constante universelle, comme la forme épique, alors que le genre est une variable historique dérivant de la nature des rapports entre ladite forme et un contexte social bien précis. Pour pouvoir ainsi parler de « technique picaresque », une réelle connaissance des contextes est tout de même un minimum, faute de quoi le statut social des héros, les régimes

l'œuvre donc, par où les liens de corrélation entre forme et genre sont tenus pour des liens de causalité, de sorte que la technique d'écriture picaresque de la tradition orale serait la « cause formelle » des récits de voyage modernes<sup>105</sup>.

Ceci n'enlève rien à la signification stratégique du geste de Kane, bien au contraire son aversion pour la « théorie » et son parti pris déclaré pour l'étude monographique et l'explication de texte mettent à nu la contradiction inhérente à sa démarche de rupture : d'un côté, attention

---

d'exclusion ou d'inclusion, etc., seront établis suivant les sensibilités et modes académiques, donc dans un style plus proche du compte-rendu journalistique que de l'étude universitaire.

<sup>105</sup> Derechef, la forme est « achronique », de droit, alors que le genre est historique, relève du fait littéraire. Le seul genre, *propter hoc*, à avoir émergé à l'ère de l'imprimerie et du papier, c'est le roman – on le sait depuis Bakhtine. Comment alors expliquer cette confusion catégorielle que nous retrouverons dans les études intertextuelles: un peu comme si l'on nous disait que *L'Iliade* est certes épopée par la forme mais appartient au genre roman historique par le contenu, l'action ne se déroulant pas dans un abstrait *illo tempore*. Les récits de voyage s'apparentent à des voyages initiatiques, d'apprentissage, des *bildungsromane*, mais ici aussi une élucidation des procédés narratifs fait cruellement défaut. On cherche refuge, éperdument, dans les universaux proppiens ou les schèmes de la narratologie, mais alors où est le différentiel ? En quoi consiste-t-il précisément? La prédilection de Birago Diop ou, en cinéma, de Djibril Diop Mambéty, pour le voyage comme schème narratif ne s'explique que par cette commodité qu'il offre d'une double articulation primaire libératrice, un alpha et un oméga à partir desquels le conteur travaille une forme de récit toute sienne. Sur le voyage comme schème narratif, cf. les analyses formelles de Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman* 384-387). Cf. Genette (dans *Théorie des genres* 142 *sqq.*) pour une explication des différences, cruciales, entre modes (catégories linguistiques) et genres (catégories littéraires), et qui éclairent la spécificité du rapport de ces derniers aux formes expressives.

soutenue aux processus de signification intrinsèques à un corpus, de l'autre analyse fonctionnelle d'une prétendue constante thématique, « le concept de tradition » et son rapport aux transformations sociales, mais ceci tout en faisant l'économie d'une description des dynamiques sociales internes au contexte historique de l'énonciation orale. Aveuglement au dehors porté par « le discours de l'oralité », dont les effets collatéraux dans le texte écrit sont loin d'épuiser la question de leur constitution historique suivant un régime de « longue durée ». La saisie intuitive d'une telle historicité est ébauchée dans maintes œuvres artistiques, encore aujourd'hui<sup>106</sup>, mais dans l'ordre de la critique il est un peu mince de conduire des analyses historiques, et d'en tirer des conclusions, sur la base d'intuitions :

Les romans à trois temps sont dans le droit fil des récits oraux à nombre d'épisodes fixe ce qui, en relation avec l'animisme, laisse *supposer* dans le passé la sacralisation de certains chiffres. L'unicité de l'action se justifiait autrefois par le caractère oral des récits, le souci de clarté et l'intention didactique. Son maintien dans le roman moderne atteste la pérennité d'une *certaine* tradition des formes. (*Roman africain et traditions* 212. Nous soulignons.)

Malgré le ton prescriptif, l'incertitude et la conjecture flottent autour des énoncés, ce qui donne à penser que les bases historiques de l'analyse du discours de la tradition manquent de consistance. Il y a des effets de continuité structurelle et thématique dans le roman moderne, *ergo*

---

<sup>106</sup> La continuité au cinéma, telle que traitée par les cinéastes, surtout dans les films historiques, se comprend difficilement sans cela, et le reproche sur des détails historiques manque d'à-propos (cf. Gugler, *African Film* 38-39 et aussi le volume *Black and White in Colour*).

il y a de l'oralité dans le texte, et ce dernier valide l'hypothèse continuiste<sup>107</sup>. Le paradoxe, et non des moindres, de l'intuitionnisme historicisant de Kane est qu'il est, implicitement, un antidote aux ratiocinations de boudoir du culturalisme sur les archétypes, le rythme et l'image comme indices de la présence du Verbe dans le « poème » – son mode préférentiel de manifestation. On se rappelle que dans son « apologie » de Camara Laye, en réaction à la recension de Beti, « Littérature noire, Afrique rose », où ce dernier s'en prend durement à l'auteur guinéen pour son impasse sur l'expérience coloniale dans *L'Enfant noir*, Senghor écrivait :

Le plus grand mérite de Laye Camara est d'avoir fait, de son roman[,], un long poème, comme les auteurs négro-africains. Poème il est par son rythme symphonique et par sa puissance de nomination. Il lui suffit de nommer les êtres et les choses pour qu'ils jaillissent en images suggestives et participent de la vie surréelle : leur vraie vie. (Senghor 157).

Puissance nomothétique du verbe poétique : un lieu commun de la « pensée » senghorienne, vitalisme bergsonien mâtiné, sur le tard, de teilhardisme<sup>108</sup>. Jahn ne le cède en rien à Senghor, au registre des envolées spéculatives sur le nomothétisme sans égal du poète néo-

---

<sup>107</sup> Julien reproche aussi à Kane sa méthode de découpage synchronique, mais l'on peut se demander s'il est possible de procéder autrement. Dérive (« Champ littéraire et oralité ») note la même impossibilité de recourir à la diachronie en recherches sur l'oralité. Par ailleurs, la question des conditions d'émergence du roman est biaisée, faussée dès l'entame si l'on ne tient aucun compte des facteurs de discontinuité antérieurs et contemporains au facteur colonial.

<sup>108</sup> Pour ce qu'il en est de cette « pensée », cf. le « classique » de Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2007.



africain<sup>109</sup> :

Dans la poésie occidentale, l'image précède le mot. Les images sont des « idées » au sens platonicien, elles sont un donné préliminaire [...]. Mais dans la poésie africaine, c'est le mot qui précède l'image. Initialement, il y a là une « chose » Kintu, qui n'a rien d'une image, qui n'est rien d'autre que cette chose même. (*Muntu* 171).

Si Senghor voit dans tout texte une profération du dire poétique, Jahn, étant donné sa sensibilité de critique littéraire, voit plus : dans tout texte l'exemplification du « Nommo », irréductible à ses manifestations, et qui régule toutes les articulations d'un discours, y compris celui romanesque :

Jamais l'élément individuel ne se trouve en exergue, tout y a valeur d'exemple. Aucun personnage n'est considéré pour son intérêt exclusivement psychologique, ses expériences personnelles, aucune situation n'est retenue pour elle-même ; l'auteur poursuit toujours un but didactique qui sous-tend le développement de la narration. [...] Jamais l'auteur africain ne procède par démonstration, il ignore cette sécheresse qui s'attache quelquefois aux exposés pédagogiques des auteurs européens, car il sait qu'il n'est de conviction profonde qu'engendrée par la magie du Verbe et la fascination des images<sup>110</sup>. (170-171)

---

<sup>109</sup> En l'occurrence Césaire (*Les Armes miraculeuses*).

<sup>110</sup> Il est évidemment très aisé de marquer des points contre Jahn, Senghor, etc., de même qu'il est très aisé de brocarder les spéculations de salle d'étude d'un Freud sur le *taboo* des Mélanésiens. Mais ce qui est dit importe moins que la manière dont on s'y prend pour mettre un discours en forme, le disposer, *organiser* ses éléments divers,

L'on ne peut s'empêcher de noter, toutefois, que tout ce délire est finement raisonné, car Jahn et Senghor, et tout le courant culturaliste avec eux, assignent une fonction historique à l'oralité – et symbolique à la littérature en ayant résulté ; mais c'est pour, d'un même geste, lâcher en cours de route le fil de l'histoire comme *discours*, et se lancer sur les traces du Verbe, cette fleur bleue romantique aux « essences » diffuses à travers tout texte, indépendamment du genre dont relève ce dernier et de l'ancrage spatio-temporel du sujet de l'énonciation<sup>111</sup>. À la question « ce que parler veut dire », Senghor et Jahn répondent invariablement : « proférer le Verbe, manifester l'Idée ». À ce niveau, et malgré ses insuffisances, l'angle d'approche « diachronique » de Kane, consistant à positionner les textes de la tradition orale sur la chaîne d'un discours littéraire, aussi imparfaite que soit sa reconstitution, induit un second déplacement,

---

épars et, le plus souvent, hétérogènes – technique éminemment narrative.

<sup>111</sup> Kane, en revanche, met l'accent, non sur la puissance d'agir du sujet d'énonciation, mais son pouvoir démiurgique :

[Le conteur] ne dit pas seulement son récit, il lui arrive de mimer l'action. Il incarne tour à tour les divers protagonistes. Il égaie et actualise son propos par un va-et-vient continu de l'univers merveilleux du conte à celui de la vie de tous les jours. Sa voix domine tout, crée tout. (« Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain » 563)

Concernant l'agentivité de l'énonciateur oral, qui implique la négociation d'intérêts divers au sein du récit, Dérive livre une remarque fort pertinente :

En l'occurrence, la tâche du critique serait plutôt de dénoncer l'illusion inverse de celle qui a cours à propos de la littérature : l'interprète de l'oralité est censé, selon cette illusion, pouvoir s'effacer comme sujet de son énoncé pour servir des valeurs réputées objectives et extérieures à lui ; mais en fait, une analyse serrée de son discours montre qu'il s'y inscrit toujours, même à son insu, comme sujet créateur. (Dérive 91)

qui porte cette fois sur la fonction de l'oralité dans la détermination du statut exemplaire du texte écrit. Comme il le fait observer astucieusement,

[Jahn] recherchait [les *topoi*] dans la poésie en référence implicitement à la pyramide des genres telle qu'elle a été établie en Europe alors que, s'agissant de civilisations orales, il n'aurait jamais dû perdre de vue les enseignements que le discours narratif, dans ce contexte précis, est à même de livrer. (*Roman africain* 496)

Ce second déplacement porte ainsi sur la prise en charge de l'énonciation et sa distribution dans l'espace romanesque. Le roman est *drame*, *actio*, mais alors que, dans l'optique culturaliste, le présentatif est le mode privilégié pour un poème ou une pièce, pour le roman ce mode est nécessairement re-présentatif<sup>112</sup>. Ce n'est plus le Verbe qui s'incarne, se fait chair dans le « corps » du texte, mais c'est l'individu, la subjectivité comme *exemplum*. Kane consacre ainsi la plus grande partie de ses analyses thématiques à ces processus d'individuation, et même si l'on peut, comme Julien, lui reprocher « un ton prescriptif », comme s'il formulait des recettes de cuisine à l'usage des romanciers francophones, certains de ses aperçus, notamment concernant Oyono, touchent à la vérité effective des choses. Sur la construction du personnage de Toundi dans *Une Vie de boy*, caractéristique de « l'insuffisance psychologique de nombre de romans », Kane note,

On comprend qu'il [Oyono] privilégie le groupe social sur l'individu. Il aurait cependant pu donner plus de poids à son œuvre en adoptant une perspective différente. Au lieu de

---

<sup>112</sup> Kane ne se contente pas de maintenir la distinction classique entre prose (re-présentatif) et poésie (présentatif), il introduit une dimension éthique dans ce couple esthétique: le romancier doit re-présenter un individu re-présentatif, un *exemplum*.

réduire le personnage à ce rôle de témoin, d'enregistreur de la réalité sans grande prise sur elle, il aurait pu renoncer à la technique du regard, équilibrer ses personnages et centrer autour de chacun d'eux une action particulière. Le héros aurait été davantage un acteur qu'un observateur. Dépasant le stade de la présentation, le romancier se serait installé dans celui de la confrontation des aspects multiples qu'offre la réalité. Issu de la littérature traditionnelle, le voyage, pour ne pas dire la technique picaresque, est responsable du recours à des formes de simplification abusive qui s'harmoniserait [*sic*], jadis, avec le contexte de l'oralité<sup>113</sup>. (*Roman africain* 205)

La rigueur argumentative tranche sur les élucubrations à la Placide Tempels, ou les élans de « fantaisie érudite »<sup>114</sup> de Jahnheinz Jahn sur la force vitale du collectif et la non pertinence de l'individualité. Mais cette exigence faite au romancier de porter un regard diagnostic sur sa société et d'en ausculter les vibrantes pulsations, s'applique aussi au critique, nécessite que lui aussi adopte « une perspective différente » sur l'objet dont il entend déterminer le point exact de son insertion dans le processus de signification : à l'échelle du *socius*, et non de la forme *ille tempore*. Renversement par où la forme orale d'expression, loin d'être un prédicat ou une valeur explicative du texte écrit<sup>115</sup>, est un *générateur* de tensions au sein d'un circuit de signification

---

<sup>113</sup> Il est impossible de ne pas songer ici à la figure de Diouanna dans la nouvelle de Sembène, et cette question du regard passif/actif est évidemment un enjeu de taille dans la nouvelle et le film, où son observation passive est, de fait, en conflit permanent avec les aménagements de perspective résultant du récit en voix-off – tout le contraire de l'impersonnalité du récit littéraire à la troisième personne.

<sup>114</sup> Cf. Kane, « Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain » 547.

<sup>115</sup> C'est ainsi que pour *Dramouss*, après avoir noté la « trop voyante volonté de signification » qui perce dans *Karim* de Socé Diop – et qui est une survivance de la technique narrative traditionnelle – Kane écrit : « La même remarque

dont il partage, avec la forme écrite, les voies de passage : le texte narratif.

### ***III.2. De la forme « poétique » au genre « romanesque » : logiques de l'intertexte***

Le grand mérite de Mohamadou Kane, dans *Roman africain et traditions*, est d'avoir amorcé un déplacement axiomatique du statut de l'exemplarité. En insistant, dans sa critique thématique, sur le caractère exemplaire, et non problématique, du héros romanesque, il préparait la voie à une discussion de l'*individuum* comme *exemplum* que ni lui ni ses prédécesseurs ne pouvaient prendre en considération : passage des signes et traits distinctifs de la culture africaine à l'encodage de ces signes dans une entité individuelle d'un type spécial, mais de fabrication plus ancienne, scolastique précisément : le texte écrit. Un certain degré d'attention à la nature de l'oralité comme *texte* est certes opératoire dans le formalisme de Kane, mais à un niveau polémique de conceptualité où les énoncés *ex professo* sur la spécificité du roman africain mettent à nu une certaine indigence argumentative. Affirmer que « le mélange des genres [de l'oralité] dans le roman africain constitue l'une des caractéristiques du roman africain », même si ces genres renvoient à des types de textualité à contenus variables et difficilement formalisables<sup>116</sup>, cela est valable pour *tout* roman, et comme le rappelle Hans Robert Jauss, « il

---

vaut pour *Dramouss* dont on n'a pas encore bien mis l'accent sur la forme de sensibilité très africaine, très originale, qui s'y fait jour. Lorsque l'on reconsidère l'art du conteur ou griot en milieu populaire, *tout devient clair* ». (« Sur les 'formes traditionnelles' » 564. Nous soulignons.).

<sup>116</sup>Kane, « Sur les 'formes traditionnelles' » 566. Concrètement, dans les cas cités (*Karim* et *Dramouss*), il s'agit des contes, des récits imbriqués, du chant, de la musique, du jeu (de devinettes), de l'histoire, de la légende. Dans « 'Champ littéraire' et oralité africaine : problématique », Jean Dérive attire l'attention sur « la différence essentielle entre la littérature et l'oraliture[, qui] tient au fait que, dans le premier cas, les genres se définissent prioritairement

est possible de définir un genre littéraire au sens non logique, mais spécifiant des groupes, dans la mesure où il réussit de façon autonome à constituer [nous dirions : *organiser*] des textes, cette constitution devant être saisie aussi bien synchroniquement, dans une structure d'éléments non interchangeables, que diachroniquement dans une continuité qui se maintient » (dans Genette et Todorov, *Théorie des genres* 45). Cependant, la tautologie propositionnelle de Kane est loin de procéder d'un volontarisme forcené, car elle se fonde sur une définition rigoureuse, quoique restrictive et polémique, du roman comme « genre d'importation », empruntée à Albert Gérard. Les références constantes, dans *Roman africain et traditions*, au modèle « classique » du 19<sup>ème</sup> siècle ne laissent planer aucun doute quant à la forme narrative prise pour étalon, ce qui explique la portion congrue accordée aux théories du texte – hors une brève allusion au Genette « stylisticien » de *Figures III* sur la prolepse et l'analepse<sup>117</sup>.

Avec la « génération du texte », il en va tout autrement pour ce qui est des ressources théoriques mobilisées et déployées en vue d'établir la spécificité du roman africain. À une période contemporaine d'un intense transfert de techniques d'analyse du discours, avec la pénétration dans le champ littéraire francophone des théories sur l'intertextualité, la lecture, le récit et la réception, l'argumentaire désormais plus fourni permet d'affiner les hypothèses de recherche, notamment pour ce qui est de cette prétendue ligne de « continuité » historique entre

---

par les propriétés de leur énoncé et secondairement par celles de leur énonciation, alors que c'est l'inverse dans le second. [...] [En] oraliture, ce sont les propriétés de l'énonciation qui prédominent [...] : interprétation diurne ou nocturne, occasion ayant motivé la création, énonciation individuelle ou collective, nature de l'accompagnement musical, etc. » (Dérive 103). En somme, Kane essentialise l'énonciation là où les culturalistes essentialisaient l'énoncé, mais c'est toujours la même opération polémique de réduction simplificatrice.

<sup>117</sup> Kane, *Roman africain* 161.

l'oral et l'écrit. Cette dernière, prise dans le procès dialectique entre « tradition » et « modernité » chez Kane, donc saisie dans son hors-texte, devient immanente à l'acte herméneutique de compréhension du texte narratif. Ainsi, Nora Alexandra Kazi-Tani, discutant l'hypothèse d'une « oralité feinte » alors avancée par le sémioticien Alioune Tine dans son article « Pour une théorie de la littérature africaine »<sup>118</sup>, s'appuie de même sur le paradigme austinien de la performativité pour dégager l'espace transgressif où le roman africain révèle au grand jour sa différence spécifique :

[Nous] pensons que c'est surtout à ce niveau [celui de la performance narrative comme dans le cas de l'oralité feinte où le narrateur fait autre chose tout en racontant quelque chose – et le lecteur averti de même] que se situe la nouveauté des romans africains d'expression française, nouveauté dans le sens de « transgression » et d'« étrangeté » ; cette étrangeté est double, car elle s'exerce aussi bien à l'égard d'un étranger parlant français qui reçoit l'« oralité feinte » comme transgression des formes canoniques du roman, qu'à l'égard d'un Africain qui la reçoit en traduction et dans un genre d'importation selon un mouvement de continuité-innovation de sa forme propre de narration. (*Roman africain de langue française* 62)

La spécificité du texte romanesque africain consisterait ainsi, pour Kazi-Tani, en une sorte de schizze deleuzo-guattarienne : la « synthèse disjonctive » de deux formes narratives et lectorielles entrant dans un rapport à la fois conflictuel et de mutuelle inclusion. La proposition est assez intrigante, mais en enchérissant sur le formalisme de Kane, Kazi-Tani confère un sens positif et dynamique à cette complexe « double désarticulation » constitutive du langage

---

<sup>118</sup> Dans Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone* 99-121.

romanesque africain. En effet, la structure formelle perçue par le lecteur comme transgression d'une norme (la forme canonique ou traditionnelle), est *référée* à un contenu réel : le processus d'engendrement de l'inédit, par où se renouvelle continuellement la forme spécifique de narration issue de la tradition orale, ce que par ailleurs Kane appelait, assez obscurément, « la tradition des formes » censée assurer « la continuité esthétique de l'Afrique traditionnelle et de l'Afrique en gestation » (*Roman africain* 488). Pour sa part, Alioune Tine, dans une brève étude sur Sembène, se fonde sur la sociolinguistique aliéniste de Henri Gobard et sur la critique de la réception de H.R. Jauss pour rendre compte des procédés de vernacularisation dans les textes romanesques. Selon Tine, cette dernière désigne

l'ensemble des procédures scripturales, narratives, énonciatives et pragmatiques qui spécifient dans le texte français les signes d'appartenance et de reconnaissance linguistique, culturelle et ethnique de l'auteur et du récepteur. Par conséquent, la visée essentielle des procédures de vernacularisation littéraire est de créer un code « nous », autrement dit d'aménager des espaces énonciatifs, discursifs, narratifs et pragmatiques *communs* à l'auteur et aux récepteurs du texte[,] des « *lieux communs* » qui sont autant de « liens communs », des aires solidaires de « complicité », de connivence et surtout de *proximité*. (dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone* 87. Soulignement original.)

Tout en étant sensible aux effets d'oralité dont Sembène use avec inventivité et ironie – pour rendre le lecteur complice de sa désacralisation de l'oral – Tine évolue sur un registre de conceptualisation où ces « codes » sont dans une zone de « proximité », justement, avec la stylistique des *formes* de Jahn et Kane. Les *topoi* de Tine se réfèrent toutefois à une scénographie de la *signifying*, et cela fait toute la différence avec le culturalisme débridé de Jahn, étant donné



que la vernacularisation littéraire figure, topographie dans le texte un processus de socialisation, trace un « horizon d'attente » qui met ainsi en relief le codage social inhérent à ces formes<sup>119</sup>.

Ici et là, cependant, le coefficient d'oralité du texte littéraire est déterminé, *prima vista*, en fonction de l'écart qu'il institue par rapport à la norme langagière du français classique. Cet écart est interprété, chez Kane, dans le sens d'une zone de contact et de fusion entre l'oral et l'écrit. Mais ce rapport est déterminé par le degré de survivance des traditions, l'état de conservation des formes orales – c'est l'idéalisme de la parole, la *vive voce*, comme témoignage vivant. Dans le nouveau cadre de réflexion sur les formes de l'intertextualité, le degré d'hybridation, d'appariement devient déterminant, et c'est lui qui fait maintenant lever la pâte intertextuelle que forme l'oral et l'écrit dans les romans, leur conférant un air d'africanité, un certain « apanage ». Selon Kazi-Tani,

Le roman africain est doublement extraordinaire : il réalise d'étranges métissages entre les codes écrits et les codes oraux, et il introduit dans la langue d'expression des bribes de langues vernaculaires, des manières de parler, une vision du monde spécifique[,] si bien que l'effet d'étrangeté s'exerce aussi bien sur le public étranger à l'Afrique que sur le public « légitime ». (158)

On est ici dans une visée radicalement différente qu'il convient de serrer de plus près. Kane mettait l'accent sur les formes expressives de la littérature et leur agencement dans une

---

<sup>119</sup> C'est dans ce sens que l'artiste africain, ici Sembène, « pratique » l'histoire, dans le sens où l'on dit que l'on « pratique » un auteur. Il reste à savoir si, dans le contexte oral, la mise en scène est affectée de la même valeur selon les genres de discours, si le mode participatif est un mécanisme de distanciation ironique, d'emphase péritextuelle (dans les longs récits des annalistes), ou alors *disclaimer*, avertissement au public (dans les contes).

structure narrative organique prenant pour modèle le roman réaliste du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>120</sup>. La prégnance des *topoi* de la littérature orale dans le texte écrit, à un niveau conscient ou inconscient, est le gage de leur survie. Sous cet angle, « la transformation de l'ancien par le nouveau » est certes, comme le rappellera Locha Mateso, « le principe même de la survie des textes oraux » (Mateso 51), mais le travail sur la matière première de l'oralité ne trouve tout son sens que dans la production d'une forme narrative intégrée, organique – encore une fois, ce « modernisme » n'est pas en cause ici, mais il confère une cohérence à la démarche de Kane : évaluer l'originalité d'un romancier africain à l'aune de son travail sur les structures formelles de l'oralité et leur insertion dans un projet narratif, ce qui prend le pas sur toute autre considération, y compris – et surtout – sur les transgressions de la langue écrite<sup>121</sup>.

On peut se demander si, dans l'optique intertextuelle, la transgression ne devient pas une fin en soi. Kazi-Tani, invoquant un article de Philippe Hamon dans *Poétique*, « Un discours contraint », continue : « Ce sont justement les éléments de la littérature orale qui ont permis la transgression des règles du modèle classique, qui se présente essentiellement comme un modèle 'sérieux' où 'le nivellement tonal' est de rigueur » (159). Tout récemment, Roger Tro-Dého, dans *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, prévient, en invoquant

---

<sup>120</sup> Le pastiche et la parodie, par exemple, sont difficilement admissibles dans un tel cadre argumentatif, à la différence de la satire, sociale ou politique. De fait, Kane lit Kourouma à travers le filtre de la modélisation des formes de l'oralité, non à travers le filtre générique d'une bâtardeur de l'oral par le truchement de l'écrit – ce qui vaut également pour maints autres écrivains partant en croisade contre le français « classique ».

<sup>121</sup> On le voit dans son appréciation de Kourouma : d'un côté une forte mobilisation des ressources de l'oralité, de l'autre, notamment avec la *figura* de Fama, un point de vue encore trop inféodé au contexte traditionnel d'énonciation, et donc un déséquilibre entre forme et contenu (*Roman africain* 24-25).

Jean-Marie Adiaffi, que les œuvres retenues dans son corpus « s'affranchissent audacieusement de cette classification classique : roman, nouvelle, théâtre, poésie, épopée, essai, etc. » (Tro-Dého 55). Fernando Lambert en remet une couche dans sa préface à *Écriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial (sic)* de Josphe Paré (Kraal, 1997). Aux dires de Lambert, en accentuant son aspect dialogique, « le roman africain se donne ainsi des traits esthétiques qui le caractérisent et le spécifient. Aucun roman européen ne pratique avec une telle intensité ce qu'on peut appeler 'le mélange des genres' ou plus précisément la force intégratrice du récit africain »<sup>122</sup>.

Ces énoncés à forte tonalité bakhtinienne<sup>123</sup> donnent peut-être la mesure du nouvel écart différentiel associé, comme valeur exemplaire, au roman africain : ce dernier résiderait désormais dans la texture effilée, carnavalesque, *nyassa*, jazzy, etc. du récit, dans son architecture dialogique, non dans son architecture formelle. Mais la réflexion sur les formes de l'oralité en est-elle pour autant plus poussée ? Qu'en est-il de la classification des genres et sous-genres spécifiques à l'oralité, et des critères évaluatifs de cette genericité inhérente à l'oralité ? Il semblerait que la surenchère analytique sur la transgression et l'écart par rapport à une norme « classique » occidentale soit une voie sans issue dans notre quête de cette continuité entre les

---

<sup>122</sup> Lambert, dans Paré, *Écriture et discours* xviii.

<sup>123</sup> Dans *Esthétique et théorie du roman*, publié dans sa version française en 1978, donc bien après « le pavé dans la mare » africaniste de Kane en 1974, Bakhtine argue que « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires, religieux, etc. ». Propos de même teneur, mais de contenus différents, en ceci que Bakhtine peut s'appuyer sur toute une tradition de recherche documentaire et sur des effets de résonance interdisciplinaires, contrairement à Kane en 1974 et au début des années 80.

différents discours critiques sur l'oralité littéraire et filmique. Le véritable enjeu, pour notre propos, est en effet de savoir, non quels types et formes de narrativité se distribuent dans l'espace du texte, encore moins quelle pertinence ils revêtent, quelle place ils occupent dans le *grand design* de l'auteur, mais tout simplement quels mécanismes peuvent permettre de cerner ces cycles d'engendrement d'une forme rapportée, en partie, à une source orale. Ce sont donc les *processus* de transformation des codes qui indiquent la voie à suivre, mais ceux-ci ne sont pas sans soulever un certain nombre de difficultés théoriques.

Concernant l'attrait exercé chez les romanciers africains par la structure cinétique du conte, Kazi-Tani note que « le conte représente une matrice sémantique inépuisable d'où jaillit, en feu d'artifice, l'infini des possibles narratifs comme le montre le conte africain inséré dans *Giambattista Viko* et qui est sans doute davantage l'œuvre de M'pal Ngal que celle d'un auteur collectif anonyme » (*Roman africain de langue française* 59). Toute la question est de savoir comment apprécier à sa juste valeur cette *inventio* de l'oral dans l'écrit, cet acte de pure fabulation auctoriale. Les critères de la narratologie, de Bakhtine à Genette, ou de la sémiologie kristéviennne, sont-ils adéquats ? Car comme le rappelle Mwamba Cabakulu, se plaçant sous la caution intellectuelle de Jacques Chevrier :

Comme pour toute littérature, le problème de la classification des genres se pose aussi en littérature orale. Jacques Chevrier, à ce sujet, nous édifie en écrivant: « La plupart des langues africaines opèrent cependant de subtiles distinctions entre les différents textes de la tradition orale, distinctions qui se fondent à la fois sur la nature et la structure de ces textes et sur les conditions de leur prolifération et de leur réception ». (« De l'oralité à l'écriture » 67)

Il suffit de rappeler, à l'appui de ces observations, les nombreuses distinctions auxquelles se livre Birago Diop dans *Les Contes d'Ahmadou Koumba*, au moment liminaire où il se rappelle les divers types de performance orale dont il a été le témoin dans son enfance (10). Essentiellement, Diop effectue dans ce prologue une double opération : dégager la forme générique de la performance orale et décliner ses divers modes d'énonciation, qui se ramènent à deux caractéristiques : un mode présentatif comme les *riiti* (chants accompagnés à la vièle), les *mband* (chants des musiciens ambulants accompagnés d'un petit tambour d'aisselle) et les *kasag* (chants du rite de la circoncision) et un mode re-présentatif, récitatif comme les *lawaan* (récitation à la fois fidèle et inventive, donc libre, des versets coraniques). L'espace énonciatif de tout texte oral étant coextensif à son lieu d'émission qui est le corps du sujet d'énonciation, comment établir une table de catégories génériques sans, d'une part, plaquer des critères de poéticité relevant d'un autre champ littéraire et, de l'autre, court-circuiter les interactions de code entre l'oral et l'écrit ? Ce procès de signification, axé sur l'énonciateur, Michel de Certeau le souligne avec insistance :

À cette écriture qui envahit l'espace et capitalise le temps, s'oppose la parole qui ne va pas loin et qui ne retient pas. Sous le premier aspect, elle ne quitte pas le lieu de sa production. Autrement dit *le signifiant n'est pas détachable du corps* individuel ou collectif. Il n'est pas exportable. La parole est ici le corps qui signifie. (*Écriture de l'histoire* 254. Soulignement original.)

L'on se trouve ici confronté à un problème hautement complexe. L'auteur désigne une catégorie juridique qui constitue la valeur *de jure* du texte écrit, tandis que l'énonciateur griotique désigne une catégorie formelle constitutive de la valeur *de facto* du texte oral. La

question est alors de savoir si cette factuelité s'organise selon un canon et des normes qui feraient fi de son actualisation, de son *instanciation*. On sait que la solution privilégiée par les chercheurs en tradition orale, que rappelle fort justement Jean Dérive, est une collecte de *corpora* étalée sur une longue période – trois ou quatre générations – pour établir des régularités et des variantes et ainsi pallier ce lourd handicap qu'est l'absence d'une codification écrite (Dérive 106). Cela a été le cas pour l'aire culturelle mandingue dans la reconstitution, la « découverte » de la *Charte du Kurukan Fuga*. Mais on sait aussi que l'énonciation orale est elle-même fortement codée, et donc si un tel *clinamen* énonciatif est en jeu dans l'acte locutoire, son régime événementiel est incommensurable à l'écart que le passage du code oral au code écrit ou filmique induit – ou à toute autre forme de *fixation*. Ce qui nécessite un simple transcodage chez l'écrivain ou le cinéaste peut prendre un temps indéfini parmi les annalistes, les traditionnistes, et les performateurs oraux, lesquels considéreraient ainsi comme *inouïe* la réponse de Sembène à la question : comment s'y prendre pour adapter la tradition orale ? « Je n'adapte pas la tradition, je me l'approprie ». En somme, l'énonciateur oral est situé sur un plan où le passage du virtuel à l'actuel s'effectue d'un seul mouvement, tandis que l'adapteur serait sur un plan abstrait et purement formel, qui est celui de l'écriture.

Comme le rappelle Mamoussé Diagne, dans un clin d'œil à Mudimbe, « la diversité des sociétés africaines, reléguée un moment à l'arrière-plan par l'invention d'une Afrique mythique aux contours flous et sans aspérités, est la réalité que le chercheur rencontre au détour de chacune de ses questions » (*Critique de la raison orale* 572)<sup>124</sup>. Le chercheur en études littéraires ne

---

<sup>124</sup> Le travail de Diagne consiste, selon ses propres termes, à un effort philosophique pour « explorer les conditions de possibilité du dire et du ne pas dire dans les civilisations traditionnelles africaines » (Diagne 19), d'où un cadre méthodologique et conceptuel élargi faisant intervenir diverses disciplines. Mais l'on s'explique mal la thèse d'une

saurait se soustraire à ce *fatum* du facteur colonial. Étant donné son émergence disciplinaire dans le champ du savoir colonial, la recherche littéraire est-elle en mesure de rendre compte de cette radicale différence systémique et, dans le même geste, d'échapper aux pièges rhétoriques du discours colonial dont la plus belle des ruses, comme le diable des gnostiques, est de nous persuader qu'il n'existe pas ? On a essayé d'établir, plus haut, que la problématisation en termes de transgression et d'hybridation – des codes, des genres, des modèles, etc. – présuppose une forclusion de l'univers sémiotique *et* symbolique de l'oralité, dont le *langage*, non la langue, passé à l'essoreuse de la courte durée historique, en sort lisse, simplifié, *plié*. *Quid* de la formulation du problème dans les termes positifs d'une taxinomie des formes d'interaction génériques et médiales ?

### ***III.3. La question des modes de réécriture et des genres narratifs***

Dans *African Novels and the Question of Orality*, Eileen Julien, après une critique en bonne et due forme des idéologies de l'authenticité et de leurs avatars en études littéraires africaines dans les années 80 et 90, proposait alors une nouvelle énonciation de la problématique qui prendrait en considération « l'importance du genre » :

D'une manière générale, l'on s'accorde à penser qu'un écrivain peut apprendre une technique ou un procédé dans un genre ou un médium – dans le cas présent un poème ou récit oral – et l'appliquer à un autre – le roman. Mais une fois que l'on cesse de percevoir les choses en termes d'authenticité narrative, de passage de l'oralité à l'écriture, de forces

---

irréductibilité de l'écrit à l'oral, entendus comme *faits* de civilisation, d'autant plus que Diagne n'a de cesse de rappeler la « leçon d'écriture » *contra* Lévi-Strauss de Derrida, et qu'il n'est pas sans ignorer que les mécanismes mnémotechniques de transmission déployés en oralité sont déjà de l'écriture avant l'écriture.

ou faiblesses de l'oral, comment étudier les procédés et genres du récit oral dans les romans africains ? <sup>125</sup> (Julien 45)

Pour Julien, la démarche consiste à subordonner les problèmes liés au genre à un *a priori* idéologique, afin de voir « dans quelle mesure l'adaptation des genres associés à la tradition orale révèle, non ce qui a souvent été perçu comme une adhésion aveugle aux conventions de l'art traditionnel, mais des objectifs romanesques, une vision sociale et idéologique » (46)<sup>126</sup>. Ces considérations sur les « genres » de récit oral aboutissent, étrangement, à l'application du critère générique à une seule forme de narration : le roman ouest-africain (francophone/anglophone). La solution est astucieuse, salomonique, et Julien l'énonce ainsi :

Je distingue donc entre le genre et l'inclusion de proverbes, chants, contes, devinettes et autres formes d'oralité, telles que nous les trouvons dans *Le Monde s'effondre*, *Les Bouts-de-bois de Dieu* et tant d'autres romans. Une distinction analogue – entre le constitutif et le topographique – dans les arts visuels pourrait être celle entre le *portrait* d'un masque ou d'une statue africains dans une peinture contemporaine, et l'*adaptation* des principes de l'esthétique traditionnelle dans une telle peinture. Les

---

<sup>125</sup> “There is perhaps general agreement that a writer may learn from a technique or procedure in one genre or medium (in this instance, the oral poem or narrative) and apply it to another (the novel), but once we forsake notions of orality as authenticity in the novel or of the passage from orality to writing, or of orality as strength or weakness, how do we study the adaptation of oral narrative procedures and genres in African novels?”

<sup>126</sup> “[...] in which ways the adaptation of genres associated with the oral tradition reveals not what has often been thought of as virtually blind adherence to the conventions of traditional art but rather narrative goals, social and ideological vision.”



premiers sont présents à titre d'objet romanesque ou pictural sur lequel l'œuvre attire l'attention, mais ils ne nous apprennent rien sur les règles et techniques de construction de cette dernière<sup>127</sup>. (46. Soulignement original.)

Concrètement, trois formes *ou* genres narratifs de l'oralité – notons le vacillement définitionnel – sont pris en considération : l'épopée, le récit initiatique et la fable. On ne s'étendra pas sur les subtils distinguos ayant guidé le choix de Julien, mais l'assomption qu'un romancier comme Sembène soumet la forme épique aux exigences de *sa* vision est une ligne de moindre résistance interprétative, une *lectio faciliior* qui laisse en plan la réelle question, à savoir les innombrables failles idéologiques qui strient, dans la longue durée, l'espace social où s'élaborent, comme réponses, des formes épiques déterminées – là épopée, ici roman. Un tel questionnement admet difficilement le yo-yo entre forme ou genre, car une détermination du statut de l'épopée comme *genre* place la problématique sur un axe diachronique, et comme *forme*, ou *mode*, sur un axe synchronique<sup>128</sup>. Par des chemins détournés, Julien revient ainsi au paradigme de l'intertextualité de compromis : le roman est certes l'anti-genre *per se*, dans l'optique bakhtinienne, mais aussi la forme dont l'historicité

---

<sup>127</sup> “Thus I distinguish between genre and the inclusion of proverbs, songs, tales, riddles and other forms of speech, as we find them in *Things Fall Apart*, *Les Bouts de bois de Dieu*, and a great many other novels. [...] An analogous distinction (between the constitutive and the topographical) in the visual arts might be that between the *portrayal* of an African mask or statue in a contemporary painting and the *adaptation* of traditional aesthetic principles in such a painting. The former are present as an object of the novel (or painting) to which the work calls attention, but they do not reveal the rules or processes by which a work has been constructed.”

<sup>128</sup> Voir Koné 54. Dans son tableau historique des genres de l'oralité, on note aussi cette *chronique* difficulté à faire la part, dans tout art verbal, entre ce qui relève du trait modal et ce qui relève du trait générique.

est déterminable et la fonction idéologique assignable, dans l'optique lukàcsienne. Elle emprunte un « passage du milieu » qui nous semble tout autant problématique que le nihilisme « postmoderne » ou postcolonial/post-Kourouma de la transgression – voire tautologique, l'art étant par essence occupation de l'*interdit*, de l'espace *entre* les diverses *dictions* d'un socius donné<sup>129</sup>. Même si nous sommes loin d'abonder dans le sens de Josias Semujanga, pour qui « la notion de genre fonctionne comme une aporie » (*Dynamique des genres* 14)<sup>130</sup> sa critique de l'approche intertextuelle de Julien touche à certaines des préoccupations débattues ici :

Si cette piste de l'intertextualité est très intéressante et coupe court à des positions idéologiques de l'africanité, Julien tombe dans un autre excès : vouloir étudier les romans africains modernes qui sont justement caractérisés par une hybridité des formes littéraires et des modalités narratives diverses, en *termes génériques classiques* – l'épopée ou la fable – sans méthodologie détaillée et novatrice tenant compte également des *références* africaines des textes. (25. Nous soulignons.)

Là où Julien tentait de surmonter l'obstacle essentialiste, Semujanga s'efforce pour sa part de concilier les deux tendances ayant émergé dans son sillage : les processus transformationnels inhérents à l'intertextualité littéraire, et les processus d'hybridation de

---

<sup>129</sup> On songe ici à la définition barthésienne de l'écrivain : « Le guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours ». Sur l'interdit (*inter dicta*) comme forme de mimétisme stratégique, donc comme relevant d'un dispositif (*mimicry*), cf. Bhabha, *The Location of Culture* 128.

<sup>130</sup> Même sentiment chez Jean-Marie Schaeffer dans « Du texte au genre: notes sur la problématique générique ».

l'oralité et de l'écriture<sup>131</sup>. Cette schématisation peut paraître arbitraire, mais il semblerait qu'elle soit à la base du partage sémiotique opéré par Semujanga<sup>132</sup>. L'accent sur « les références africaines des textes » suggère une sensibilité aiguë à la tension qui fait rage, au sein du *texte* de l'oralité, entre diverses tendances motrices, et la transposition romanesque porte inéluctablement les traces de cette instabilité, de ce déséquilibre qui, en fait, est constitutif de son dynamisme. Pour reprendre la distinction lumineuse de Linda Hutcheon entre l'adaptation comme « produit » ou « processus », l'on s'attend à être introduit au cœur de la fonderie où se forgent, toutes

---

<sup>131</sup> Signalons que dans son ouvrage, Semujanga se livre à un état des lieux de « la critique africaine du roman » qui permet de se faire une idée du chemin alors parcouru, à la fin des années 90 (*Dynamique des genres* 14-26). Mais à ce point de vue développementaliste des « stades d'évolution » nous préférons une approche synchronique, car ce sont moins les ruptures qui nous intéressent que la poussée interne d'un sens, dont l'élaboration comme événement s'étale sur une longue durée qui commande, chez le théoricien, une certaine humilité. Un exemple, pour clore cette parenthèse : bientôt il sera possible, en études filmiques, de liquider la question de la langue, étant donné qu'un exploitant peut aujourd'hui adopter comme solution un achat des droits d'exploitation avec musique et effets sonores, sans dialogues, ce qui induirait l'émergence de toute une industrie du doublage. Ainsi, toute la série de problèmes soulevés par la question langagière s'évanouira comme un mauvais rêve de boudoir.

<sup>132</sup> « Ces réflexions autorisent à penser que les écrivains africains, bien au courant du modèle du roman de type européen, par la scolarisation et par les moyens de diffusion culturelle internationaux, mais encore attachés à la tradition orale qui continue d'alimenter la vie culturelle en Afrique, adaptent ces deux sources d'inspiration avec ingéniosité » (Semujanga 25-26).

brûlantes, ces entités appelées, parfois avec une belle assurance, formes ou genres<sup>133</sup>. Mais on voit difficilement, dans l'analyse de *Doguicimi*, ce que l'analogisation de ce récit comme mélange de « la chantefable »<sup>134</sup> et du « roman historique » nous dit ou nous apprend sur les *modalités* de représentation dans les termes de l'oralité. Encore moins est-on édifié, dans la lecture des textes de Sembène comme nouage de l'éthique et de l'esthétique, concernant la positionalité de Sembène sur un échiquier où le discours (*kàddu*) du griot est en conflit constant avec la parole libre (*wax*) du conteur (*lebkat*) doté d'une grande licence poétique – ce dont ne jouit pas l'annaliste (*gewël*) astreint par le serment d'allégeance à un groupe dynastique, mais qui, dans le système des castes, appartient, comme le conteur itinérant, à la catégorie des *sab-lekk* (artisans du verbe)<sup>135</sup>. Cette clarification sociologique nous semble essentielle à une

---

<sup>133</sup> Cf. Hutcheon 16-22. Il est vrai que dans *A Theory of Adaptation* cette distinction participe d'un projet théorique visant à interroger l'adaptation en tant qu'adaptation (*adaptation as adaptation*), mais l'on reste réservé devant une telle proposition, pour toute une batterie de raisons. Signalons seulement que si, par exemple, pour le langage, ce tournant réflexif débouche sur la sémiologie, cela tient moins au génie spéculatif de Saussure qu'au statut exceptionnel du phénomène étudié. Cette conditionnalité est ailleurs difficilement remplie, voire impossible autrement que sous la forme d'une tautologie: "l'art pour l'art" en est le plus bel exemple. "L'adaptation pour l'adaptation" serait du même cru. Ici et là, on franchit des seuils, mais on est loin du saut qualitatif du type effectué avec le langage. Pour une critique du standard tautologique, cf. Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies* 115 sq.

<sup>134</sup> À ce jour, la chantefable est un cas limite en ceci qu'il désigne un genre médiéval à unique exemplaire, *Aucassin et Nicolette*, ce qui rend encore plus problématique sa pertinence pour une analyse de *Doguicimi*.

<sup>135</sup> Sur le système des castes, différent du système des ordres, cf. Abdoulaye Bara Diop, *La société wolof: les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris : Khartala, 1981, p. 115 sq ; Mamadou Diouf, *Le Kaajoor au XIXème siècle: pouvoir ceddo et conquête coloniale*, Paris : Khartala, 1992, « Introduction ». Cf. aussi Le texte de la *Charte*

compréhension des modalités combinatoires auxquelles Sembène a recours, en littérature et en cinéma, pour articuler le *discours*, la « vision » rebelle, si l'on préfère, d'un homme libre usant de son droit de cité, de sa *franchise*<sup>136</sup>. L'intuition de Semujanga que, chez Sembène, « l'esthétique de l'engagement n'est pas statique [...], mais porte sur des mécanismes qui imposent de soumettre ses textes à une réflexion sur la signification de l'écriture, la création esthétique et l'éthique » (*Dynamique des genres* 79) est fort juste, mais toute la question consiste à définir des protocoles pour éprouver cette hypothèse, la mettre à l'épreuve : sur le terrain de

---

du *Kurukan Fuga* ou les *nyamankala* sont reconnus comme « gens de talent » (système des castes) dans leur droit d'exercer une licence poétique au sein du système des ordres. Jean Dérive évoque la distinction, pour la langue wolof, entre *kàddu* (discours) et *wax* (parole), mais l'hypothèse selon laquelle ces types d'oralité pourraient constituer « des sortes de champs » n'est pas recevable, on frise ici le même empirisme primaire ayant abouti à l'aberration taxinomique d'une multiplicité de langues africaines, là où souvent il n'est question que de variantes dialectales (Dérive 99).

<sup>136</sup> La question est au centre de l'essai de Cham. *Ceddo* marque un tournant dans le sens où la distinction cruciale entre le *gewël* et le *lebkat* consiste en ceci : ce dernier est un conteur professionnel et le premier membre d'une corporation (d'un ordre) vivant sous le patronage des castes supérieures, d'où le nouage entre système des castes et système des ordres, non observable chez le conteur professionnel. On est ainsi au cœur de la question de la transfonctionnalisation, du *réappareillage* (*Umfunktionierung*), qui chez Sembène ne porterait pas, comme Brecht, sur les genres, ou seulement sur ceux-ci, mais sur les modalités expressives – si l'on admet que la question des genres de l'oralité est indécidable du point de vue diachronique, du moins peut-on, dans les cas pratiques, observer l'organisation de ses éléments constitutifs. On est donc conduit à abonder dans le sens des tenants de l'intertextualité : un système de classifications génériques ne trouve sa pertinence que si l'on peut en suivre les modulations et diverses combinatoires sous la *main* de l'artiste. Voir aussi à ce sujet Koné 47.

l'écriture polymorphe et polyphonique ou sur celui des strates intertextuelles d'un discours (*kàddu*) bien déterminé ? Dans les deux cas, et c'est le lieu de marquer ce *proviso*, les critères évaluatifs nous semblent codés selon une « critique du jugement » où l'oralité, avec ses schèmes de production, et non de perpétuation, peine à résonner dans toute la force de sa contemporanéité avec l'écriture – au sens historique<sup>137</sup>.

Le problème majeur des deux approches pragmatiques, avec des inflexions différentes, de Julien et Semujanga, réside dans le fait qu'elles tiennent « les tendances génériques » (Julien 46) pour des instruments au service d'une fin idéologique ou esthétique supérieure. Par là, elles nous semblent excuser une forme de réduction simplificatrice, car nous ne voulons pas seulement savoir que *Doguicimi* est un mixte de « chantefable » et de roman historique, nous voulons aussi savoir quelles modalités de représentation sont opératoires dans cet univers langagier, quelle « hiérarchie des genres » préside ou non aux choix esthétiques – et tant d'autres choses liées à un *discours* sur les valeurs, sur tout ce qui a trait à un champ de forces sociales. Tout ceci a bien l'air d'un impossible dilemme. Mais la patience du concept, comme dirait un hégélien, exige moins un *quantum leap* que l'occupation d'un niveau de recul, un retrait hors du cadre d'émergence de l'inédit, afin d'apprécier le *tracé* de ce point de fuite trouant la perspective, à la fois ligne d'horizon indépassable et seuil d'un nouveau/autre monde où peut-être, comme les

---

<sup>137</sup> Nous songeons ici à l'étude exemplaire sur le cinéma japonais de Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, où ce dernier descend dans le maelstrom des dynamiques internes, sociales et esthétiques, de ce cinéma. Cela ne nous semble nullement impossible pour le cinéma francophone en général, et aussi pour chacune de ses particularités régionales, à moins que l'on ne se résigne à penser que, comme pour l'art nègre, les arts verbaux en Afrique francophone, dans leur filiation avec le septième art, sont sous le coup de la malédiction historiciste – l'assignation à résidence comme objet muséal, simple 'curiosité esthétique' pour festivaliers.

lamantins de Senghor, oralité et écriture vont boire à une seule et même source.

### ***III.4. Oralité et écriture mêlées : le double jeu de l'adaptation filmique***

Le questionnement sur *le* roman africain ou les écritures romanesques engage la critique littéraire dans des réflexions théoriques où l'argument selon lequel le roman est un genre importé sert de principe directeur, explicitement ou non, avec ou sans la spécification périodique « roman réaliste du 19<sup>ème</sup> siècle ». Cette *generic fallacy*, dans un climat de recherche profondément conditionné par les thèses de Bakhtine, Kristeva et des narratologues, crée des angles tordus et tronqués qui faussent les perspectives et détournent de la tâche, infiniment plus ardue et urgente, qui consiste à interroger les formes narratives traditionnelles sur l'esthétique de l'oralité dont elles sont – ou semblent être – l'émanation pratique<sup>138</sup>. Les acquis de la sémiologie et de la narratologie, en particulier le doublet genettien hypotexte/hypertexte<sup>139</sup>, s'articuleraient ainsi à une approche *matérialiste* où le rapport de continuité entre l'oral et l'écrit est déterminé selon les propres mécanismes de formation et perpétuation de la « matière noire » du roman africain, la masse invisible de l'univers architextuel informant ses divers régimes de narrativité.

Avec le cinéma, de tels problèmes ne se posent pas, en principe : le « film de fiction long

---

<sup>138</sup> Dans ses travaux philosophiques, Mamoussé Diagne s'efforce ainsi de dégager une « logique de l'oralité », en se gardant prudemment d'inclure dans son cadre analytique ce qui relève de l'esthétique. Une telle esthétique de l'oralité ne s'entendrait pas seulement dans le sens d'une poétique, mais surtout d'une capture artistique des modes de perception opératoires à diverses périodes.

<sup>139</sup> Pour le jeu de contraintes logiques régissant les procédés d'amplification ou de condensation de schèmes épistémiques (devinette, proverbe, conte), cf. Diagne, *Critique de la raison orale* – même s'il exclut le genre poétique de son cadre, mythes et légendes sont pris en considération pour leur valeur « historique ».

métrage narratif», comme l'appellent Jacques Aumont et Michel Marie dans *L'Analyse des films*, est plus *format* conventionnel que *forme* universelle. Nuance qui se lit déjà en creux dans les premiers écrits de Paulin Vieyra. Au détour de ses réflexions sur les instruments appropriés pour le filmocritique francophone, Vieyra prédisait alors pour le cinéma africain, à l'instar du cinéma occidental, une évolution par les chemins détournés du théâtre et de la littérature. Ici comme là, écrit-il, « le cinéma suivra un moment la littérature ; et nous retrouverons au cinéma les mêmes écoles, les mêmes tendances qui ont marqué la littérature, avant que le cinéma ne s'affirme comme moyen d'expression spécifique créant sa propre mythologie » (*Le Cinéma africain* 308). Alors il faudra au critique « trouver des critères de jugement » adaptés à son médium et prendre au sérieux la dimension technique du dispositif cinématographique. La prophétie de Vieyra s'est réalisée selon une modalité non prise en compte dans ses prévisions : le cinéma africain a certes conquis son autonomie comme mode d'expression, mais en mobilisant les ressources de la littérature *orale*, non de la littérature écrite. Fait unique qui confère toute sa spécificité à la théorisation des reprises filmiques francophones : la forme orale inscrite dans le roman est à la fois matière première, brute, donc *ressource commune* pour le romancier et le cinéaste, et contenu formel « propre » au roman que ce dernier entend transcrire en format filmique long, moyen ou court métrage<sup>140</sup>. Réécriture bidimensionnelle qui confère un statut *doublement* problématique à l'oralité<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Nous laissons de côté, pour y revenir le moment venu, la question de l'autoadaptation chez Sembène, qui regroupe en un nœud compact tous les fils emmêlés de cet écheveau.

<sup>141</sup> Dans un article sur l'adaptation de *La Colline oubliée* de Mammeri, l'auteur, Mehan Amrani, adopte une perspective différente. Selon lui, « l'adaptation filmique d'une œuvre littéraire est donc, en vérité, le résultat d'une double réécriture ; la première scripturaire et la seconde iconique » (dans Naudillon *et al.* 135). Cette approche



Lestée de ce lourd albatros de l'oralité à double flux qui pèse de tout son poids dans le contexte des réécritures littéraires, la *film theory* peut ainsi évaluer les rapports entre le cinéma francophone et les littératures orale et écrite d'un point de vue fonctionnel plus tranché. Dans son essai séminal, "Ousmane Sembène and the Aesthetics of Oral Traditions," Mbye Cham, tout en reprenant à son compte les postulats de la recherche littéraire sur ce que Kane appelait « les techniques d'écriture » – linéarité, énonciation positionnelle et indicielle et rythme ternaire – attire ainsi l'attention sur le statut *fonctionnel* des traits formels retenus par Sembène et qu'il adapte aux exigences de son discours :

Le point à souligner ici est que ces histoires [les nouvelles contenues dans le recueil *Vehi Ciosane*] ne font nullement partie du réservoir des récits traditionnels que l'on trouve dans la société de Sembène. Elles sont des créations originales conçues à l'image du récit traditionnel. Sembène utilise, adapte avec habileté ces traits formels du récit oral traditionnel<sup>142</sup>. (Cham 28)

---

segmentale où script et enregistrement du profilmique désignent deux niveaux – concurrents ou successifs ? – demande à être éprouvée dans le cas de Sembène, où scénarii, scripts, *storyboards* et romans sont élaborés sur la base d'un *foncteur* textuel de base, nouvelle longue (*La Noire de...*, *Mandabi*), « roman » (*Xala*) ou film (*Guelwaar*). Ici le travail de réécriture est pris dans le sens d'une double articulation paradigmatique de l'oralité : à la fois pâte de l'imaginaire symbolique que les médiums artistiques ont en partage et matière brute dont l'inscription formelle, la trans-formation dans le roman est une dimension essentielle de ce dernier. Rappelons que pour la sociologie de la littérature francophone, cette duplicité se rapporte aux instances de légitimation, exogènes et endogènes, tant pour la littérature écrite que pour la littérature orale (voir Dérive 91).

<sup>142</sup> "The point to be emphasized here is that these stories are not in any way part of the reservoir of traditional

Cette position est, de prime abord, plus proche du fonctionnalisme de Julien que du formalisme abstrait de Kane, mais tout comme ce dernier avec les romanciers francophones, Cham cherche à rendre compte, dans le cas de Sembène, de « son rapport créatif et dynamique avec son héritage autochtone »<sup>143</sup> (29). Manthia Diawara tente pour sa part « de faire ressortir les rapports entre les traditions orales et le cinéma africain, dans une veine similaire à ce que Kane fait pour le roman »<sup>144</sup> (Diawara, dans *African Experiences of Cinema* 210). Moins soucieux, et non sans raison, d'assigner à la matière orale une fonction dans le dispositif poétique du créateur que de construire une grille de lecture critique pour comprendre, non le processus, mais « l'originalité » du produit, Diawara ébauche une analyse croisée de *Xala* et *Visages de femmes* où la danse, loin d'être un motif thématique, encore moins un signe d'authenticité, constitue un trait générique à fonction diégétique : « Ce cinéma sous forme de ballet, ce cinéma qui danse

---

narratives found in Sembene's society. They are original creations of Sembene, conceived in the image of the traditional narrative [...] These formal features from the oral narrative tradition are skillfully utilized and adapted by Sembene." Notons au passage que cet acte original d'*inventio*, « sur le dos » de la tradition orale, vaut également pour le « cycle » des *Contes d'Ahmadou Koumba* de Birago Diop, qui a été, on le sait, l'une des rares influences dont s'est réclamé l'auteur de *Voltaïque*.

<sup>143</sup> On reviendra sur ce point de Cham dans notre analyse du *Mandat*. Notons seulement ici que *La Noire de...* ne figure pas parmi les textes pris en considération dans cet article-phare. Ukadike (*Black African Cinema* 101) insiste, dans le sillage de Cham, sur le caractère ouvert des « finales » dans les œuvres de la première période chez Sembène, et la corrélation qu'il suggère avec l'écriture « nomade » (*sic*) de Fanon dans ses traités révolutionnaires est fort pertinente, mais ce mode d'hybridation scripturaire, de *greffage* demande à être explicité.

<sup>144</sup> "[...] to bring out the relations between the oral traditions and African cinema in the same manner that Kane does for the novel."

pour dire son objet, trouve son équivalent dans au moins une forme dramatique de l'Afrique occidentale, le *koteba*, qui peut aussi imiter, à travers la danse, toutes les formes de représentation »<sup>145</sup> (211). La lecture de Diawara est exemplaire à plus d'un titre, même si cette illusion mimétique de la « représentation » n'est pas sans évoquer l'intuition senghorienne du nègre qui « danse l'objet » – tandis que l'Autre (rationnel, hellène, civilisé, etc.) le *pense*.

Le « paradigme » de l'oralité, on le voit, conserve une grande valeur opératoire, et cela malgré certaines simplifications et généralisations abusives<sup>146</sup>. Un dispositif tactique, avec ses

---

<sup>145</sup> “This balletic cinema, or a cinema that dances in order to tell its object has its parallel in at least one West African popular theatre, the *koteba*, which also can imitate all forms of representation through dance.”

<sup>146</sup> Nous pensons notamment à la construction d'une « occidentalité de carton » du cinéma qui, comme pour le roman classique en critique littéraire, invite à pas mal de réserves devant des énoncés du type : “While Western directors often achieve recognition by letting the story tell itself, African directors, like the griots, master their craft by impressing the spectator with their narrative performance” (Diawara, dans *African Experiences of Cinema* 217). Diawara n'est certainement pas sans ignorer ce fait historique élémentaire, que rappelle Burch dans son étude sur le cinéma japonais : « En Occident, ce fut la classe dominante qui, au cours de son combat pour soumettre la classe montante, imposa à celle-ci [...] une version appauvrie de ses propres modes de représentation et d'eux seuls. C'est le système du film 'classique' » (*Pour un observateur lointain* 123). Le rappel de Germain Lacasse s'inscrit dans la même veine : « Le cinéma oral est un mode 'discret' de résistance à la modernité, qui a tenté d'éradiquer les cultures 'archaïques,' qui a même imposé un modèle de cinéma littéraire, à énonciation et à narration inaudibles et invisibles » (Lacasse, dans Naudillon *et al.* 25). La convergence avec Burch se prolonge jusque dans l'attention accordée au bonimenteur, et on sait que le lobby des *benshi* au Japon est pour beaucoup dans la tardive émergence du parlant pour ce cinéma. On entrevoit ici la possibilité, pour le cinéma africain, d'une intégration des traits du

protocoles d'analyse, s'est ainsi mis en place qui permet de conférer à l'oralité une fonction régulatrice<sup>147</sup> dans le commerce triangulaire entre trois régimes de narrativité, sans la subordonner à l'un ou l'autre médium, littérature ou cinéma<sup>148</sup>. De la sorte, on contourne l'écueil

---

bonimenteur dans la figure du cinéaste-griot et donc une prise en charge du muet par le parlant selon un mode spécifique. Ces lignes de force analytiques nous seront ainsi d'un appoint certain, éventuellement, pour tenter de faire la part du muet, du silence, dans les films de Sembène – comme la pantomime de la séquence finale avec l'enfant au masque.

<sup>147</sup> On le voit clairement dans la controverse, lors du FESPACO 85, qui est un peu l'année de l'adaptation filmique, autour de l'adaptation de *L'Aventure ambiguë*. On ne reprochait pas à Jacques Champreux d'avoir trahi l'esprit ou la lettre du texte, mais un mode de représentation plus libre que le roman à l'égard de l'« histoire » des Diallobés. D'une manière générale, la fidélité a pour corrélat objectif, non un contenu formel, mais une détermination factuelle décrétée, par *fiat*, objet ou objectivité historique – voir Gugler (*African Film* 38-39). Ce débat fournit un autre enseignement, que le corpus de Tcheuyap confirme : la prévalence du genre 'autofictionnel' dans les adaptations indique que les clivages portent sur la nature du récit, autobiographique (littérature) et documentaire (cinéma). Mais le cinéaste-adaptateur se basant sur une « pré-compréhension » de l'autobiographie comme auto-documentaire, sa démarche procède d'une logique inhérente au texte lui-même, et s'il est donc vrai que le spectre du documentaire ethnographique hante l'adaptation de Champreux, il n'en est pas moins vrai qu'il est aussi inscrit dans l'ethnotexte de Kane – ce qu'il est par bien des côtés.

<sup>148</sup> Une comparaison des champs institutionnels ne nous semble aucunement pertinente, et c'est l'une des raisons pour lesquelles la postulation de « classiques » de la littérature francophone, comme base analytique, nous semble relever d'un profond mimétisme. Cf. Koffi Anyinefa (2005) pour une lecture où le roman (*L'Enfant noir*) est affublé de tous les attributs de la sacralisation canonique. On évitera ce mode de raisonnement « hiérolgique » dans la série d'études pratiques (Deuxième et Troisième Parties).

d'un certain belle-lettrisme et toute évaluation d'un traitement cinématique dans les termes d'une explication de texte ou, pour la littérature, d'un repérage de cinématismes<sup>149</sup>. Dans ce contexte spécifique d'énonciation, le cinéma joue « en triangle » avec l'écrit et l'oral, à circuit ouvert.

---

<sup>149</sup> Deux exemples édifiants : une lecture de *La Folie ou la mort* comme « genre de ciné-roman africain francophone » (Joslin 2013), et, en littérature, une étude de Pim Higginson, *The Noir Atlantic : Chester Himes and the Birth of the Francophone Crime Novel* (2011). Chez Ken Bugul la puissance de la répétition portant, non sur la description de l'objet physique, encore moins sur l'ekphrasis (objet esthétique), mais sur la référence, en particulier pour tout ce qui connote « Le Grand Timonier », on se demande où est l'affinité avec Robbe-Grillet ? Joslin reconnaît la présence en creux des intertextes filmiques, *Kodou* (1971), de Samb-Makharam, et *La Petite vendeuse de Soleil*, de Mambéty, mais tout comme Jeanne Garane les traite sur le mode de l'allusion thématique (Joslin 168-169). Quant à Pim Higginson, il s'attache à démontrer la continuité d'inspiration, si ce n'est le rapport origine/dérivé, modèle/copiste, génie/épigone prévalant entre Himes et les noiristes francophones, y compris Abass Ndioune avec *La Vie en spirale*. On passera sur la désinvolture avec laquelle il écarte le facteur historique inhérent au roman francophone – les récits policiers de Couchoro ne comptent pas, tout commence avec Ndioune parce que chez lui la sensibilité cosmopolite est plus prononcée (39) ; on passera également sur l'attribution de la nouvelle de Birago Diop, « Sarzan » à...Cheikh Anta Diop (51). Le problème réside plutôt dans la représentation de la ville de Dakar, que Higginson rapproche du Harlem interlope de Himes, sans s'aviser du fait que Ndioune inaugure en littérature un mode de « vagabondage » dont les traits étaient déjà fortement trempés pour le cinéma, avec les films de Tidiane Aw, Amadou Saloum Seck et Djibril Diop Mambéty sur le demi-monde dakarois, où la marginalité est mise en rapport, non avec la prostration dans la déchéance ou le quietisme, mais avec une passion athée, une absorbante « fureur de vivre », comme le note justement Sada Niang pour le cas de Mambéty, ce qui affecte d'un contenu subversif le concept de « consommation ». Si rapprochement avec Himes il y a, cela vient par-dessus le marché.

Tactique de la subversion qui, on le sait, se décline sur le mode de « l'oralité feinte »<sup>150</sup> en études littéraires et sur le mode de la caméra-griot en études cinématographiques, recouvrant tout un champ de pratiques intermédiales et intertextuelles qu'on pourrait appeler avec Sada Niang « une poétique de reprise des traditions, croyances et religions africaines »<sup>151</sup>, dans un sens élargi où cette option stratégique caractérise non seulement la posture oppositionnelle des fépacistes de la Charte d'Alger, mais aussi les *conduites* dispositionnelles inscrites dans maints romans et films de la période postérieure aux indépendances nominales<sup>152</sup>.

Mais il est temps d'en venir à l'adaptation cinématographique proprement dite. Au vu de ce qui précède, on peut maintenant dire que la réécriture ou reprise d'un texte littéraire, comme objet d'un mode spécifique de questionnement théorique, vient se greffer sur toute une arborescence discursive dont l'une des ramifications principales est la réflexion sur l'oralité. Partant, si l'on émet le constat, avec Alexie Tcheuyap, que « c'est, incontestablement, l'étude des formes de l'oralité qui, dès lors, s'impose dans son inscription filmique » (*De l'écrit à l'écran* 48), cela implique que le repérage des niveaux d'articulation formelle au sein d'une adaptation francophone situe la problématique dans l'orbite de ce discours critique et filmocritique. Ainsi,

---

<sup>150</sup> On reviendra ultérieurement à Tine et à certains de ses aperçus sur le rapport de Sembène à la langue.

<sup>151</sup> Dans Naudillon *et al.* 103.

<sup>152</sup> Ces conduites dispositionnelles génèrent, par cumul, un « effet d'oralité » dans les textes et films. On sait que c'est une constante des « finales » ouvertes des films de Sembène (de *La Noire de...*, à *Guelwaar*) que d'interroger la structure formelle de cette réflexivité. En littérature, l'ironie de Kourouma en est le trait le plus distinctif, au point de devenir, par la répétition, une puissance du faux (le narrateur de *Allah n'est pas obligé*). Toute la question est de savoir si cette réflexivité atteint, *touche/regarde* le spectateur/lecteur. La structure du « ça te regarde » nous intéressera ainsi dans sa dimension haptique, et non seulement scopique.

« l'inscription du griot dans les réécritures filmiques » est une marque stylistique exemplaire en ceci qu'elle permet de voir comment ces dernières reformulent « les problématiques théoriques, idéologiques et socioculturelles fondamentales impliquées dans l'architecture romanesque » (53). Démarche en partie fondée sur les acquis du formalisme, ce que Tcheuyap appelle, non sans réserves, « la perspective constitutionnelle » de Kane, mais qui s'inscrit plus résolument dans une dynamique énonciativiste impulsée par Cham et Diawara, car la tentative de dégager les « formes de l'oralité » dans une reprise filmique ne va pas sans une prise en considération du fait que « la réalisation filmique situe 'explicitement' l'acte créateur sur le plan du discours et dans un contexte précis. Ce qui ramène la problématique à celle de l'énonciation » (58). Avec le griot comme figure classique de l'énonciation orale, on tient donc un niveau d'articulation où littérature et cinéma africains forment des nappes de signification. Un élément spécifique est introduit dans la configuration intermédiaire : une instance bimodale, pointant à la fois vers le récit et vers le discours, sans référer à un « auteur »<sup>153</sup>. La structuration de cet argument sur le mode de l'énonciation ne va pas sans la mise « hors-jeu » de certains aspects problématiques, notamment la structure temporelle de la narration orale, qu'il est assez difficile de rabattre sur le code de la linéarité :

Il faut également relever une similarité entre la structure des romans ou des films qui en sont tirés, et le conte traditionnel. Tous sont « narratifs », c'est-à-dire racontent des histoires. Bien plus : en dépit de la pluralité des programmes narratifs qu'on peut relever et de certains retours en arrière (*flashbacks*), la plupart des films gardent une certaine

---

<sup>153</sup> Cela ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes, en particulier dans le cas d'un style filmique *sui generis*, comme celui de Djibril Diop Mambéty, qui situe d'emblée sa reprise de Dürrenmatt dans le « tiers espace » de la *translatio*.

linéarité qu'on peut attribuer au conte traditionnel. (63)

Le problème avec une telle proposition, ce n'est pas que l'argument sonne faux comme un raccord godardien, encore que le rythme heurté des enchaînements tend visiblement à briser toute *relation* de continuité entre ses différentes composantes ; c'est plutôt le fait qu'en excluant de son cadre les textes qui font entorse à cette règle de la linéarité, on s'ôte toute possibilité d'une remise en question de ce présupposé formel. Le récit filmique, adapté ou original, linéaire ou non-linéaire, peut-il engendrer une forme d'oralité qui dépasserait à la fois la perspective constitutionnelle en littérature et l'approche énonciativiste en théorie du film<sup>154</sup> ? Question un peu laissée en suspens, dans les études sur l'adaptation filmique francophone. Non sans raison, peut-être, étant donné que la position axiologique qu'occupe l'oralité dans un contexte intermédial assure à la réécriture filmique francophone une « certaine » spécificité ou une spécificité « certaine ». Ce protocole de lecture fournit un solide ancrage permettant d'aborder la problématique de l'adaptation filmique francophone tout en intégrant les acquis théoriques de la réflexion occidentale, sans donc rabattre les codes de l'énonciation orale, comme force différentielle, diacritique, sur un axe vertical où elle tiendrait simplement *lieu* de survivance, de vestige venant se ranger docilement sur le mur bigarré des artefacts, des objets trouvés du musée imaginaire de l'occidentalisme<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Le moment venu, nous tâcherons de montrer que la performance de Diouanna intègre le silence du spectateur selon une modalité qui, en retrait de l'ordre du discours et de sa réception, en accentue la valeur différentielle, faisant ainsi tomber le quatrième mur.

<sup>155</sup> C'est, à nos yeux, tout le sens du décrochage du masque du mur de l'appartement antibois dans *La Noire de...*, et l'on y reviendra. Mais pour aller vite, il nous faut abréger le propos ici: un trait de l'énonciation orale est le caractère



La mise hors-circuit de la prééminence du littéraire est encore plus marquée lorsque l'analyse d'une reprise filmique est menée sans recourir au paradigme de l'oralité, comme cela a été le cas jusqu'ici, ou en éclairant l'image impure, « imparfaite » à la lanterne magique des modes d'écriture. Loin de signifier un dépassement de la problématique des rapports entre le littéraire et le filmique pour le champ francophone, ce contournement indique alors qu'il est possible de porter la réflexion à un niveau où la valeur d'un texte, établie en fonction de ses sources, et la spécificité d'un mode, déterminée en fonction du contexte d'énonciation, importent moins que la capacité du support de représentation à organiser les divers éléments retenus pour le périlleux passage intermédial. Dans une toute récente étude sur *Lambaye* (1972), adaptation de *Le Révizor ou l'inspecteur du gouvernement* de Gogol par Mahama Johnson Traoré, la problématique est reformulée en termes de transculturalité et, de manière plus significative, de transmédiatité, avec un accent sur le champ aural. Selon Niang, « *Lambaye* est un film-charnière qui incite le spectateur à l'action, et pourquoi pas au changement radical, mais surtout il explicite les procédures utilisées dans le domaine de l'adaptation transculturelle, et cela à une époque où

---

non-indiciel de la monstration: le griot ne désigne pas autre chose que l'acte de parole coextensif à son ancrage dans un contexte d'énonciation orale. Comment cela est pris en charge par le dispositif filmique ? Peut-être par la dynamisation de l'écran : le regard ne suit pas les voies qui lui sont aménagées dans le cadre, il n'est pas en quête de son speculum ; ce regard se dégage, est une conquête du spectateur, d'où la structure éclatée de l'identification commandant les plans larges et les cadrages en triangle. La sculpture, et non la peinture, serait alors la forme expressive analogue à prendre en considération.

l'esthétique du film était régie par un certain manichéisme »<sup>156</sup> (*Nationalist African Cinema* 108). Certes, tout comme Alexie Tcheuyap, Niang vise à déterminer le degré d'autonomie de *Lambaye* comme adaptation filmique, autonomie que tous les deux entendent au sens de spécificité médiale, mais l'enjeu théorique, qui sera pour nous d'une grande portée, réside ici dans la fonction *systemique* du médium, et non du mode (la transécriture), comme cadre transcendantal d'organisation au sein duquel, précisément, les contentieux polémiques sur la fidélité à la lettre ou à l'esprit du texte littéraire, africain ou non, se vident de toute substance analytique. Comme l'indique clairement Niang,

[...] l'adaptation transculturelle [...] tire sa substance et signification d'une relecture de la source, d'une réinterprétation des actions et des possibles substitutions spatiales, langagières et actantielles. La fidélité, qui a été pendant longtemps considérée comme norme à l'aune de laquelle mesurer les adaptations, limite la portée de la plupart des adaptations et rend pratiquement impossible toute adaptation transculturelle et intermédiaire<sup>157</sup>. (114)

Ainsi, pour *Lambaye*, précurseur en ce sens de l'adaptation de Mambéty, *Hyènes*, Niang s'attache à montrer comment Traoré s'est approprié le texte de Gogol en recourant à deux

---

<sup>156</sup> “*Lambaye* (1972) is a landmark filmic text that engages its audience, possibly motivating them for change, but above all it expounds the procedure of transcultural adaptations in nationalist African cinema, at a time of Manichean aesthetics.”

<sup>157</sup> “[...] transcultural adaptation [...] draws its substance and meaningfulness from a rereading of the source, a reinterpretation of its actions and the possible substitutions of spaces, languages and characters. Faithfulness, which for a long time had been deemed the standard against which adaptations had to be measured, limits the scope of most adaptations and would certainly negate the possibility of transcultural and trans-medial adaptation.”

procédés courants en technique du récit filmique: resserrement de la structure actantielle et simplification ou amplification du contexte, selon les nécessités d'une fable cinématographique dans laquelle Traoré dresse un portrait au vitriol des *mimic men* de l'État postcolonial, à l'instar de Sembène dans *Xala*, avec cependant dans son cas un accent fort à-propos, eu égard à la source d'inspiration gogolienne, sur le bureaucratisme. L'intégration de la musique, rarement prise en considération dans les analyses filmiques, dans un schéma analytique où le médium de représentation prime le mode d'énonciation, révèle les faiblesses de l'énonciativisme à dégager l'auralité des films, et l'on verra, avec les autoadaptations de Sembène, si les pénétrants aperçus sur la fonction diégétique et commentative de la musique dans *Lambaye* et la ligne asynchrone entre bande-image et bande-son s'appliquent de même, ou selon des modalités intertextuelles à préciser.

En somme, un glissement s'opère subrepticement ici, de l'adaptation à l'appropriation, que Niang corréle à l'autonomisation du dispositif cinématographique et Tcheuyap à l'avènement d'une réécriture différentielle, mais l'autonomie – prise ici dans un sens de spécificité médiale – est en grande partie rendue possible par les affinités électives entre le récit filmique et le récit oral, dont la complicité induit une détitularisation du texte littéraire, transformé en œuvre sans titre, « oralisé » en un certain sens et donc, dans une visée radicalement sembénienne, démocratisé. Du point de vue de la reproductibilité en masse, les techniques de l'oralité et celles du cinéma semblent ainsi entrer dans un étroit rapport de solidarité organique, au détriment de la technique de reproduction livresque, et cette auralité du médium repose largement sur les usages de la parole (contexte oral) et de la bande-son (format technique). Le paradoxe de ce retournement du mode en médium, et que nous nous apprêtons maintenant à élucider et expliciter, tient en ceci que contrairement à « la marche du progrès » historique, c'est

l'oralité/auralité du cinéma qui *relève* l'écriture littéraire, dans le contexte des réécritures francophone, et non l'inverse.

**DEUXIÈME PARTIE**  
**ÉTUDES PRATIQUES I**  
**LES RÉÉCRITURES DE LA MATIÈRE ÉPIQUE « SOUNDJATA »**

## NOTE D'ORIENTATION GÉNÉRALE

*La toile n'est pas blanche, elle est noire de traditions (Deleuze)*

Le choix porté sur « Soundjata » pour une étude des pratiques de réécriture francophones appelle un certain nombre de clarifications et de mises au point quant à l'exemplarité dont il sera question ici. Tout d'abord, en ce qui concerne les travailleurs de cette matière épique, les trois écrivains Djibril Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté et Camara Laye : leur exemplarité ne tient nullement aux contingences d'une activité littéraire en rapport avec des figures ou sites revêtant une certaine grandeur ou sublimité historique. Si l'on parvenait à exhumer une masse de données jusqu'ici insoupçonnées sur Ségou, l'ancien empire du Wagadou, Tombouctou ou encore, plus à propos concernant Sembène, sur une figure comme Samory, il s'en faudrait toujours de bien loin pour que l'on puisse retrouver les conditions d'émergence d'un *usage*, en littérature francophone, de l'histoire. Ce point est essentiel pour l'orientation d'une démarche « prévisionnelle » à ce niveau de notre parcours : la pratique de réécriture qui nous intéresse est moins une agrégation mécanique de différents actes individuels, isolés dans le temps et l'espace, que l'indice d'un fait littéraire. Le présupposé de base ici est qu'en littérature, on n'use pas de l'histoire, sauf à être à la solde des idéologues : on en fait un usage<sup>158</sup>. Décrire la phénoménalité conjoncturelle de ce *faire* ne va pas sans nous placer sur la voie d'une confrontation avec un *savoir* – celui de l'ethnographe, de l'historien, de l'anthropologue, du linguiste. Mais l'on ne saurait attendre que se dissipe la poussière des innombrables *disputationes* autour de la question de l'oral et de l'écrit

---

<sup>158</sup> Outre le roman éponyme dans la trilogie africaine de Maryse Condé, Ségou a aussi fait l'objet, à l'image de « Soundjata », d'une *franchise* à la télévision malienne.

pour repérer et découper dans ce ciel encore sombre des polémiques un site d'interventions ponctuelles, une série de pratiques littéraires « concurrentes » qui, reliées les unes aux autres, forment le *tracé* d'une constellation. Toutefois, cette approche pragmatique ne se ramène pas à une localisation d'ensembles sériels plus ou moins homogènes ; à ce stade, les *réponses* des praticiens, donc les formes d'agencement littéraire et filmique, semblent plus indiquées à servir d'aiguillon dans cette « vastitude du contexte » intertextuel et intermédial, afin de dégager des pistes de réflexion et, par ricochet, identifier les voies impraticables conduisant vers des impasses. La rigueur méthodologique commande alors, d'une part, de se munir exclusivement d'arguments critiques en lien avec ces deux pratiques exemplaires de réécriture et, de l'autre, de prendre garde à se fourvoyer dans des discussions relevant d'autres types d'exemplarité.

Ainsi, outre le caractère non pertinent de l'interrogation sur la valeur esthétique des recueils ethnographiques publiés et les débats de longue haleine entre africanistes autour de la question de savoir si l'on trouve ou non des épopées en Afrique<sup>159</sup>, un questionnement centré autour du « passage à l'écrit » nous apparaît, à la réflexion, comme une fausse piste, un « faux procès » de symbolisation. Parler de « passage » à l'acte de réécriture présuppose une conception restrictive et unidimensionnelle de la pratique littéraire comme acte « individuel » de production/reproduction d'un « texte », ce qui pose problème tant du point de vue des rapports asymétriques entre oralité et écriture que de la genèse multifactorielle et de la dimension

---

<sup>159</sup> Finnegan, *Oral Literature in Africa* 111; Okpewho, *The Epic in Africa* ix; Dieng et Kesteloot, *Les Épopées d'Afrique noire* 38 ; Diouf, « L'invention de la littérature orale » 31-32. Pour une mise au point rétrospective, cf. Finnegan, *Oral Traditions* 150-151 et Johnson *et al.*, *Oral Epics from Africa* xiii-xiv.

stratigraphique de textes « oraux » dispersés, « osirisés » dans de vastes aires culturelles<sup>160</sup> que la recherche sur les traditions orales à l'ère de l'écrit, en histoire tout comme en littérature, a bien du mal à cadastrer, à en juger par la prolifération des « sommes » encyclopédiques et des vastes panoramas<sup>161</sup>. Pour ne s'en tenir qu'à un seul facteur, lié à la possibilité d'une approche philologique contrastive, et non comparée : lorsque Lilyan Kesteloot, dans l'« introduction » à *Kaïdara*, invite le lecteur à reconnaître « qu'en littérature orale il n'y a, au départ, pas de *texte*, pas de 'premier manuscrit', parce qu'il n'y a pas d'écriture » (8), ou lorsque Robert Alvin Miller déclare, au tout début d'un court essai sur l'historicité du *Soundjata* de Niane : « Nous ne nous attarderons pas longtemps sur la question de savoir si *Soundjata* ou l'épopée mandingue constitue un *texte* littéraire ou historique » (« Historicité et compréhension » 51), dans chaque cas le « texte » qui est radicalement mis en question n'est pas une entité métaphysique ou même un trait distinctif de la littérature écrite, mais un fait de langage indissociable des processus de centralisation et d'homogénéisation qui ont résulté de l'établissement d'un « canon » pour l'interprétation des écritures dans les religions fondées sur un livre sacré (les trois monothéismes et le bouddhisme)<sup>162</sup>. Le rejet ne porte donc nullement sur le caractère incontournable de la textualité des phénomènes observés en situation de performance, mais sur ce que l'on pourrait appeler le paradigme « scolastique » de la réception. C'est d'ailleurs dans ce sens que s'inscrira

---

<sup>160</sup> Il est toujours utile de rappeler que le Mali, dans « l'aire soudano-sahélienne », a lui seul fait deux fois la France hexagonale.

<sup>161</sup> Cf. Vansina, *Oral Tradition as History* (1985) ; Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (1983) ; Finnegan, *Oral Literature in Africa* (1970) et *Oral Traditions and the Verbal Arts* (1992) ; Dieng et Kesteloot, *Les Épopées d'Afrique noire* (1997) ; Goody, *The Power of the Written Tradition* (2000).

<sup>162</sup> Sur ce point, cf. Goody, *The Power of the Written Tradition* 121.



la démarche de Bassirou Dieng et Lilyan Kesteloot, visant à exclure toute forme d'exégèse à partir d'un texte écrit :

L'épopée orale africaine se fonde en effet sur des modèles de communication culturels. C'est pourquoi sa réception comme parole proférée devrait prévaloir sur une analyse textuelle. C'est dans ce sens que les travaux de l'école anglo-saxonne se sont éloignés de l'exégèse des textes et des traditions philologiques de type français, pour étudier l'épopée vivante dans le cadre d'une « performance » précise<sup>163</sup>. (*Les Épopées d'Afrique noire* 13)

Sur ce point précis, celui du contexte de réception, l'opposition entre tradition littéraire et tradition orale nous semble fondée en droit : elles font intervenir des méthodes de lecture qui s'excluent mutuellement. Le texte, *donnée* immédiate en littérature écrite, « se donne » en littérature orale, se construit à travers la médiation de la performance. Comme le fait remarquer

---

<sup>163</sup> Pour une vue plus catholique et moins dogmatique sur la pertinence de l'analyse littéraire, voir Finnegan, *Oral Traditions* 177. Sur le « texte » comme « dangereux supplément », au fameux sens roussalien, à la tradition orale, qu'il fait renaître des cendres de sa violence épistémique comme phénomène centralisateur, cf. les tranchantes analyses de Jack Goody (*The Power of the Written Tradition* 152-165) et, dans sa suite et à une moindre échelle, de Diagne (*Critique de la raison orale* 274 sq.), ce dernier s'en tenant à la complémentarité du récit des « sacs à paroles ». Le « marquage de temporalité » dont il est question chez Diagne se recoupe, incidemment, avec nos préoccupations sur la capacité d'initiative et d'action de l'énonciateur épique pris dans les rets d'une tradition littéraire d'écriture de l'histoire. Ce point sera repris dans l'étude ci-après, dans une tout autre acception, moins tributaire d'une épistémocritique de l'histoire ou d'une anthropologie culturelle de la « tradition orale historique » que d'un essai de différenciation entre marqueurs de temporisation et marqueurs de temporalisation dans les versions littéraires de « Soundjata » chez Niane, Laye et Diabaté.

Vansina, sur la délicate question de l'authenticité et de l'autorité, et leur rôle dans la critique de fond d'un document oral jugé 'ancien', « tout ce que nous avons, ce sont des performances » (*Oral Tradition as History* 54)<sup>164</sup>. Mais en levant l'hypothèque textuelle, dans sa provenance scolastique, on monte aussi d'un cran le problème des critères de jugement sur la valeur d'une performance et de son rendu. Si le contexte de réception est assez différencié pour permettre l'appréciation de la performance comme acte de parole, et non comme « texte », il en va tout autrement lorsque cet acte de parole, fruit de l'interaction entre l'énonciateur et son audience, se conjugue à un acte d'écriture (transcription et traduction) censé fixer les éléments disparates, capturer les intensités du flux performatif. Ici, le contexte de performance fait *plus* que la différence, pour paraphraser Isidore Okpewho, dans le sens où la « mise en texte » ne fait pas seulement accéder la donnée ethnographique à un seuil de littérarité, elle change complètement la *donne* dans le rapport à la matière orale, étant donné que le recours à la langue, en l'occurrence française, implique un processus de standardisation, voire de canonisation. D'où, en un sens, le paradoxe du coup d'essai de Djibril Tamsir Niane : version régionale, voire périphérique dans le champ des récits en circulation dans l'aire mandé, mais qui allait très vite accéder au statut de « classique » en raison de l'usage du français comme langue « vernaculaire ». L'élément décisif, ici, est qu'avec ce supplément de la réécriture, s'ouvre une nouvelle ligne de front où l'oral et l'écrit comme médiums sont moins déterminants que les modes de production et de circulation, en régime d'écriture, d'un savoir mineur. R.A. Miller n'a pas tort de noter, à l'époque, que « le

---

<sup>164</sup> Il convient toutefois de signaler la différence du concept de « texte », telle que formulée dans *Oral Tradition as History*, pour l'historiographe travaillant avec des traditions orales : “The concept ‘text’ implies a stable something that exists independently of all those who interpret it. It is a written item. The text is what testifies to something, but is not testimony.” (Vansina 66)

*Soundjata* de Niane semble jouir d'une autorité qui dépasse le statut d'un document ou témoignage à réfuter, critiquer ou rejeter selon le jugement de l'historien » (« Historicité et compréhension » 51), mais cette « apparence » d'une disproportion entre le texte et ses effets de contexte tient moins à la « facture », littéraire ou autre, de l'ouvrage qu'au facteur distributionnel du vernaculaire. Autrement dit, Niane adopte la réécriture en français pour résoudre un problème de transmission, le même auquel seront confrontés les cinéastes lorsqu'il s'agira, à rebours, d'abandonner ces béquilles de la langue coloniale pour se tenir droit et *adresser* le public<sup>165</sup>.

Au regard de cette dimension tactique du geste de Tamsir Niane, le point crucial consiste, pour nous, non à formuler ou reformuler des problématiques un peu éculées sur la valeur esthétique ou épistémique de sa version, voire sur la question de savoir si, *pace* Finnegan, l'on peut bien parler de l'existence d'une épopée en Afrique, mais à concevoir une méthode permettant d'extraire de première main, d'un ensemble extrêmement riche et diversifié de pratiques littéraires, esthétiques et historiographiques, les *exempla* de réécriture susceptibles de nous placer dans les conditions optimales d'une étude de cette singulière série d'opérations, de coups du « polygraphe » que sont les *autoadaptations* de Sembène<sup>166</sup>. Quels éléments peut-on

---

<sup>165</sup> Ce qui n'est pas la même chose qu'un rejet, du moment où l'écran cinématographique, dans le régime du parlant, permet le télescopage, sur un même plan, de l'image, par le canal iconique, de la langue d'arrivée, par le canal oculaire (sous-titrage), et de la langue source, par le canal auriculaire. Tout sera fonction des publics, mais le principe de démocratisation par l'image, non le mot, détrône ce dernier de son piédestal comme unique « moyen » de dépassement des particularités sociolinguistiques.

<sup>166</sup> Ceci est la base de la refonctionnalisation de l'épique en micro-épique, avec focalisation sur l'héroïsme au quotidien et la vie des petites gens, mode déjà perceptible dans le micro-documentaire d'inspiration néoréaliste, *Borom Sarret*, et sera une tendance marquée des films du dernier Mambéty – en fait d'une grande partie du cinéma

puiser dans la pratique sur les rapports entre oralité et écriture qui nous permettraient d'affiner une approche de l'adaptation – ou de la réécriture, si l'on veut – non comme genre ou forme, encore moins comme capture d'un quelconque imaginaire symbolique<sup>167</sup>, mais comme mode littéraire ou filmique de production et distribution en série d'une œuvre<sup>168</sup> ? Quelles sont donc ces modalités de transmission et réception, pas seulement en littérature orale, comme l'avait bien vu Mamadou Diouf, mais aussi en histoire, qui conditionnent la prise en charge, par l'écriture, du travail sur la matière et du travail de la mémoire ? L'énoncé épique est-il ce creuset où se forment une multiplicité de formes mémorielles et testimoniales adaptées tout autant aux exigences éthiques de l'anamnèse qu'à la cyclique récurrence de l'amnésie collective ?

On peut se donner une idée de cette complexité multifactorielle en considérant ce qui a rendu possible le cycle de prolifération des versions dramatiques francophones du *Chaka* de Thomas Mofolo. Dans le cas des réécritures de ce roman historique, le circuit intermédial est tout tracé, voire limpide : l'agencement roman-poème-drame lève toute équivoque quant aux prétentions épistémiques, on accède d'emblée à un seuil de littérarité et les écrivains

---

des années de plomb de l'après-dévaluation et des PAS. Sur un autre sens de l'approche « par le bas », et concernant l'épopée proprement dite, cf. Madelénat 242 *sq.*

<sup>167</sup> C'est le point d'ancrage des études de Jean-Marie Vianney Kayishema (« La figure de Soundjata ») et Anny Wynchank ("Rooted in the Oral Tradition: Sundiata, an Epic of Old Mali").

<sup>168</sup> Comme exemples concrets de la reproductibilité technique qu'un artiste peut opposer à la vulgaire mercantilisation : les boîtes multifonctionnelles de Duchamp, les boîtes à savon de Warhol, etc. On verra que l'autoreproduction, au-delà des impératifs pratiques immédiats comme la recherche de financements ou l'illettrisme des masses, est une forme de dé-monisme et de démonétisation qui, chez Sembène, coupe court, *ab origine*, à toute spéculation sur une quelconque origine de l'œuvre et sur tout monisme de la valeur.

francophones sont, pour ainsi dire, délestés du terrible fardeau de la véracité factuelle. C'est même tout le sens du rôle de Senghor comme passeur, dans ce contexte : un rapport frontal, direct avec Mofolo aurait fait promptement évanouir la distance de sécurité établie et maintenue pendant près de trois décennies, au fil des transpositions théâtrales, avec l'historiographie africaniste. Le rapprochement dans le temps de la figure est loin de susciter un souci de véracité historique, et de ce point de vue, celui de l'usage, en littérature francophone, d'une certaine historicité, Chaka est le *doppelgänger* de Soundjata, sa figure inversée, son visage anamorphique. Sans ce descellement induit par la pratique, et en dépit du verdict sans appel de la critique, anglophone principalement, qui condamne toutes les reprises aux enfers de l'épigonat<sup>169</sup>, il aurait été difficile de parler aujourd'hui, en critique francophone, de « dimension mythopoétique »<sup>170</sup>.

Avec les réécritures de l'épopée mandingue, l'effet homéostatique généré par le texte-charnière de Tamsir Niane tend à stabiliser, non les rapports entre différentes formes littéraires, mais entre divers systèmes de représentation, principalement, mais pas de façon exclusive, la littérature et l'histoire. D'où les multiples courants disciplinaires qui traversent le champ des études consacrées à la série et la grande difficulté de s'en tenir au cadre restreint du voisinage littéraire de deux ou trois écrivains, comme s'y livre Sonia Lee en convoquant Niane pour

---

<sup>169</sup> Dorothy Blair, "The Shaka Theme in Dramatic Literature in French from West Africa," *African Studies* 33 (1974): 133-141.

<sup>170</sup> Cf. Josias Semujanga, « Chaka de Mofolo : entre l'épopée et sa réécriture » et Claver Mabana, *Les transpositions francophones du mythe de Chaka*.

contraster sa version de la « légende » à celle de Laye<sup>171</sup>. Le problème est en partie lié au double statut de Niane comme écrivain et historien professionnel, ce qui l'expose à un persistant soupçon herméneutique, mais aussi au soupçon épistémique des chercheurs en oralité<sup>172</sup>. Cependant, si l'on tient compte du griot comme agent historiographique, et non comme une simple *figura* en papier du texte littéraire<sup>173</sup>, alors le problème de la parole épique, comme acte communicationnel, gagne en acuité. Il ne s'agit plus de se demander comment un *speech act* peut se déployer dans le circuit interactif, fermé, d'une performance ponctuelle, tout en se résorbant dans le circuit intégré, ouvert, de la transmission, mais de savoir dans quelle mesure la parole du griot, comme type d'agencement, prend la forme, non d'une chaîne de discours, mais d'un anneau de Moebius. Ici, en effet, et de façon exemplaire, « le médium *est* le message », la communication publique par la parole place l'organe vocal au cœur d'un dispositif de redondance<sup>174</sup>. Dans quel sens ?

---

<sup>171</sup> “The fact that we have different versions of the Soundiata epic is a great advantage in that we can obtain a fairly accurate understanding of the writer’s specific contribution. In analyzing Laye’s version, Niane’s will be the main point of reference, as it would be superfluous in the context of this essay to compare Laye’s to all the other written accounts of the legend.” (Lee, *Camara Laye* 81)

<sup>172</sup> Cf. R.A. Miller « Histoire et compréhension »; Thiers-Thiam 66 et Wynchank 8.

<sup>173</sup> Sur cette mise en cage de l'énonciateur oral, cf. Finnegan, *Doing Things with Words in Africa* 166 sq.

<sup>174</sup> Alors que dans le cas du cinéma c'est plutôt le canal oculaire qui est déterminant dans l'émission et réception des signaux. C'est dans cette visée que Paul Zumthor écrit : « Le message est *publié*, dans le sens le plus fort que l'on peut conférer à ce terme...dont l'usage courant, relatif à l'écriture imprimée, fait une piètre métaphore. La performance est *publicité*. Elle est refus de cette privatisation du langage en quoi consiste la névrose » (Zumthor 157. Soulignement original.).

Tout d’abord, et outre le fait que l’oralité joue ici le rôle, décisif, de facteur plus ou moins homogénéisant dans une aire civilisationnelle, ce trait distinctif de l’énonciation épique découle en grande partie de la triplicité du dispositif médial où « se tient » l’annaliste traditionnel. En effet, chez ce dernier le médium désigne à la fois un procédé mnémotechnique (l’*ars memoria* des griots), un support de communication (la voix) et un mode de préservation et perpétuation d’un héritage (la tradition orale historique). Cette confluence du passé (mémoire), du présent (le *hic et nunc* de l’énonciation) et du futur (la chaîne de transmission) dans un corps, et non un corpus, fait du « griot » l’instance de régulation du *passage* de l’événement au fait, du récit à l’histoire comme *istoria*, recherche de la vérité<sup>175</sup>. La prétention de l’écriture littéraire et historiographique à prendre en charge ce complexe circuit vivant soulève alors la question des dispositifs susceptibles d’accommoder, peu ou prou, un tel « médium » et les synchronies performanciennes, de même que les opérateurs de performativité, dont il est porteur et qui placent son acte de parole à un niveau dont on peut difficilement apprécier la complexité dans le voisinage des réécritures littéraires, d’où la nécessaire *épokhê* de cette figure ici, et une focalisation sur l’agencement en série des trois auteurs.

Le second élément a trait au fait que l’historien traditionnel est sa propre archive, et loin de seulement interpréter un récit, de dérouler à même le support de son corps et de sa voix le parchemin d’un « texte » à déclamer, au sens où l’on dit d’un acteur qu’il *dit* son texte – il interprète aussi, au sens herméneutique de déchiffrement, un texte, d’un ordre tout à fait autre, et

---

<sup>175</sup> D’où, comme on le verra, cette confluence de l’origine (*Ursprung*) et du commencement (*Anfang*) dans la figure du griot, ce qui différencie l’exorde de Mamadou Keita de celui d’Homère et d’Hérodote, où muses et dieux jouent ce rôle de garantie transcendantale, comme le montre bien Ricœur.

dont on peut arguer qu'il est soumis, dans ce cas, à un « cycle » de formation épigénétique<sup>176</sup>. On pourrait certes parler, avec Michel de Certeau et Paul Ricœur, d'« opération historiographique », mais dans une acception prenant en compte le statut problématique d'un texte en puissance dispersé dans un archipel d'archives vivantes. C'est ce phénomène massif d'agencement d'un savoir disciplinaire, avec ou sans la complicité de l'écriture, qui nous semble relégué au second plan dans la proposition de considérer l'énonciateur épique comme l'opérateur d'un genre de discours littéraire :

L'épopée africaine n'est pratiquement jamais dite par des profanes, à l'inverse des contes, légendes, ou (nouvelles), autres genres narratifs. Nous dirons même plus: *la formation de spécialistes nous semble indispensable à l'existence du genre épique* » (Dieng et Kesteloot 51. Soulignement original.).

Cette spécialisation n'est, en effet, pas du même ordre que celle émergeant dans le contexte des autres pratiques de l'oralité, d'où le souci chez Dieng et Kesteloot, *inter alia*, de mettre en garde contre la tendance à accommoder l'historien traditionnel à toutes sortes de *griottage*, le figeant ainsi dans une posture passive de *native informant*, ressource à exploiter<sup>177</sup>. Les critères invoqués pour marquer ce phénomène de professionnalisation se rapportent à un savoir-faire, un *ars memoria*, et c'est l'un des rares points de convergence entre chercheurs en tradition orale sur ce qui distingue, dans le « fait épique », les « formes longues » des « formes brèves ». Paul Zumthor écrivait de même : « Les formes longues requièrent la maîtrise de techniques précises : l'exécutant est un spécialiste, souvent un professionnel. Dans quelques

---

<sup>176</sup> Sur cette sédimentation des récits, mais d'un point de vue diachronique, cf. Dieng et Kesteloot 64.

<sup>177</sup> Voir sur ce point Cissé et Kamissoko *La Geste du Mali*.



cultures, il appartient à une caste déterminée ou, comme au Cameroun, à une association initiatique à laquelle s'attache un haut prestige » (*Introduction à la poésie orale* 108-109)<sup>178</sup>. On voit ici que ce jugement est prédiqué sur la fonctionnalisation de la parole comme instrument de différenciation sociale, ce qui est effectivement le cas dans l'aire mandé avec la structuration en guildes et corporations. Mais il est assez inhabituel de voir un performateur oral réduit à la valence idéologique ou corporative de son énoncé, réduction qui offre l'avantage de le faire basculer dans le champ générique de l'épopée comme récit fondateur, à l'instar du mythe. Mais cette coalescence, nulle part ailleurs observable, ne reflète-t-elle pas l'ambivalence de l'épopée « africaine », située à l'intersection du champ performanciel et du champ performatif, de sorte qu'elle recoupe en son sein la multigénéricité d'un art littéraire et la multisegmentarité d'un discours social, qu'elle soit donc, plus qu'ailleurs, forme expressive et force discursive<sup>179</sup> ? Faut-il alors mettre en évidence le nouage « généalogique » formé par ces énoncés ? Dans quelle mesure l'émergence de ces « gouverneurs de la parole » relève d'une mutation radicale, comme Zeus sortant tout fait de la tête d'Athéna ? Ou faut-il plutôt se demander si cette parole s'est arrachée, non sans grande difficulté, du fond obscur d'un discours, de sorte que le procès graduel de différenciation entre segments d'une société – le système des castes et des ordres – serait

---

<sup>178</sup> La distinction résout un problème certes, mais elle en pose un autre, à savoir déterminer ce qui relève de la forme courte ou longue dans la multitude de versions observables dans la ceinture épique, et Johnson justement, avec *The Epic of Son-Jara*, enregistré en quatre heures, et formé de 3852 « vers », fournit un bon exemple de cette forme courte plus répandue et que les formes longues, plus rares tentent de reprendre à leur propre compte pour établir une version, non « définitive », mais plus « autorisée ».

<sup>179</sup> Sur la différenciation corporative, cf. Cissé et Kamissoko, *Geste du Mali* 388 sq. Voir aussi Diagne 277 sq. Sur la multifactorialité de la performance et de son rendu textuel, cf. notamment Finnegan, *Doing Things* 137 sq.

indissociable de l'émergence du pouvoir centralisateur de l'écriture<sup>180</sup> ? Au-delà des traits stylistiques et des critères définitionnels basés sur la triade aristotélicienne des genres littéraires qui sont requis pour des études comparatives<sup>181</sup>, le genre épique présenterait alors, comme stratégie de survie, un ensemble homogène de traits historiquement déterminés qui, partant, le font se détacher du fond obscur et indifférencié d'un *ars memoria* universellement pratiqué par les artisans et les artistes du Verbe.

Si l'on sait un peu mieux, depuis Foucault, que parler n'est pas voir, que le visible et le dicible, tout en se recoupant, forment des couches de sens distinctes, l'on sait aussi, depuis que résonne la parole du griot dans l'austère paysage littéraire francophone, que « parler » n'est pas

---

<sup>180</sup> Le syncrétisme religieux est noté, affirmé, et Diabaté le signale souvent pour mettre en contexte le récit de Kele Monson (*Janjon* 23 ; *L'Aigle et L'Épervier* 21). Le problème, comme le note le traditionaliste Wâ Kamissoko, tient au paradoxe Kankou Moussa, « le personnage le plus controversé de l'histoire du Mali », et à l'omerta des grands centres religieux dans les récits épiques, ce n'est pas sans rapport avec une certaine concurrence des mémoires pendant et après cette période (Cissé et Kamissoko, *La Grande geste* 30). Sur ce point, le folkloriste Gordon Innes rappelle aussi, à juste titre :

Though Gambian griots operate in the oral mode, it would be a mistake to think of them as maintaining a pure oral tradition which has continued unchanged for centuries. This was probably never true, since griots were presumably always affected by changes in the political context in which they operated, and though themselves illiterate, they may well have been influenced by literacy. It must not be forgotten that Islam which is a religion of the written word, has flourished in parts of the Manding area for centuries. (*Sunjata* 5-6)

<sup>181</sup> Comme celle d'Okpewho (*The Epic in Africa*).

« dire »<sup>182</sup>. Le contexte d'énonciation, sur le plan du contenu, non celui de l'expression, fait alors entrer en ligne de compte deux éléments, qui jouent toujours le rôle de régulateurs des segments produits oralement ou par écrit : le *système* de la transmission et le *procès* de la performance<sup>183</sup>. S'il est donc impossible d'étudier l'énoncé oral en tant qu'énoncé, et la performance en tant que performance, il n'en demeure pas moins qu'on peut étudier l'agencement du « texte » oral en tant que type de sériation, sans se soucier de savoir si les agents en présence, l'orateur et ses auditeurs, œuvrent collectivement à quelque chose d'original, de radicalement *nouveau* ou s'inscrivent dans le cycle de « l'éternel retour du même », de cet *ancien* dont la répétition rituelle est, à en croire son *légataire*, au fondement de la tradition orale. On peut certes croire sur *parole* Mamadou Kouyaté lorsqu'il rattache le « sujet » de son énoncé épique à une généalogie familiale remontant aux « temps immémoriaux », mais il faut aussi le prendre au *mot* : son statut individuel comme « sujet » de l'énonciation, loin de se perdre, avec le contenu de son récit, dans la nuit de *l'origine*, est un phénomène dont il retrace lui-même le *commencement* et l'évolution :

---

<sup>182</sup> « Parler est un art difficile. Le tout est de savoir le poids des mots. Et qui ne sait les tailler, les arrondir doit s'en remettre à un griot, car dans l'héritage du Manden (sic), c'est aux griots qu'appartient la parole » (25). La revendication de ce titre de propriété est-elle fondée en droit ou en fait, et fait-elle référence à un événement historique à reconstituer ? Ce problème, comme on le verra, touche à l'historicité de ce discours, et à ce qui a rendu *possible* une telle distinction.

<sup>183</sup> Sur ce point, qui se recoupe avec la distinction de Linda Hutcheon entre l'adaptation comme *procès* et l'adaptation comme *produit*, cf. Jan Vansina, qui l'applique à l'histoire orale :

The expression 'oral tradition' applies both to a process and to its products. The products are oral messages based on previous oral messages, at least a generation old. The process is the transmission of such messages by word of mouth over time until the disappearance of such messages. (*Oral Tradition as History* 3)

il tisse sous nos yeux le fil d'une histoire<sup>184</sup>. Sur ce point encore, Dieng et Kesteloot ne manquent pas de le signaler : « Dans le cas du *Soundiata*, nous sommes en présence principalement d'une tradition narrative. C'est l'avènement d'un auditoire et de narrateurs maîtres de la parole épique » (*Les Épopées* 87. Nous soulignons.). La survenance du fait historique, compte non tenu de sa valeur mythique comme fiction d'origine, « chu d'un désastre obscur », ou de son statut épistémique comme archive/document d'histoire, est donc d'emblée l'indice d'un traitement *textuel* de l'événement par l'historien traditionnel :

La mise à profit de l'oralité pour les besoins de notre travail de gens lettrés peut apparaître comme une trahison, mais il est intéressant qu'une telle trahison fasse elle-même écho à et répète *ironiquement* la transformation du silence en parole par les griots mandé<sup>185</sup>. (Miller, "Orality through Literacy" 105. Soulignement original.)

Il nous faudra revenir, en abordant la question des opérations historiographiques soustendant l'énonciation épique, sur les enjeux de cette « échographie » et le sens à donner à l'ironie de l'interprète, qui opère de fait une « prise » de langue avec l'écriture à travers sa prise de parole, surtout dans certaines formes de *captatio benevolentia* où la référence à la situation de performance face à un public devient pour le moins problématique. Plus à-propos ici, la mise en évidence du fil de continuité entre ces trois versions présuppose un resserrement des coordonnées du champ conjoncturel où oralité et écriture entrent dans un processus de transformation, fi de ce

---

<sup>184</sup> Le mot « rhapsode » renvoie étymologiquement à l'art de manipuler la navette pour *tisser* un motif – on sait que c'est l'une des premières images du tout premier film de fiction de Sembène, *Borom Sarret*.

<sup>185</sup> "The appropriation of orality for our literate purposes may be represented as a betrayal, but it is interesting that that betrayal echoes and repeats *ironically* the transformation of silence into speech by Mande griots."

qui en résulte, travail de la mémoire ou document d'histoire, « geste » de la différence et différenciation des « gestes », ou simplement « actes » de répétition. Si l'on admet qu'avec la transcription et traduction d'une « épopée » se manifeste un phénomène d'inhérence du sujet de l'énonciation au sujet de l'énoncé, il nous faut alors, dans le même mouvement, postuler un rapport, non à la source, mais au « médium », qui est d'un ordre tout à fait autre, selon que le contexte est littéraire ou historiographique. Le flou de mystère, complaisamment entretenu sous la forme d'un appel à la sanction de la tradition populaire ou aux récits de grand-mère, le soir au coin du feu, ou sous la forme d'un renvoi à des sources autorisées diffuses dans un plus ou moins large ensemble culturel, se dissipe pour céder la place à une *instance* avec laquelle l'adaptateur littéraire ou cinématographique doit *composer*, d'une façon ou d'une autre. Autrement dit, Mamadou Kouyaté, Kele Monson, Wa Kamissoko ou Bana Kanouté, entre autres, présentent une résistance que l'on éprouve à peine dans le cas d'Amadou Koumba, pour ne citer qu'un seul exemple typique<sup>186</sup>. En effet, avec le conte l'énonciation s'enroule dans le récit pour former la longue bande adhésive de la performance, souvent nocturne, sans nul besoin d'un effacement de

---

<sup>186</sup> On se reportera, pour ce cas spécifique, à l'étude de Jean Dérive, « La réécriture du conte populaire chez Birago Diop : d'après *Les Contes d'Ahmadou Koumba* » (dans *Itinéraires, littératures, et contacts de cultures. I. L'Écrit et l'oral*, Paris XIII, Centre d'Études Francophones/L'Harmattan, pp. 65-80). Dérive note fort à propos que le fil de continuité entre le mode de transmission populaire, avec la grand-mère, et le mode de communication professionnelle, avec la désignation d'Amadou Koumba comme griot, est une invention de l'auteur, le conte étant un genre mineur généralement dédaigné par les maîtres de la parole (70). On peut certes difficilement tenir rigueur à un écrivain d'un bon usage des termes, mais le statut d'exception du récit épique est ici clairement en évidence. On comprend alors un peu mieux la réponse agacée du griot à qui Mamoussé Diagne demande son avis sur les « réécritures » de Birago Diop (*Critique de la raison orale* 191).

ses marques, le « sujet » baignant pleinement dans le plasma de la narration, de sorte qu'une différenciation des voix ou instances narratives n'est pas motivée – on serait alors dans le registre de la nouvelle ou du court roman.

Il en va autrement avec une « épopée », où l'énonciation se détache sur le fond d'un événement fondateur pour en constituer l'archive<sup>187</sup>. La temporalité vide, « cinématique », comme dirait Hjelmslev, de l'expression « Il était une fois » ne pouvant être déployée, les schèmes et motifs de la narration ne pouvant recevoir de contenus par le seul pouvoir du Verbe, se pose alors le problème strictement littéraire de la prise en charge et de l'embranchement du *temps de l'histoire*. C'est à ce niveau que surgit sur scène, pour ne plus la quitter, le généalogiste comme « interprète ». Il ne *dit* pas seulement une histoire, il *parle* un texte. Dans sa *disputatio* avec « l'école de Dakar », Mamadou Diouf met en évidence la difficulté inhérente à une approche critique qui ne prendrait pas en compte la *totalité fonctionnelle* du récit épique :

La relation à la mémoire, en l'absence d'une référence écrite, renvoie nécessairement à des modes de transmission, d'énonciation mais aussi de réception. Ces modes définissent le caractère « oral » du texte [...] Mais par-delà ces modes, le comportement kinésique, les représentations symboliques, si volatils qu'ils soient, ne sont pas seulement un décor : ils font partie du texte. Comment les prendre en charge ? (« Invention de la littérature orale » 34)

Question délicate adressée ici aux historiens, mais qui vaut également pour Niane, Diabaté et Camara. Il est d'ailleurs significatif que les versions littéraires, en particulier celle de

---

<sup>187</sup> Sur le statut de l'autorité, et les chemins escarpés et cahoteux où doit s'engager le chercheur pour retrouver ses « figures », cf. Zumthor, *Introduction à la poésie orale* 212 sq.

Niane, procèdent selon la logique d'un double enthymème qu'on se contentera, ici, d'énoncer, pour y revenir ultérieurement : *je raconte, donc c'est arrivé/je parle, donc il y a du texte*. Cette conjonction entre dire et parler, récit raconté et histoire orale<sup>188</sup>, situe le griot sur un plan d'inhérence, tandis que le conteur se situe sur un plan d'adhérence, entre façonner et ordonner. Le fait est que l'archivage de l'événement dans un lieu (le corps) et la temporalisation de l'histoire dans l'espace performantiel d'un « texte » génèrent une concurrence énonciative totale, un index de présence qui se mesure soit à travers le sujet de l'énonciation orale (les rhapsodes chargés de conserver la mémoire des hauts faits et gestes de « Soundjata ») ou à travers le sujet de l'énoncé (« Chaka » et la brûlante question des « identités meurtrières »)<sup>189</sup>.

On doit alors admettre que l'écrivain, face au coefficient d'adversité d'une telle instance (le griot) et à la résilience de cette matière orale, effectue un *travail* sur la temporalité assimilable au processus d'adaptation. Nous sommes donc loin de postuler une homologie structurale entre le griot et l'écrivain au niveau de la littérarité du faire. D'une part, la discussion précédente sur la possibilité du frayage d'un discours sur l'oralité nous a rendu alerte aux béances – encore criardes – de la recherche sur, non les « genres », mais les langues et leur philologie comparée,

---

<sup>188</sup> On reviendra aussi sur le *cluster* sémantique des formes de témoignage inhérentes à la parole épique, non comme phénomène littéraire, mais histoire orale.

<sup>189</sup> On nous objectera que cette complexe opération n'est pas observable dans les adaptations théâtrales de *Chaka*, dans lesquelles le griot pèse de peu de poids sur la représentation de l'événement, si l'on exclut le jeu onomastique de Camara avec le personnage du griot dans sa pièce, dénommé « Mohlomi » (le public, l'assemblée, l'audience). Mais est-ce donc un hasard si c'est la forme du spectacle dramatique, qui dure le temps de sa mise en scène, qui a été choisie pour, en quelque sorte, inonder de lumière le côté obscur du récit de Mofolo, c'est-à-dire sa dimension orale ?

préalable nécessaire pour identifier des seuils de transformation et de périodisation, etc. ; de l'autre, la séduction mimétique, ce que Sylvia Wynter appelait, au temps des ferveurs afrocentristes bourgeoises et compensatoires, le *me-too-ism*, qui consiste à décréter « épopée », par fiat, des traces documentaires dont l'immatérialité participe d'un complexe dispositif de préservation matérielle, comme contre-mémoire, dans la saumure du « corps-texte » de l'annaliste, participe d'un projet de vulgarisation dont les présupposés idéologiques – le culturalisme à la française – rendent inappropriés pour l'investigation littéraire un certain nombre de concepts, dont celui justement de « griot » et ses cognats<sup>190</sup>. Sous cet angle, l'énonciateur d'un récit épique, long ou court, pratique l'histoire, et même si les indices d'une écriture littéraire abondent, même si les multiples versions de « Soundjata » font assez bien voir qu'on est là en présence d'une fourmilière de formes orales, de la légende populaire au conte étiologique<sup>191</sup>, cet

---

<sup>190</sup> Pour la double postulation d'un dialogue informé entre chercheurs et d'une entreprise de vulgarisation pour le grand public, cf Dieng et Kesteloot 26. Le débat autour de la singularité du phénomène – un type bien défini pour l'Afrique – ou du caractère singulatif du genre – l'épopée recouvrant un ensemble hétérogène de modes narratifs – ne nous préoccupe pas ici.

<sup>191</sup> Cf. Johnson, "Yes Virginia" 57. Johnson affirme que le trait multigénérique est un signe distinctif de l'épopée africaine, mais l'évidence empirique, hors ce qu'il appelle « la ceinture épique », est loin de supporter une telle thèse. Cf. aussi Cissé et Kamissoko, *La Grande geste* 392. Voir aussi Madelénat 106-114, qui parle justement de « foisonnement narratif » au moment « épogénétique » où se constitue la « matière » épique (108). Précisons toutefois que ce concept d'« épogénèse » est moins lié à la filiation avec une tradition littéraire écrite qu'au rapport entre récits fondateurs (mythe et épopée), ce qui rend le critère génétique plus inclusif que le critère formel au sens de l'épopée « homérique », donc d'un texte canonique, d'une version *autorisée*, ce dont Niane, paradoxalement, et non Mamadou Kouyaté, s'approche pour le cas « Soundjata ». Plus inclusif veut donc dire : plus *researchable*. La



énonciateur se livre à une « opération historiographique » dont les modalités se prêtent à moins d'équivoque et moins de confusion que celles régissant l'opération littéraire d'un conteur ou d'un aède itinérant à la besace remplie de récits à débiter au plus offrant.

L'exemplarité de « Soundjata » a donc très peu à voir, dans l'optique qui est la nôtre ici, avec les archétypes et modèles secrétés par le récit épique et qui se prêtent si facilement à une critique des idéologèmes du traditionalisme d'une aire culturelle ou d'une corporation de caste, ou encore de l'essentialisme et des prétendus nationalismes africains. L'essentiel pour nous est que les productions auxquelles cette « matière épique » a pu donner lieu pointent vers cette chose, assez rare dans le contexte francophone pour qu'elle mérite qu'on s'y arrête, qu'est un *fait* littéraire : conjoncture où la littérature n'est plus un simple fait de langue ou de « bilangue » khatibienne, de conversion d'un idiome en un autre, de subversion de l'un par l'autre, ou encore d'expression d'une réalité, mais un « bloc collectif d'énonciation », pour reprendre à notre compte une formule chère à Guattari.

Ce phénomène de co-énonciation, de co-signature est particulièrement frappant dans les cas de Niane, Camara, et Diabaté. En effet, ici se cristallise, au stade du transfert de l'oral à l'écrit, un pacte d'écriture entre les différents signataires du texte « Soundjata », et il convient, pour la clarté de notre démarche et l'intelligibilité de notre propos, de ne pas confondre les

---

question de savoir si « Soundjata » relève plus du conte héroïque, comme le soutient Madelénat dans sa comparaison du conte et de l'épopée (119 -123) et Finnegan dans *Oral Literature in Africa*, ou de l'épopée au sens aristotélicien, comme le soutiennent Dieng et Kesteloot, est donc secondaire par rapport à la description de cette toile multimodale originelle qui fournit le canevas narratif et rend possible la prolifération quasi exponentielle des variantes, y compris celles littéraires. Pour le domaine occidental, une telle situation ne prévaut plus depuis 'l'invention d'Homère', d'où l'incommensurabilité des contextes de recherche comparative, au plan « générique ».

auteurs de ce fait littéraire avec les modalités agentives intervenant, d'une part, dans le déroulement du récit épique et, de l'autre, dans la collecte et la transcription/traduction de données archivistiques, linguistiques, ethnographiques ou autres, où les agents entrent dans un rapport de contractualité relevant d'un « ordre du discours » différent<sup>192</sup>. Confusion où nous semble tomber Christopher Miller en faisant observer que les versions produites par les africanistes « semblent plus proches des textes oraux originaux, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'elles sont des traductions vers par vers de la parole mandingue, avec en regard la traduction en langue européenne » (“Orality through Literacy” 95)<sup>193</sup>. Qu'est-ce qui fait donc la mesure d'un « vers » dans une langue orale ? Le ton, comme le pensaient Finnegan (1970) et Johnson (1985) ; le sens, comme le pensait Gordon Innes (1970) ? Ou le rythme prosodique, selon Diabaté (1975) ? Par ailleurs, la littéralité de la transcription est-elle un gage de « littérarité », comme dans la transposition ? Le performatif d'une performance épique, son appareillage protocolaire et formulaire, se confond-il si aisément avec le performatif d'un texte écrit, avec l'appareillage auctorial et éditorial de sa *rédaction* <sup>194</sup> ? Tracer une ligne de démarcation entre ces deux régimes de production textuelle, c'est éviter le piège d'une démarche seulement soucieuse des niveaux où se recoupent les différentes opérations langagières selon qu'elles servent à

---

<sup>192</sup> Sur ces questions, cf. Finnegan, *Doing Things* 158-178. L'épopée et sa textualisation (transcription et/ou traduction) mobilisent toute notre attention, et non les formes d'expression, au plan stylistique, traitées par les spécialistes de l'oralité littéraire.

<sup>193</sup> “Some other versions, produced by Western anthropologists, appear to be ‘closer’ to the original oral texts, if only in the sense that they are translated verse by verse, placing Mandekan transcription and European on facing pages.”

<sup>194</sup> Voir sur ces points Finnegan, *Oral Traditions* 19 sq.

façonner, à mettre en forme une matière où à ordonner un discours. L'ethnographe, comme agent d'écriture au même titre que l'écrivain, produit un texte littéral dont la valeur est moins littéraire que *disciplinaire*, sauf à admettre une parfaite isotopie des codes de la langue de performance, mandingue, soninké, peule, et des règles de l'encodage en anglais ou français. La distinction entre transcription et transposition s'effectuerait ainsi au détriment de la distinction, pour nous plus significative, entre performativité orale et performativité écrite, car dans ce dernier cas le « griot » ne sert plus de maillon essentiel dans l'articulation de ces deux chaînes discursives, mais est lui-même, comme on tentera de le montrer dans la deuxième étude, un agent historiographique<sup>195</sup>.

Le dernier point à clarifier, dans cette note d'orientation générale, porte sur les choix ayant guidé le découpage du corpus de textes pris en considération et sur la méthode de traitement des données littéraires ainsi regroupées pour une analyse transversale. L'élément déterminant, ici, a été le *voisinage* constellaire où se contracte un pacte d'écriture et survient un fait littéraire. Ceci nous a mené à ne pas retenir dans notre démarche le critère contextuel. On peut en effet appliquer ce dernier pour délimiter soit un contexte de *réécriture*, francophone en l'occurrence, qui inclurait, entre autres, le roman de Werewere Liking, *L'Amour-cent-vies*<sup>196</sup>, soit un contexte de *performance*, qui recouvre le vaste éventail des agencements intermédiaux (parole/chant/danse/musique) à la disposition du performateur dans les arts visuels et du spectacle, spectre qui se déploie, avec des fortunes diverses, dans les performances

---

<sup>195</sup> La question est simple : dans quelle mesure le dépositaire de la tradition orale historique est lui-même à la fois le document à préserver, l'archive à cataloguer et la source à citer ?

<sup>196</sup> On peut en effet reconnaître à ce poème cette fonctionnalité comme *buffer-text*, amortisseur du choc de la différence géoculturelle entre deux régions ne faisant pas partie de la même aire de dominance coloniale.

cérémonielles, à des fins académiques, ou dans les performances « officielles » des « épopées » soudano-sahéliennes, à la radio et à la télévision. Sommes-nous en droit d'effectuer une *épokhé*, une mise hors-circuit de ces interpolations et interférences dialogiques, au seul motif qu'elles ne présentent pas assez de consistance pour se tenir dans le voisinage immédiat d'une intervention ponctuelle, d'un agencement littéraire ? Une telle question, liée aux formes de réécriture et aux agents qui en sont porteurs, est évidemment complexe et ne se liquide pas d'un trait, en traçant un seuil au-delà duquel nul ne saurait passer s'il n'est écrivain-adaptateur engagé dans la signature d'un pacte d'écriture, et non dans la performance d'un acte individuel de réécriture ou d'un spectacle folklorique.

Une telle approche sélective est guidée, non par les intentions des « auteurs », comme si Niane, Camara et Diabaté s'étaient secrètement entendus pour livrer, à divers intervalles, des versions « concurrentes » de l'épopée mandingue, mais par l'extrême volatilité du milieu où se donnent à voir les contextes de performance orale. Il est vrai que cette dernière met toujours en scène le labeur de l'universel dans le particulier, de façon renouvelée, de sorte qu'on doit, une fois de plus, admettre, avec Okpewho, que « le contexte fait plus que la différence » entre la méthode inductive de l'esthéticien et la méthode déductive de l'ethnologue. Mais avec la fixation sur support matériel, livre ou autre, une aube nouvelle se lève sur l'espace performatif, où il devient contradictoire de ramener l'interprétation d'un « texte » oral à l'observation empirique tout en élaborant une intrigante taxinomie, selon la longueur, le contenu historique ou même épistémique, classifications qui présupposent déjà la nécessité méthodologique d'une construction homogène, donc un *a priori*. On parle ainsi, entre autres, de « l'épopée dynastique » (Dieng et Kesteloot), de « l'épopée à prédominance historique » (Zumthor), ou encore de « l'épopée à argument historique » (Diagne), et ceci pour un seul type (la forme longue), donc sans prendre en considération les différentes versions écrites d'une seule matière épique, comme

« Soundjata ». Ces distinctions auraient-elles été possibles sans l'application d'une méthode déductive permettant de recouper une classe de discours, 'le mode épique', le 'mémorable', avec les segments d'énoncés qu'elle est *supposée* commander ?

Par conséquent, le contexte de performance, auquel l'ethnologue renvoie constamment et au cœur duquel le critique littéraire désire tant accéder, au point d'en faire la condition *sine qua non* de son « interprétation », revêt une valeur fonctionnelle tout aussi fluctuante et variable que la géométrie des configurations d'alliance dans les débats entre chercheurs (archivistes, historiens, ethnologues, critiques) et performateurs (griots et écrivains) sur la fiabilité, la véracité factuelle et les fondements méthodologiques de ces reconstructions du passé. Ceci ne revient pas à rejeter, sans plus, la valeur fonctionnelle de la performance, mais l'impulsion classificatoire atteint un certain paroxysme, dans les « sommes ethno littéraires », au point où la grande chaîne des empiricités fait perdre de vue le fil ténu d'une nouvelle formule performancielle, laquelle se compose, avec le texte ou l'enregistrement audiovisuel, « sous les yeux » de l'observateur. Le problème de cette double « interprétation » – par le performateur oral et le scribe – devient même particulièrement aigu, voire insoluble si l'on passe du jugement d'existence (il y a ou il n'y a pas de texte originel) à l'inférence empirique qu'il n'y a de texte que pendant la performance du récit épique, ni avant, ni après. De la sorte, on se retrouve avec une « théorie du grand fracas » à rebours autant étriquée que frauduleuse : le texte oral tend à l'éclatement, à la dissémination exponentielle induite par chaque performance, tandis que dans le cas du texte écrit l'expansion, l'accumulation usuraire du performatif, surtout sous la forme de l'exégèse, est la résultante du *big bang* originaire, *catastrophe* inaccessible au langage, sauf sous la forme des innombrables fictions d'origine. L'on aimerait grandement savoir si une telle polarisation des rapports entre l'oral et l'écrit au registre de leur actualisation, comme « texte » ou « performance », est l'expression d'un état de « faits » ressortissant à une « philologie » comparée des littératures

orales, ou si elle est, en soi, une contradiction performative du même type que tout *muthos*, ou du genre auquel s'adonne le griot en prétendant restituer *tel quel* le contenu historique dont il est le dépositaire, malgré le fait qu'il soit transmis, « depuis des temps immémoriaux », par *vocation*, donc avec moult variations et variantes<sup>197</sup>. Dans l'une ou l'autre éventualité, l'analyse du discours et les protocoles de lecture semblent valider leurs critères et catégories sur la base de ce seul « contexte de performance », ce qui fait alors passer ce dernier du statut de simple facteur de contingence à celui de constante, autrement dit : il est le seul *texte* à construire aux fins de l'analyse. Plus modeste, il semblerait que l'écrivain transposant une « épopée » cherche moins à fixer le cours des choses, à obtenir une constante dans ce lieu du déséquilibre et de l'instabilité « chronique » qu'est le récit épique, qu'à tracer une voie de navigation, à se frayer un passage avec les moyens du bord pour, à l'instar du griot, *pratiquer* l'histoire.

---

<sup>197</sup> Cf. Miller, “Orality through Literacy” 99. Sur la variabilité, des éclairages instructifs ont été livrés, mais uniquement pour les arts littéraires mineurs, en particulier le conte. Cf. Veronika Görög-Karady (éd.), *D'un conte à l'autre : la variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS, 1990.

## ÉTUDE I

### *De la transcription ethnographique à la transposition littéraire*

#### *I.1. Logique du dédoublement : le statut du paratexte*

On ne compte plus les travaux universitaires consacrés à l'aire culturelle mandé, terrain privilégié de l'ethnographie africaniste et des chercheurs en littérature orale. Chaque nouvelle étude vient s'inscrire dans une large configuration disciplinaire, qui en forme l'indépassable horizon d'intelligibilité. Si le travail pionnier d'un Frobenius participait de diverses dynamiques d'exploration du « passé » des peuples sous domination coloniale, d'où son usage en littérature, et pas seulement pour la génération des écrivains de la négritude<sup>198</sup>, les récentes recherches concentrées autour de « la ceinture épique » s'en tiennent exclusivement à la collecte et à l'archivage de données textuelles, sans s'avancer sur le terrain abrupt de la critique littéraire, mais en accordant une plus large place aux problèmes liés à l'historiographie, notamment la constitution d'archives matérielles et leur accessibilité<sup>199</sup>. Le travail de Niane, déjà entamé sous

---

<sup>198</sup> On songe à la grande influence de Frobenius pour Pound (la notion de *paideuma*) et Eliot (le romantisme du *Sprechgesang* prétendument retrouvé chez les bardes d'Afrique occidentale). Ce dernier élément nourrira aussi la *performance poetry* de l'après-guerre aux Etats-Unis, à partir des beats. Ainsi, à Black Mountain College, Charles Olson, au début des années 50, montera une adaptation théâtrale du « mythe du Wagadou » tel que recueilli par Frobenius dans *Mythes et légendes de l'Afrique occidentale*.

<sup>199</sup> Sur ces problèmes, voir, *inter alia*: Youssouf Tata Cissé et Wa Kamissoko, *La Grande geste du Mali : des origines à la fondation de l'Empire*, Paris : Khartala, 1988 ; Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale*, Paris :

la forme d'une monographie sur l'ancien empire mandingue, se démarque de ces pratiques en ceci qu'il met en prose, pour la première fois, les énoncés d'une version de l'épopée, mais il les rejoint aussi par sa prise en compte du sujet de l'énonciation, là où le travail de réécriture de Thomas Mofolo dans *Chaka*, par exemple, consistait à ordonner selon un schéma romanesque réaliste les *izibongos* consacrés au souverain zoulou, sans inclure un fil conducteur des flux narratifs, chaque épisode étant présenté selon la perspective du narrateur extradiégétique. Avec le *Soundjata* de Niane, la transcription littérale semble ainsi subordonnée aux exigences de la transposition littéraire, non à celles du discours historiographique, ce grand ogre qui, à quelques exceptions près, dont Ousmane Sembène, a souvent épouvanté les écrivains africains de l'époque<sup>200</sup>.

On peut toujours admettre, avec Dorothy Blair, que le modèle adopté reste la transposition, mais à y regarder de plus près, Niane suit un protocole hybride : il emprunte à l'ethnographie le cadrage du contexte de performance et à l'historiographie le séquençement des unités narratives. La critique littéraire s'est principalement intéressée, on s'en doute, à la scénographie des « gens de parole », au dispositif performanciel, et non d'écriture, encore moins de réécriture. Ce faisant, elle reprend, sans grand changement, les présupposés et acquis de la méthode ethnographique, et laisse de côté le projet historiographique assumé par l'énonciateur. C'est ainsi qu'on insiste beaucoup sur la fonctionnalité sociale du « griot » remplissant un office

---

Khartala, 2005 ; CELTHO, *La Charte de Kurukan Fuga : aux sources d'une pensée politique en Afrique*, Paris : L'Harmattan, 2008.

<sup>200</sup> Mofolo prévenait contre toute confusion entre son travail et celui de l'historien. Pour la littérature francophone, il suffit de rappeler le fameux *disclaimer* de Cheikh Aliou Ndao : « Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire », assertion – prétérition ? – sur laquelle nous revenons dans l'étude suivante.



liturgique (Kayishema), véhiculant un projet oppositionnel (Miller), ou faisant circuler le furet du récit dans un complexe circuit énonciatif (Thiers-Thiam). Cependant, ces analyses des « figures du discours » et de leurs fonctions narratives livrent peu d'aperçus sur la réécriture comme opération de double transfert portant aussi bien sur le cadre interactif de la transmission que sur la situation performancielle du récit. Cette bimodalité transférentielle du travail de réécriture nous semble doublement pertinente pour la transposition d'une épopée, où non seulement le discours est à l'honneur (le ton solennel, les énumérations généalogiques, les exordes, etc.) mais aussi où la parole est en fête (les morceaux de bravoure célébrés par des chants de danse, les intermèdes et les interventions de l'accompagnement musical, etc.)<sup>201</sup>. Il est indifférent ici que la performance se rapporte à un contexte d'oralité primaire, mixte ou secondaire, suivant la trichotomie de Paul Zumthor<sup>202</sup>, ou que l'intonation, les contenus et les attitudes soient calibrés aux audiences et selon l'événement à célébrer : le fait demeure que ces récits donnent lieu à une

---

<sup>201</sup> Goody (*The Power of the Written Tradition* 68) insiste sur cette interactionnalité dans le contexte d'oralité primaire des Lodagaa du Nord Ghana. Seydou ("The African Epic" 58-60) contraste le comportement des audiences pour le *hôddu* peul et le *mvèt* gabonais, mais il serait bien aisé de montrer que le couple « passif/actif », convoqué dans cet essai de comparaison, n'est pas très pertinent pour une analyse formelle de la situation performancielle.

<sup>202</sup> La trichotomie de Zumthor est longuement discutée dans Diagne 247 *sq.* Nous y revenons dans la deuxième étude, dans notre discussion des « lois de l'hospitalité » régissant le rapport à l'écrit dans le mode épique. Parler d'oralité primaire devient alors problématique, sous cet angle de la scénographie d'une parole historiquement située et « contenue ». Ce « montrage », autrement dit cette forme de monstration (*deixis*, non *mimêsis*) orale est indissociable de la chaîne de montage de l'écriture dans laquelle elle s'insère, et que pourtant elle *excède*. On verra que la transgression du *containment* scriptural est assez marquée, dans l'énonciation orale de Mamadou Kouyaté.

véritable effervescence carnavalesque, on est comme au cinéma, ainsi que le faisait remarquer, en son temps, Lilyan Kesteloot<sup>203</sup>.

Comment répliquer cette dimension dialogique dans un texte écrit ? Comment découper dans le continuum de l'énonciation, non un tissu ou un canevas sur lequel broder les motifs d'une écriture fictionnelle, mais un espace où ce carnavalesque peut, faute de le retrouver, au moins approcher le dynamisme de la situation performancielle initiale ? Comment déployer un type de scénographie où ce sont les gens de l'écriture, non « les gens de la parole », qui sont au cœur du dispositif de l'énonciation, donc où l'interaction avec le lecteur est mise en avant ? Les développements qui suivent tâchent d'élucider la nature de ce singulier pacte de lecture, donc de retrouver, au-delà des rapports entre instances narratives dans le cercle magique de la performance écrite d'un récit oral, le fil rouge permettant de mettre en évidence le voisinage intertextuel des agencements en série qui forment, au sein du même site performanciel (le texte écrit), un *pacte d'écriture* entre trois auteurs francophones travaillant successivement sur cette matière épique.

Dans sa monographie consacrée au « mythe du griot-narrateur » dans la littérature et le cinéma francophones en Afrique de l'ouest, Valérie Thiers-Thiam se livre à une méticuleuse description des niveaux d'interaction, dans l'univers diégétique, entre narrateur, narrataire et

---

<sup>203</sup> « Il faut avoir observé les gens captivés par un griot bien en forme : ils réagissent à la moindre de ses saillies, ils retiennent leur souffle dans les instants de suspens, ils éclatent de rire à ses bons mots, ils approuvent et répondent à ses questions, bref, ils sont au cinéma. » (Kesteloot, *Da Monzon de Ségou : épopée bambara* 15).

auteur chez Djibril Tamsir Niane, Camara Laye et Massa Makan Diabaté<sup>204</sup>. S'inspirant des concepts établis par le courant narratologique français, en particulier Genette, Thiers-Thiam s'efforce de repérer des sites d'instabilité dans l'espace énonciatif, afin de montrer que « le récit linéaire du griot-narrateur est sans cesse interrompu par l'historien, qui appose des bémols 'par en-dessous', en bas de page » (*À chacun son griot* 59). Mais c'est en recoupant son analyse narratologique avec les niveaux de connivence entre auteur et lecteur dans le paratexte qu'elle fournit une clé permettant de rendre raison du double statut formel de l'énonciation orale, donc de sa reproductibilité comme pratique discursive – du côté de l'orateur – et code performanciel – du côté de l'auditoire. Cette approche lui permet, entre autres, de décrire les différentes configurations du triangle auteur/narrateur/narrataire dans la diégèse, dispositifs dans lesquels le griot-narrateur ne détient plus le contrôle des écarts :

Alors que les griots de la tradition orale ont l'habitude d'émailler leur récit (sic) de nombreuses digressions, et notamment de légendes, le griot-narrateur du texte de Niane suit une structure linéaire. La digression ne disparaît pas, elle est déplacée du texte vers le paratexte (*À chacun son griot* 59).

La nuance est cruciale, car elle permet d'articuler une distinction entre la digression comme *procédure*, « technique d'écriture », ce qui a été précédemment vu dans les études de Kane sur les formes orales du roman africain, telles qu'elles peuvent être dégagées à partir des structures classiques du conte traditionnel, et la digression comme *procès*, « performance dans la

---

<sup>204</sup> Les exemples abondent, et il serait fastidieux d'en dérouler la liste complète. Citons, pour Laye, les procédés d'amplification proleptique et de condensation narrative utilisés dans la séquence consacrée aux deux frères chasseurs du pays de Dô (*Le Maître de la parole* 88-89).

performance », ce qui permet ici à Thiers-Thiam de retracer, au sein de l'espace paratextuel, la ligne d'incidence de cette structure narrative en abyme du texte de Niane. En soi tout récit oral, conte, légende, épopée, intègre cette performativité sous la forme des appels/réponses, des interjections, des commentaires, mais avec la transcription et la transposition se révèlent des différences latentes, des seuils de formalisation, selon que la digression se distribue sur le plan du contenu (message) ou de l'expression (code). Les versions recueillies par les africanistes Charles Bird, Gordon Innes et John William Johnson, accordent également une grande importance au paratexte, mais ce dernier y est soumis à une stricte logique disciplinaire de séparation entre, d'un côté la transcription linéaire, avec en regard sa traduction anglaise littérale, sans aucune prétention littéraire, et de l'autre la mise en contexte générale visant à fournir des repères culturels et des indications, toujours très précises, sur les « circonstances de l'enregistrement » pour chaque version. Cette mise en contexte se retrouve également, à une moindre échelle, chez les trois écrivains francophones. L'indication du lieu et du temps, voire de la durée avec Camara (16 mars-16 avril 1953), est conforme au protocole d'usage ethnographique. Mais leurs réécritures présentent la particularité de ne pas s'en tenir à « encadrer » le texte, mais à reprendre à leur propre compte les écarts digressifs, surtout Niane et Diabaté, afin de mettre en résonance ou dissonance la voix du griot, placée au cœur du circuit de narration, avec la voix « hors-texte » du commentateur. Dans *L'Aigle et l'Épervier* le paratexte prend les airs d'un monde narratif parallèle, tant Diabaté y multiplie les commentaires loquaces pour appuyer un point, clarifier un détail généalogique ou linguistique ou ramener à une juste proportion les propos parfois hâbleurs de son oncle Kele Monson.

À défaut de pouvoir reproduire la situation immédiate de co-présence entre orateur et audience, il est donc possible d'opérer un dédoublement de l'espace scénographique pour établir une situation équivalente, ce qui fait passer tout le bloc énonciatif de la performance, du cadre

ouvert de la profération devant un public au cadre réservé à l'écriture et à la lecture d'un texte.

Daniel Madelénat résume très bien ce saut qualitatif dans le registre de la textualité :

La chaude unité communautaire de la performance – accents de la voix, notes de l'instrument, bruit des applaudissements, immersion fugitive dans un « micro-milieu » interpersonnel – s'aliène en froide écriture, destinée à la lecture privée ou publique d'un texte ; appauvrissement que compense un gain : un texte idéal se construit par collation et réunion de diverses versions orales ; une complétude, impossible pragmatiquement, se restitue ; une audience spatio-temporelle illimitée s'ouvre à un verbe sauvé de la précarité. (*L'Épopée* 27)

En d'autres termes, rien n'est perdu « en cours de traduction » si les mécanismes déployés tirent leur cohérence structurelle de la nature du médium, et non d'un calcul différentiel des « équivalences ». Suivant cette logique, on peut avancer l'idée que Niane introduit, avec le déplacement de la digression dans le registre du commentatif, un protocole d'usage spécifiquement littéraire, ce qui permet de transcender l'opposition un peu superficielle entre une parole libre et une écriture servile. Le transfert intermédial intègre ici tant la forme que le contenu de l'énonciation du *jeli* « Mamadou Kouyaté »<sup>205</sup>. Le paratexte désignerait ainsi un point de repère d'où mesurer la parallaxe de réécriture, l'écart induit par un renversement de l'angle d'où s'effectue la transposition : loger l'oral dans l'écrit de la même manière que l'écrit se loge dans l'oral. Pour sûr, ce repérage d'un espace où découper des encarts digressifs aurait été

---

<sup>205</sup> Figure énigmatique, que cet « obscur griot » auquel Niane doit tout, mais aussi figure composite, en tant que *Soundjata* est « le fruit d'un premier contact avec les plus authentiques traditionnalistes du Mandingue [...] plus particulièrement Djeli Mamadou Kouyaté » (Niane, *Soundjata* 7).

impossible sans le ‘doublage’ de la voix griotique, mais elle tient surtout au statut particulier de l’opération: on ne *parle* pas une digression, on la *fait*<sup>206</sup>. Partant, on peut y voir un type d’écriture spécifique, susceptible de faire l’objet d’une reprise au plan strict de la forme de l’expression – les codes stylistiques de la performance orale. En outre, le lien performanciel entre orateur et public, fondé sur la délimitation d’une sphère de performativité – la tenue en suspens dans le « présent éternel »<sup>207</sup> des récits fondateurs de la tradition – subit une transvaluation en ceci que dans le texte écrit, c’est d’un lieu reculé que l’auteur parle au lecteur, à la différence que chez lui cet effet de distance<sup>208</sup> trouve son origine dans la capture d’une parole griotique stratégiquement « disposée » au cœur du dispositif de réécriture.

Assurément, le geste de Niane ne va pas sans soulever certains problèmes liés à cette instrumentalisation de l’énonciateur épique, au musèlement de sa voix dont « les paroles », comme le dira Kele Monson après la publication de la transcription de son neveu Massa Makan Diabaté, *Le Lion à l’arc*, « ne respirent plus ». D’une manière générale, l’autorité du performateur est subtilement minée par cette connivence entre auteur et lecteur, mais du point de vue des mécanismes de transfert, la stratégie intermédiaire est pleinement justifiée. En effet, plus que les préfaces, avertissements et autres *disclaimers* à la modestie douteuse, ou encore les clarifications lexicales à saveur folklorique, le commentaire infrapaginal déstabilise, fragmente et double l’énoncé épique en interpolant un autre espace d’interlocution *inaccessible* au

---

<sup>206</sup> L’usage chez Montaigne de la citation latine et des bons mots de la sagesse antique, comme notes intégrées au discours, et non mises à la marge, reste l’exemple le plus éclatant de cette refonctionnalisation du digressif.

<sup>207</sup> On se rappelle que c’est la définition romantico-hégélienne du mode épique chez Lukács, dans *Theorie des Romans*.

<sup>208</sup> Sur ce point, cf. de Certeau 118 (troisième aspect de l’opération historiographique : la distanciation).

performateur oral, tout comme chez ce dernier les nombreux clins d'œil au public – non transposables du point de vue du contenu, mais seulement de la forme – demeurent inaccessibles au lecteur et relèvent de ce qui se perd inexorablement en cours de traduction. Si l'on met donc de côté la question, pour nous subsidiaire, des variantes, des changements de perspective (plus grand rôle accordé aux femmes chez Camara), de ton, voire de genre (*L'Aigle et l'Épervier* serait construit sur le modèle d'une « chanson de geste », et cette « auralité » de la parole chantée, de la *Sprechgesang*, est aussi en évidence dans *Janjon*, alors que *Le Lion à l'arc* et sa première version, *Kala Jata*, sont des récits en prose), cette modalité posturale de la transposition littéraire reflète une fidélité à la situation performancielle de la lecture, donc un usage optimal du canal oculaire, le seul dont dispose la littérature pour faire « respirer » le mot sur la page<sup>209</sup>.

Qu'en est-il dans les cas de Massa Makan Diabaté et Camara Laye<sup>210</sup> ? Assiste-t-on à la même opération d'écriture, au même déplacement d'angle induit par la parallaxe de réécriture ? Pour ce qui est du premier, Valérie Thiers-Thiam fait observer que, contrairement à Niane, « il ne prétend pas traquer les secrets de la tradition orale ; comme le griot, il en dit assez pour montrer au lecteur qu'il connaît certains secrets, et qu'il peut interpréter des paroles imagées ». Là où Niane s'inscrit dans une logique de détection, voire de « prédation » à visée prétendument scientifique, « le projet de Massa Makan Diabaté s'inscrit dans une idéologie de dépassement [par rapport au texte de Niane] et dans un contexte où les recherches ethnologiques jouent un rôle important dans la constitution d'une figure du griot-narrateur » (*À chacun son griot* 115). Dans

---

<sup>209</sup> Du moins jusqu'à l'arrivée du livre électronique, en format audiovisuel, on ne disposait que du seul canal oculaire. Le contexte d'énonciation oral est toujours multimédial, du point de vue de la réception.

<sup>210</sup> Sur le travail de réécriture de Diabaté, cf. aussi Semujanga, « De la poétique transculturelle dans la trilogie de Massa Makan Diabaté », dans *De paroles en figures* 53-78.

*Le Maître de la parole*, plus que dans toute autre version, la vocalité du rythme de narration, traditionnellement assumée par l'énonciateur « en papier » placé à distance respectueuse du lecteur et des illustres personnages dont il célèbre les hauts faits, est délaissée au profit d'une oralité plus immédiate, à fleur de texte, que Camara construit par le recours à l'anaphore, surtout biblique<sup>211</sup>, et par la motivation psychologique des dialogues et des actions (les *voix* de l'intériorité). Par contraste, les paroles des passages censés être chantés ou dansés se tiennent sous la lumière crue de l'impersonnel, voire de l'arbitraire, énoncés sans titre et sans auteur, toujours prêts à servir, et en cela de véritables *poncifs*, d'où la difficulté à apprécier à sa juste valeur l'originalité griotique dans ce cas-ci, où la narrativisation est totale<sup>212</sup>. L'intention auctoriale se rapprocherait toutefois de celle de Niane, dans la mesure où, avec les dissertes explications de texte occasionnées par les proverbes et dictons malinké qui émaillent le récit,

---

<sup>211</sup> Alex Haley note aussi cette prédominance de l'anaphore, ici biblique, dans la comparaison de ses fragments de mémoire personnelle avec le récit oral du griot Kanga Fodeba Fofana, lors de son fameux *homecoming* en Gambie (Haley 18).

<sup>212</sup> Le seul élément de comparaison serait le statut du descriptif, qui est nettement au premier plan dans la version de Laye, mais qui joue aussi chez Niane et Diabaté un rôle crucial dans les effets de retardement et d'amplification. Comme le fait observer Gordon Innes, « l'absence presque totale de description est un trait de toute la littérature orale mandé » (dans Okpewho, *Oral Performance in Africa* 104), et Valérie Thiers-Thiam se plaint à maintes reprises du fait que « le griot Kouyaté n'a aucune épaisseur, il n'est qu'une parole » chez Niane (*À chacun son griot* 54). Mais la question reste de savoir si l'inclusion ou non du descriptif comme opérateur de fiction est subordonnée aux exigences « économiques » de l'efficacité performancielle, et aurait ainsi peu à voir avec le régime d'austérité de la narration ou le minimalisme du trait.



« l’auteur joue le rôle de transmetteur et de traducteur d’une sagesse cachée sous des paroles obscures » (92).

On pourrait penser qu’on obtient ici toute une série de déplacements continus, de Niane à Camara, avec refonctionnalisation du sujet de l’énonciation en performateur littéraire (chez Diabaté) ou du sujet de l’énoncé épique en savoir ou fait de culture à transmettre (chez Niane et Camara). Mais cette impression est trompeuse, car il faut bien le dire : quelque chose d’incongru se signale à travers la structure dialectique de ces « dépassements » et « investissements », de cette « relève » du griot par l’écrivain comme passeur, transmetteur d’héritage. Quoi donc ? On avait grandement escompté, avec le fin repérage du paratexte comme analyseur de discursivité, qu’allait s’élaborer une approche à même de nous livrer des aperçus sur ce qui « se passe » dans les coulisses du discours, dans les à-côté en apparence insignifiants où se vérifierait le postulat que, dans une « performance », *the devil is in the detail*. Mais tour à tour chez Niane, Diabaté et Camara, l’oral et l’écrit nous sont présentés comme des ordres de grandeur, donc rapportés à une très large configuration énonciative où l’écrivain apparaît sous les traits ambivalents du « griot secondaire qui reprend le rôle du griot, mais d’un griot mythique, inventé par la littérature » (67). Le problème avec ce passage à un régime nettement supérieur c’est que, par exemple, la fonction différenciée du commentatif comme opérateur du transfert d’une « technique d’écriture », la digression interactive, se dissout dans la masse indistincte des pourtours péritextuels (préfaces, avant-propos, avertissements, introductions, notes diverses) où auteur et lecteur « s’entendent » mutuellement et « donnent le change » à l’énonciateur en s’établissant dans les parages de sa parole épique, l’un par l’écriture en-dessous, l’autre par la lecture et son regard de surplomb. Qu’est-elle alors, cette « parole volée », sinon un effet de texte induit par la performance rhétorique de l’auteur ? Au final, les rapports dynamiques se nouant, au sein de ce site d’instabilité énonciative, entre l’oral et l’écrit, se crispent autour du point figé, immobile d’une

double scène d'écriture. « L'histoire racontée par le narrateur », nous assure-t-on, « est celle de la prise du pouvoir politique par Soundjata ; l'histoire mise en scène par l'écrivain est celle du conflit de pouvoir entre l'historien et le griot » (63). Deux niveaux d'énonciation, deux espaces interlocutoires bien distincts, mais se rejoignant au « point d'origine » et de suture qu'est l'auteur, dont la « vocation »<sup>213</sup>, le sortilège d'écriture, donne naissance aux figures du discours littéraire francophone :

En fait, le texte de Niane opère un mouvement de réappropriation du discours du griot qui passe par l'absence de transcription du texte en malinké [...]. En transformant différentes performances orales en une version écrite, en élargissant le public à un lectorat mondial, en attribuant à un écrivain la place d'auteur de l'« épopée mandingue », Niane devient le point d'origine de l'ère post-griotique, qui marque le passage de la parole griotique, de l'artiste oral à l'écrivain. Le griot-narrateur fonctionne comme une passerelle qui permet d'accéder à cette nouvelle ère en douceur, de façon subreptice. (66)

Par de tels truchements dialectiques se tisserait la trame d'un passage de « témoin » entre griot et écrivain, non comme agents d'une délicate opération de transfert intermédial, mais comme « opérateurs » de la fiction « littérature francophone : de l'oral à l'écrit ». Le lecteur se

---

<sup>213</sup> « On constate donc que la parole circule à l'intérieur du texte, et surtout entre le texte et les notes. Bien poreuse est la membrane entre les deux, soumise à des pressions de part et d'autre. Cette multiplicité des voix sur un discours unique cacherait-elle en fait une *voix unique* à discours multiple ? » (Thiers-Thiam 65. Nous soulignons.). Cela pourrait s'appliquer à bien des textes littéraires francophones maillotés d'oralité, ce qui donne à penser, comme le pressent ici vaguement Thiers-Thiam, que chaque livre « contient des multitudes », comme disait Whitman. Ou peut-être des « multitextes ».

trouve ainsi placé devant le fait accompli : l'apothéose du sens historique de la littérature orale, de la présence de la parole dans l'énonciation « épique » – ou autre – comme « futur passé » de la littérature écrite. Tout porte à croire que cette continuité est cousue de fil blanc, et relève tout autant de l'illusion rétrospective que la référence mythique à l'ancêtre Bilal, du moment où, comme ne manquent jamais de le souligner les critiques, le « destin » de cette cléricatisation, via le français, du « griot-écrivain » cadre peu avec le contexte sociolinguistique régional, hier comme aujourd'hui<sup>214</sup>. Cependant, notre souci majeur est de veiller à ne pas perdre de vue l'homologie entre la digression orale et le paratexte infrapaginal comme marques déictiques de l'ici-maintenant d'une performance, qu'il s'agisse de l'interaction avec une audience ou de l'activation, par le lecteur, du processus à travers lequel l'« adresse » de l'auteur est *située* dans le lieu et le temps d'une lecture ou d'une écoute. Cette éccéité énonciative, impossible à transposer comme *sens*, ne peut être reprise que du point de vue de la *signification*. Autrement dit, la valeur ethnographique des commentaires, et le degré de familiarité de l'audience ou du lectorat avec le sujet de l'énoncé digressif, sont des aspects liés à la contingence des contenus, mais auxquels on ne peut, pour cette raison même, attribuer la moindre *forme*, ce sur quoi porte principalement le travail de réécriture.

### ***1.2. La mystique de la performance***

La graduelle refonctionnalisation de la digression dans le voisinage intertextuel des réécritures de Niane, Diabaté et Camara, représente, sous l'angle de la fidélité à la situation lectorielle spécifique au texte écrit, une solution au problème, en apparence insoluble, de la

---

<sup>214</sup> Christopher Miller semble particulièrement sensible au problème des compétences de lecture et d'écriture, d'un point de vue strictement sociétal.

transférabilité de certains contenus performanciels. En effet, s'il est indéniable que certains écarts, comme le récit étiologique, le proverbe, le dicton ou le chant héroïque peuvent faire l'objet d'une reprise mécanique, voire machinale, indépendamment de tout contexte de performance, en tant qu'ils se situent sur le plan de transcendance des formes expressives, il est tout autant vrai que certaines discontinuités ne relèvent pas de cet ordre de symbolisation, et sont situées sur le plan d'immanence des intraduisibles<sup>215</sup>. Sur le plan de transcendance, tous les actes performatifs soumis à l'empire du performatif : exordes, *captatio benevolentiae*, énumérations généalogiques, formules liminaires, formules fixes, modulations onomastiques, « morceaux de bravoure », intermèdes et accompagnement musical etc., participent de la double relation à distance de l'énonciateur avec son public et avec la tradition. Sur le plan d'immanence : les situations individuelles irréductibles à toute contextualisation, donc tout ce qui traîne dans les parages de l'énonciation, dans les bruyantes coulisses du discours, partout où ça grince aux jointures et où le dispositif de transmission est *grippé*. Le jeu d'équivalences, par exemple entre un exorde et un avant-propos, permet d'établir des parallèles au niveau de l'instrumentalisation de la figure du griot selon les nécessités du récit de légitimation d'une littérature en langue coloniale, mais la réécriture étant transformation, et non seulement modulation, la possibilité d'une prise en charge des intensités et flux situationnels est le plus sûr indicateur que le défi de la pratique transformative, de la transvaluation a été relevé, indépendamment de l'intentionnalité auctoriale.

Ce « bavardage » en coulisses, que la transcription ethnographique ne saurait admettre dans le cadre rigoureux d'une mise en texte littérale, révèle, par contrecoup, le caractère hémiplegique d'une focalisation sur la seule performance *in vivo et situ*. La tendance à errer dans

---

<sup>215</sup> Sur ce point, cf. Finnegan, *Oral Traditions* 190 sq.

son récit est certes un trait universel de la performance orale, mais pour l'énonciation de longs récits fondateurs, mythes ou épopées, les avis demeurent toujours partagés sur sa fonctionnalité. Effet de retardement ? Procédé d'amplification ? Isidore Okpewho penche pour la thèse du système de *ventilation* permettant au narrateur oral, à la différence de l'écrivain, de ne pas être sous l'emprise du *telos* de la narration, de ne pas être aspiré par la force entropique de la « chute » finale :

L'écrivain progresse consciemment vers une fin, en évitant les redondances comme la répétition; de la sorte, il nous livre un produit fini dont les différentes parties nous mettent en douceur sur la voie de son dénouement. Mais l'artiste oral ne cesse de différer le terme final de son récit, se servant de techniques qui, loin d'être des redondances, font pour lui partie intégrante d'une performance exécutée avec brio<sup>216</sup>. (*Epic in Africa* 181)

La possibilité de lâcher le fil linéaire du récit, de se soustraire aux contraintes et servitudes d'une régurgitation mécanique, fait ainsi de la digression un « marqueur de parole », pour reprendre à notre compte l'expression de Patrick Chamoiseau. Mais avec une telle polarisation de l'oral et de l'écrit, où tout se ramène à la performance, il s'en faut de peu que les processus de transposition soient observés sans tenir compte de l'écart intermédial, de la parallaxe de réécriture et des implications pour le type d'agencement « disponible » dans les

---

<sup>216</sup> “The writer moves consciously toward a *telos*, avoiding redundancies like repetitions; in this way he presents us with a final product whose parts neatly guide us towards its resolution. But the oral artist continually postpones the *telos* of his tale, using devices that to him are not redundancies but a welcome part of the full package in a successful performance.”

limites du médium écrit. Concernant le travail d'écriture dans *Le Maître de la parole*, Sonia Lee écrit :

Le poème n'était pas censé être écrit, et en le faisant l'écrivain se réapproprie en partie l'art du griot. Il s'y prend exactement comme le clerc de l'Europe médiévale. La théâtralité des gestes, inhérente à la récitation épique, se perd dans la forme écrite. Comme en lisant une pièce plutôt que de la voir jouée sur scène, la magie n'y est plus<sup>217</sup>.  
(*Camara Laye* 80)

Sous un tel angle, la réécriture revêt, dès son entame, un caractère *mortifère*, et ici l'on songe, entre autres, aux nombreuses interpolations/interpellations de Mamadou Kouyaté, dans le récit retransmis par Niane, sur ce *fatum* de l'écriture devenant le froid sépulcre de la parole. On sait que cette magie du verbe est l'un des mythes les plus tenaces de l'oralité, en ceci qu'il fond dans un seul moule un ensemble hétéroclite de pratiques où la spontanéité et la chaleur du geste trouvent très peu de place<sup>218</sup>. Mais parler indifféremment, comme le fait Sonia Lee, de « poème » ou de « légende » pour caractériser l'objet textuel sur lequel travaille l'auteur de *Maître de la parole*, c'est indiquer, si besoin en était, que la performance orale porte sur une « forme-texte », et ne se réduit pas à une simple actualisation, un déploiement spontané de la parole.

---

<sup>217</sup> “The poem was not meant to be written, and in doing so the writer takes on some of the art of the griot, as surely as the medieval European cleric must have done. The histrionics that accompany the recitation of the epic are lost in the written form; like reading a play instead of seeing it performed, much of the magic disappears.”

<sup>218</sup> Cf. Finnegan (*Oral Traditions*) pour une critique fondée sur le travail de terrain de l'ethnographe.

On retrouve ainsi cette perspective fonctionnelle où « le contexte fait toute la différence »<sup>219</sup>. Mais là où, par exemple, Okpewho s'en prend à la transcription ethnographique pour mettre en relief les prouesses stylistiques du « barde » et faire ressortir, contrairement à un Lévi-Strauss, « le substrat esthétique » de la performance orale (*Oral Performance in Africa* 112), Sonia Lee fait de cette dernière un texte-mana inaccessible à/par la traduction littéraire. Cela aurait pu ne pas prêter à conséquence si cette perspective n'induisait, ici et là, rien de plus qu'un pathos de l'immédiateté et une nostalgie de l'origine perdue. Mais on voit bien que quelque chose est commun à ces deux attitudes, et qu'on reconnaît à son allure éberluée : un certain romantisme anthropologique.

Jean-Marie Vianney Kayishema, dans son étude sur la version de Niane, parle ainsi, dans un même élan d'esprit, de la « magie verbale dans laquelle baignent tous ces exploits » racontés par le griot au cours du rituel de remémoration, ou encore de « la perte d'une part importante de la magie verbale », sans que l'on soit réellement édifié sur la nature de cet enchantement, de cette étrange part d'altérité (« La figure de Soundjata » 47-48). Plus paradoxal est le cas de Christopher Miller qui, au terme d'une interrogation poussée sur les fondements anthropologiques de la parole du griot<sup>220</sup> dans la culture mandé, s'avise de mettre en garde contre le facteur d'entropie inhérent au « passage » à l'écriture de la matière épique :

---

<sup>219</sup> Le caractère décisif de la performance est un lieu commun de la stylistique de l'oralité. Voir notamment Finnegan, *Oral Literature in Africa* 319 sq. pour une formulation « classique » du problème, et bien sûr les travaux d'Okpewho, grand champion de la performance.

<sup>220</sup> Miller s'intéresse aussi aux fondements ontologiques de cette parole comme capture du silence, de la même manière que l'écriture est capture de la parole, mais cela n'entre pas dans le cadre pragmatique de nos analyses.

Le rôle de Niane comme transcripteur et historien est insidieux et participe d'un processus consistant à 'livrer' la culture africaine à la modernité occidentale, afin qu'elle puisse être emballée et vendue comme folklore ou 'histoire', au sens occidental du terme<sup>221</sup>. ("Orality through Literacy" 103)

Le ton est sans appel, mais aussi déconcertant, au regard de la vigilance affichée tout au long d'un essai où le critique s'en prend à une certaine « métaphysique de la présence »<sup>222</sup> informant le discours sur l'oralité. Ce glissement subreptice dans l'interprétation du *Soundjata* de Tamsir Niane, d'une critique du « procès verbal » du scribe aux jugements de valeur par où on fait à l'historien un « procès d'intention », est difficile à suivre, dans les analyses de Miller. Cela tient moins à une démarche hasardeuse ou en zigzag qu'à l'effacement de la ligne de partage « anthropologique » d'où procède cette prétendue incommensurabilité entre performance orale et version écrite. Autrement dit, les différentes transcriptions et transpositions expriment moins des disparités ou antinomies que le désir d'une parfaite *adequatio*, mais dont on sait qu'elle a toujours été de l'ordre du silence – mystique, voire mystifiant. Ces apories évoluent de part en part dans la sphère des concepts, non des phénomènes. Partant, elles relèvent de l'ordre du discours, non d'une quelconque expérience, individuelle ou collective, moderne ou traditionnelle, de l'oralité, encore moins d'un intraduisible échappant à toute symbolisation. Cependant, le grand intérêt d'une lecture comme celle de Christopher Miller, indépendamment du fait qu'elle

---

<sup>221</sup> "Niane's role as a transcriber-historian is insidious, part of a process of handing African culture over to Western modernity so that it may be packaged and sold as folklore or as history in a Western sense of the term."

<sup>222</sup> Celle-ci est en fait plus palpable dans le romantisme ethnographique qui, depuis Malinowski, a fait de la situation de performance le critérium essentiel d'appréciation d'un fait de culture.



« s’oublie », en cours de chemin, comme effet de sa propre « réflexion », consiste en ceci qu’elle établit une différence de *degré*, et non de *nature*, entre la parole et l’écriture, spécifiquement ici au registre de la *part obscure* du silence aménagée dans tout énoncé, oral ou écrit<sup>223</sup>. S’ébauche alors, de façon larvée, une sorte de « phénoménologie pragmatique », où l’opération effectuée sur cette matière, *i.e.*, le silence originaire du « monde », est passée par pertes et profits et jugée sous l’angle de son efficience, non comme transmission d’un message, mais comme *transgression*<sup>224</sup>. Cet acquis de la réflexion critique est fondamental, car l’on obtient ici un second type de déplacement, non plus au niveau du paratexte, mais de la *référence*. J.M. Kayishema parle, dans un élan similaire, du « déplacement de sens » induit par les transpositions littéraires de l’épopée mandingue et les divers investissements idéologiques dont elle a fait l’objet (« La figure de Soundjata » 49). Que Christopher Miller et J.M. Kayishema affectent une *valeur* à ce silence et à ce sens, respectivement comme trahison d’un secret et progressive déliaison entre le rite et sa fonction sociale, demeure hautement problématique, mais cela n’enlève rien à la pertinence du trait commun qu’ils décèlent entre la prise de parole de l’énonciateur oral, et la reprise de l’écrivain. En effet, sans ce caractère transgressif du geste, il est difficile de voir comment l’un ou l’autre *artisan* pourrait se brancher sur le continuum du temps, avoir « prise » sur ce dernier et ainsi activer un processus, instituer le « monde » de la fiction.

---

<sup>223</sup> On comprend alors sous un rapport transversal la fonction syntaxique du silence dans la ‘grammaire’ des langues orales, telle que l’énonce Mangoné Niang : « Dans les langues orales, le silence est un élément de discours, et partant a une distribution dans la chaîne parlée. Une grammaire qui génère le non-mot dépasse la langue dans une ponctuation extralinguistique qui a valeur [de] pertinence » (*Le jeu et la parole* 6).

<sup>224</sup> Sur la transgression comme unité thématique et levier narratif, cf. Seydou, “The African Epic” 56-57 et 64.

## ÉTUDE II

### Le « tour » de parole du griot

#### *II.1. Au-delà des cadres de schématisation et des horizons de performativité*

Dans la visée de notre focalisation sur la dimension pratique de l'intermédialité, on se penche, dans la présente étude, sur l'opération effectuée par le griot au sein du texte résultant de sa performance orale. Après avoir précédemment circonscrit le lieu où l'activité de Niane, Diabaté et Camara s'accorde avec les exigences du mode de production et réception de cet objet spécifique qu'est le texte littéraire, et après avoir accordé une place égale aux types de performativité<sup>225</sup> dont l'énonciation orale et sa transposition sur support fixe sont respectivement porteuses, il s'agit maintenant de situer l'activité du griot dans l'espace élargi du sociotexte francophone. L'enjeu ici est d'accéder à un registre opérationnel de l'écart qui ferait rupture par rapport à ce que la critique, en histoire comme en littérature, convient d'appeler « la scénographie des gens de parole »<sup>226</sup>. Du moment où ce « faire-voir à travers le faire-dire » se situe au point d'intersection de plusieurs membrures de l'oralité, comprise en tant que phénomène à la fois transculturel et transmédial, donc non réductible analytiquement à des oppositions entre civilisations de l'écriture et de l'oralité, s'impose une exacte délimitation de cette « zone d'instabilité occulte » où officie le griot, pour détourner la formule fanonienne. Ceci

---

<sup>225</sup> Ce sont les écarts paratextuels discutés précédemment. Ici il s'agit, à la lumière de ce que fait le griot dans le texte écrit, d'attirer l'attention sur une autre forme de décalage.

<sup>226</sup> Pour le rapport à l'histoire comme *discipline*, cf. la discussion dans *Critique de la raison orale* (Diagne 281 *sq.*).

Pour la littérature, on se reportera à l'étude précédente, et à la dernière discussion de la Première Partie.

afin, d'une part, de situer le problème des rapports entre histoire et fiction sur le plan pratique d'un texte encore une fois exemplaire à plus d'un titre<sup>227</sup>, et d'autre part d'anticiper par implication, sans nous y étendre de façon détaillée, en raison du corpus des autoadaptations de Sembène retenu<sup>228</sup>, la question des usages de l'histoire et de la fiction dans l'adaptation cinématographique francophone<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Ce n'est pas seulement par souci de cohérence argumentative que nous accordons une si grande place à la matière épique « Soundjata » dans nos analyses, ou encore pour tracer un lien de filiation immanent au champ francophone. Outre « Chaka » on aurait pu prendre bien d'autres textes-pilotes comme exemples de cas pratiques, tels les réécritures francophones de *Carmen* ou les adaptations transculturelles, accentuées, de maints auteurs du *third cinema*. Dans tous ces cas, la surdétermination exégétique nous semble moins prononcée que dans le cas de l'épopée mandingue, et cette surdétermination nous permet d'éprouver l'hypothèse d'un rapport à la réécriture de l'écrivain ou du cinéaste qui découle, en partie, du rapport oralité/écriture tel qu'il ressort de l'énonciation épique recueillie par les soins de l'écrivain.

<sup>228</sup> Il s'agit de la trilogie historique *Emitaï*, *Ceddo* et *Camp de Thiaroye*, en particulier les deux derniers volets. Sur les problèmes liés à la représentation de l'histoire à l'écran, et qui relèvent d'un autre débat, voir Mamadou Diouf (dans *African Experiences of Cinema* 239-251), et le recueil *Black and White in Colour: African History on Screen*, qui comporte deux études sur Sembène : une longue 'double recension' de *Ceddo* et *Emitaï* (Baum 41-58) et une étude 'comparée' de *La victoire en chantant*, d'Annaud, et de *Camp de Thiaroye* (Nasson 148-166).

<sup>229</sup> Ceci sera plus amplement débattu dans l'analyse du film de Kouyaté, dans un souci de contraste avec les pratiques narratives en littérature, et aussi de contrepoint avec les autoadaptations de Sembène qui, à la différence des films explicitement historiques ou à visée épique, font une large part à la dimension microhistorienne et microépique de l'expérience, à la banalité du quotidien que l'histoire événementielle bannit dans les galères du non-mémorable et que « l'universel reportage » (journalistique) réduit à la dimension de l'anecdote, du fait divers. La

Aussi bien en histoire qu'en littérature, les stratégies narratives et discursives à l'œuvre dans l'épopée ont fait l'objet de nombreuses analyses, et il n'entre nullement dans notre propos d'engager une nouvelle discussion sur la « scénographie des gens de parole », ici en l'occurrence les récitants des nombreuses versions de l'épopée mandingue. Il en est ressorti un certain nombre d'acquis et de balises méthodologiques, notamment au sujet des points d'articulation entre les espaces performanciels de l'énonciation épique et les temps de l'énoncé narratif. Pour le premier point, on a déjà vu, avec l'analyse narratologique de Valérie Thiers-Thiam, tout le profit qu'on pouvait tirer d'une description des différents seuils critiques du paratexte pour rendre compte de la mise en scène des interactions entre énonciateur et audience ou auteur et lecteur. Cette analyse au niveau de l'énonciation vient ainsi compléter l'autre travail sur la temporalité du monde narratif (*diegesis*), effectué par les chercheurs dans les années 80. Cette description des marques temporelles de la *story world* s'applique à un corpus plus élargi, qui inclut épopées, chansons de

---

contestation du déni d'histoire est bien sûr la pierre angulaire du cinéma de résistance, de Sembène et du *third cinema* en général, mais c'est dans l'analyse de l'économie du discours de la dominance, ainsi qu'elle est menée dans les quatre autoadaptations de notre corpus, que les dispositifs affichent une complexité insoupçonnée et une imbrication de strates narratives dont ne suffit pas à rendre raison une interprétation dans les termes polémiques de la « résistance », à moins de mettre au jour les mécanismes par lesquels une figure comme Diouanna/Johanna/Jeanne, point de suture de diverses failles chronologiques, résiste à toute lecture univoque. D'où la reprise du motif « domestique » de la légende d'Aliin Sitooye dans le roman de l'écrivain sénégalais Boris Diop, *Les Tambours de la mémoire*, qui s'avère ainsi, sous ce rapport intertextuel et intermédial, une relecture, voire une refonctionnalisation, du texte et du film de Sembène.

geste et contes<sup>230</sup>. Tant au niveau des segments d'énoncés – par exemple, les ouvertures des séquences clés, les temps forts (acmés), sur une référence à la course du soleil ou au vol des oiseaux – qu'au niveau des larges plans narratifs ou discursifs – les flashbacks, les digressions, les exordes et le mode hortatif du discours – cette analyse formelle de l'énonciation orale a permis de mettre au jour les *marques* du temps aux deux niveaux de la narration généralement admis depuis Benveniste, i.e., le discours et le récit<sup>231</sup>.

Pour les historiens, cette double articulation narrative se recoupe avec le nouage entre savoir et faire pour conférer une inflexion disciplinaire à la tradition orale historique. C'est fort de ce postulat épistémologique que, par exemple, Mamoussé Diagne se donne pour ambition, dans *Critique de la raison orale*, de montrer en quoi « la voix qui narre l'histoire est condamnée à se doter d'une intonation et d'une amplitude excédant le quotidien et l'événement dans leurs dimensions habituelles » (274). Si ce détour par la fiction s'avère nécessaire, si l'on retrouve la fonction de supplémentarité de l'écriture, plus spécifiquement de la scénographie, il n'en

---

<sup>230</sup> Pour le champ francophone, cf. surtout les travaux de Christiane Seydou, Denise Paulme, Lilyan Kesteloot et Veronika Görog-Karady. Encore une fois, nous avons ici en ligne de mire les récits de la tradition orale historique, uniquement.

<sup>231</sup> Cf. Seydou, « Réflexions sur la structure narrative du texte épique » 46-49. Il va sans dire que les querelles entre narratologues autour du statut de la fiction et de la diction n'entrent pas dans notre propos ici. Pour l'« épopée », nous recourons au terme uniquement par commodité, notre propos portant sur ce que le travail de figuration du griot implique pour une compréhension des usages littéraires et filmiques d'au moins deux médiums, donc des possibilités qu'il offre, mais aussi de ce qu'il comporte de contraintes et de servitudes. Pour une synthèse de ces questions, cf. Ricœur (l'excellent Chapitre 3 de *Temps et récit II*, « Jeux avec le temps »).

demeure pas moins que ce faire revêt une certaine intentionnalité, et partant vise à atteindre un savoir proprement historique :

Parmi les procédés qu'elle [la voix épique] mobilise à cette fin [élever, rehausser le quotidien], le procédé de dramatisation et la mise en scène ne seront pas privilégiés en fonction du simple parti pris méthodologique qui est le nôtre. Si ce que nous appelons l'« épique » recèle toute la richesse heuristique que nous en escomptons, l'histoire, dans sa narration dramatisée, ne peut se donner que comme une « geste », dans le sens le plus authentique du terme. (Diagne 274)

Indépendamment de la problématique générale liée à la 're-présentation' du passé<sup>232</sup>, on note avec l'analyse historiographique que l'accent est déplacé : au-delà de la forme et du contexte de l'énonciation, il s'agit de saisir l'historicité du contenu narratif, non en tant qu'il se rapporte à des faits réels ou imaginaires, mais en tant qu'il fait sens<sup>233</sup>. On sait que cet

---

<sup>232</sup> On sera bien avisé de garder en arrière-plan des développements de cette étude toute la discussion autour des rapports entre narration historique et fiction analysés par Ricœur dans les trois volumes de *Temps et récit*, en particulier la troisième forme de mimésis, la refiguration du monde de l'action humaine (*praxis*) mis en scène à travers le dispositif de la *lexis*. Cette théorie permet en partie de rendre compte de ce que fait le griot en « refigurant » le texte en train de s'écrire et basé sur sa performance, ce qui le différencie de l'historien, au sens où ce dernier re-figure une trace matérielle, un document ou une archive.

<sup>233</sup> Sur cette différence, cruciale, entre signification et référence du discours épique, cf. les clarifications de Mamoussé Diagne dans *Critique de la raison orale*. Selon lui, l'historiographie critique porte sur « les *procédés narratifs* dont elle [la tradition orale] use pour dire l'histoire », indépendamment du fait de « savoir si ce que narre la tradition orale historique est vrai ou faux » (256. Soulignement original.).

investissement disciplinaire s'est déployé en parallèle avec d'autres modes d'investissement du sens de la narration orale historique, en particulier sous sa forme « épique », dans un « climat de forte tension passionnelle », comme le rappelle Diagne. Pour les intellectuels africains au lendemain des indépendances, donc durant l'immédiate période post-coloniale, au sens chronologique, l'enjeu « résidait dans l'acte identitaire de reconquête d'une mémoire » (250). Il va sans dire que ce bloc d'intentionnalités a éclaté, et l'on ne reviendra pas ici sur tous les points de tension détectables, subséquemment, dans tel débat ou tel procès d'intention, y compris au sujet de *Ceddo*, film où la tradition orale historique<sup>234</sup> est l'un des trois dispositifs de capture du temps de l'action humaine<sup>235</sup>. Mais ce moment babélien de volonté d'unification des visées idéologiques, qui ne relève nullement de l'illusion rétrospective, est difficilement pensable, comme conjoncture historique<sup>236</sup>, sans la position axiale du griot comme *figura*. C'est dire que la double fonctionnalité stratégique du griot, non plus seulement comme *père* fondateur, mais aussi comme *pair* problématique pour l'historien « postcolonial », ne transcende pas le cadre littéraire de la re-fabulation<sup>237</sup>, malgré un ancrage plus strictement disciplinaire dans l'historiographie critique. En d'autres termes, le préalable de la figuration constitue un horizon indépassable, et l'on ne saurait donc être surpris de retrouver chez les historiens un lexique d'analyse puisant aux mêmes sources que celui des critiques littéraires et des ethnographes. Il s'agit dans chaque type

---

<sup>234</sup> Encore une fois, par opposition à l'oralité en général et à la tradition orale dans ses aspects intéressant les chercheurs en littérature.

<sup>235</sup> Le prêtre et l'imam renvoient aux deux autres dispositifs.

<sup>236</sup> Cf. Diagne 250 *sq.*

<sup>237</sup> C'était déjà le projet, timidement avoué, d'un écrivain comme Cheik A. Ndao, dans *L'Exil d'Albouri*, et de Sembène dans sa trilogie ouvertement oppositionnelle : rendre l'histoire plus historique.

de discours, en dernière instance, de découper un cadre d'opérationnalité et de consolider une grille de référence pour un griot dont la parole est sous condition de l'écriture, *ergo* : sous la menace du silence. On ne saurait, sous un tel angle, parler d'une capacité d'initiative, d'une agentivité littéraire ou historiographique du griot, autrement que par métaphore, dans un sens « transférentiel », surtout pour l'écrivain francophone. Faut-il pour autant en conclure que l'énonciateur oral est ainsi condamné à toujours occuper une position d'opérateur, ou peut-on lui imputer le statut d'agent initiant un certain rapport entre l'écrit et l'oral ? L'épopée mandingue peut-elle permettre de vérifier l'hypothèse d'un double rapport du griot au temps de l'écriture et au temps de l'histoire qui serait le pendant du rapport tout autant réflexif établi par l'écrivain, le cinéaste, ou l'historien francophone avec la colonialité du discours comme violences fondatrice et symbolique (Ricœur) et épistémique (Spivak) ?

Au regard de cette distinction entre opérateur de fiction et agent de discours, et de la possibilité d'une relation plus retirée et complexe du griot à l'événementialité de l'histoire et à la performativité de l'écriture, on s'attachera, dans cette étude, à élucider deux séries de problèmes. La première série tourne autour des rapports entre la forme narrative longue et l'avènement d'une tradition orale historique ayant partie liée avec les écritures arabes. Au regard de cette corrélation, on essaiera de voir dans quelle mesure on peut parler, avec la parole « épique » du griot, d'une intrication<sup>238</sup> à deux niveaux : celui de la narration, historique et littéraire, et celui du triple dispositif scénographique (*telling, showing et interactive modes*). Dans quel sens cette double intrication permet de penser la situation performancielle du récit à enregistrer et transcrire, et en quoi cette « concurrence » du médium écrit répète la violence de l'origine ?

---

<sup>238</sup> Au sens de schème d'explication véridique (*emplotment*), dans une visée épistémologique élucidée par White dans *Metahistory*. Cf. la discussion, très détaillée, de ce nœud théorique dans le premier volume de *Temps et récit*.



La seconde série, qui découle des considérations sur l'appariement de cette énonciation à une tradition « concurrente » d'écriture de l'histoire, tourne autour de la position intermédiaire qu'occupe le griot, dont le 'tour' de parole est disposé et circule dans les interstices, dans l'écart entre récit testimoniel et discours événementiel, fiction et diction. Sous cet éclairage, qu'est-ce qui, dans sa pratique « exemplaire », rend raison de la revendication filiative des artistes de la narration ? Notre hypothèse est que si l'artiste postcolonial se reconnaît spontanément dans cette figure, c'est donc que celle-ci est déjà imbue d'une dimension réflexive qui lui est propre. On tentera d'élucider ce point avec « la performance dans la performance » de Mamadou Kouyaté, le *pacte* qu'il noue avec le texte en cours de construction : geste inédit, mais aussi forme très particulière de *composition-in-performance*, pour emprunter ce concept-clé des études homériques, par où le griot anticipe bien des hybridations intertextuelles et intermédiaires pratiquées par les écrivains et cinéastes francophones, en particulier dans le cas de Sembène.

## ***II.2. Système des temps et syntaxe du récit épique***

Sur le chemin vers le point de rencontre entre le griot et sa postérité, il nous faut d'abord lever un obstacle herméneutique majeur : le problème de l'incommensurabilité des nappes de temps captées dans la performance épique, d'où le grand intérêt qu'elle présente, comme procédé narratif, pour l'histoire et la littérature. Dans son étude d'envergure « encyclopédique » sur l'épopée, Daniel Madelénat propose de distinguer entre trois niveaux de temporalité événementielle : l'épopée mythologique, exemplifiée par la matière mésopotamienne et hindoue (*Gilgamesh* et le *Mahabharâta*), la matière hellène de l'épopée homérique et la matière « moderne », avec l'épopée historique, comme les chansons de geste médiévales et l'épopée de Soundjata. Concernant cette troisième catégorie, Madelénat écrit :

L'épopée historique ne reflète pas, comme un document, des événements tels qu'ils se produisirent : elle réduit la place et le rôle du surnaturel, et figure l'aventure héroïque par des traits qui ne heurtent pas l'expérience ordinaire d'un auditeur contemporain du poète. Mettant en jeu des valeurs humaines, et non des propriétés mythiques ou des dons magiques, elle s'éloigne de l'équilibre homérique, et encore plus de la confusion « mythologique » entre dieux et hommes, pour se rapprocher de la *saga* (intrigue de famille où les dieux sont absents) et, si la référence à des faits attestés se précise, de l'histoire. (*Épopée* 161. Soulignement original.)

Il va sans dire que dans le champ des études francophones sur l'oralité, cette distinction est largement admise, même si cela ne va pas sans quelques légers déplacements des points d'articulation, et cela ne tient pas seulement au rôle clé du motif familial dans toutes les versions de l'épopée mandingue à ce jour recueillies. Christiane Seydou contraste ainsi l'interaction entre mythe et histoire dans les récits épiques camerounais (*mvét*) et mandingues : « Ainsi, dans l'épopée ouest-africaine, l'histoire peut servir de catalyseur dans la transformation du fait en idéologie, dans le *mvét*, une épopée basée sur des ressorts mythologiques, le mythe peut projeter une image de la société et de son histoire »<sup>239</sup> (“The African Epic: A Means for Defining the Genre” 49). On notera la totale oblitération de l'épopée homérique, qui, avec le critère thématique de la guerre héroïque, joue un rôle essentiel dans la taxinomie, le quadrilatère épique

---

<sup>239</sup> “Thus, in the West African epic, history may serve as a catalyst in the transformation of fact into ideology, or in the *mvét*, an epic based on mythology, myth may project an image of society and its history.” À signaler qu'une version originale de cet article existe en français (voir bibliographie). Nous travaillons avec la version anglaise.

de Dieng et Kesteloot (*Épopées d'Afrique noire* 40-47)<sup>240</sup>. Ce qui est en jeu, dans les analyses de Seydou, c'est moins la ratification « formelle » du statut générique de la narration épique que la validation des critères internes établis pour son analyse : « En dépit de ces tendances plus ou moins prononcées, il est évident que même dans le cas des récits les plus 'historiques' la matière épique n'est pas traitée sur le mode d'une chronique, mais est caractérisée par un certain rapport au temps qui lui est spécifique » ((*"The African Epic"* 51)<sup>241</sup>.

Cette prémisse d'un rapport fusionnel au temps, dont Seydou cite en exemple le télescopage des temporalités mythique et historique dans l'épopée de Soundjata<sup>242</sup>, nous ramène à l'étude de Madelénat, car ce dernier met un grand soin à élucider et creuser son approche heuristique sur la tridimensionnalité temporelle de l'épopée. Partant du constat que « l'étude des documents historiques montre un hiatus parfois abyssal entre l'événement et sa figuration », il propose de distinguer entre « trois plages temporelles » dans le récit épique : les temps évoqués, les temps de la production épique, et, catégorie-clé pour notre élucidation de la « zone d'instabilité occulte » où se tient le griot, ce qu'il appelle l'« intervalle », moment « où l'événement se transforme en geste, obscure médiation entre le réel et l'œuvre » (*Épopée* 85-86). En laissant de côté les conclusions de Madelénat sur la différence entre épopée et histoire comme

---

<sup>240</sup> Il s'agit des épopées dynastique, corporative, religieuse et clanique ou mythologique.

<sup>241</sup> "In spite of these more or less pronounced tendencies, it is evident that even in the most 'historical' of epic narratives, the subject matter is not treated in the manner of a 'chronicle' but is characterized by a certain relation to time which is particular to it."

<sup>242</sup> Seydou cite ainsi en exemple la conjugaison des origines mythiques du Mandé à l'établissement historique de l'empire au 13<sup>ème</sup> siècle (52).

modes de connaissance<sup>243</sup>, on peut, à l'aide de ce système des temps, plus ou moins circonscrire les niveaux narratifs où se place le griot au cours de son énonciation. Ainsi, l'exorde de Mamadou Kouyaté se rapporte aux deux premières plages temporelles : les temps glorieux de Soundjata et les temps de la production épique, qu'on tendrait même à prendre sous l'angle du mythe faisant l'histoire, au regard de la radicale indétermination de cette chaîne générationnelle de transmission héréditaire – sur laquelle nous revenons plus loin, de même que sur le premier niveau, celui des temps évoqués dans la narration, qui est le corrélat intentionnel et l'objet propre de la performance comme acte public de (re)création du temps sacré de la communauté. Mais qu'en est-il de la troisième catégorie, la période d'incubation au cours de laquelle tout 'se décide' ? Dans la version de Niane, deux moments semblent faire intervenir cette césure, ce point d'articulation des deux autres régimes de temps : la veillée<sup>244</sup> d'armes à Kirina et le dernier

---

<sup>243</sup> « La conscience de ces écarts interdit de considérer l'épopée comme fidèle à la lettre ou à l'esprit de l'événement, mais aussi comme pure fiction : elle est fille d'une mentalité où l'histoire, enquête précise sur l'enchaînement et la causalité des faits d'importance collective, n'a pas sa place » (Madelénat 87-88). Même si ces conclusions ne s'appliquent pas, en principe, à l'histoire orale, ce statut « ombilical » de l'épopée, entre figuration symbolique du passé et connaissance effective d'un réel historique, sera maintenu par l'historiographie francophone. Pour une synthèse des diverses positions dans le débat entre tenants de « l'histoire positive » et tenants de « l'histoire existentielle », cf. Diagne 250 *sq.*

<sup>244</sup> Sur le cadre nocturne, cf. Finnegan, *Doing Things* 110-112. La veillée configure un espace symbolique associé au double « passage » (du temps et du récit). La grande toile de l'échange, du trafic universel se déploie ainsi dans la veillée nocturne des séances de conte et l'« atmosphère » du visionnage filmique : autant de situations performanciennes dont le script filmique organise les modalités de transfert et les voies de circulation, du texte

chapitre, « Le Manding éternel ». En effet, le récit fournit là deux cadres d'articulation de ce moment intermédiaire avec l'évocation du « nom des héros », et celle des ruines et du déclin de l'empire<sup>245</sup>.

Le pouvoir de la citation, positive dans l'un et négative dans l'autre, pointe vers un marquage textuel, une circonscription du lieu d'émergence de la parole comme droit de cité dans les augustes « palais de la mémoire » du griot, pour reprendre la belle formule de Saint-Augustin. D'où le contraste prononcé avec les villes éphémères de Kankou Moussa, dont on sait pourtant le grand rôle qu'il fit jouer à l'écriture arabe et à la culture intellectuelle islamique. Mais qu'est-ce qui est donc, ici, énoncé sous la forme d'un paradoxe, à savoir que les écrins de la mémoire orale sont plus sûrs et durables que les parchemins et les supports matériels de l'écriture, que les actions glorieuses ne sauraient se comparer, en valeur, à l'« éclat » passager des édifices et monuments, précaires du fait même que ces derniers sont exposés à la patine et à l'« éclatement » du temps<sup>246</sup> ? L'association de l'écriture à la ruine et à l'oubli est un lieu commun du discours épique dans le texte de Niane<sup>247</sup>, mais elle ne traduit ni un déni d'historicité au vestige, ni un illettrisme herméneutique, une incapacité à saisir le passé à travers sa présence *in absentia* dans ce qui demeure, i.e., la trace matérielle. Il est encore moins certain que cette connotation négative de l'écriture serve à dissimuler l'émergence de la parole comme pouvoir

---

littéraire au film projeté (la veillée solitaire et « *climactic* » du suicide dans *La Noire de...* ; la veillée nuptiale dans *Xala* ; et la veillée funèbre dans *Guelwaar*).

<sup>245</sup> Cf. Niane, *Soundjata* 101-104 et 150-153.

<sup>246</sup> Le *subtext* ici, c'est bien sûr les grandes villes du Nord, Jenné et Tombouctou, symbolisant le cosmopolitisme islamo-païen sous Kankou Moussa.

<sup>247</sup> Cf. la scène de l'audience avec le roi de Mema, avant le retour d'exil (*Soundjata* 88-89).

oppositionnel au cours d'une sombre période qui est également celle du passage à l'écriture littéraire. Sur ce moment, qui est celui de l'adaptation de l'écriture, et non plus seulement celui de son adoption, Joseph Ki-Zerbo évoque, dans *Méthodologie et préhistoire africaine*, la relève des scribes arabes lors du processus de vernacularisation du Coran au XV<sup>ème</sup> siècle, particulièrement dans les aires haoussa et peule (Ki-Zerbo 76)<sup>248</sup>. On sait que la forme épique porte aussi les marques de cette contemporanéité, mais on sait aussi que la marque négative, donc l'absence, est symptomatique d'un refoulement, d'un mécanisme de résistance du discours. À quoi donc ?

Dans le quatrième volume de *l'Histoire générale de l'Afrique*, couvrant la période du XII<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle, et rédigé par Djibril Tamsir Niane, précisément, ce dernier attire l'attention sur le fait que la bataille de Kirina n'est aucunement mentionnée par les chroniqueurs (Ibn Battuta et Mahmoud Kati), ou par les historiens arabes (Ibn Khaldun). Silence aussi sur le militantisme supposé de Soundjata et sur ses alliances avec les marabouts établis depuis le

---

<sup>248</sup> Cf. Finnegan: "It is already widely accepted that these two media can each draw on the products of the other, for orally transmitted forms have frequently been adopted or adapted in written literature, and oral literature too is prepared to draw on any source, including the written word. To this interplay we can now add the fact that when looked at comparatively, the two forms, oral and written, are not so mutually exclusive as is sometimes imagined." (*Doing Things* 91). C'est seulement sous l'angle de cette mutuelle implication que se comprend le conservatisme du maître spirituel, du « tierno », dans *L'Aventure ambiguë* : non qu'il s'agisse d'un quelconque fétichisme du texte, mais avec une oralité de type mixte, comme c'est le cas pour la tradition littéraire islamique et ses déclinaisons dans le contexte oral soudano-sahélien, le texte écrit induit une plus grande tendance à l'orthodoxie et incline moins à l'innovation et à la variation, comme dans le cas d'un contexte d'oralité primaire. Sur ce point, cf. Goody, *Power of the Written Tradition* 41-42.

XI<sup>ème</sup> siècle dans la région, tandis que, en revanche, « les traditions orales ne parlent que du libérateur des Malinke » (Niane, *Histoire générale de l'Afrique IV* 156). Cette réciprocité diplomatique du passage sous silence semble bien, à première vue, traduire la nature bornée des perspectives historiques et les rapports de mutuelle exclusion entre oralité et écriture, mais le récit épique transcrit par Niane donne à voir, plutôt que ce climat de relativité générale, la *relationalité* d'une parole émergeant au cours de la période intermédiaire<sup>249</sup>, sur les ruines de l'empire, donc située dans un temps et un lieu spécifiques qu'elle indique à travers une note finale toute empreinte de mélancolie. Cette singularité de l'émergence du récit épique mandingue ne remet pas en cause les postulats des études comparatives avec d'autres récits apparentés, comme le *hòddu* peul, le *mvèt* gabonais ou camerounais ou le *jaloore* wolof, mais elle invite à prendre *cum grano salis* l'argument d'une « épopée » sortant toute prête des décombres de l'histoire, comme Zeus de la tête d'Athéna. Elle invite aussi à la prudence concernant la production de cet autre moment de naissance, celle de la 'caste' des griots, qui serait contemporain de l'événement, ainsi que le suggère l'épisode de la veillée des héros à Kirina. De fait, ce qui est en jeu ici, pour nous, ce n'est plus la nature du phénomène – oralité primaire, mixte ou secondaire – ou l'affleurement des traces d'une émergence assignable, de façon précise, sur l'axe du temps historique ; c'est plutôt, via la mise en scène de son opérateur sur le lieu même de son effectuation, le pacte qui se noue entre l'acte performé, donc accompli *in presentia*, et la parole performative – au sens où cette dernière se donne comme gage, promesse de pérennité qui sera exécutée *in absentia*.

---

<sup>249</sup> Il faudrait plutôt parler de seconde période intermédiaire, si, à en croire les récits, la première période intermédiaire se réfère à l'éclatement de l'empire du Wagadou (ancien Ghana). Cf. Cissé et Kamissoko, *La Grande geste du Mali*).

« Le discours sur le passé », écrit Michel de Certeau, en référence à une remarque de Barthes sur l'impersonnalité des énoncés, « a pour statut d'être le discours du mort. L'objet qui y circule n'est que l'absent, alors que son sens est d'être un langage entre le narrateur et ses lecteurs, c'est-à-dire entre des présents » (*Écriture de l'histoire* 73). *Non habeas corpus ad subjiciendum* : tu n'auras pas de corps à *soumettre/montrer* au tribunal de l'histoire, mais le discours qui se « produira », sera « présenté », aura valeur de témoignage. Cette étrange « disposition » juridique, ce droit au témoignage sans exhibition de preuve corporelle fait l'objet de divers usages, et de Certeau est fortement intrigué par les incipit, les *Ichberichte* censés masquer le fait que « l'histoire est *un discours à la troisième personne* » (73. Soulignement original.) Mais ce caractère inassumé, implicite, du droit sur la/le mort, ainsi saisi dans « le vif du sujet », s'articule, chez Mamadou Kouyaté, à travers la re-présentation d'un « futur passé », pour reprendre la formule lumineuse de Reinhart Kosseleck.

En effet, le passage en revue des figures héroïques est une galerie de portraits, un parcours muséal où l'auditeur/le lecteur suit les chemins tracés par la voix narrative. Dans le contexte de celle-ci, la parole étant destinée à l'audience et à chaque membre de cette dernière, prend corps un groupe-sujet, indissociable du bloc interactif autour duquel tournent et se consolident les énoncés produits. Ce que de Certeau appelle « le vraisemblable énonciatif » du *nous* historiographique est alors liquidé à travers sa mise en scène et son exorcisation dans l'espace péritextuel de l'exorde<sup>250</sup>. Il nous faut donc postuler, dans le récit épique oral à valence

---

<sup>250</sup> En fait, c'est dans les autres formes de récit oral, surtout le conte, que s'applique la règle de la vraisemblance énonciative. Comme le fait observer Mangoné Niang : « La stratégie du sujet dans le récit traditionnel africain se révèle par une certaine discontinuité. Elle part d'un moment de la parole, marqué par une interruption, une case donnée pour vide et pourtant pleine du sujet. On ne dit pas *je* impunément, certes, encore qu'ici il s'agisse d'un 'je' »



historiographique, un agent responsable de la parole, qui prend sur soi la charge symbolique du récit fondateur.

Un autre exemple, outre celui de la mise en abyme du temps historique dans la veillée de Kirina, nous est fourni par la longue ouverture des contes wolofs de type « nouvelle », dont nous donnons ci-dessous une version « canonique », avec une traduction libre, pour mieux élucider et poser à nouveaux frais la problématique débattue par de Certeau et, plus près de nous, par l'historiographie postcoloniale :

- *Léébóon ! (À mon tour de vous raconter une histoire !)*
- *Lëppóon ! (On t'écoute !)*
- *Amoon na fi ! (Une vraie histoire !)*
- *Daan na am ! (C'est toi qui le dis !)*
- *Ba mu amee yaa fেকে ? (Mais y étais-tu donc quand c'est arrivé ?)*
- *Yaa wax ma degg... (À toi de parler, à moi de t'entendre...)*
- *Waxi tey matul a deglu. (Vous savez, les paroles d'aujourd'hui ne valent pas tant la peine qu'on y prête attention)*
- *Sa jos a ci raw ! (À plus forte raison les tiennes !)*<sup>251</sup>

---

largement social, le décepteur africain, lièvre ou araignée ou autre, ne racontant jamais lui-même son histoire » (*Le jeu et la parole* 36).

<sup>251</sup> On remarquera que, contrairement à l'usage, « léébon ! amoon na fi » n'est pas ici traduit par « il était une fois » : dans le contexte de la ronde nocturne, cette formule liminaire veut simplement dire qu'on prend le relais dans la chaîne de transmission et qu'on est prêt à en conter une bien meilleure que celle du voisin. Mais le protocole de validation, comme on le voit, implique la participation active de l'audience, ce qui en fait une *captatio* d'un type un peu spécial, où l'effet rhétorique (le pouvoir de persuasion) est distribué horizontalement. Finnegan discute quelques

Le ton tour à tour enjoué, inquisiteur et minoratif des rebuffades de l'auditoire indique clairement que les communicants se livrent ici à un « jeu de langage », au sens strict de *conduite*, à la fois libre et régulée, face à un « réel »<sup>252</sup>. Mais il ne faudrait pas s'y méprendre : ce qui se profile derrière cette initiale, nous semble-t-il, c'est moins une désacralisation de la référence qu'un dispositif de conjuration rituelle de la *présence* à l'événement, ce que de Certeau appelle justement « une adhésion au réel » (*Écriture de l'histoire* 67). Le « sens commun » auquel adhèrent le conteur et son audience est ici prédiqué sur un pacte de solidarité narratif, sur la co-production d'un récit dont l'authenticité et la véracité seraient coextensives à sa performance. L'enjeu reste donc toujours, que la transmission du récit soit écrite ou orale, la *véracité* de l'histoire, au sens de nouage particulier entre factualité et événementialité. Cependant, avec cette initiale, on voit s'opérer sous nos yeux un glissement, non du référentiel au performatif, mais du référentiel au performanciel, ce qui situe le problème de la subjectivité et de ses prétentions à dire

---

autres ouvertures narratives apparentées (*Doing Things* 124-125). Voir aussi sa discussion des ouvertures narratives des contes xhosa et mendé (126-127), qui fournissent des exemples d'interpolation à visée performative, avec le même effet de distanciation ironique, comme dans le contexte interactif de la mise en jeu du *léeb* wolof.

<sup>252</sup> Sur la dimension ludique, on se référera, outre l'ancienne étude des stratégies d'ouverture de Mangoné Niang, *Le jeu et la parole*, aux longs développements consacrés à un épisode du *jaloore* wolof de *Madior* dans *Critique de la raison orale*, et aux analyses de Christiane Seydou dans « Jeu de pions, jeu des armes : le combat singulier dans l'épopée peule ».

l'événement à un niveau synchronique, au plan immanent des énoncés, et non au niveau de l'évolution du langage ou d'un processus historique de déréférentialisation<sup>253</sup>.

Il nous semble en avoir assez dit pour pouvoir opérer un découplage entre le temporel et le performanciel, non dans le but de tout ramener à la performance, comme Okpewho, ou laisser en plan la question de l'historicité des faits évoqués, mais parce que c'est seulement à ce niveau de la performance que l'opération du griot revêt une dimension proprement esthétique, comme on vient de le voir avec la mise en abyme, au cœur du récit historique, du pacte performanciel avec les acteurs de l'histoire qui consentent à devenir les futurs protagonistes de l'histoire orale du *jeli*. En effet, c'est sur ce registre que l'on peut voir la manière dont le griot « attaque » la mesure du temps, pour recourir à une métaphore musicale qui résume bien l'essence de cette *interprétation*. La question reste donc de savoir si, dans ces configurations à contractualité variable, où le griot est tantôt audience tantôt performateur, tantôt actant tantôt participant, une place est ménagée à l'écriture, et ce que ce rapport *implique* – le mot n'est pas innocent, on le verra – pour les pactes performanciels des réécritures littéraires et filmiques francophones<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> Cette aventure 'spirituelle' du langage survenant à lui-même, pour dire les choses en termes hégéliens, relève du performatif, et non de la performance. Sans donner dans le relativisme, il nous semble crucial de marquer cette différence entre l'écrit et l'oral, dans la mesure où elle n'a rien de *symbolique*.

<sup>254</sup> Sur les divers types de performance et d'audience en contexte d'oralité, nous renvoyons aux synthèses de Finnegan (*Oral Traditions* 97 sq.). La possibilité d'un type de performance spécifique au rapport avec l'écriture (transcription/traduction) n'y est pas envisagée, le concept ayant alors une valeur purement descriptive – pour les situations rencontrées sur le terrain. Notre intérêt porte sur la valeur contractuelle du concept, son sens comme *pacte* – ce qui sera déterminant pour, d'une part, analyser les situations performancielles entre l'oral et l'écrit discernables dans les autoadaptations de Sembène et, de l'autre, retracer l'inscription d'un spectateur implicite qui n'est pas sans

### ***II.3. La coupure du lieu : les faux raccords du continuum des varia de l'épopée***

D'une manière générale, deux lignes de recherche se dessinent, tout en s'entrecroisant au niveau du texte transcrit et/ou transposé, autour des questions liées à la performance : soit celle-ci est considérée sous ses aspects organisationnels, ou sous un angle compositionnel. La première tendance se déploie autour du temps social, étant donné la nature communale de l'événement<sup>255</sup>, et l'autre se rapporte aux modes d'actualisation individuelle ou collective d'un énoncé oral<sup>256</sup>.

---

rappeler la posture stratégique du griot, de l'écrivain ou du cinéaste entre le monde de la *praxis* et celui de la *lexis*. On reviendra sur cette posture du spectateur implicite pour élucider certains aspects du dispositif de voyance dans *La Noire de...* (le masque accroché au mur de l'appartement antibois, le cadrage obsédant des visages et la séquence finale).

<sup>255</sup> Paul Zumthor caractérise ainsi l'épopée, dans sa finalité pour l'auditoire, comme « auto-biographie, sa propre vie collective qu'il se raconte, aux confins du sommeil et de la névrose » (*Introduction à la poésie orale* 109).

<sup>256</sup> Sur le temps de la livraison (*delivery*) et le temps de la composition du texte oral, voir en particulier le chapitre riche en éclaircissements consacré à la question par Jack Goody, « The Time of Telling and the Telling of Time », dans *Power of the Written Tradition*. Cf. aussi, dans une visée similaire, Finnegan, *Doing Things* 114-133. Sur le mode de composition dans divers contextes d'oralité, « primaire » ou « mixte » (Mésopotamie, Grèce antique, Angleterre, Ghana) cf. aussi Goody, *The Interface between the Written and the Oral* 91 sq. Sur le mode de composition orale en Afrique francophone, cf. « La problématique des épopées africaines », où Kesteloot met en relief la relative validité du postulat de Lord, au regard du fait que « les épopées africaines au contraire font éclater à l'évidence la possibilité de la composition orale dans un genre complexe, tout comme ailleurs en Afrique il existe des romans oraux aussi longs que les épopées » (Kesteloot, « Problématique » 258). Le propos sera repris, en des termes sensiblement identiques, dans Dieng et Kesteloot 27.

Ruth Finnegan a ainsi consacré de nombreuses études à la question de la performance sous ses aspects anthropologiques (la durée événementielle des rituels) et esthétiques (la composition du « texte » oral). Les problèmes liés à la performance, « cet aspect intrinsèque à l'expression orale » (*Oral Traditions* 93), sont posés à nouveaux frais dans *Doing Things with Words in Africa*, ouvrage qui prolonge quelques-uns des points précédemment soulevés dans *Oral Literature in Africa*. La question, d'un point de vue pratique, consiste à savoir « comment les performances de la littérature orale africaine s'organisent dans le temps ? » (*Doing Things* 115), et Finnegan, tout comme Christiane Seydou ou Lilyan Kesteloot, Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté *et al.* pour la littérature orale dans le Haut-Sénégal et l'ancien Soudan occidental, analyse cette structuration du temps sous plusieurs aspects, mais qui concernent plus directement les données sociales, politiques et culturelles que tente de recenser un transcripteur dans le recueil d'un spécimen de littérature orale. À première vue, ce caractère organisationnel de la performance est l'objet principal des études ethnographiques, tandis que les questions portant sur la composition intéressent plus particulièrement les chercheurs en littérature orale. Mais la distinction revêt une valeur strictement fonctionnelle<sup>257</sup> et, comme le reconnaît Finnegan,

---

<sup>257</sup> Sous cette rubrique compositionnelle se range l'épineux problème du mode d'élocution supposé typique de l'épopée orale, le fameux « style formulaire ». Voir la discussion de Zumthor (*Introduction à la poésie orale* 118 *sq.*) et, dans ses implications pour l'étude des littératures orales en Afrique, cf. la synthèse des points de ce vieux débat par Finnegan (*Doing Things* 96-113). Les aspects organisationnels tournent autour de l'événementialité sociale, et non esthétique, de la performance, mais encore une fois les points d'intersection sont nombreux – il suffit de songer au rôle de la musique et, d'une manière générale, à tout ce qui a trait à la « logistique » des spectacles en plein air exécutés par un ou plusieurs performateurs.

Les problèmes liés aux circonstances temporelles de la performance semblent peser de peu de poids au sein du dispositif spatial d'un texte-mis-en-page. Mais ils s'imposent à notre attention dès que l'on s'avise de prendre au sérieux l'élément *temporel* de la littérature orale, et à partir du moment où l'on admet dans ses implications l'idée que, contrairement aux formes écrites, l'existence des formes orales ne se fonde pas sur un texte défini en termes de spatialité, mais sur leur réalisation comme actions, événements performanciels situés dans le temps<sup>258</sup>. (*Doing Things* 129. Soulignement original.)

Dans le contexte des recherches en littérature orale, la performance n'est en effet pertinente qu'au sens où elle met en relief le caractère du récit épique comme actualisation de la mémoire collective. Contrairement à un conteur itinérant semant des récits à tout vent, le griot remplit un office public, qui consiste à rendre *manifeste* la conscience « historique »<sup>259</sup> latente d'un groupe, ce qui restreint considérablement sa marge de manœuvre, voire lui ôte toute licence poétique. Si le temps de son récit relève du profane, le temps dont il fait le récit relève du

---

<sup>258</sup> “Issues relating to the temporal circumstances of performance seem of little significance within the spatial patterning of a text-on-a-page. But they force themselves on our attention once we start taking the *time* element of African oral literature seriously, and accept the implications of the idea that, unlike written forms, the existence of oral forms lies not in spatially defined text [sic] but in their realisation as actions in time, in temporal performance events.”

<sup>259</sup> Sur les problèmes liés à la valeur explicative de la narration épique, son statut épistémique, cf. l'essai d'épistémocritique de M. Diagne avec *Critique de la raison orale*. Sur les problèmes liés à la construction d'un « texte » et ce qu'un tel paradigme littéraire implique pour une théorie critique de l'histoire orale, cf. Diouf, « Invention de la littérature orale » 37 sq.

sacré<sup>260</sup>, et c'est justement par-là que cette performance fait entrer en ligne de compte l'aspect social de l'interaction entre un émetteur et un récepteur, *in situ*. Cette situationnalité de l'acte fournit, on le sait, un point de repère à toutes les discussions et études ayant pour objet la littérature orale africaine<sup>261</sup>. Les problèmes que soulèvent les modalités de recueil, elles-mêmes liées à ce contexte social de performance, ressortissent au postulat anthropologique d'une complémentarité entre médiums écrit et oral, où le 'texte' de la tradition, comme virtualité langagière, ne saurait s'épuiser dans l'acte individuel de parole, mais ne saurait tout autant être saisi en dehors de celui-ci :

---

<sup>260</sup> Sur cette distinction temps sacré/temps profane, cf. aussi Diagne 274 *sq.*, qui reprend certains des points discutés par Goody (*The Interface* 132-138 et *The Power of the Written Tradition* 63-85).

<sup>261</sup> "The main point I want to reiterate here, the more emphatically because of the way it has so often been overlooked in the past, is that in the case of oral literature, far more extremely than with written forms, the bare forms can *not* be left to speak for themselves, for the simple reason that in the actual literary work so much else is necessarily and intimately involved. With this type of literature a knowledge of the whole literary and social background, covering these various points of performance, audience and context, is, *however difficult*, of the first importance" (*Doing Things* 87-88. Nous soulignons.). On appréciera la justesse du propos et ses larges implications pour une éthique de la *recherche* littéraire dans l'aire francophone. Le constat est très simple, et confère une cohérence méthodologique à la méticulosité de la démarche empirique de Finnegan dans ses travaux. Ce point revient dans ses analyses ultérieures, cette fois imbu d'une plus forte dose de réflexivité :

Most accounts of African narratives emphasize the content of the stories and say little about its temporal context. Indeed it is tempting to – I am as guilty as anyone – to feel that having recorded the text one has then 'got it' : the specimen has been collected and can be taken away for further analysis. (*Doing Things* 123)

Il y a aussi le concept apparenté de la performance comme quelque chose de complémentaire à, et opposé, au script (ou au morceau, au texte à exécuter): concept familier pour les arts du spectacle, plus généralement pour les rituels. Avec les scripts écrits, cette relation semble relativement claire, mais s'avère problématique lorsque le morceau à exécuter, et non plus seulement la performance, n'est pas écrit<sup>262</sup>. (Finnegan, *Oral Traditions* 93)

Ainsi, pour Finnegan, cette hypothèse d'un script non-écrit oriente l'investigation vers les « procédures à travers lesquelles les performances orales ont été représentées comme des 'textes oraux' » (*Doing Things* 159). Le problème, infiniment plus complexe que ne l'indique l'oxymore, porte sur la confrontation entre divers régimes de textualité. Finnegan l'aborde de front dans un autre chapitre, « Creating Texts : Transformation and Enscription », mais notons que là-aussi c'est l'activité littéraire du tiers médian de l'écriture qui est mise au premier plan, ce dont nous avons déjà discuté dans l'étude précédente<sup>263</sup>. Qu'en est-il d'une confrontation entre

---

<sup>262</sup> "There is also the related concept of performance as something complementary to, and opposed to, the script (or score or text): a familiar concept for the performing arts as perhaps for rituals more generally. With written scripts this relationship looks relatively clear, but raises different questions when the score, not just the performance, is unwritten."

<sup>263</sup> Pour une discussion des problèmes de méthodologie et d'approche que pose cette puissance d'agir, cf. Mamadou Diouf (« Invention de la littérature orale ») et Bernard Mouralis (*Littérature et développement* 44-57) pour une perspective historico-littéraire plus proche de celle de Finnegan que de la 'théorie critique' de l'histoire orale de Diouf. Les travaux de Christiane Seydou sur la structure temporelle des longs récits oraux peuls fournissent matière à réflexion sur cette pragmatique, et se recoupent, au niveau de l'interprétation, avec les commentaires de Jack



deux régimes de textualité, au sein d'un seul et même agencement esthétique, lequel serait prédiqué sur un rapport à l'écriture institué, non par le transcripteur ou le traducteur, mais par l'énonciateur épique ? S'il est dans la nature de tout agencement d'énoncés oraux, en Afrique ou ailleurs, d'être double, donc de comporter une face de visibilité et une face de dicibilité, il ne serait alors pas superflu de voir dans quelle mesure l'acte d'énonciation du *jeli* participe de cette duplicité. Le présupposé d'une oralité mixte ne relève plus seulement, comme pour les autres types de récit oral, de la spéculation sur des universaux culturels ou des schèmes narratologiques, en raison du référent ou du motif, mais aussi de certaines marques qui, comme des « voltaïques », confèrent au texte de la narration épique une identité certes hybride, mais spécifique, trahissant ainsi son double et lourd héritage médial<sup>264</sup>. Autrement dit, le travail sur le

---

Goody sur le souci, voire l'obsession du temps chronométré des Lo-daaga du Ghana (*The Power of the Written Tradition* 81-82).

<sup>264</sup> Sur cette hybridité de l'épique et les liens de corrélation avec l'expansion islamique, cf. Diagne 292. Le caractère spécifique de l'énonciation du griot est rappelé par Niane dans son travail historiographique sur l'ancien empire du Mali, malgré une certaine confusion quant à la différence entre histoire orale et histoire orale critique, objet de son étude: « En Afrique noire, il faut faire la distinction entre la tradition populaire, véhicule des légendes historiques, et ce que nous appellerons la 'tradition-archives' : celle-ci, pour l'Ouest africain, est détenue par ceux que l'on appelle communément 'griots' ». (*Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen-Âge* 7). La distinction se fait plus tranchée lorsque Niane traite du « problème de Soundjata » et distingue rigoureusement entre « légendes [populaires] et récits des traditionnalistes », entre « la part d'exagération d'un côté et, de l'autre, un souci de vérité » (*Recherches* 25). L'histoire orale en général est ce que recouvre le concept « éditorial » de *mémoires*. On notera que dans ce « mémoire » de DEA, Niane travaille surtout avec des sources écrites – les chroniques arabes et portugaises. Pour les

temps de l'écriture semble lui-même inscrit dans un contexte de performance orale, au sens « littéraire » de composition qui nous préoccupe ici.

#### ***II.4. « Silence, on parle » : la parole du griot comme inter-diction***

La situation performancielle de l'enregistrement et capture du récit épique est à la fois inédite et, au plan diachronique, un nouvel épisode dans l'histoire des liaisons dangereuses entre l'oral et l'écrit. Joseph Ki-Zerbo est sans doute le chercheur qui a le mieux exprimé l'ambiguïté de cette situation dans *Méthodologie et préhistoire africaine* :

Le texte oral mis en cage dans un document écrit et coupé de son milieu, des auditeurs qui l'animaient, perd son sens. En revanche, laissée [sic] libre dans la communauté qui la sustente, elle évolue comme une parole vivante, s'adaptant à de nouveaux auditoires et incorporant d'autres apports. De nos jours, des tranches de textes écrits, appris [resic] par certains mercenaires de la tradition, sont réinjectés dans le récit ancestral. (Ki-Zerbo 25)

Dans la même veine, Finnegan se penche, dans *Doing Things with Words in Africa*, sur la mise en place des « pièges à écritures » des traducteurs et transpositeurs dans la forêt dense du contexte oral<sup>265</sup>. Lilyan Kesteloot, s'appuyant sur les travaux d'Eno Belinga sur le *mvvet*, établit un constat similaire :

---

sources orales sur l'organisation administrative dans l'ancien empire et les relations avec les états vassaux, cf. Cissé et Kamissoko (*La Grande geste du Mali*).

<sup>265</sup> *Shared into writing*, comme l'indique une sous-section du chapitre sur les transformations et encodages. Il s'agit des niveaux de composition, entre innovation et conformité à un modèle de restitution, selon que le récit est dicté ou enregistré et éventuellement transcrit et traduit. Cf. Finnegan, *Doing Things* 160 sq.

Dans la plupart des textes traditionnels anciens, l'auteur ou les auteurs demeurent inconnus, et les interprètes qui sans fin recomposent sur un même schéma le font à la suite d'une transmission mais dans le souci de réaliser une performance. En quoi réside cette performance dans la fidélité au schéma et parties fixes originelles, et dans la qualité des parties « libres » où son imagination et la vivacité de son style peuvent se donner libre cours. (« Problématique des épopées africaines » 256)

Les remarques de Mamadou Diouf s'inscrivent dans cette lecture formaliste de l'énoncé épique. Rebondissant sur les travaux de « l'école de Dakar », il leur concède le fait que c'est dans ce site, entre énonciation et structure narrative, que se loge la question de l'auteur et/ou du narrateur. C'est à ce niveau aussi que se joue la question de la mémorisation et de la restitution du texte : création, improvisation, existence ou non d'une « structure narrative de base de l'épopée traditionnelle » [la formule est de S. Dieng] (« Invention de la littérature orale » 34).

Le *Soundjata* de Niane offre précisément le double avantage de remonter le cours agité de cette pratique en régime de liberté conditionnelle, indépendamment de l'angle formel du style d'énonciation, qui confère au récitant, selon Kesteloot, « un statut littéraire plutôt complexe. Auteur, interprète, ou tantôt l'un, tantôt l'autre, dans un même texte » (« Problématique » 256). Il va sans dire que le narrateur épique n'est pas dans son élément dans l'univers austère de l'écriture, mais alors comment s'adapte-t-il à ce dernier et en quoi consiste l'exemplarité de sa pratique comme à la fois histoire et littérature, mais d'un genre particulier ? Quel rapport est établi entre l'oral et l'écrit et qui jette un vif éclairage sur les rapports entre langue maternelle et langue culturelle que l'écrivain francophone tente d'établir au sein de cette dernière ? Le cadre

général de réflexion sur ces influences de l'écrit pour l'histoire de la littérature orale et écrite est bien connu. Finnegan l'énonce dans ces termes :

En Afrique, les littératures orale et écrite relèvent de pratiques le plus souvent relatives et intermédiaires plutôt que de catégories qui s'excluraient mutuellement. L'influence de l'activité missionnaire sur l'alphabétisation a des racines plus profondes qu'on ne le pense, sans parler des siècles d'exposition à l'Islam et à la culture lettrée islamique, [...] qu'il serait malavisé de traiter comme un phénomène superficiel et exogène. De fait, ce que l'on pourrait appeler « les formes mixtes » ont une longue histoire sur le continent, formes qui, à certains moments, sont transcrites, mais qui atteignent leur plein potentiel d'actualisation et de circulation lorsqu'elles sont exécutées verbalement<sup>266</sup>. (*Doing Things* 102)

Le repérage de ces zones d'influence de l'écriture, en histoire de la littérature orale, se recoupe avec la description des angles d'incidence de l'écriture, au plan de la stylistique générale de l'oralité, qui intéresse également l'historiographie<sup>267</sup>. Les travaux sur le nouage entre écrit et

---

<sup>266</sup> "Oral and written literature in Africa are in practice often relative and overlapping rather than mutually exclusive categories. In Africa, the influence of literacy through Christian missionary activity has deeper roots than often recognised and there have also been many centuries of Islam and Islamic literacy, [...] which it would be highly misleading to treat as some superficial and intrusive phenomenon. In fact, what some might label 'mixed forms' have had a long history in the continent of Africa – forms which are at some point written but reach their fullest actualisation and circulation by being performed orally."

<sup>267</sup> Cela nous éloignerait de notre propos, qui porte sur ce que telle ou telle pratique transformative, comme la réécriture littéraire, dit sur et fait avec son contexte d'énonciation, et non sur la manière dont la tradition orale se

oral opèrent à ces deux niveaux de signification, historique et stylistique, du concept d'écriture<sup>268</sup>. On ne s'étendra donc pas ici sur ces deux acceptions. De même, on veillera, devant les paradoxes d'une telle parole, libre mais oscillant entre servitude et trahison, à en tirer des conclusions morales sur l'authenticité ou l'inauthenticité des pratiques contemporaines, comme le fait Ki-Zerbo, ou comme précédemment vu avec Kayishema et Miller sur le caractère transgressif de la scénographie des gens de parole. Tout en gardant à l'esprit que le contexte de performance épique, même s'il est construit pour les besoins de l'analyse du discours, comporte une dimension référentielle dont on ne saurait faire l'économie, notre intérêt porte sur ce que cette parole, vouée au tombeau de la page et au silence de l'étude dans la « bibliothèque coloniale », et nonobstant son élévation au rang d'archive postcoloniale conservée sous divers supports médiatiques, *dit entre les temps morts de l'écriture*. Une indication de cette sphère discursive de l'intervalle, en retrait par rapport à celle, toute dramaturgique, de la scénographie, est d'abord fournie par l'exorde du *jeli* dans la version de Niane. Ce *locus classicus* de « la mise en jeu du je »<sup>269</sup> est un modèle de télescopage dont nul commentaire ne saurait épuiser la richesse rhétorique, télescopage par où, comme l'observe M. Diagne, la généalogie individuelle « se trouve, par une sorte de décalque, rigoureusement coextensive à la parole historique constitutive

---

compose de textes d'un genre particulier ou comment elle s'y prend « pour dire ce qu'elle dit concernant l'histoire ». Pour ce qui est de ces opérations en ce qu'elles intéressent l'historiographie, voir Diagne 243 et Vansina 66.

<sup>268</sup> Au plan stylistique, les marques d'une « écriture orale » sont la rime, l'assonance, et les longues énumérations – le catalogage des formules et des listes. Sur la rime en particulier, cf. Kesteloot, « Problématique » 258. Sur le style d'énonciation épique, cf. Zumthor, *Introduction à la poésie orale* 103-124.

<sup>269</sup> Sur ce point, cf. Tro-Dého *et al.* *Je(ux) narratifs dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 2013.

de la tradition orale historique » (276)<sup>270</sup>. Mais cette zone occulte de l'exorde, où le *jeli* se donne en spectacle sur le mode bien connu du *bàkk*<sup>271</sup> sénégalais, et est donc tout autant performateur et spectateur, ne fait pas qu'abolir les frontières entre l'individuel<sup>272</sup> et le collectif, sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, événement et fait, contexte et situation, pour ériger sur un socle mythique cette tradition orale historique. C'est peut-être l'aspect le plus troublant de cette autodésignation qu'elle abolit le seuil critique de différenciation entre l'origine inconditionnée et le commencement déterminé par un principe chronologique, distinction qui, on se le rappelle, est au fondement de l'histoire « occidentale » avec Hérodote. C'est donc le lieu, dans un premier temps, de contraster l'entrée en scène de Mamadou Kouyaté avec le célèbre propos liminaire du « père de l'histoire » occidentale :

---

<sup>270</sup> Sur le télescopage des niveaux, voir en particulier Seydou, "The African Epic" 52. À signaler aussi la double articulation de la parole épique, sur l'axe synchronique du discours (l'espace énonciatif de la communauté des récitants, i.e., la tradition orale historique), et l'axe diachronique du récit, de l'histoire à raconter, qui lie chaque récitant à une audience dans le cadre performanciel de production de son « texte », et non d'une quelconque variante – chaque performance est ainsi la séance d'impression d'un incunable « oral ». Ce point sur la variabilité revient souvent dans les travaux francophones sur le conte (Paulme, Görög-Karady, *inter alia*), mais le pacte performanciel repose sur une telle croyance collective en une entité textuelle plus grande que la somme de ses parties. Cf. Goody, *The Power of the Written Tradition*.

<sup>271</sup> Forme d'« autofaçonnement » spectaculaire proche de l'*ego trip* des contrecultures urbaines noires.

<sup>272</sup> Si tant est qu'on puisse parler d'individualité pour une parole dont l'attribut essentiel est la « publicité », comme cela saillit nettement à travers les abus et travestissements, surtout politiques, de cette fonction dans la période contemporaine. On y revient dans la discussion du film *Guelwaar* (Étude II, Troisième Partie).

Voici la présentation de la recherche (*histoire*) d'Hérodote de Thourioi – pour que d'un côté les événements suscités par les hommes ne soient pas effacés par le temps et de l'autre que les grandes et admirables actions, présentées soit par les Grecs soit par les Barbares, ne perdent pas leur renom. (dans Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* 167)

On est tout d'abord frappé par l'*humilitas* de l'historien grec, tranchant si nettement avec la '*hubris*' du *jeli* mandingue : quand celui-là voit dans l'anamnèse une finalité, somme toute désirable mais non absolue, du travail de recherche historiographique, celui-ci en fait une conditionnalité sujette à l'activité permanente et *transgénérationnelle* de remémoration, au-delà de et à travers toutes les générations des héritiers de la tradition<sup>273</sup>. Dans la « Note d'orientation » qui ouvre la deuxième partie de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, et qui « s'ouvre », avec cette « ouverture » d'Hérodote, sur les rapports entre « Histoire et épistémologie », Ricœur souligne, en marge, que « la 'préface' d'Hérodote [est] la marque de la substitution de l'*histôr* à l'aède », en considération du fait que « là où Homère invoque son rapport privilégié aux Muses, Hérodote se nomme à la troisième personne, lui et son lieu » (173). Cette fonction critique de l'énoncé préfacier serait la marque d'une « contradiction performative » du travail de l'historien, dans la mesure où « cette écriture des commencements se présuppose déjà là pour se penser à l'état naissant » (173). On est donc bien loin de l'harmonie fusionnelle du poète avec les sources originelles de la création artistique, ce qui amène ainsi Ricœur à reconduire au cœur de son

---

<sup>273</sup> Il suffit de songer au « plébiscite quotidien », chez Renan (« Qu'est-ce qu'une nation ? »), comme seule garantie de la transcendance des multiplicités et contradictions de tous ordres à travers l'union sacrée du peuple indivisible – le *Volk* comme groupe-sujet de la *national unisonance*, comme tente de le montrer Benedict Anderson dans *Imagined Communities*.

analyse la distinction phénoménologique entre origine (*Urpsrung*) et commencement (*Anfang*). Tandis que « le commencement consiste en une constellation d'événements datés, placés par un historien en tête du processus historique qui serait l'histoire de l'histoire [...], l'origine est autre chose : elle désigne le surgissement de l'acte de prise de distance qui rend possible l'entreprise entière et donc aussi son commencement dans le temps » (174)<sup>274</sup>.

Dans « Le discours de l'histoire », Roland Barthes, concernant l'énonciation historique, donc la prise en charge du discours, tient un propos sensiblement identique. L'essai de Barthes s'inscrit dans le cadre d'une problématique sur le « frottement de deux temps : le temps de l'énonciation et le temps de la matière énoncée » (*Bruissement de la langue* 155), laquelle trouve un traitement plus détaillé chez Paul Ricœur ou Michel de Certeau. Mais malgré son style essayistique, chatouilleux, Barthes en esquisse suffisamment les lignes de force pour situer sa réflexion dans le même voisinage théorique. Constatant que les « inaugurations du discours

---

<sup>274</sup> Les mêmes remarques s'appliquent à Virgile, dans la *captatio* qui ouvre l'*Énéide*. Il est peut-être utile de préciser ici que le propos de Ricœur s'inscrit dans la visée d'une philosophie de l'histoire d'inspiration très heideggérienne : montrer en quoi « le commencement de la scripturalité est introuvable », d'où la proximité – mais une fois n'est pas coutume – avec le Derrida du *De la grammatologie*, cité en renfort pour appuyer l'idée, introduite dans le *Phèdre* de Platon, que « cette antériorité inassignable [de l'origine] est celle de l'inscription, qui sous une forme ou sous une autre, a dès toujours accompagné l'oralité » (Ricœur, *Mémoire, histoire, oubli* 173). On s'en tiendra ici à l'analyse des propos liminaires qui retracent ce *limen* entre mythe et histoire, témoignage et archivage, sans tenir compte de leurs – très larges – implications théoriques pour une généalogie de l'écriture historique.



historique », troisième fait de discours<sup>275</sup>, sont les « lieux où se rejoignent le commencement de la matière énoncée et l'exorde de l'énonciation », Barthes passe en revue les *introït* de quelques historiens, dont Michelet, « ouvertures » qui tendent toutes à montrer que

l'entrée de l'énonciation dans l'énoncé historique, à travers les *shifters* organisateurs, a moins pour but de donner à l'historien une possibilité d'exprimer sa « subjectivité », comme on le dit communément, que de « compliquer » le temps chronique de l'histoire en l'affrontant à un autre temps, qui est celui du discours lui-même, et que l'on pourrait appeler par raccourci le temps-papier. (156)

On passera ici sur la différence entre chronique linéaire de faits et récit, narration historique d'un événement<sup>276</sup>. Ce qui retient l'attention, dans la remarque de Barthes, c'est le parti-pris déclaré pour cette intrication du temps historique, qui primerait ainsi l'expression, la signature du sujet. Une autre possibilité se fait jour, lorsqu'on considère l'exorde de Mamadou Kouyaté, celle de réunir ces deux fils, expression du sujet et modalités discursives, en un seul et même nœud : le temps et le lieu où se performe, s'indique l'énonciation<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> Barthes s'inspire des travaux de Jakobson (*Essais de linguistique générale*) sur les *shifters* (embrayeurs de discours). Les deux premiers sont les embrayeurs d'écoute (le référencement du travail de recueil des témoignages) et les embrayeurs à fonction déictique (Barthes, *Bruissement* 154-155).

<sup>276</sup> Sur la chronique, cf. les remarques de Cissé et Kamissoko sur les « types de parole » dans le système de la transmission pour la tradition orale historique (*La Grande geste* 389-393).

<sup>277</sup> Barthes évoque à ce propos le phénomène de *contenance* des deux flux temporels dans l'énonciation, mais c'est justement l'autre type qui nous importe : la co-teneur du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé, la résorption de celui-ci à travers la performance de celui-là.

En dépit des nombreux points de similarité entre l'*histôr* grec et le *jeli*, notamment leur fascination pour l'action de renom, donc le haut fait à valeur événementielle, surtout sur le champ de bataille, le propos liminaire de Mamadou Kouyaté diffère radicalement de celui d'Hérodote (historiographique) et, incidemment, de Virgile, en ceci qu'il télescope, *contient*, dans le sens conféré au terme par Barthes, ces deux axes temporels de l'origine et du commencement. Ainsi, le récit de l'événement passé, comme intrication de schèmes explicatifs (*emplotting*) et modes figuratifs, est fonction d'un discours ancré, non dans un degré zéro du temps, où la condition de possibilité et la donnée chronologique seraient enchevêtrées, mais dans l'espace performanciel où advient la tradition orale historique<sup>278</sup>. On comprend peut-être un peu mieux pourquoi la soustraction de l'origine opère, telle une force d'impact, sur le mythe dynastique de l'ancêtre « coupé », Bilal, en ceci que ce fragment de chair se rapporte autant au lignage royal du « Alexandre africain », chez Djibril Tamsir Niane, qu'au lignage des « sacs à parole », chez Massa Makan Diabaté, Camara Laye, Wa Kamissoko – et aussi dans les versions de Banna Kanouté recueillies en Gambie par Gordon Innes. On comprend aussi la différence signalée par le subreptice glissement, dans l'exorde du *jeli*, de l'embrayeur discursif (le « je ») au vraisemblable énonciatif (le « nous »). Non que la ruse de l'histoire soit ici cousue de fil blanc, et que la contradiction performative englue l'énonciateur – ou le transcripateur Niane – dans les apories du mythe généalogique préfabriqué et du discours de légitimation, mais ces « coupures », ces ellipses nous semblent symptomatiques du caractère radicalement inédit, non répétable, et inimitable de la performance *in situ* du griot comme sujet de l'énonciation, lequel reprend ainsi à

---

<sup>278</sup> Tous ces points ont été abondamment analysés. Nous ne les évoquons que pour tracer des repères dans notre parcours, pour ne pas nous perdre dans la forêt noire de l'énonciation orale. Cf. Dieng et Kesteloot 51 *sq.*

son compte toute la charge événementielle du sujet de l'énoncé comme *institutio* (la fondation de l'Empire, du « Mandé éternel »).

Si l'on admet donc, avec Mamoussé Diagne, que « le récit accède au rang de parole d'autorité dès son moment inaugural, par le fait même qu'il impose silence aux autres discours qu'il vassalise », alors il faut voir dans ce marquage, cette « emblématisation » de la parole comme événement inconditionné, plus que « l'effacement de toute parole concurrente » (*Critique de la raison orale* 308), l'ablation du signe de la différence. Élision/excision qui, parce qu'opérée aux dépens du signe ancestral de l'écriture<sup>279</sup>, met par-là en évidence le titre de créance éminemment littéraire de cette parole « coupée ». Cette violence de l'origine, qui fait tenir le discours sous le signe paradoxal du « silence, on parle », se retrouve dans d'autres contextes d'énonciation orale<sup>280</sup>, mais la parole d'ouverture du griot fait plus qu'agir comme un point de suture du ou des silences de l'histoire, ici en rapport avec l'écriture.

---

<sup>279</sup> Niane consacre de longs développements à la figure de Bilal dans *Recherches* (19-21). Sur les rapports entre oralité et écriture, voir aussi la synthèse critique de Mamadou Diouf sur le postulat textualiste des spécialistes de l'oralité. Selon lui, « la stabilisation du récit oral comme texte dans l'espace soudano-sahélien n'a pu donc s'effectuer que par la médiation de l'influence islamo-arabe et de l'écriture ethnographique ou indigéniste » (« Invention de la littérature orale » 36).

<sup>280</sup> L'opération historiographique de l'historien oral se met en branle avec la réduction au silence d'un certain nombre d'interférences et l'exclusion de certains paramètres, y compris l'agrégat des *situations* contingentes intervenant lors d'un *contexte* de performance. Ce que suggère l'attitude différenciée de l'énonciateur oral rwandais :

Contrairement à l'amateur, qui gesticule du corps et de la voix, le récitant professionnel adopte une attitude impassible, un débit rapide et monotone. Si l'auditoire réagit en riant ou en exprimant son admiration pour

Barthes avance aussi l'idée, dans une courte note en marge, que « l'exorde (de tout discours) pose l'un des problèmes les plus intéressants de la rhétorique, dans la mesure où il est codification des ruptures du silence et lutte contre l'aphasie » (*Bruissement de la langue* 156). Si l'on traduit le propos dans les termes critiques, et non cliniques, de l'« éthique communicative » du *jeli*, il faudrait plutôt parler de codification des ruptures du temps, notamment à travers le double lien performatif du pacte avec la communauté éternelle des récitants (la « coupure » généalogique de l'origine, sa « circoncision ») et du pacte avec la communauté des auditeurs (le récit, toujours à *reprendre*, du commencement). Ni dieux ni muses, mais un cadre social de configuration d'une *praxis* où la chaîne de transmission censée conjurer l'oubli « autorise » la performance d'un récit fondateur, de sorte que chaque maillon en actualise l'ambivalente réalité. On peut alors rendre compte partiellement, sous cet angle socio-textuel, de la négativité et du caractère « profane » et inessentiel de la trace matérielle, dans les évocations du *jeli* : non que cette marque soit un discours en puissance, dans l'attente d'une *voix* qui révélera son *energeia*, mais le temps dont elle porte témoignage relève du contingent, de la trouvaille hasardeuse, tandis que le temps de la parole historique exprime la nécessité d'une pratique sociale. La trace, y compris celle écrite, relèverait ainsi d'un *temps manqué*, défaillant, d'une activité arbitraire, tandis que la parole relève d'un *temps marqué*, scarifié, socialisé, d'une *praxis*. La question pour nous n'est donc pas tant de savoir *qui parle*, comme se le demandent Ricœur et de Certeau pour l'historiographie occidentale, ou si, comme le suppose Barthes, il y a une intrication des temps,

---

un passage particulièrement brillant, il suspend la voix avec détachement jusqu'à [ce que] le silence soit rétabli. (Coupez et Kamanzi, dans Finnegan, *Oral Traditions* 107).

On voit donc avec cet exemple que là où l'écriture, de tout temps peut-être, *impose* le silence, la parole *compose* avec.

du récit et du discours, des dieux et des hommes, au niveau de l'énonciation, avec le troisième embrayeur de l'introït ; il s'agit plutôt, pour ce qui nous intéresse ici, de savoir *à qui* parle l'énonciateur oral ? C'est dire que le contexte communicationnel prime le schéma expressif et le cadre allégorique, comme on le montrera, pour les autoadaptations<sup>281</sup>. Dans quelle mesure ce souci de l'interaction sociale dans une situation performancielle est indissociable de la coupure généalogique, constitutive, comme on l'a vu, de l'écart entre oralité et écriture au sein de la parole à prétention historique, de l'épique, entendu non comme genre, mais comme écriture de l'histoire, au sens le plus large<sup>282</sup>? À ce niveau intervient l'autre moment liminaire de la

---

<sup>281</sup> Toute allégorisation trouve sa source dans l'opposition profane/sacré, et la lecture de Jameson embraye sur ce schème herméneutique pour « comprendre » *Xala*. On verra si l'opposition entre nécessité et contingence peut éclairer d'autres aspects de l'œuvre, notamment dans les usages diglossiques du langage chez El Hadji, selon les diverses situations interlocutoires.

<sup>282</sup> Sur tous ces points relatifs à la possibilité ou non de donner de larges extensions sémantiques à l'épopée, cf. Goody, *The Interface between the Oral and the Written* 96 ; Kesteloot « Problématique » ; Dieng et Kesteloot 33-37 ; Finnegan, *Oral Literature in Africa* 110-114. Voir aussi Madelénat 72-78. Ce dernier, parmi d'autres possibilités, envisage comme recevable une acception large de l'« épique » en général, au sens spéculatif où l'emploiera éventuellement M. Diagne. Ce qui permet d'éviter la polémique déclenchée par les thèses de Finnegan – lesquelles, faut-il le rappeler, portaient uniquement sur le genre littéraire, dans sa forme « homérique », « mythologique », ou historique, pour reprendre les trois catégories de Madelénat (135-176). Pour le contexte francophone, on se référera, outre Dieng et Kesteloot, aux travaux de Christiane Seydou (“The African Epic”) sur la possibilité de théoriser l'épique comme genre littéraire, suivant la classification aristotélicienne, pour l'Afrique noire, *pace* Finnegan. C'est dans ce contexte que Mamadou Diouf évoque « la tyrannie du paradigme grec » (« Invention de la littérature orale » 37). Ce qui semble bien discutable, dans tout cet environnement polémique,

performance du *jeli* dans le texte de Niane, la seconde « préface » inaugurant la partie « histoire monumentale » du récit. Si le premier exorde revêtait un caractère protocolaire, en ce sens qu'il permettait au sujet de l'énonciation d'ordonner les pièces de son dispositif performanciel dans l'horizon indépassable de l'événement, ce second exorde est plus ouvertement polémique, mettant cette fois au-devant de la scène l'oral et l'écrit comme les ombilics de la mémoire du temps humain :

D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix

---

c'est le fait que l'« Afrique » continue de servir de champ d'expérimentation à des hypothèses de travail élaborées dans des contextes de production discursive où lui est déjà assignée une place comme figure de discours, compartimentée et classée comme « volume » dans la « bibliothèque coloniale », pour emprunter la formule de Mudimbe. Ainsi, Finnegan et Goody éprouvent l'hypothèse formulaique d'Albert Lord et Milman Parry ; Kesteloot teste l'hypothèse des hellénistes (Étiemble) et des médiévistes (Zumthor) sur les conditions de production de l'épique ; Mamoussé Diagne étudie, avec le *jaloore* wolof (le *Madior*), un cas pratique d'oralité primaire, que Zumthor considère difficile à constituer d'après les critères d'évolution historique établis par ses soins (*Introduction à la poésie orale* 292 sq.). Ce relativisme va plus loin et emprunte parfois des chemins détournés. Ainsi, si la critique de M. Diouf doit beaucoup au renouveau des études hellénistiques inauguré par Marcel Détienne et Paul Veyne vers la fin des années 60 en France, il rejoint le courant relativiste des études africaines en ceci qu'elle vise toujours, en dernière analyse, à apporter un « correctif » à une « spéculation » théorique occidentale. L'on ne peut, dans tout ceci, manquer de noter que le « pur spécimen » d'oralité en référence à l'Afrique est toujours admis par pétition de principe, envers et contre la difficulté d'ignorer, tout en affirmant que « l'Afrique offre le cas le plus explicite » de « cultures où l'écriture est totalement absente », qu'elle a été « influencée par les civilisations écrites de l'Europe à l'Ouest, de la Méditerranée au Nord et des arabes à l'Est » (Goody, *Interface* 100).

humaine. Chez eux tout le monde croit connaître alors que le savoir doit être un secret ; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets. (Niane, *Soundjata* 78-79)

La même *interpellatio*, sous une forme plus lapidaire et ironique, se lit dans la complainte de Kele Monson à Massa Makan Diabaté sur ses paroles « qui ne respirent plus » dans l'espace fermé du livre. Mais l'envolée passionnelle du *jeli* diffère des incriminations de l'écriture, comme *pharmakon* de la parole vive, en ceci qu'elle suit, paradoxalement, le cours réglé d'un « procès verbal ». Faut-il alors mettre toute cette fervente mise en accusation sur le compte de l'écrivain, et n'y voir qu'une de ces machinations que Niane tire de son sac à écritures<sup>283</sup>? Ou faut-il indexer cet exorde au registre des traits performanciels censés, aux yeux d'Okpewho, générer un effet de ventilation, comme la digression impromptue ou l'intermède divertissant ? Difficile de faire entrer cet introït dans le schéma classique d'une performance orale, car on achopperait alors sur le problème d'un griot parlant par-dessus la tête de son auditoire, qui plus est dans un style polémique habituellement réservé aux praticiens mineurs et aux « mercenaires de la tradition », dans les termes de Joseph Ki-Zerbo. De même, postuler que le contexte de performance de la transcription est ici mis en abyme pousserait à avancer l'idée d'une machine d'écriture à double hélice, où chacun, griot et écrivain, serait le suppôt de l'autre. Dans les deux cas, la question reste entière de savoir si ce moment de haute performativité s'insère dans le même dispositif performatif que celui présidant à l'énoncé préfacier de l'exorde, donc si le

---

<sup>283</sup> C'est, on l'a vu, l'argument d'un « auteurisme » stratégique développé par Valérie Thiers-Thiam dans *À chacun son griot*.

griot s'adresse à son audience ou s'il interpelle son vis-à-vis direct, l'écrivain transcrivant ses paroles, selon une modalité temporelle spécifique au *double-bind* d'une parole encagée dans un autre médium. Car à l'évidence, ni l'hypothèse d'une écriture dévalorisée comme tactique de l'écrivain, ni celle d'un savant calcul performanciel grâce auquel le récitant se ménage des bouffées d'air dans l'espace clos de la transcription ne nous semblent rendre raison de la délicate opération critique du *jeli*, encore moins de préciser la nature du rapport singulier qu'il noue, de son propre chef, avec le temps de cette performance à transcrire et traduire, donc irrémédiablement prise dans le champ performatif de l'écriture, littéraire, ethnographique ou autre.

La première remarque appelée par cet *excursus* est qu'il fait tout simplement résonner, dans l'espace performanciel de la transcription, la voix du *jeli*, qui s'érige ainsi en critique de l'écrivain. On serait bien malavisé d'en conclure à une transgression du protocole rédactionnel ou à un renversement de la situation performancielle, car le parcours qu'effectue le *jeli* ressortit moins à une dialectique intermédiaire qu'à une conception aurale de l'expérience visuelle de la lecture. Comment comprendre ce geste, un peu paradoxal, par où Kouyaté se fait lecteur à haute voix de l'écrivain, et quelles implications recèle-t-il pour repenser, en littérature et cinéma, le couplage du récitatif et du commentatif dans le cadre fini de la page blanche ou de l'écran ? On retrouve ici la distinction fondamentale, établie dans l'étude précédente, et qui est essentielle à la fonction mimétique, figurative, de la parole testimoniale du griot : *parler* n'est pas *dire*.



Il se peut fort bien que le contexte de réception d'un objet esthétique fournisse un cadre général à cette opposition entre ce qui se voit et ce qui se dit<sup>284</sup>, mais on se contentera ici d'évoquer le cas spécifique des fictions narratives. Lire ou « entendre » un texte, c'est s'engager dans le tunnel du récit, sous les percées de chaque phrase lue en silence ou dite à haute voix, alors que voir ce même texte dit, récité, ou déclamé, c'est creuser des galeries au rythme des envolées de la parole dramatique – et de la musique, comme pour la forme opératique. La lecture d'un dialogue de roman ou l'écoute d'un morceau de musique est ainsi tout entière dans la temporalisation de l'organe perceptif<sup>285</sup>, dans sa traversée mentale de l'espace figuré, tandis que voir le même texte dit au cinéma fait entrer en première ligne la mesure des intervalles de temps (*time lapses*) entre l'émission et la réception d'un énoncé, lequel ne saurait donc être inassumé, « sans titre », comme on l'a vu avec Barthes et de Certeau<sup>286</sup>. Il nous faut alors admettre l'idée d'un pacte de lecture à haute voix contracté entre le *jeli* et son 'nouveau' scribe, à l'instigation du premier. La fonction critique, voire diacritique, au sens d'une réécriture accentuée par la parole, de ce geste imprimerait alors un rythme temporel propre au flux performanciel s'écoulant dans

---

<sup>284</sup> Pour prévenir tout malentendu: on s'en voudrait de confondre ce voir et ce dire avec les usages philosophiques des théories de l'action langagière. On est bien loin ici, et pour raison, des problèmes liés à la constitution des régimes de visibilité et dicibilité chez Foucault et Deleuze.

<sup>285</sup> C'est la refiguration (mimésis de troisième type) proposée par Ricœur dans le premier tome de *Temps et récit*, et analysée au troisième. Les aperçus de Ricœur nous serviront de guide pratique, de « manuel » pour « activer » certains mécanismes des autoadaptations, notamment en ce qui concerne la mise en abyme du regard spectral.

<sup>286</sup> Il nous faut ici laisser de côté le problème aigu posé par le cinéma « muet », dans la mesure où la forme occupe une position marginale dans l'histoire des pratiques cinématographiques en Afrique francophone, exception faite de l'Afrique du Nord. Cf. Malkmus and Armes, *Arab and African Filmmaking* 28 sqq.

un espace physique et un cadre fini de représentation (*Darstellung*). À l'activation des procédés de la scénographie, tout ce qui concourt à indexer le lieu et temps de l'énonciation orale, vient donc s'ajouter, avec cette *oratio obliqua* du *jeli* s'adressant indirectement à l'agent d'écriture, un procès de temporalisation visant à *marquer* les seuils de passage entre l'oral et l'écrit<sup>287</sup>. Ainsi, ce marquage par la parole découle des rapports nécessairement bornés, « économiques », entre le signe et son médium connexe, voix ou support fixe d'écriture. Avec ce phénomène de temporalisation du signe, l'on reconnaît donc l'un de ces nombreux écarts qui rendent incontournables le « traitement » opéré par le script filmique comme cure d'amaigrissement censée faire tenir dans un temps *fini* ce qui relève, en littérature, orale ou écrite, de l'*infini*<sup>288</sup>. Mais si Kouyaté actualise la performance de l'écrivain, s'il accentue cette dernière en attaquant la mesure du temps de l'écriture, alors on voit se tracer, derrière la distinction entre récit et discours, une ligne de séparation entre ce qui relève des marques de l'énonciation, orale ou écrite, et ce qui relève des marques de transmission d'un médium à un autre, des indicateurs du passage d'un régime de signification à un autre. L'exorde initial, cette grande mise en scène de la parole, et l'épisode relatant la contraction du pacte entre acteurs de l'histoire et agents de la

---

<sup>287</sup> La pratique directoriale du regard-caméra chez Godard fournirait un point de comparaison avec cette *oratio obliqua* du *jeli*, indépendamment de la *motivation* du pointage (*deixis*) dans l'un et l'autre cas : les gestes et paroles de l'acteur sont toujours sous la coupe réglée de son « réalisateur », ce qui est loin d'être le cas pour le rapport énonciateur oral/transcripteur.

<sup>288</sup> On sait que la grande difficulté du jeu actoriel, sur scène ou à l'écran, n'est pas tant de connaître ses lignes que de savoir *quand* les dire, quand donner la *réplique*. Une grande partie du travail d'autoréécriture s'évalue à travers cette *économie* d'un voir-dire scénographique intégrant la dimension interactive des interprètes/énonciateurs, ce qui n'est pas le cas avec la scène « vide » du texte littéraire lu en silence.

mémoire avant la bataille de Kirina, où est mise en abyme la fonction de « spectateur implicite » du griot-narrateur, trouvent, avec cet *excursus*, un point d'articulation qui anticipe sur la structure dialogique et les formes de contractualité à l'œuvre dans les textes littéraires et les films francophones. Ce qui se fait jour, à travers cette pratique disruptive, c'est donc la possibilité de façonner des énoncés où continuité narrative et discontinuité discursive seraient imbriqués, donc saisis dans des agencements esthétiques irréductibles à un seul médium, écrit, oral, ou autre, et dont l'amplitude se distribuerait proportionnellement au potentiel performatif de tel ou tel dispositif. L'interpolation/interpellation du griot annoncerait ainsi la posture intercalaire de l'écriture en mode bi-langue khatibienne, et de la signifiante au cinéma – telle qu'analysée par Cham, Diawara et Ukadike. En littérature, la relexification et les nombreux crans d'arrêt mesurant l'espace performatif entre narrateur et lecteur sont des procédés devenus classiques aujourd'hui, après « l'effet Kourouma ». Au cinéma, le processus de signifiante se signale à travers les protocoles narratifs (chronotope du voyage) et les codes linguistiques – ou langagiers. Mais le phénomène d'immersion (*embedding*) à l'œuvre dans une forme intermédiaire, transcription de récit oral ou adaptation filmique, est d'un ordre plus complexe que le simple fait de montrer ou dire une histoire. Complexité qui tient à la précarité du pacte entre oral et écrit et à la singularité déictique du « voir-dire »<sup>289</sup>. Ce que dit et fait le griot, c'est moins instituer des écarts entre écrit et oral que les occuper, c'est moins inventer un temps mythique qu'en attaquer la mesure, le déroulement dynamique dans un ici-maintenant. Comment se traduit, en termes littéraires et filmiques, ce mode d'*occupation* de l'espace performatif? C'est ce que nous allons maintenant tenter de voir avec l'adaptation de Dani Kouyaté, à travers les régimes de discontinuité du

---

<sup>289</sup> Dans un sens non juridique, bien entendu.

montage dans le flux narratif et la configuration spatiale des énoncés filmiques (plans et séquences), avant d'entrer dans le vif de notre sujet avec les autoadaptations de Sembène.

### ÉTUDE III

#### ***Keïta! L'héritage du griot: la transmission comme technique de relance***

Les développements des deux études précédentes reposaient sur un constat factuel, tiré de l'observation d'une pratique : le griot étant lui-même une trace matérielle, la manifestation de l'absent à travers le présent, sa neutralisation dans le dispositif de la fiction littéraire relève de la redondance : l'écrivain francophone rend absent ce qui se situe déjà dans l'absence, dans un lieu reculé où se retire la parole, mais aussi, de façon plus significative, où cette dernière « écrit » sa propre « histoire ». Ainsi, la fracture disciplinaire entre littérature et histoire se recoupe avec un *split* de la figure originaire, d'où la double positionalité du griot comme *père* fondateur et *pair* problématique. La tension entre *ancestralité* du récit mythique et *antiquité* du discours de légitimation est alors, non constitutive du texte de l'oralité, encore moins une marque de son authenticité, mais est elle-même un *subtext* à traduire, une strate 'archi-textuelle' à reconstituer selon les modalités spécifiques du médium, écrit ou autre. On n'est plus dans l'ordre différentiel de la représentation, mais dans l'ordre corrélationnel de la traduction, qu'il s'agisse des voix de l'autorité, chez Tamsir Niane et Massa Makan Diabaté, ou des voix de l'intériorité, chez Camara Laye. Ceci revient à dire que la tradition orale, sous l'angle de la *translatio*, est à considérer, non comme une source originelle, mais comme un facteur de prolifération, non comme une matrice de signes et de sens, mais comme un point d'indétermination où il est impossible, voire un peu fastidieux, de démêler perspectives artistiques et approches historiographiques, d'activer un jeu de distinctions entre ce qui relève de la « pièce historique » et de la « thèse d'histoire ». *Pace* Cheikh Aliou Ndao, ce qu'un texte littéraire et une étude historique ont en partage, au regard de leurs sources orales, c'est moins un « mur » de séparation qu'une « frontière » commune.

Les deux niveaux identifiés dans le processus d'adaptation littéraire, à savoir le performanciel et l'infra-discursif, nous ont ainsi permis de suivre le cours d'une traversée des signes où les modalités de l'énonciation et la transvaluation des codes (discursifs, narratifs) jouent un rôle de premier plan. En va-t-il tout autrement, dans le cas d'une œuvre filmique ? Comme on va le voir avec *Keïta ! L'héritage du griot* (1994) de Dani Kouyaté, au cinéma la logique du transfert intermédial ne saurait se soustraire aux exigences du dispositif de mise en image. En tirant argument de certains travaux sur le reformatage et la « réutilisation » des codes (Paré, Thiers-Thiam), ainsi que sur la « relève » du support technique (Niang, Merolla, Bolgar Smith), nous essayerons de montrer dans cette troisième étude que la réappropriation de la voix du griot, telle qu'elle est à l'œuvre dans ce film, est fortement tributaire d'une forme *orale* de littérarité, d'où la récurrence d'une structure narrative en abyme, sur laquelle insiste particulièrement Valérie Thiers-Thiam. Ce point est décisif, car il sera « repris » lorsque nous en viendrons à interroger le type de « littérarité » intervenant dans les autoadaptations de Sembène, où, à la différence du film de Kouyaté et nonobstant une égale prégnance de l'oralité, l'on ressent une plus grande épaisseur matérielle du texte littéraire dans la sémiotisation – notamment avec les multiples situations faisant appel à une compétence littéraire, les « scènes de lecture » dans *La Noire de...* et *Le Mandat*, pour ne rien dire de la force d'impulsion du document écrit, comme ressort diégétique, dans *Le Mandat*, *Xala* et *Guelwaar*. Mais avant d'entrer dans cet écosystème sémiotique plus complexe, qui pointe peut-être vers la possibilité pour une adaptation francophone d'accéder à un seuil de translittérarité, il ne serait pas superflu de déterminer le statut réel, s'il en est, du littéraire dans le film de Dani Kouyaté.

### ***III.1 Une adaptation qui n'en est pas une ?***

À première vue, la question des sources littéraires<sup>290</sup> est nulle et non avenue : aucune mention, en effet, au générique, d'une source littéraire ou orale. À ceci s'ajoute l'enchaînement inhabituel, qui saute forcément à l'œil, faisant passer du « directeur de la photographie » au « producteur délégué » et au « réalisateur », là où l'on se serait attendu à une mention du ou des auteurs d'un script<sup>291</sup>. Ce fait n'a rien d'une anomalie, et pour qui est familier des conditions de pré-production des films en partie financés par la coopération française, l'absence d'un scénario, qui n'implique pas celle d'un *script* de tournage, est en accord avec les règles du jeu, en vigueur depuis les années 80<sup>292</sup>. La situation est tout à fait différente avec l'autre « adaptation » de Kouyaté tirée du fonds narratif de l'oralité. Dans *Sia, le rêve du python* (2002), tant l'affiche du film que le générique fournissent des indications très précises, respectivement sur la source d'inspiration (le mythe du Wagadou) et l'auteur du « scénario et dialogues » (Dani Kouyaté). Il est toujours possible de rendre raison d'une telle disparité en faisant appel au contexte de réception : l'histoire de Soundjata est assez répandue pour se dispenser d'un tel cadre de présentation, la précision « d'après la légende de... » ou « d'après le roman de... » est ici superflue, du moment où cela est déjà implicitement inscrit dans l'horizon d'attente de spectateurs avertis et bien au fait des événements à relater. Avancer un tel argument ne fait pas

---

<sup>290</sup> Qui est à distinguer de la question des résonances filmiques, par ailleurs mises à jour. Cf *infra*.

<sup>291</sup> La seule indication concernant l'auteur d'un « texte » se rapporte à la musique, composée par Sotigui Kouyaté, qui joue le rôle de Djeliba dans le film.

<sup>292</sup> Sur tous ces points, cf. Armes, *African Filmmaking North and South of the Sahara* 55-57. En outre, et dans une inversion du décret Laval qui ne manque pas de piquant, on sait que dans l'écrasante majorité des cas, la « préférence » va aux scripts ayant pour cadre actionnel l'Afrique francophone.

que rabaisser la textualisation du récit filmique au registre du clin d'œil complice, on fait aussi graviter celui-ci autour de la zone grise des illusions rétrospectives, qui ne renvoient, de fait, qu'au flou référentiel de l'interprète<sup>293</sup>. Bien entendu, Kouyaté évite cet écueil à travers le stratagème, presque rudimentaire, du héros naïf. En effet, malgré l'inversion de la structure actantielle du récit de quête, avec l'adjuvant (Djeliba) placé dans la position du sujet (Mabo), dans la mesure où celui-là effectue une opération (l'itinéraire) réservée habituellement à celui-ci, l'état de manque est associé, dès la première séance narrative, avec la « naïveté » de Mabo, activant ainsi le mécanisme d'identification secondaire, tout spectateur se retrouvant aisément dans ce parcours où l'on passe de l'ignorance du simple d'esprit au savoir de l'initié<sup>294</sup>. Il est donc difficile de concilier ce motif du mouvement progressif, ascendant, qui est essentiel à la

---

<sup>293</sup> « L'expérience qu'il [le spectateur africain] mobilise pour pouvoir dialoguer avec le film n'est assurément pas la même que celle d'un habitant du Quartier Latin, pas plus que ne saurait être la même celle du spectateur d'Indiana et celle de Shériff. » (Gardies, *Cinéma d'Afrique noire* 150).

<sup>294</sup> Dans les diverses reconfigurations possibles du schéma actantiel, seules les fonctions de Mabo (sujet) et du chasseur (destinateur) semblent rester constantes. Djeliba, malgré son double rôle comme adjuvant et destinateur, et l'instituteur (opposant) occupent des positions évidemment interchangeables. La position de sujet (Djeliba) et anti-sujet (l'instituteur) impliquerait l'idée d'une quête chez Djeliba, laquelle n'est pas exclue, mais cela se ferait au prix d'une certaine distension du cadre diégétique, pour inclure, comme possible narratif, la quête d'un héritier, ou encore d'un nouveau dispositif de transmission et perpétuation des codes culturels de la tradition – une telle éventualité n'est évidemment envisageable que sous l'angle d'un remake du film.



communicabilité de l'expérience initiatique, avec l'argument d'une audience sélective et particulière ayant un accès direct, sans médiation, au contenu narratif<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup> Le caractère subversif de ce stratagème semble avoir échappé à certains critiques reprochant au film son manque de vraisemblance historique et une contextualisation un peu approximative, voire fallacieuse. Ralph E. Austen démonte ainsi, de façon exemplaire, faut-il le reconnaître, un dispositif de vraisemblance où les exigences de l'intrigue font un peu violence à l'histoire coloniale et postcoloniale des pédagogies élémentaires au Mali, ainsi qu'à l'enseignement de l'histoire du Mali :

Some of the earliest versions of 'Sunjata' were also published in the colonial era, two in a journal for and by African teachers...A middle school history textbook published in the year of Dani Kouyaté's birth (1961) has several pages dedicated to Sunjata and the Mali empire. By the time Mabo, the 1990s child in *Keïta!* is attending school, we can reasonably consider the pedagogy to which we see him subjected, as well as his total ignorance of Sunjata, as quite implausible. (Austen 34)

Ceci n'est pas sans évoquer la remarque de Josef Gugler sur l'utilisation des cauris dans la scène de divination chez le roi (Gugler 39, n.9). On se rappelle aussi que ce dernier, à la suite de Ken Harrow ("*Camp de Thiaroye*: Who's that Hiding in those Tanks, and How Come We Can't See their Faces?"), adressera le même reproche à Sembène pour l'utilisation de tanks et la scotomisation des soldats indigènes dans la scène finale de *Camp de Thiaroye* – l'ironie avec la fameuse scène dans *Indigènes* où l'on se rend compte que les goumiers ont disparu, ont été gommés de la photo-souvenir n'a rien de fortuit. Reproches étranges, tout de même. Et que penser du *double standard* 'historiciste' de Bill Nasson, dans son étude comparée de *La victoire en chantant* et *Camp de Thiaroye* (dans *Black and White in Colour* 148-166)? Concernant la décision, chez Annaud, de représenter des tranchées dans la cambrousse ivoirienne, Nasson s'appuie sur l'autorité de Robert Rosenstone pour parler de « véritable invention », au sens où l'enjeu résiderait dans le fait que « le film dépeint des événements historiques, ou s'en prend, de façon inventive, avec le 'discours historiographique' officiel » (156) ; tandis que « le flou artistique de Sembène »

La question est cependant loin d'être tranchée en faisant appel à une sorte de spectateur impartial, car se demander si, dans *Keïta !*, une source orale ou écrite, *immédiatement reconnaissable*, exerce la fonction de « texte-tuteur », comme cela est le cas, par exemple, dans *La Genèse* (1999), de Cheik Oumar Sissoko, cela tient moins à la plus ou moins grande familiarité du public, africain ou occidental, avec un patrimoine (universel) qu'à la nature

---

(*mistiness*), surtout au registre de la solidarité tricontinentale entre Noirs, « indique l'envers du commentaire de Rosenstone sur l'invention historique dans un film, l'utilisation d'une 'fausse invention' qui méconnaît le problème de la probabilité communément admise en histoire » (164). Le décor concentrationnaire, les miradors du camp situé dans un *no man's land* désertique, ou encore le café produit en... Casamance sont autant d'entorses, plus criardes, à la vérisimilitude, mais dont Sembène tire le plus grand effet esthétique et dramatique. Cependant, Nasson semble particulièrement troublé par les éléments 'panafricanistes', « les bondieuseries de la fraternité noire » (le jazz, Garvey) trahissant « un besoin pressant du film pour l'identification avec et la célébration d'un noble personnage » (162). Que penser d'un biais si grossier ? Sur les choix stylistiques de Sembène, voir Parent (« De l'événement historique à sa transcription artistique » 516-517) ; sur le « silence » concernant l'implication des tirailleurs dans l'assaut final et les prétendues ruses de Sembène avec la vérité historique, cf. Murphy, "Fighting for the Homeland?" 65-66. Voir aussi la microlecture comparée de *Thiaroye* et *Indigènes*, entre autres, de Michel Serceau (*Y-a-t-il un cinéma d'auteur ?* 74-78). Serceau s'efforce de montrer comment le débat sur *Indigènes* trahit la profonde ignorance, chez les critiques de cinéma contemporains en France, de l'historique des interventions ponctuelles, dans ce débat, par les écrivains et cinéastes africains, de Fodéba Keïta avec « Aube africaine » à Doumbi-Fakoly avec *Morts pour la France*, en littérature, et de Sembène avec *Thiaroye*, à Kollo Daniel Sanou avec le film *Tasuma* en 2003. Tous sont systématiquement, tragiquement « scotomisés » – un peu comme dans la photo-souvenir de l'offensive alliée en Alsace, dans *Indigènes*, où l'ancien goumier se rend compte, 'après coup', que lui et ses camarades ne sont plus dans la photo.

problématique des concepts, tels « œuvre » et « texte », mobilisés pour définir le statut d'une « adaptation » qui se donne explicitement comme *procès*, et non comme *produit*, pour reprendre, encore une fois, la lumineuse distinction de Linda Hutcheon dans *Adaptation Theory*. Cette processualité du film de Kouyaté, sur laquelle nous reviendrons, est largement notée par la critique, et certains (Paré, Thiers-Thiam, Niang, Bolgar Smith) en tirent les implications dont elle est porteuse pour une appréciation plus à même de rendre raison, entre autres, de certains aspects formels. Mais à en juger par la persistance des renvois et allusions aux sources orales et littéraires, et la récurrence de sa désignation, explicite ou non, comme « adaptation » du texte de Niane (Cooksey 267, Green 66), il semble que *Keïta !* n'en demeure pas moins un produit dérivé, donc se trouvant dans un rapport de secondarité générique, avoué ou non, avec un produit originel.

Ainsi, selon Thomas L. Cooksey, « Kouyaté s'inspire largement de la version de Niane, en y ajoutant des éléments tirés du *Maître de la parole*, de Camara Laye, tout en réduisant sa version à la première moitié de l'histoire » (Cooksey 265)<sup>296</sup>, tandis que pour Valérie Thiers-Thiam, « le film de Dani Kouyaté s'apparente au texte de Massa Makan Diabaté : les deux mettent en scène l'acte de raconter, ils donnent un rôle primordial au narrataire » (*À chacun son griot* 143)<sup>297</sup>. Le rapport hypotexte/hypertexte peut aussi être relevé sous la forme d'une remarque allusive. Dans une brève section consacrée au film, Roy Armes, à la suite de Valérie

---

<sup>296</sup> «Kouyaté draws largely on the Niane version, supplemented with some details drawn from Camara Laye's *The Guardian of the Word*, but limits his account to the first half of the story.»

<sup>297</sup> Thiers-Thiam accorde une place centrale aux pulsations du récit et au rôle de Mabo comme embrayeur, semblable en cela à celui de Seku dans *L'Aigle et l'épervier* et *Le Lion à l'arc*, de Diabaté. On reviendra sur les différentes instances narratives dans notre analyse du récit filmique, dans la troisième section.

Thiers-Thiam, trouve un certain piquant dans le fait « qu'un cinéaste descendant d'une famille de griots doive baser son film sur une version écrite par un historien, Djibril Tamsir Niane » (*African Filmmaking* 168)<sup>298</sup>. Il en est de même pour Josef Gugler, qui remarque, dans une courte marge, que « *Keïta !* s'inspire librement de la version de Mamadou Kouyaté livrée à Niane, qui mit en prose sa traduction » (*African Film* 38)<sup>299</sup>.

La question pour nous est de savoir si le fait de voir dans les résonances narratives du film une amplification des silences de l'œuvre sur ses titres de créance littéraires ne constitue pas un paralysisme critique, la marque d'une confusion entre l'œuvre cinématographique (le produit *fini*) et le récit filmique, au niveau duquel intervient le procès *infini* et ouvert de transmission et transformation des codes de l'oralité, tant dans l'interaction de Mabo avec Djeliba que dans la scène finale avec la figure ancestrale du chasseur<sup>300</sup>. Si l'on ne peut établir un rapport intermédial que de ce côté du procès, et non du produit, alors l'approche diachronique nous semble peu adéquate pour une compréhension de ce qui est réellement « à l'œuvre » dans ce film. Tout au plus en est-on réduit à un recensement des traits de ressemblance ou de dissemblance – la bonne vieille méthode bluestonienne, comme on l'a vu. L'épisode du ploiement de la barre de fer est ainsi un motif récurrent des versions orale (Fa-Digi Sissoko) et littéraire (Niane et Laye) que « Kouyaté décide de modifier dans son adaptation » (Cooksey 267). Dans la même lancée, Mary

---

<sup>298</sup> "In passing, it is interesting to note, as Valérie Thiers-Thiam points out, that a filmmaker descended from a family of griots should base his film account on the version written by a historian, Djibril Tamsir Niane."

<sup>299</sup> "*Keïta!* is loosely based on the version Mamadou Kouyaté presented to Niane (1960) who cast his translation in prose."

<sup>300</sup> Cf. *infra* notre discussion des analyses fonctionnelles et formelles de Joseph Paré et Sada Niang.

J. Green signale que l'histoire racontée dans le film ne couvre que « six des dix-huit épisodes de la transcription de Niane » (Green 66). Il en est de même pour Ralph Austen :

La version de l'épopée de Soundjata présentée dans *Keïta !* s'inspire en grande partie de la version de Niane, qui est parfois citée mot pour mot, mais elle en diffère aussi sur des points importants : par exemple, la manière par laquelle l'enfant-héros infirme parvient à se remettre sur ses deux pieds<sup>301</sup>. (Austen 33)

Austen prévient que « même si le livre de Niane est celle qui est la plus lue, [...] il y a plusieurs autres versions imprimées. Il y a même davantage de variations dans les performances orales des griots, enregistrées dans le passé ou plus récemment » (33)<sup>302</sup>. Comme on l'a vu, ce sentiment est largement partagé dans la communauté des chercheurs en littérature orale. De fait, sans la prise en compte de cette dimension stratigraphique des *varia* de l'épopée, sous toutes leurs formes<sup>303</sup>, il est impossible de mesurer des écarts, tracer des lignes de passage, établir des

---

<sup>301</sup> “The version of the Sunjata epic presented in *Keïta!* draws a good deal from Niane’s rendition, which is sometimes quoted verbatim but also varies from it in important details : for instance, the means by which the crippled child-hero manages to rise on two legs.”

<sup>302</sup> “Niane’s book is the most widely read account of Sunjata, but there are many other versions in print. There are even wider variations in the oral performances by *griots*, whether in the past or in more recent times.” Dans une note, Gugler fait la même observation: (Gugler 39, n.9). Inutile de revenir sur tous ces points, dont il a été abondamment question dans les discussions précédentes.

<sup>303</sup> On inclura parmi celles-ci les deux adaptations télévisées au Mali, les innombrables diffusions radiophoniques, datant de la période « ensoleillée » des indépendances, ainsi que le documentaire d’Ola Balogun, *River Niger, Black Mother* (1997).

parallèles, bref de mettre en perspective les ruptures et continuités et d'en arriver à la conclusion que « Kouyaté n'a pas simplement mis à l'écran la légende de Soundjata dans une forme similaire aux versions écrites de D.T. Niane et Camara Laye » (Green 66)<sup>304</sup> ou encore d'arguer que « la variante utilisée dans *Keïta !*, avec deux griots Kouyaté, est assurément aussi 'authentique' que n'importe quelle autre » (Austen 33)<sup>305</sup>.

Mais à ce niveau, l'approche littéraire « classique » atteint sa propre limite, ou peut-être trahit un certain biais : on détermine la validité empirique des écarts entre variantes et la valeur, toute relative, d'un texte, mais on ne livre aucune indication quant à la positionalité de ces mêmes écarts et ruptures sur l'axe continu d'une forme, ici filmique. Un exemple suffira à mettre en évidence ce parti pris déclaré pour les rapports d'extériorité : le récit du mythe de l'origine du Vieux Mandé et la fondation du Wagadou, séquence sur laquelle s'ouvre le film. Pour Ralph Austen, cette fiction d'origine se substitue « aux références, plus fréquentes, à la toute première période de l'histoire islamique »<sup>306</sup> (Austen 33), tandis que, à l'opposé, Valérie Thiers-Thiam, tout comme Kate Bolgar Smith, inscrivent cette séquence initiale sur le plan immanent de la narration filmique, la première y voyant la marque énonciative du « méga-narrateur » (Thiers-Thiam 140-141), la seconde un élément de contraste entre plans fixe et mobile de l'espace,

---

<sup>304</sup> “But Kouyaté has not simply put the Sundjata legend on the screen in a form similar to the written versions undertaken by D.T. Niane and Camara Laye.”

<sup>305</sup> “The variant used in *Keïta !*, with two Kouyaté griots, is certainly as ‘authentic’ as any others.” Notons, cependant, que rien ne nous est dit concernant l'exacte nature formelle de cette « variante » que l'on suppose produite par les Kouyaté, père et fils.

<sup>306</sup> “Even the unusual opening link to Creation takes the place of more frequent references to early Islamic history at this point in the epic.”

mouvements statiques (pivotements, inclinaisons et zooms) et dynamiques (traveling latéral) de la caméra (Smith 31). Dans ces deux cas-ci, l'écart n'est plus seulement perçu en termes de variation de contenu, d'une version de l'épopée à une autre, il est surtout resitué dans l'univers intérieur du récit filmique et mis en rapport avec les éléments inhérents au dispositif cinématographique. Mais on voit par-là que c'est aux points où ces deux lignes d'interprétation se croisent et forment des nœuds que les niveaux d'analyse sont repérables et les seuils de lecture assignables. Cependant, l'objet corrélatif à cet acte critique n'est plus une simple œuvre cinématographique, mais un procès narratif, plus une énième version, mais un ensemble d'énoncés filmiques<sup>307</sup>.

Décrire la cohérence interne d'un style ne revient pas à suivre le mouvement d'émergence d'une forme *sui generis*. Sur ce point la critique, dans son ensemble, ne s'y est pas trompée en établissant des parallèles et contrastes avec d'autres œuvres, que ce soit en littérature (Thiers-Thiam, Austen, Gugler) ou au cinéma (Niang, Bolgar Smith). Pour sûr, ce dense réseau intertextuel revêt une signification particulière en littérature, mais étant donné la double origine, orale et écrite, du matériau-source, le film de Dani Kouyaté se positionne stratégiquement dans les interstices des deux médiums, de sorte qu'on peut soutenir tout à la fois qu'il est une « adaptation », au sens de procès, transaction intermédiaire, et qu'il laisse indéterminé son statut de « produit » ou « sous-produit » esthétique tiré d'une œuvre identifiable, ainsi que le suggère, entre autres, la non mention au générique d'un texte-tuteur. Les liens de corrélation entre le filmique et le littéraire, le visuel et le verbal, sont donc ici distendus à l'extrême, en raison de l'ambivalence et de la liminalité du premier, mais ils sont loin d'être rompus, comme l'indiquent

---

<sup>307</sup> Sur la différence entre le filmique et le cinématographique, nous renvoyons au précis terminologique d'André Gardies et Jean Besallel, *200 mots clés de la théorie du cinéma* 89-90.

les nombreuses références et allusions à une ou des versions littéraires, orales et/ou écrites, ayant pu servir de sources au cinéaste. Cette processualité, comme on le verra, fournit un point d'ancrage aux études sur « l'esthétique de la réutilisation » et « l'esthétique de la reprise », avec un accent tout particulier sur les résonances interfilmiques au sein de l'histoire du cinéma africain.

On peut cependant, avec *Keïta !*, tracer un autre axe de continuité/discontinuité entre littérature orale et écrite et cinéma francophones, sans recourir aux coordonnées de l'intertextualité et de l'intermédialité, qu'il semble plus indiqué de réserver à l'analyse de la forme filmique proprement dite. Sur ce versant, on retrouve les deux grandes binarités de la sociocritique littéraire : tradition/modernité et oralité/écriture. Le contexte fait toujours la différence, pour paraphraser encore une fois Isidore Okpewho, et de fait, dans la plupart des études, c'est cette face « externe » des énoncés qui, plus que le statut (infra)générique du film comme « adaptation », motive sa mise en rapport avec la littérature orale et écrite, ainsi qu'avec l'ethnographie coloniale.

### ***III.2. La refonctionnalisation des codes discursifs***

Dans une large mesure, l'univers agonistique des discours est soumis aux contraintes stylistiques imposées par le récit, et tend à se résorber dans l'espace profilmique<sup>308</sup>. *Keïta !* met en relief ce canevas fictionnel d'entrée de jeu, avec la séquence liminaire, qui acquiert ainsi, comme on le verra, la valeur d'un *disclaimer* : « ce qui va suivre est une 'fiction' et toute ressemblance avec des personnes ou événements réels ne serait que pure coïncidence, etc. ».

---

<sup>308</sup> S. Niang voit ainsi la force de résonance du politique dans le fait que *Keïta !*, comme *Karmen*, *Le Prix du pardon* ou *Battù*, est « prétexte à une pratique sociale et artistique stylisée » (dans *L'Afrique fait son cinéma* 110).



Assurément, il serait un peu ingénieux d'invoquer cet aspect « programmatique » pour rejeter comme nulle et non avenue, comme hors-texte, toute référence à un contexte de l'énonciation. Mais un tel sophisme a lui-même peu de prise sur l'analyse d'un film et la description de ses modalités spécifiques d'agencement des niveaux verbal, visuel et discursif, du moment où l'on établit une distinction rigoureuse entre ce qui est dit et montré à l'écran, et *ce que dit* le film. Ainsi, dans une ancienne étude, « Les enjeux esthétiques de la parole », André Gardies tentait déjà de montrer comment la parole, dans de nombreux films africains de l'époque<sup>309</sup>, exerce, outre sa traditionnelle « fonction narrative », une « fonction spéculaire » en phase avec les paramètres de la mise en scène. Selon Gardies, dans certains segments, « c'est moins le contenu sémantique du verbal que la mise en scène réglant l'échange qui semble l'emporter, comme s'il s'agissait, en priorité, pour le cinéaste de regarder et dans le même temps donner à voir sa propre réalité culturelle » (*Cinémas d'Afrique noire* 41). Indépendamment des présupposés théoriques (la scénographie des données documentaires, de type rouchien, est assez problématique en elle-même), cette mise en évidence d'une double articulation de l'acte de parole valide l'approche pragmatique : loin d'être le simple reflet de faits empiriques, cette parole filmée est surtout le *fait* d'un *usage*. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement, en raison de la plus grande indicialité de l'image cinématographique parlante, de « réfléchir » à l'écran cette parole comme phénomène, comme réel brut, mais surtout de « réfléchir sur » ses conditions d'usage et de possibilité, dans l'espace social, ainsi que sur ses horizons d'intelligibilité, dans le temps historique. Mais si seuls le conditionnement et les réglages de la scénographie peuvent faire affleurer cette dimension réflexive de la parole, ils n'en déterminent pas pour autant la complexité historique et la densité

---

<sup>309</sup> Gardies utilise un corpus plus ou moins élargi, selon la nature du propos, mais *Djeli*, *Kodou*, et *Fad'jal* en sont les composantes primaires.

référentielle. On comprend alors pourquoi c'est sur ce second axe que le contexte d'énonciation orale du film de Dani Kouyaté est solidaire, avec la littérature, d'une critique dont les prédicats (oralité, écriture, tradition, modernité) se déploient sur la chaîne paradigmatique du ou des discours.

Qu'en est-il donc de la perspective adoptée dans *Keïta !* afin de reconfigurer les rapports conflictuels entre tradition et modernité, écriture et oralité<sup>310</sup>? Sur ce point, les avis sont largement partagés. Ainsi, pour Ralph Austen, « le problème majeur que *Keïta !* pose aux historiens est que la tradition et la modernité y sont juxtaposées comme deux approches radicalement opposées dans la compréhension du passé »<sup>311</sup> (34). Cet antagonisme s'exemplifie, selon Austen, dans la problématisation des modes de savoir et des univers langagiers :

Le vrai problème, dans *Keïta !*, porte sur le rapport de l'histoire de Soundjata au système d'éducation moderne implanté en Afrique occidentale française. Le film fait tout pour contraster les deux systèmes : Mabo parle dioula avec Djeliba mais français à l'école, avec ses parents et même avec leur domestique, et tout ce beau monde utilise le dioula avec Djeliba<sup>312</sup>. (33)

---

<sup>310</sup> À supposer qu'il soit encore possible de tirer des aperçus neufs et nuancés du vieux « carré idéologique » de la sociocritique littéraire et filmique.

<sup>311</sup> "The main problem that *Keïta!* poses for historians is its juxtaposition of tradition and modernity as starkly opposed approaches to the understanding of the past."

<sup>312</sup> "The real historical issue in *Keïta!* concerns the relationship of the Sunjata story to the modern educational system of French West Africa. The film goes out of its way to contrast the two: Mabo speaks Jula with Jeliba but French at school, with his parents and even with their domestic servant (all of whom also use Jula with Jeliba)."

Kate Bolgar Smith prend le contrepied d'une telle lecture polémique : « Plutôt que de dépeindre une opposition irréconciliable entre tradition et modernité, éducation griotique et scolaire, Afrique et Occident, Kouyaté propose, et de fait démontre, une combinaison de toutes ces influences »<sup>313</sup> (Smith 30). Joseph Paré abonde dans le même sens, arguant que même si « [le film] est bâti sur l'opposition tradition/modernité, [...] il ne s'agit pas d'une opposition irréductible. Au contraire, toute la mise en scène indique la possibilité d'une convergence » (Paré 49). Mary J. Green inscrit la critique du pédagogisme colonial dans une tradition cinématographique : « Loin d'être une attaque politique, le film de Kouyaté manifeste un soutien de principe à la tradition orale et dresse le portrait au vitriol d'un système éducatif qui, en Afrique, ressemble de trop près à son modèle colonial : cette critique n'est pas nouvelle dans le contexte du cinéma africain »<sup>314</sup> (Green 67). Bolgar Smith, renchérissant sur le registre pédagogique, prévient que « Kouyaté est loin de diaboliser le style d'éducation occidentale dans ce film, et cherche manifestement à dépasser toute vision manichéenne et étriquée »<sup>315</sup> (Smith 32).

De fait, la réfutation de toute *clash theory* dans *Keïta !*, qui l'apparenterait à un film à thèse, remonte au contexte primaire de réception, à sa sortie dans les salles en 1997. Les

---

<sup>313</sup> “Rather than depict an irreconcilable opposition between tradition and modernity, griotic and school education, and Africa and the West, Kouyaté proposes, and indeed demonstrates, a combination of all influences.”

<sup>314</sup> “Rather than a political attack, Kouyaté’s film makes a general statement of support for the oral tradition and a pointed critique of an African educational system that too closely emulates its colonial models, a critique that is not new to African film.”

<sup>315</sup> “Kouyaté does not demonize western [sic] teaching style through this film and clearly seeks to escape this restrictive dualistic vision.”

recensions journalistiques d'alors mettaient déjà en avant une certaine modération du propos, un refus de l'essentialisme, et la preuve du « syncrétisme entre une prétendue 'tradition' et 'modernité' », qui transcenderait ainsi « la polarisation souvent rencontrée dans les écrits théoriques contemporains sur l'Afrique »<sup>316</sup>, comme le dira plus tard Bolgar Smith (33). On loue, dans la revue *Peuples du monde*, « une pédagogie des discours nuancés » et l'absence « de propos enflammés et indignés [...] contre le modernisme envahissant »; on apprécie, dans *Les Cahiers du cinéma*, le fait que « sans céder au dogmatisme, le cinéaste insiste sur la nécessité pour l'Afrique de ne pas oublier son passé »; et, dans *Télérama*, on salue en *Keïta !* un film « dont la vision apaise et régénère »<sup>317</sup>.

Arguer d'une exacerbation des traits oppositionnels, voire antinomiques, entre tradition et modernité fait ainsi occuper à son tenant une curieuse position d'arrière-garde, même si le soupçon herméneutique par rapport à ce que Ralph Austen appelle « les aspects troublants de l'argument historico-culturel » trouve de solides bases dans certaines inexactitudes référentielles et incohérences stylistiques du film<sup>318</sup>. Mais il est un peu curieux qu'Austen soit le seul critique qui, au registre des codes langagiers, n'ait pas discerné dans le film une texture multimodale, par où le cinéma actualise les potentialités d'hybridation déjà perceptibles dans les textes littéraires francophones. Dans une récente étude, « Orality into Literacy : Modes of Modernity and History in Kouyaté's *Keïta ! L'héritage du griot* and Mambety's *La petite vendeuse de Soleil* », Ann

---

<sup>316</sup> «*Keïta's* [sic] presence as film is proof of the syncretism between so-called 'tradition' and 'modernity', refuting the polarization that is so often encountered in contemporary theory produced about Africa.»

<sup>317</sup> Cf. le dossier de presse réuni sur le site du cinéaste : [www.dani-kouyate.com](http://www.dani-kouyate.com)

<sup>318</sup> Austen 34-35. Sur le fromager et l'histoire de son implantation dans cette partie de l'Afrique, cf. Wynchank 8.

Elizabeth Willey est ainsi particulièrement attentive aux usages langagiers qui, selon elle, consolident la structure parataxique du film et font avancer le procès de la transmission :

Tandis que le dioula, le langage du griot, est utilisé dans les scènes représentant le temps mythique de l'épopée, dans les plans alternés où Mabo continue le récit, les trois garçons ont recours au français. Mabo se sert du français dans la cour de l'école, non pour raconter les grands faits de l'histoire occidentale, mais pour faire connaître les épopées de l'histoire locale à une nouvelle génération. Il utilise la langue associée à la compétence littéraire pour perpétuer la tradition orale<sup>319</sup>. (81)

On notera, au passage, que ces *code switchings*, ces passages, tout en fluidité<sup>320</sup>, d'un code langagier à un autre selon la situation sociale, sont déjà inscrits en creux dans le complexe réseau linguistique et onomastique du film. Ainsi, le geste transgressif consistant à faire du dioula, non le malinké ou le bamana, « le langage du griot », semble avoir échappé à Willey, de même que la stricte isotopie référentielle des noms des deux principales figures : djeli-ba et maabo désignent les « grands officiants », respectivement, des récits épiques en culture mandé

---

<sup>319</sup> “While the scenes representing the mythic time of the epic use Dioula, the language of the griot, in the inter-cut shots of Mabo narrating, all three boys use French. Mabo uses French in the schoolyard, not to narrate the events of Western history, but to promulgate the epics of local history to a new generation. He uses the language of literacy to continue the oral tradition.”

<sup>320</sup> Phénomène répandu, dans l'hémisphère occidental, et que l'on désigne dans le contexte des *cultural studies*, depuis la montée du « spanglais » aux États-Unis, sous le terme de « trilingulation » : un parler combinant langues véhiculaire, vernaculaire et communautaire.

(la *fassa*) et peule (le *hòddu*)<sup>321</sup>. Mais le postulat de base, selon lequel « la compétence littéraire en français n'est pas la même chose que la compétence littéraire tout court ou même l'usage du français en tant que tel »<sup>322</sup> (Willey 79), garde toute sa validité heuristique en ceci qu'il permet à Willey de formuler la question appropriée pour, éventuellement à l'exemple du film de Kouyaté, analyser les rapports de juxtaposition entre oralité et « écriture » ou compétence littéraire *in situ* : « Si nous avons à notre disposition, tous les jours, les modes de communication oral et écrit, pourquoi devons-nous supposer que la disponibilité de ces mêmes modes de communication présente une menace pour les cultures africaines ? »<sup>323</sup> (79). C'est, on l'aura reconnu, le pôle positif de l'argument: un sujet postcolonial pris dans un réseau intermédial et hétéroglossique<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> Dans le film, le nom de Mabo est ainsi prononcé avec un « a » long, précisément en accord avec la phonétique peule. Sur le *maabo* peul, qui appartient à la caste des griots *maabuube*, voir Seydou, « Musique et littérature orale : chez les Peuls du Mali » 143-147. Tout comme le *mvet* camerounais, et contrairement à la *kora* mandé, le *hòddu* désigne le genre « épopée » chez les Peuls et tire son nom de l'instrument musical (luth à trois cordes) associé à la performance épique. Sur le *djeli* et les différentes formes de narration historique dans l'aire mandé, voir Cissé et Kamissoko, *La Grande geste* 392 *sqq.* Ce point nous semble plus significatif que le détail biographique comme quoi « Mabô » [sic] est le nom réel d'un des fils de Sotigui Kouyaté, et donc la situation fictive n'est pas dépourvue de base référentielle : « le griot initie ainsi l'homonyme de son fils » (Gugler 39).

<sup>322</sup> "Literacy in French is not the same as literacy *tout court* or even the use of the French language *per se*."

<sup>323</sup> "If we avail ourselves of both oral and written modes of communication daily, why do we assume that the availability of the same modes of communication presents a threat to African cultures?"

<sup>324</sup> Le pôle négatif est exemplifié par le pessimisme de McLuhan :

In fact, of all the great hybrid unions that breed furious release of energy and change, there is none to surpass the meeting of literate and oral cultures. The giving to man of an eye for an ear by phonetic literacy

tout en transversalités et interconnexions, et non écartelé entre des univers sociolinguistiques s'excluant mutuellement ou englué dans un rapport névrotique et solitaire à la langue et à la culture coloniales. La traduction de cette réalité sociale éclatée, avec son contexte d'énonciation hétéroclite composé de diverses matrices situationnelles<sup>325</sup>, reste l'un des points d'achoppement majeurs dans la problématique langagière en littérature francophone : il ne s'agit pas tant de dépasser les fausses antinomies de l'oral et de l'écrit, comme c'est le cas depuis Kourouma, que de construire une machine textuelle, un dispositif littéraire branché sur les flux hétéroglossiques en perpétuelle circulation dans un socius, ici l'espace postcolonial. Cette force de capture dialogique est, évidemment, le grand avantage comparatif du cinéma, d'où l'immense engouement théorique suscité par ses capacités à réactiver les imaginaires symboliques et refunctionaliser les codes de l'oralité. Mais dans le cas spécifique du film *Keïta !*, et de bien d'autres films dans une veine similaire, cette refunctionalisation porte moins sur les grandes entités de tel ou tel discours que sur des virtualités expressives déjà tracées, en filigrane, dans les textes littéraires. C'est ainsi que « le subtil déplacement dans la présentation du français comme vecteur de transmission de la tradition indigène et d'unité générationnelle face à l'hégémonie néocoloniale du français » (82), déplacement que Willey perçoit dans *Keïta !* et *La petite*

---

is, socially and politically, probably the most radical explosion that can occur in any social structure. This explosion of the eye, frequently repeated in 'backward areas,' we call Westernization. With literacy now about to hybridize the cultures of the Chinese, the Indians, and the Africans, we are about to experience such a release of human power and aggressive violence as makes the previous history of phonetic alphabet technology seem quite tame. (*Gutenberg Galaxy* 59)

<sup>325</sup> Comme on le verra avec *Mandabi*, où ces matrices situationnelles servent à articuler les différents segments du récit.

*vendeuse de Soleil*, s'inscrit, à bien des égards, dans la ligne stratégique adoptée par Niane dans sa transcription, traduction et transposition du récit en malinké de Mamadou Kouyaté, rapidement devenu un « classique » francophone, tandis que les intensités verbales du film actualisent le potentiel dialogal des récits de Diabaté et de Camara<sup>326</sup>. De plus, dans la mesure où l'enjeu des rapports entre l'oral et l'écrit ne réside plus dans le développement d'une capacité littéraire et l'effacement des lignes de fracture résultant de la colonialité, mais dans l'acquisition, en plus d'un contre-système cognitif, d'une capacité narrative, le film opère une radicale transvaluation de l'aspect performanciel sur les deux plans (ethno)littéraire et ethnographique : le rite initiatique de Mabo, typique du *bildungsroman* colonial francophone<sup>327</sup>, tout comme le récit fondateur de Djeliba, une fois coupés des contextes de performance censés en rehausser la

---

<sup>326</sup> Ce que ne manque pas de signaler Valérie Thiers-Thiam, concernant Diabaté: « Par le rajout des interventions de Seku et des commentaires de Kele Monson, la performance du griot se rapproche d'un dialogue où l'élève naïf apprend la leçon du maître » (*À chacun son griot* 120).

<sup>327</sup> Sur la « reprise du modèle du récit initiatique », Paré (52 *sqq.*) développe les points de son argument en faveur d'un dépassement du cinéma ethnologique, tandis que Gardies est d'un avis sensiblement différent, arguant que malgré la prégnance des schèmes de l'oralité, « peu de films en effet fondent leur organisation sur ce modèle [celui du récit de quête] » (*Cinéma d'Afrique noire* 73). Le film offre peu de prises pour un argument en faveur d'un procès initiatique, d'une quête de savoir ou de son envers, pour la simple raison que ce thème a été usé jusqu'à la corde, particulièrement en littérature. Sur la poétique de la transculturalité, « sans exclusion de langues », cf. Niang, dans *L'Afrique fait son cinéma* 105-107, précisément au registre de la subversion de l'école postcoloniale. On notera aussi la reprise du thème du *dropping out*, récurrent dans les romans sur la coexistence entre l'oral et l'écrit comme systèmes d'apprentissage. C'est l'opposition entre l'école de la vie et la vie à l'école, dont *L'Appel des arènes* est le texte classique. Cf. Gadjigo, *École blanche, Afrique noire*.



singularité événementielle comme seuils de passage pour l'individu ou le socius, sont réinsérés dans le temps profane du quotidien. Mais cette reconfiguration à l'échelle de la banalité, loin d'impliquer un bouleversement des coordonnées de repérage du sacré, induit plutôt une redéfinition de son axe temporel et un recalibrage des corrélats culturels : non plus le dispositif performanciel de l'événement collectivement célébré, mais la disposition subjective et la communicabilité de la tradition par le truchement d'une forme narrative souple et durable. Dans son étude, Mary J. Green identifie clairement cet enjeu « métahistorique » du film, qui déborde largement le cadre restreint d'un texte littéraire et de son adaptation au cinéma :

Comme *Allah Tantou, Keïta* [sic] met en avant le processus de sa propre élaboration---non le processus de son élaboration comme film, mais le processus de transmission d'un récit oral africain. L'épopée de Soundjata est racontée comme 'récit dans le récit', un format qui invite le spectateur à s'interroger non seulement sur le sens de la légende elle-même, mais sur le sens de sa redite dans un cadre contemporain, suscitant par-là une réflexion métahistorique qui devient partie intégrante de l'histoire racontée par le film<sup>328</sup>.  
(Green 65)

---

<sup>328</sup> "Like *Allah Tantou, Keïta* foregrounds the process of its own construction---not the process of its construction as film, but the process of African oral transmission. The epic of Sundjata is told as a story-within-a-story, a format that forces the spectator to contemplate not only the meaning of the Sundjata legend itself, but the meaning of its retelling in a contemporary setting, provoking a metahistorical reflection that becomes an integral part of the story told by the film." On voit le même procédé de « relance » narrative tout au long du documentaire historique *Adwa: An African Victory*, de Haile Gerima, entre autres exemples plus récents.

Comme le souligne par ailleurs Bolgar Smith, « les récits se focalisant ouvertement sur les mythes et légendes peuvent dissimuler un commentaire social sur l’Afrique de l’Ouest contemporaine, voire sur le monde actuel »<sup>329</sup> (Smith 27). Dans sa brève recension et analyse, Josef Gugler fait aussi observer que le film tisse une trame complexe en brodant sur « trois motifs : il évoque le passé tel que raconté dans le *Soundjata*, il décrit le quotidien d’une famille de classe moyenne vivant à Ouagadougou, et il exprime l’art du griot transmettant un savoir multiséculaire à la postérité »<sup>330</sup> (*African Film* 38). Ce point sur la contemporanéité, l’ancrage dans le présent, est assez superficiel, à tout prendre, mais il est crucial, ici, si l’on veut cerner l’argument sur la fonction critique ou « métahistorique » du registre commentatif et réflexif dans le film, argument que résume bien, en son premier segment, la formule soustractive de Sada Niang : le film de Dani Kouyaté est « un film sur le passé, qui se refuse au passéisme, un film sur les nouvelles bourgeoisies, qui se refusent [sic] à l’analyse de classe » (dans *L’Afrique fait son cinéma* 104-105). Ainsi, dans l’énoncé de sa thèse sur la possibilité d’un « au-delà de l’histoire », Ralph Austen prévient que « le film porte moins sur *Soundjata* que sur la nécessité actuelle de connaître son histoire » (Austen 29), d’où sa suggestion de voir en *Djeliba* « une figure du présent plutôt que du passé » et donc de considérer *Keïta !* comme « une méditation sur l’art du *jeli* dans un contexte moderne à travers un médium moderne » (31-32). On a affaire donc, avec

---

<sup>329</sup> “As an analysis of two films [*Keïta! The Heritage of the Griot* and *Sia, The Dream of the Python*] by the Burkinabé director, Dani Kouyaté, will reveal, narratives ostensibly focusing on myths and legends can conceal a commentary on contemporary West African (and indeed global) society.”

<sup>330</sup> “*Keïta ! The Heritage of the Griot* weaves together three strands : it evokes the past as told in the *Sundjata*, it depicts the present of a middle-class family living in Ouagadougou, and it conveys the art of the griot transmitting the wisdom of ages to the next generation.”

*Keïta* !, non à une adaptation filmique, mais à un film sur l'adaptation d'un ancien médium à un nouvel environnement sémiotique et à de nouvelles formes de communicabilité de l'expérience. Le film s'inscrit par-là dans une tradition artistique de re-façonnement où, comme le note encore Kate Bolgar Smith, « l'usage des récits filmiques pour atteindre des buts identiques [la perpétuation des traditions griotiques] semble être une progression naturelle »<sup>331</sup> (Smith 29).

Ce que Ann Willey appelle, en référence à Walter Benjamin, « les formes de communication mémorative » (Willey 77), est donc bien pris dans le sens d'un procès dialectique, mais à charge de bien préciser que la dialectique de ces rapports formels entre tradition et modernité, oralité et écriture, une fois transposée à l'écran, se met à marcher sur ses deux pieds, et n'est plus statique, comme dans le cas de nombreux textes littéraires<sup>332</sup>. Cette différence qualitative, loin de condamner le littéraire à n'être qu'une *ancilla aesthetica*<sup>333</sup>, en comparaison avec le filmique, est en fait l'indice d'une complémentarité intermédiaire dont le cinéma, plus que tout autre médium, tire le plus grand profit, comme on peut le voir dans le paramétrage du récit selon les ordres de grandeur du discours, stratégie déjà présente chez Niane et Camara, et le découpage d'un cadre performatif interactif, topos qui revient dans les

---

<sup>331</sup> "In West Africa, due to the centuries-old and continuing griotic traditions, the use of metaphorical stories to educate, critique, comment on and warn whilst entertaining is commonplace. For directors and audiences alike, the use of filmic narratives to accomplish similar aims seems a natural progression."

<sup>332</sup> Sur cette problématique de la capture des intensités du vernaculaire en littérature francophone, qui reste encore aiguë, voir Lawson-Hellu « Entre parole consacrée et parole exclue : les sept solitudes de l'exiguïté orale ».

<sup>333</sup> « S'il est très difficile de rendre par l'écrit le style du griot, notamment à cause de l'aspect musical de sa performance, le cinéma présente en revanche l'avantage de pouvoir reproduire le ton de la voix, la musique et la gestuelle du griot » (Thiers-Thiam 149).

différentes versions de Diabaté<sup>334</sup>. Il est vrai que cet avantage comparatif explique la persistance du mythe du griot-narrateur, dont on présume que la parole est en plus étroite affinité avec le discours filmique, de sorte que les deux « se situent sur un axe continu au niveau de l'énonciation (le griot 'transfère' au cinéma) » (Thiers-Thiam 140). Bien entendu, le cinéma n'est pas seulement un art du discours, s'il l'a jamais été, il est surtout un art du récit. Si l'on peut donc bien admettre que « la voix du griot continue à travers ce nouveau médium narratif qu'est le film » (Smith 29), il n'en reste pas moins que c'est sur ce registre de la narration au moyen de l'image parlante que la processualité des transferts acquiert une dimension proprement filmique, par où s'opère un décalage marqué avec la technique littéraire du récit.

### ***III.3. La refonctionnalisation des codes esthétiques***

On saisit d'emblée la différence entre récit et discours à travers la lecture que propose Valérie Thiers-Thiam de la relève de Djeliba par Mabo comme agent de la narration:

Quand, dans *Keita !* (sic) *L'héritage du griot*, Mabo reprend le récit du griot, le récit verbal a changé de narrateur, mais pas le récit visuel. Alors que l'on a vu à travers les différentes adaptations littéraires de l'épopée que chaque version varie fortement en fonction du narrateur, Dani Kouyaté ne tient pas compte ici du changement de narrateur. La mise en scène de l'univers méta-diégétique n'illustre donc pas la vision de l'un ou

---

<sup>334</sup> En dépit de son insistance sur une certaine authenticité, et le ton un peu manifestaire du propos, Paré ne manque pas de relever ce point sur l'actualisation du virtuel:

Plus que les autres films qui s'inscrivent dans ce registre [intermédial], celui de Dani Kouyaté radicalise cette réutilisation de l'esthétique traditionnelle : le personnage du griot permet au réalisateur de rendre complémentaires les possibles narratifs, authentifiant du même coup l'esthétique de la réutilisation. (47)

l'autre des narrateurs intra-diégétiques. Il n'y a en fait qu'une seule version du récit, un seul point de vue. (*À chacun son griot* 146)

La fonctionnalité de l'image n'est plus rapportée aux lignes de fracture entre tradition et modernité, dioula classique et français scolaire, etc., mais à la cohérence de la structure diégétique, dont participe ce pacte de solidarité narrative. Admettre un tel postulat, c'est évidemment présupposer une instance ou fonction régulatrice du champ de l'image visuelle. À cet égard, les premières images de *Keïta !* fournissent un riche argumentaire à l'analyse immanente et au découpage formel des instances, suivant différents paramètres de lecture. Qu'en est-il de cet introït cinématographique ?

*Keïta !* s'ouvre sur un lent mouvement oblique de la caméra, qui se déplace en diagonale, de la droite vers la gauche, pour révéler graduellement le hamac où est étendu Djeliba, pris en gros plan, de sorte que sa carrure (*body frame*), vue de profil, clive le cadre (*frame*) de l'écran (Fig. 1)<sup>335</sup>. Il est visiblement absorbé dans une petite rêverie, à tout le moins figé dans une posture de *spectation*, les yeux fermés, en proie à une intense vision intérieure, mais rien ne permet au « spectateur », malgré ses yeux grands ouverts, de l'affirmer. Succède ensuite, en mouvement inverse, de la gauche vers la droite, un lent pivotement horizontal, où la caméra s'attarde sur un décor naturel de savane sahélienne: des falaises aux airs de termitière géante, inégalement ravinées par le souffle incisif des harmattans, au pied desquelles moutonne une menue végétation ; un fromager<sup>336</sup>, le grand arbre des alliances multiséculaires, au tronc noueux, marqué par l'âge, mais dont l'inclinaison verticale de la caméra montre bien qu'il se tient encore

---

<sup>335</sup> Pour les extraits des films, cf. Annexe.

<sup>336</sup> Non un baobab, comme l'affirme Daniela Merolla (526).

droit « devant l'histoire », comme dirait Sembène ; des termites qui se démènent autour des flancs visqueux de leur reine, dont le blanc cotonneux déteint vivement sur ce sol rouge de latérite; le ciel sahélien, austère, d'un bleu éternellement délavé, où un vautour, calme et patient, fait sa ronde morbide. Tandis que défilent ces images paysagères et animalières, une voix-off raconte les origines mythiques du Wagadou et de la lignée dynastique des Keïta, fondée par Maghan Kon Fatta, celui que « personne ne hait ». Le segment se termine avec l'apparition dans le champ, depuis la gauche du cadre, d'un vieux chasseur. Il esquisse un geste rituel, une main à hauteur du front pensif de Djeliba, l'autre agitant légèrement un chasse-mouches. Il se retire du champ, par la droite, tandis que la caméra zoome, en raccordant légèrement dans l'axe, vers Djeliba réveillé, qui jette des regards furtifs autour de lui. Suit un dernier plan de demi-ensemble, avec Djeliba étendu sur le hamac, seul avec son vague pressentiment d'une présence occulte, ce qui le met ainsi à distance du spectateur, dont la vision « objective » ne converge nullement avec sa vision subjective, son acte de « voyance ». Mais cette impression sur support filmique, à travers les nuances scalaires dans la composition des plans, d'une vague *impression* de rêve où baigne le spectateur implicite qu'est Djeliba, vient s'ajouter à la distanciation opérée par la voix-off, ce qui va alors rendre plus aiguë l'ambiguïté énonciative du segment, comme ne manque pas de le signaler Valérie Thiers-Thiam :

On ne sait pas à qui appartient cette voix désincarnée dont on ne connaît pas le rapport avec la diégèse mais qui fait sentir la présence d'un narrateur omniscient et hors-champ (est-ce celle du griot, du chasseur, d'un narrateur extra-diégétique, du metteur en scène ?).  
(*À chacun son griot* 140-141)

Kate Bolgar Smith est tout autant intriguée par cette « voix narrative anonyme commentant les premières images du film »<sup>337</sup> (Smith 31). Le fait que Kouyaté, dans son entretien avec Valérie Thiers-Thiam, précise que la voix est celle du vieux chasseur<sup>338</sup>, confirmant ainsi l'hypothèse de Daniela Merolla, pour qui cette « voix narrative semble venir d'un passé lointain » (Merolla 524), ne change rien à l'affaire, une telle indication valide même, *a contrario*, la grande ambivalence qui plane sur toute cette séquence liminaire, et la grande difficulté à en appréhender la signification, d'où la possibilité de « creuser » celle-ci, selon qu'on se place du côté de la narration (*diégésis*), de celui de la monstration (*mimésis*), ou dans une combinaison des deux régimes de représentation<sup>339</sup>. Cette troisième voie, celle d'une conjonction

---

<sup>337</sup> “An unidentified narrator’s voice is laid over the first images of the film.”

<sup>338</sup> Si cela était avéré, la ressemblance avec la voix de Djeliba ne ferait qu'épaissir le mystère qui « plane » autour de ce discours du for intérieur. Quoiqu'il en soit, l'on obtient ici peut-être, à travers cet usage de la voix-off commentative, l'équivalent filmique, assez rare depuis *La Noire de...*, d'un régime de tiercéité énonciative, i.e., le discours indirect libre, d'où l'intérêt heuristique, pour nous, de cette impersonnalité de l'énonciation comme, justement, une *impersonation*.

<sup>339</sup> Signalons toutefois qu'une prise en compte du texte scénarique – s'il existe – devrait permettre de mieux cerner les mécanismes de la focalisation dans cette ouverture, et ainsi de faire la lumière, partiellement, sur ce mystère de la position énonciative. Sous cet angle, les thèses de Jean Châteauvert (« Focalisation et structure du texte scénarique » 24-25) sur « le *locus* de l'attitude propositionnelle » dans la structuration narrative d'un film nous semblent particulièrement éclairantes et à-propos, en ceci qu'elles permettent d'exonérer le sujet-embrayeur de la matérialité visuelle du récit, tout en permettant au spectateur de se situer dans le temps de l'énonciation. La question du méga-narrateur intervient ici, mais de façon tout à fait secondaire – à moins que l'on ne postule également un méga-scripteur, ce qui n'est pas très sensé.

modale, est au cœur des prolongements narratologiques de Thiers-Thiam, qui est d'abord soucieuse de montrer, en s'appuyant notamment sur les analyses de Pascal Bonitzer concernant les écarts de dispositif entre bande-son et bande-image, espace filmique réel, possible et virtuel, que « cette voix en hors-champ implique dès le début du film l'existence d'une parole extra-diégétique porteuse de savoir et de pouvoir » (*À chacun son griot* 141). Si l'on articule cette extériorité à la sphère méta-diégétique évoquée plus haut, et que l'on tienne compte, avec Thiers-Thiam, de l'effacement de toute marque énonciative intra-diégétique, alors « apparaît en creux la présence d'une instance organisatrice située à l'extérieur de la diégèse, un narrateur implicite, qui fait alors figure de 'grand imagier' » (146), suivant la désignation d'Albert Laffay, ou ce que André Gaudreault, dans *Système du récit*, appelle « le méga-narrateur », en prolongeant les aperçus de Laffay dans *Logique du cinéma*. Pour plus abstrait que soit le niveau d'analyse auquel il se place, Joseph Paré partage le même postulat d'une conjonction de « deux régimes » au cinéma:

Par l'usage de l'image et du son pour raconter un récit oral, il s'opère [...] un effet de décontextualisation, car dans cette tentative il faut sacrifier certaines modalités de production du récit propres à l'oralité tout en fusionnant les modalités orales retenues avec les techniques qu'impose le régime du son et de l'image. Par exemple, le narrateur traditionnel est obligé, dans le nouveau contexte, de devenir un méga-narrateur réunissant les fonctions de narrateur dans différents régimes sémiotiques qui se trouvent ainsi coalisés. (Paré 48)

Un intérêt similaire pour la force de conjonction du médium cinématographique préside à l'étude de Sada Niang, au registre des « deux plans narratifs [qui] fonctionnent parallèlement, sans jamais se chevaucher », et dont la juxtaposition dans le film « rehausse l'art oratoire du



griot » : le premier plan configure un univers social plongé dans l'inertie du mimétisme falot de ses membres, aveuglés par les « lumières » d'une modernité d'emprunt et d'apparat, et le second plan montre un « monde imaginaire [...] où le surnaturel côtoie le quotidien » (Niang, dans *L'Afrique fait son cinéma* 105). Le premier régime sémiotique se rapporte à la diégèse (récit verbal), tandis que le second désigne la mimésis du récit visuel. Leur interpénétration, surtout à la fin, tient en partie à l'effacement des marques énonciatives usuelles de l'analepse filmique (les fondus typiques des retours en arrière) et à l'ancrage dispositionnel de Djeliba, avec son emblématique hamac, dans la cour de la maison, qu'il transforme ainsi en une sorte de « cour des miracles » pour Mabo. Outre cette zone de confluence, on note aussi, avec Valérie Thiers-Thiam, que le récit raconté ne se recoupe et ne se confond pas toujours avec le récit montré. Il en est ainsi lorsque Mabo prend la relève de Djeliba, et qu'on voit à l'écran « des images qu'il n'aurait pas pu imaginer » (*À chacun son griot* 145).

Une attention soutenue à la cohérence interne de la diégèse permet ainsi de signaler les écarts pouvant intervenir dans la contextualisation ou la focalisation des images, qui renvoient parfois à un point de vue aveugle, « méta-diégétique », une caméra-griot, si l'on veut. Mais il est tout autant possible de s'en tenir, strictement, à la monstration, comme le fait Kate Bolgar Smith, pour faire affleurer un autre type d'articulation. Après une minutieuse description des divers plans qui composent les premières séquences, y compris celle où Djeliba est en mouvement vers une destination encore inconnue, Smith livre une observation astucieuse : « L'immobilité de la caméra et du paysage dans les plans précédents contraste avec la mobilité de la caméra dans ce plan qui suit, où Djeliba est placé au milieu de l'écran »<sup>340</sup> (Smith 31). On le voit, l'ordre du

---

<sup>340</sup> «The stillness of the camera and landscape in the previous shot contrasts with the movement of the camera in this subsequent shot, where Djeliba is placed in the middle of the screen.»

montage et l'échelle des plans déterminent, ici, le sens de l'image, même si cette « syntaxe » semble un peu ramassée, la position axiale de Djeliba intervenant bien avant ce traveling latéral – en fait, dès le tout premier plan du film, s'affirme sa fonction de régulateur des paramètres optiques du spectateur et des repères visuels du champ filmique. Le point est cependant accordé, ne serait qu'au regard de l'accent que met Smith sur le rythme résultant du défilement des images et des (faux) mouvements d'appareil, un aspect qui est, étrangement, absent des autres études. L'axe synchronique des descriptions planimétriques de photogrammes, si cher à la « stillistic » du film, interagit ici avec l'axe diachronique de la succession de ces plans. Peu importe, au fond, que cet ordre du montage détermine ou prime l'ordre du récit, ou l'inverse, l'essentiel étant que leur coalescence rende sensible à la spécificité du médium filmique, sans accorder une valeur surdéterminante à celle-ci.

Sur un autre registre, Daniela Merolla consacre une longue analyse à la séquence d'exposition, en opérant un découpage, non sur la base des grandeurs narratives ou monstratives, mais en fonction de la valeur connotative des plans. Ce qui nous ramène, bien entendu, à l'ordre du 'discours' ethnographique, mais son caractère insolite, voire étriqué, apparaît clairement dans les aperçus qu'il permet de livrer ici. Selon Merolla,

Le profil des montagnes contre le ciel montre la ligne de rencontre entre ciel et terre, qui semble représenter la conjonction de leurs principes spirituels respectifs, évoqués dans les mythes cosmologiques de l'aire mandé. En outre, les gros plans sur les objets naturels et les animaux soulignent l'importance de l'interpénétration des différentes parties du cosmos et la relation holistique entre les êtres humains et leur monde<sup>341</sup>. (Merolla 525)

---

<sup>341</sup> "The profile of the mountains against the sky shows the line of union between sky and earth, which seems to represent the conjunction of their respective spiritual principles mentioned in the cosmological myths of the Mande

On ne peut s'empêcher de se demander, aussitôt, quel objet naturel est donc pris en gros plan et s'il ne faudrait pas plutôt considérer comme un gros plan *moyen* l'image des termites, mais à peine a-t-on entamé de telles réflexions que Merolla enchaîne sur le segment suivant, avec le plan – « gros plan d'objet » aussi ? Insert ? – du tronc de fromager, auquel est conféré « une valeur cosmico-symbolique » – ou symbolico-cosmique, c'est selon – comme « ce qui connecte et sépare le ciel et la terre », ce que semblent indiquer la lente inclinaison verticale de la caméra prenant en contre-plongée son imposante stature, et les paroles de la voix-off commentative. Mais à ce stade, l'envolée spéculative atteint un régime de croisière maximal, et Merolla traverse, sans trop de difficulté, une jungle de signes et de symboles, où « le baobab symbolise l'accord entre les hommes », où « la reine-termite est un symbole de fertilité » et où « l'oiseau de proie [...] volant haut dans le ciel » est un « symbole de force et de savoir initiatique » (525). Elle prend note, en passant, de la récurrence du « symbolisme inhérent au baobab et à l'oiseau prédateur [le vautour] dans les scènes subséquentes » – la scène des trois enfants musant dans la brousse, juchés sur un baobab, et la fin du film où réapparaissent le vieux chasseur et l'oiseau (totémique ?). Tout ceci pour arriver à la conclusion, prévisible et un peu plate, que cette « transposition filmique non seulement nous offre de fascinantes images qui relient le présent au passé mythique, mais elle enrichit aussi le récit verbal et spécifie son ancrage culturel et ses implications philosophiques »<sup>342</sup> (526).

---

area. Moreover, the close-ups on natural objects and animals underline the importance of the interconnectedness of the different parts of the cosmos and of the holistic relation between human beings and their world.”

<sup>342</sup> “This filmic transposition not only offers us fascinating images that link the present to the mythical past, but it also enriches the verbal narration and specifies its cultural ground and philosophical implications.” On pourrait

On ne peut que regretter l'évocation passagère de la récurrence du motif ornithologique, car ce vol d'oiseau dans le ciel sahélien, ces tours de cercle pointent, comme dans *Hyènes* (1992), vers la forme *circulaire* de l'acte de figuration, de mise en récit. Une telle piste de réflexion aurait ainsi pu permettre d'aller au-delà des platitudes de l'ethnologisme, car l'on voit bien, au premier degré, que l'imagerie animalière est un « bricolage » d'éléments rappelant fortement le documentaire ethnographique, y compris le recours à une voix-off commentative, *ex professo*, mais la fonction parodique de ces images d'Épinal, de ces *topoi* du discours ethnographique, devient manifeste lorsque Mabo assume la « vocation » du griot parmi le 'cercle' de ses amis, d'où alors le hiatus, noté par Thiers-Thiam, entre récit visuel et récit verbal.

Le dénominateur commun à ces diverses interprétations de l'exergue du film est le souci de bien marquer son statut comme énoncé : *ceci est une fiction* (d'origine). Qu'elle ait une fonction d'embrayage dans l'alternance des plans fixes et mobiles (Smith), d'exposition, au sens scénographique, de l'instance suprême du récit (Thiers-Thiam, Paré), ou d'encodage des principes premiers d'une prétendue ontologie ou ethnophilosophie mandé (Merolla), cette fictionnalité, ce caractère hautement construit, opératoire, de la séquence est le point de convergence des analyses, qui témoignent ainsi d'une sensibilité à sa valeur de pro-gramme, de

---

broder sur ce motif et rapporter le symbole de la reine-termite à la structure matriarcale, en nette évidence dans toutes les versions de ce récit épique, mais cela bouleverserait alors l'association, un peu facile, faite par Merolla entre l'image de la reine-termite et l'ascension du premier roi-chasseur de la dynastie Keïta. Cet axe philosophique, ontologique si l'on veut, se situe en retrait des parallèles qu'on peut établir sur la base d'une lecture anthropologique des énoncés visuels. Pour une analyse plus informée du contexte, sous l'angle de l'anthropologie culturelle, voir Frindéthié, *Francoophone African Cinema* 88-113. On regrettera, toutefois, qu'il soit moins question, avec Frindéthié, du film de Kouyaté que des aspects paléohistoriques, archéologiques et sociopolitiques du Vieux Mandé.

pro-clamation. Dans le film, cette valeur proleptique est d'ailleurs mise en relief à travers l'enchâssement, la mise en abyme subséquente de l'« annonce » de la naissance du Vieux Mandé dans le (second) récit du chasseur, cette fois à la cour du roi, où il prédit la venue au monde du futur roi du Nouveau Mandé, activant par-là le levier principal de l'histoire racontée par Djeliba et Mabo: l'accomplissement, la « réalisation » de cette « annonciation » via un « pro-programme » narratif.

Tous les ingrédients du dispositif de mise en récit et image sont donc réunis dès les premières scènes, non pour étaler une quelconque virtuosité technique, mais pour annoncer la couleur et bien marquer le fait que ce qui va suivre sera du même format et s'inscrit dans l'optique de la *reprise*, au propre comme au figuré, d'un protocole de transmission de *signes* et de production de codes. C'est ainsi que, comme le fait remarquer Sada Niang, l'image filmique allait conférer une épaisseur sensorielle, une très dense texture synesthétique au récit verbal de Djeliba (dans *L'Afrique fait son cinéma* 111-112). Sensorium dont la richesse donne la pleine mesure du récit filmique, dans son ensemble, comme sémiotisation d'un type plus achevé, intégrant une plus grande diversité de codes, un spectre de sensations plus large. Mais il reste un point dont le prolongement ne nous semble pas avoir été suffisamment conduit dans toutes ces analyses, et qui concerne le régime de spatialité qui commande, dès les premiers plans, le procès de la transmission. Smith l'a brièvement évoqué, en notant le contraste entre l'immobilité des premières scènes et la mouvance, presque lyrique, de la caméra qui suit Djeliba dans son périple. L'on ne saurait oublier que dès son arrivée dans la maison, Djeliba reprend sa posture initiale d'immobilité, et jusqu'à son départ « tient cour » dans l'espace intermédiaire de ce vestibule. Cette occupation, ce *dwelling* charrie de vastes implications, dont on aimerait, pour finir, mettre en évidence certains aspects qui portent sur la *translation*, le transfert d'un espace à un autre, le passage d'un régime de signes à un autre.

### **III.4. Les lieux de/du passage : le tiers-espace de la translatio dans Keïta !**

Dans son étude précédemment évoquée, *Cinémas d'Afrique noire : l'espace-miroir*, André Gardies consacre une longue section à la nature des articulations entre la parole (le verbal) et l'espace où elle se manifeste, filmique ou non. Il note tout d'abord le fait que dans la plupart des films de son corpus<sup>343</sup>, « celui qui parle [...] est le plus souvent au centre de l'image », frontalité qui induit, au niveau du montage, un usage conventionnel, voire stéréotypé jusqu'à la sortie de *Touki Bouki* en 1974, du champ/contre-champ, « comme si toute parole était en elle-même un acte essentiel », de sorte que dans la majorité des cas, « le verbal existe fondamentalement sur le mode de l'ici-maintenant » (*Cinémas d'Afrique noire* 108-109). Outre cette frontalité, Gardies repère deux autres modalités d'articulation, où la parole du personnage se rapporte à un ailleurs, espace imaginaire, comme la France dans *La Noire de...*, et à « un ailleurs d'une autre nature, ancré dans la culture traditionnelle » (109). Le premier type d'espace concerne le corrélat fantasmatique d'une subjectivité abstraite, et l'on verra par la suite quelle lumière crue cet aperçu permet de jeter sur « le trou noir » de la subjectivité postcoloniale dans le film de Sembène. Mais le second type d'espace, corrélat d'une objectivité virtuelle, la tradition ancestrale, est non seulement au cœur de notre propos, mais il s'imbrique dans la structure actionnelle du récit transmis à Mabo, sans s'y dissoudre, s'articulant ainsi à l'espace diégétique de la « confrontation » avec Djeliba, d'où la mise en branle d'un régime spatial duel, où l'espace des séances de transmission narrative (récit verbal) alterne avec l'espace mimétique de l'histoire racontée (récit visuel).

---

<sup>343</sup> Corpus comprenant *La Noire de...* et *Xala*. Nous croiserons donc à nouveau Gardies sur notre chemin, dans la dernière partie de ce travail.

Gardies avance toute une série de propositions théoriques complexes sur l'unité entre le sujet de l'énonciation et l'espace de déploiement des énoncés, ainsi que sur les moments où la parole, de par « son surgissement dans le récit filmique[,] suspend la fonction narrative » (118). Il n'entre nullement dans notre propos de discuter les présupposés et les résultats de ces recherches<sup>344</sup>, l'une des raisons étant que l'acception sociopragmatique de cette parole, qui « ne saurait verser dans la banalité », est précisément ce que remet profondément en question le contexte interactif de la transmission entre Djeliba et Mabo. La ritualité, voire la théâtralité de l'acte énonciatif se retrouve, en fait, dans l'autre espace de transmission : l'école, avec ses codes disciplinaires et la stricte régimentation du corps et de la voix dans la performance des énoncés cognitifs.

On voit très bien cette « vulgarisation » de l'espace de la parole dans la scène avec la domestique (Fig. 2 ), dont l'arrivée interrompt le récit de Djeliba, donnant lieu à un échange de « banalités » qui est en fait tout sauf banal : la scène est l'exact pendant de celle où l'on voit le vieux chasseur arriver à la cour du roi, et qui inaugure le récit de Djeliba (Fig. 3 ). La durée de cette prise unique, où Kouyaté fait un rare usage de la profondeur de champ (Mabo et Djeliba au premier plan et, en arrière-plan, tout aussi distincte, l'image de la bonne entrant par le portail principal), en fait l'un des plus longs du film (près d'une minute : 24'50 à 25'45 ), mais la similarité des postures et l'isotopie des régimes d'inclusion (cadrage en demi-cercle et en triangle) masquent un changement radical dans la liminalité de l'espace de la parole: la cour, de « lieu institutionnel » où se déploie une parole imbue de son pouvoir symbolique, comme le

---

<sup>344</sup> Voir aussi *L'Espace au cinéma* (1993), où sont déclinés les grands axes théoriques de cette approche sémio-narratologique, et dont nous tirerons aussi argument dans la troisième partie, concernant le codage du savoir narratif dans *La Noire de...*

soutient Gardies, devient alors un lieu de/du passage. En d'autres termes, les postures identiques du chasseur et de la domestique, respectivement agenouillés devant le roi et Djeliba, dans un espace social de même valence, ne sauraient faire perdre de vue que ces gestes ont une valeur proxémique tout à fait différente, négative dans l'un (distanciation) et positive dans l'autre (rapprochement)<sup>345</sup>. Étant donné que cette séquence inaugure un type d'articulation, au sein de la diégèse, entre le procès d'une transmission directe et le contexte de l'interaction sociale, on peut aussi y voir une seconde exposition, différente du *disclaimer* de l'ouverture du film en ceci qu'elle n'implique plus le méga-narrateur, mais seulement l'instance intra-diégétique (Djeliba), qui conjoint ainsi, d'un seul geste – l'occupation de la cour – le site de l'énonciation et son point d'ancrage, comme sujet d'une telle énonciation, dans la banalité mondaine du quotidien postcolonial (Fig. 4).

L'unique séquence prise en intérieur nuit est aussi la seule fois où Djeliba « se déplace », après son installation dans la cour. Et lorsque Boicar l'invite à l'accompagner avec Sita à un mariage, il décline poliment l'offre. Mais ses hôtes sont loin de se douter que notre bonhomme est en « mission commandée », tout entier occupé à exécuter la tâche qu'il s'est – ou qui lui est ? – assignée : construire un nouveau dispositif de transmission de l'héritage traditionnel, non en investissant les lieux institutionnels où la parole du griot n'est plus qu'un produit commercial à vendre au plus offrant, ou en faisant concurrence au régime disciplinaire de l'école moderne, mais tout simplement en adoptant une logique de proximité et une stratégie de rapprochement.

Cette subtile transvaluation spatiale, dont la transformation de l'espace intermédiaire de la cour en tiers-espace, à la fois lieu de passage et lieu du passage, est l'effet le plus manifeste, pousse alors à considérer sous un autre éclairage l'histoire des dispositifs de médiation

---

<sup>345</sup> D'où la prévalence des plans rapprochés, dans le récit filmique.



impliquant l'oral et l'écrit, dans la mesure où ce film subvertit le protocole d'usage habituel: l'oral, ici, impulse le procès du transfert, pour répondre aux exigences de son adaptation à un nouvel environnement sémiotique. Autrement dit, Kouyaté inverse la structure actionnelle de l'instituteur ou du cinéaste allant à la campagne pour prendre la relève du griot et susciter ce prétendu « conflit entre tradition et modernité » : dans le film, c'est l'agent d'oralité qui se rend à la ville pour s'assurer de la relève de son art verbal, d'où le caractère éminemment *tactique* du déplacement dans la séquence du voyage. S'élargit peut-être, sous un tel angle, le réseau des connexions entre différentes formes de résistance et décentrement, dont l'esthétique de la reprise ou réutilisation qui inscrit *Keïta !* dans le sillage des pionniers du cinéma africain, lui-même inscrit dans la tradition griotique, est une modalité<sup>346</sup>. Mais l'inverse n'en est pas moins vrai : lorsque la tradition griotique refaçonne, relance un mécanisme de transmission élaboré au temps où le cinéma africain, devant diverses contraintes d'ordre institutionnel, passait en mode campagne pour émuler le conteur itinérant. À la différence que le décentrement opéré, comme

---

<sup>346</sup> Outre le fait, qui est aussi vieux que le cinéma noir africain lui-même, au moins depuis *Niaye* (1964), que la tradition, dans l'optique du griot, est moins un espace sacré qu'un site, une suite de configurations à investir, d'où ses grandes affinités avec la *Stationdrama* de l'avant-garde dramaturgique allemande (expressionnisme des années de plomb post-Weimar). L'autre implication, que l'on ne peut qu'indiquer ici, est la critique du cinéma comme spectacle socialement institutionnalisé (sur le problème de la faillite du modèle spatial « classique », voir, *inter alia*, Fofana 2011, Diawara 2010). Les récents échecs des productions de Nollywood dans les IMAX ne font que confirmer l'hypothèse que la forme spatiale des performances, indépendamment de leur contenu, placement commercial ou résolument militant, anti-Hollywood ou autre, est à élaborer en prenant pour schème le dispositif proxémique du cercle populaire, comme l'exemplifie l'émergence de Nollywood dans les salles de fortune des vidéothèques urbaines, il y a de cela deux décennies.

dans l'exemple de *Djeliba*, est plus radical, en ceci qu'il survient dans l'espace urbain, donc en plein cœur du dispositif à partir duquel s'ordonnent les exclusions et inclusions dans le champ hégémonique du pouvoir postcolonial. C'est donc suivant la logique oppositionnelle de ce décentrement que le dispositif, dans le film de Kouyaté, fait de l'espace intermédiaire investi par *Djeliba* l'axe principal autour duquel s'organisent les rapports d'inclusion ou d'exclusion dans le champ de l'image et du son, y compris lorsque ce pivot de la perception spectatorielle est situé en dehors du champ de l'image (Fig. 5). De même, ce n'est nul hasard si cet espace est aussi, en un sens, une figuration du cheminement narratif : non un cadre fermé, que traverse diamétralement la ligne existentielle allant de la naissance à la mort du héros, mais un espace ouvert, qui se reconfigure à chaque nouveau procès de transmission. On retrouve alors la logique processuelle de la prise de parole dans un contexte d'énonciation orale, du moment où cette « relance » repose sur le principe fondamental de la résidualité narrative, par opposition au principe de l'événementialité historique du « grand récit » : ce qu'il *reste à dire*, non ce qui est arrivé, arrive ou va arriver.

Le risque est grand, sous de tels rapports, de réduire la question de l'adaptation d'une forme narrative aux spécificités du contexte microhistorique ou microsocial, de sorte que la « tactique » d'écriture et l'ancrage spatial du sujet d'énonciation dans la « zone d'instabilité occulte » de la *translatio* priment l'événement historique à raconter, pour ne rien dire de la spécificité médiale ; de sorte que, pour tout dire, l'acte d'énonciation renferme sa propre histoire. Mais ce risque, d'ailleurs pleinement assumé par le griot, est inhérent à la technique du récit oral et en constitue, peut-être, l'horizon indépassable, mais aussi l'incomparable avantage. Il reste alors à déterminer ce qu'il en est lorsque, comme dans les autoadaptations de Sembène, la technique et les contraintes du récit littéraire entrent aussi en première ligne lors du transfert

intermédial. La parole s'engage-t-elle, ici, sur les chemins tracés par le texte filmique, ou continue-t-elle son aventure, entraînant l'écriture littéraire dans son sillage, sa *mouvance* ?

**TROISIÈME PARTIE**  
**ÉTUDES PRATIQUES II**  
**LE CAS-LIMITE DES AUTOADAPTATIONS DE SEMBENE**

## ÉTUDE I

### Crises du signe et fuites du sens dans *La Noire de...* et *Le Mandat/Mandabi*

Après avoir dégagé les horizons d'intelligibilité des réécritures francophones, et étudié le cadre d'effectivité d'un transfert, celui de l'épopée de « Soundjata », au niveau intrasémiotique, 'langagier' (en littérature) et intersémiotique, médial (au cinéma), nous pouvons à présent envisager les autoadaptations de Sembène suivant deux axes: celui horizontal des tactiques, résistances, repérages d'alternatives et ouvertures de potentialités, et celui vertical des stratégies de pouvoir et des logiques de domination. Il serait naïf d'aussitôt indexer au registre de l'oral tout ce qui relève des collatéralités du premier axe, et de les assimiler à une syntagmatique des contre-discours, tandis que le second axe renverrait à l'écrit et à une chaîne paradigmatique des grands discours et de l'hégémonie. Même si, comme on le verra dans un premier temps, certaines lectures des rapports entre l'oral et l'écrit procèdent d'un tel postulat, explicite ou non, ce schéma bi-axial s'est imposé à nous pour une raison tout autre : la nécessité d'une co-lecture, en simultané, du texte littéraire et de son pendant, ou vice-versa, est quasi absente des études consacrées à Sembène. Si l'on excepte, outre les « macrolectures » procédant par amorces thématiques<sup>347</sup>, deux récentes « microlectures » intermédiaires<sup>348</sup>, force est d'admettre que dans la

---

<sup>347</sup> Entre autres: Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene*; Murphy, *Sembene*, Fofana, *The Films of Ousmane Sembène*. Les études littéraires francophones ou africaines, en général, s'en tiennent strictement à la dimension anthropologique ou socioculturelle du corpus romanesque.

<sup>348</sup> Vlad Dima, "Ousmane Sembene's *La Noire de...*: Melancholia in Photo, Text, and Film," *Journal of African Studies* 26.1 (2014): 56-68 ; Nancy Virtue, "*Le film de...*: Self-Adaptation in the Film Version of Ousmane

majorité des cas, le film ou le texte littéraire, pour ce qui est du corpus relatif à notre travail, est considéré indépendamment de son vis-à-vis<sup>349</sup>. Cette hémiplegie prête souvent à conséquence, dans la mesure où certaines prémisses de l'interprétation, aujourd'hui devenues des postulats de base canoniques, sont difficilement recevables si l'on s'astreint à une rigoureuse lecture « en regard », attentive aux effets de friction, comme les disjonctions diégétiques et les torsions des angles de point de vue (focalisation narrative).

C'est ainsi que la postcolonialité et ses poussées symptomatiques, ses *discontents*, dans *La Noire de...*, décrites avec beaucoup de finesse dans de nombreuses études consacrées au film, demande, à défaut d'une totale réévaluation, à être nuancée, eu égard au fait que la nouvelle éponyme indique clairement, dès les premières lignes, son horizon temporel : le 23 juin 1958, et les remous et réverbérations de la résistance anticoloniale (Indochine et surtout Algérie) à travers la République et l'Empire<sup>350</sup>. De même, l'insistance, dans la nouvelle *Le Mandat*, sur la culture islamique d'El Hadji, par opposition à la francophilie des nouvelles élites postcoloniales<sup>351</sup>,

---

Sembene's *La Noire de...*," *Literature/Film Quarterly* 42.3 (2014): 557-567. Pour la discussion de ces études, cf. *infra*.

<sup>349</sup> C'est ainsi que Murphy laisse en rade la version filmique de *La Noire de...*, alors que pour les autres autoadaptations il se penche longuement sur les parallèles et contrastes intertextuels, voire intratextuels, comme pour les romans *Xala* et *L'Harmattan* (105) ou *Guelwaar* et *Le Dernier de l'Empire* (Murphy 186 sq.).

<sup>350</sup> Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 114) rappelle l'importance de ce décalage, mais sans en tirer les implications pour son analyse intertextuelle.

<sup>351</sup> Dans le film, cette opposition se retrouve dans la scène du petit déjeuner chez le véreux agent d'affaires qu'est le neveu Mbaye. Dieng, tout occupé à égrener son chapelet, décline l'offre d'une tasse de café, ajoutant qu'il ne boit que de la tisane chaude (*sexaw*). La scène ne figure pas dans la nouvelle et pousse à reconsidérer les termes d'une

notamment au niveau du descriptif, pointe vers un site d'interprétation où il s'avère plus prudent de ne pas confondre incapacité à lire et écrire en français et illettrisme, et ainsi de ne pas subsumer sous la catégorie de l'oralité le problème, hautement complexe, des régimes et contre-régimes herméneutiques. Nous revenons amplement sur ces problèmes, entre autres, dans les développements ci-après, et ne faisons ici qu'indiquer le point précis où ils se sont révélés moins des pistes de réflexion bien balisées par la critique que des obstacles de parcours à affronter, sans emprunter des raccourcis ou des subterfuges analytiques. En effet, dès lors qu'il nous a fallu adopter le parti d'une co-lecture, conformément à notre souci de faire affleurer le lien solidaire entre littérature et cinéma chez l'écrivain-cinéaste<sup>352</sup>, mais aussi en droite ligne de la problématique générale de notre recherche, qui est celle du transfert intermédial dans un contexte francophone fortement marqué, à plusieurs niveaux, par les empiricités sociales (la parole vernaculaire), ainsi que les formes expressives et discursives de l'oralité (la parole performancielle, l'art oratoire), l'option polémique présente le risque d'une abstraction binaire où tout est réduit au clivage oral/écrit, tout en nous privant de la grande richesse analytique que recèle une étude comparative de deux dispositifs d'écriture. Ici, le contexte de l'énonciation orale

---

telle opposition. Il est ici moins question d'identification culturelle (avec la francité ou l'arabité), ou, comme le soutient Sarah L. Lincoln ("Consumption and Dependency in *Mandabi*" 347-348) de dépendance culinaire (la baguette et le croissant impliquant une économie d'importation) que d'univers socioéconomiques parallèles où pain sec et tisane (*sexaw*) connotent l'indigence des nouveaux pauvres, et croissant au beurre et café noir l'opulence des nouveaux riches.

<sup>352</sup> "There is a kind of interaction. For me, the cinema begins with literature. But when I write, I wish the final product to be cinematic. I [look] for words to become images and for images to become words, so that one might read a film and see a book" (dans Busch et Annas 78).

n'est plus inscrit dans un horizon spéculatif ou dans le cadre référentiel, somme toute abstrait, d'une « performance » ; il est plutôt médiatisé par le français ou l'image parlante, et partant *disposé* au sein d'un texte concret, tangible. Ce cadre énonciatif est donc lui-même pris en charge, encadré par un dispositif d'écriture dont les contraintes et ressources, liées à la langue littéraire et au langage cinématographique, loin de tracer les limites de la représentation selon le médium, spécifient dans chaque cas les modalités articulatoires et les fonctionnalités d'un fait intermédial<sup>353</sup>. Au-delà donc des marques énonciatives du transfert, par ailleurs amplement décrites par la critique, il s'agit essentiellement, dans cette première étude, de cerner les marques d'un déplacement du ou des supports de la remédiation, du cadre co-textuel où les signes s'échangent et, surtout dans *Le Mandat* et *Mandabi*, se donnent le change, aux dépens de leurs « facteurs », suppôts et supports. La multiplicité de ces sites de re-médiation commande de rompre avec un parcours calqué sur la chronologie des œuvres, et d'adopter la vieille lecture symptomale, chère à Althusser, pour mettre au jour, ici et là, les marques d'une crise généralisée de la signification, dont la prolifération virale des performatifs – les « promesses » tous azimuts – est l'un des symptômes les plus *typiques*.

On peut admettre, comme principe général, le fait que « toute médiation est toujours une re-médiation », mais il nous semble que c'est au niveau du texte comme dispositif matériel que la

---

<sup>353</sup> On se référera à la partie théorique (Première Partie, Discussions II et III), sur tous ces points. On aimerait toutefois bien marquer le fait que par « écriture » nous entendons également un acte communicatif, et non plus seulement expressif, dans l'acception de « montage différentiel » chère à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et que reprend à son compte Tcheuyap (*De l'écrit à l'écran*). On lira ainsi, dans le masque, la coalescence des actes expressif et communicatif, qui les fait filer sur une nouvelle pente de performativité où l'inclusion de la position périphérique du spectateur est un facteur clé.



proposition théorique de Jay David Bolter et Richard Grusin nous semble particulièrement féconde, ce dont les auteurs sont d'ailleurs pleinement conscients (*Remediation* 55-56). Ainsi, la 're-médiation' de la légende de Soundjata, telle que l'analyse Joseph Paré dans son étude, est difficilement démontrable au-delà d'une description des sites de l'énonciation qui se configurent au fil des récits produits par la triple instance griotique – le méganarrateur/Djeliba/Mabo<sup>354</sup>. En revanche, on peut clairement voir, dans la prolifération des supports d'écriture, des posters, des éléments iconographiques, des contextes d'échange verbal ou de « lecture », chez Sembène, un dispositif tangible par où est mis en évidence le médium comme médium, mais aussi par où apparaît la mise en texte/contexte d'un médium dans un autre médium. Cette superposition multimédiale, comme les scènes de feuilletage de magazine ou de journal dans *Le Mandat* (film et nouvelle), *La Noire de...* (film), *Xala* (film et « roman »), *Guelwaar* (film), l'iconographie et les insignes de la postcolonialité, surtout dans *Xala* et *Guelwaar* (films et « romans »), n'est bien entendu jamais innocente, mais leur inscription, ou les traces de leur effacement, marquent les étapes d'un travail sur la signification. On se propose de suivre ce procès, la manière dont se déclinent ses mouvements et se recoupent ses articulations, dans les deux premières

---

<sup>354</sup> Paré (« Esthétique de la parole » 56) évoque le statut de la parole discursive et stylisée comme « matrice d'une médiation » pour le cinéma africain en général, mais comme le rappelait déjà Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 62-63), le visualisme de Sembène, en partie lié à l'influence russe, tend à donner préférence à la parole impersonnelle résultant du montage visuel et sonore (le champ aural, non celui « oral » des dialogues). Pfaff relève ainsi que dans *Ceddo*, où cette forme de l'expression est le plus travaillée, « le spectacle du discours » ne prend que trente des cent vingt minutes d'un film où, on le sait, la musique de Manu Dibango induit un même effet de présence obsédante que le cadrage du visage de Diouanna dans *La Noire de...*

autoadaptations richement « significatives » que sont *La Noire de...* et *Mandabi*<sup>355</sup>. Ici et là, on veillera à dresser l'état des lieux de la recherche et l'historique des études, sans aucune prétention à l'exhaustivité ou l'ambition de faire le tour des questions soulevées, mais avec, en arrière-plan, le souci de toujours découper et bien marquer le champ de réflexion où s'inscrit notre démarche. *La Noire de...* est évidemment, avec *Xala*, le film de Sembène le plus étudié et commenté, tandis que *Mandabi* présente, malgré une exégèse assez fournie, un faible coefficient de pertinence bibliographique pour notre travail, même si l'on observe ici, comme partout ailleurs dans l'œuvre, cet effet d'usure du filmique sur le littéraire, effet induit par le cumul des investissements critiques d'un champ unique, celui des images à l'écran. Cependant, la scène, dans *La Noire de...*, où « Msié » feint d'annoncer l'arrivée de la lettre écrite à Diouanna par sa mère, prélude à la fameuse scène de lecture, outre son accent ironique, situe le problème à un niveau plus complexe, d'où la nécessité, pour ce film, de revisiter une « littérature » d'où, étrangement, la « littérature », la « lettre », finit par se faire oublier, comme si elle avait été happée dans le trou noir de l'image mouvante et parlante.

---

<sup>355</sup> *Niaye* (1964), *Tauw* (1970) et *Niiwam* (1991), sont les autres films jusqu'ici tirés d'un texte littéraire de Sembène, le dernier (*Niiwaam*) réalisé par son assistant d'alors Clarence Delgado. Outre le format court métrage et le contexte rural du premier (*Niaye*), et l'isotopie formelle (nouvelle/court métrage), c'est surtout la relative absence de dispositifs matériels de re-médiation et leurs rapports avec l'imagerie coloniale et néocoloniale qui nous a poussé à ne pas retenir ces autoadaptations, nonobstant la médiation du griot dans *Niaye*, qui par ailleurs s'apparente au type classique de médiation précédemment analysé avec *Keïta!*

### ***I.1. Histoire d'une lettre oubliée : La Noire de... au fil de ses lectures***

Dans sa recension du recueil édité par Jean Ouédraogo et Françoise Naudillon, *Images et mirages de la migration dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*, Karine Blanchon prend des accents outrés pour rappeler à Stéphanie Bérard, pour qui *La Noire de...* est un film peu étudié, que non seulement « Sembène Ousmane est de loin l'un des réalisateurs africains à qui les universitaires ont consacré le plus d'ouvrages et d'articles ! », mais que le film, tout « comme la nouvelle (sic) *Voltaïque* dont il est tiré, est par exemple au cœur des travaux de Patrick L. Day (2008), de Sheila Petty (2000), de Françoise Pfaff (1984) ou encore de Sada Niang (1996), entre autres » (Blanchon 168). La remarque de Bérard, aussi déconcertante qu'elle paraisse, est sans doute un cas classique de *vanitas scholasticum*, mais on ne peut manquer de relever, chez Blanchon, une série de glissements et substitutions, à commencer par la confusion métonymique entre le titre général du recueil, qui comporte lui-même une nouvelle du même nom, « Le Voltaïque », et le texte « La Noire de... », qui précède cette dernière dans la disposition des 12 nouvelles – *pace* la pagination éditoriale, le fragment poétique « Nostalgie » fait évidemment partie intégrante de « La Noire de... »<sup>356</sup>. Le second point à soulever porte sur la

---

<sup>356</sup> Autre élément un peu déconcertant : la confusion entre « émigration » et « immigration », « coopérant » et « expatrié », sur laquelle Bérard base une grande partie de son étude thématique, un peu dans la lignée du consensus critique général. Cela peut aussi tenir à la faiblesse de la trame narrative et aux ambiguïtés du cadre temporel, car la famille de coopérants ne retourne pas (encore) en France, mais seulement pour y passer les vacances estivales. Il est donc inexact de dire que ce « retour est aussi révélateur de la difficulté des expatriés français à se réinsérer dans la société française où, (sic) ils ont perdu le statut privilégié qu'ils avaient en Afrique » (Bérard 60). Toute la séquence des ripailles au salon et du café au balcon est, de fait, une ironique promotion du statut de coopérant, fort envié à l'époque dans la fonction publique française, en raison du régime, continué et controversé, des primes et avantages

centralité du film pour les travaux cités en exemple. Outre ses nombreuses contributions aux études sénégalaises<sup>357</sup>, Sheila Petty a consacré une série d'études à la représentation de la condition féminine noire dans les films<sup>358</sup>, tandis que l'étude de Patrick Day s'inscrit dans la lignée d'une ancienne monographie, non publiée, sur *La Noire de...* (1989). Mais à l'instar de la monographie sur Sembène de Françoise Pfaff et des études du recueil<sup>359</sup> édité par Sada Niang, et également consacré à Assia Djébar, ce qui est « au cœur » des préoccupations, c'est moins le film que le phénomène « Sembène », index emblématique d'un effort concerté, chez les artistes et intellectuels africains de la période venant immédiatement après les indépendances nominales, de faire éprouver la présence et l'historicité agissantes de cet « Autre » dont la représentation formelle, à travers le prisme déformant du discours colonial et post-colonial (francophonie), est l'objet d'une relation unilatérale. Par ce côté, l'esthétique de Sembène, généralement considérée sous l'angle du refus et du *dissensus*, est solidaire d'une posture engagée, et dans une telle

---

liés aux « risques » de la vie dans les colonies – tout le sens de la remarque sur l'homme de confiance qu'était Senghor.

<sup>357</sup> Cf. Sheila Petty (éd.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

<sup>358</sup> “Toward a Changing Africa: Women's Roles in the Films of Ousmane Sembene,” dans Petty 67-85. Voir aussi Murphy (*Sembene* 124) et Fofana (*The Films of Ousmane Sembène* 164).

<sup>359</sup> Recueil où *La Noire de...* (film) ne figure pas parmi les œuvres étudiées, seule la nouvelle faisant l'objet d'une étude sur la polyphonie et l'inscription de la voix dans l'étude de Suzanne Crosta (dans Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone* 49-81).

configuration *La Noire de...*, avec *Emitai* et *Camp de Thiaroye*, exemplifie une certaine négritude par le bas, celle des déshérités, et non des héritiers, du colonialisme<sup>360</sup>.

Mais outre le fait que « l'imaginaire alternatif » de Sembène, comme dirait David Murphy, tient lieu, dans la proposition de Karine Blanchon, de l'une de ses émanations, i.e., le film *La Noire de...*, on peut aussi, sans chercher à la valider comme argument potentiel, reprendre à son compte la « bavure » de Stéphanie Bérard, et arguer que *La Noire de...* est en effet « un film peu étudié », mais en rapport avec son intertexte littéraire. Dans le vaste corpus des études, cette problématique de l'intermédialité est soit impliquée par la dimension langagière du passage de la nouvelle au film, autrement dit le fait oral – qui n'est pas la même chose que le fait intermédial – ou occultée par la dimension historique de la représentation d'une altérité résistante et irréductible à tout enfermement discursif, notamment par le cinéma ethnographique. Un exemple de cet effet d'entraînement du contexte de réception est fourni par l'effort de compréhension de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans son article « Naissance d'un cinéma », où le film de Sembène est exhibé en exemplum d'un « cinéma littéraire où la présence souveraine de la parole se manifeste à travers la voix d'un reporter ou d'un conteur, qui certes ne s'exprime pas lui-même directement, mais dit ce qu'il voit, juge et filtre ce qu'il regarde, et ne montre que rarement et superficiellement » (« Naissance d'un cinéma » 37). On reviendra, dans

---

<sup>360</sup> Cf. Gadjigo, *Ousmane Sembène : une conscience africaine* (Paris, Homnisphères, 2007). Le contexte de réception et les mécanismes de légitimation sont évidemment décisifs pour ce type de rapprochement: le film, terminé en 1965, fut présenté au premier *Festival mondial des arts nègres* de Dakar l'année suivante, où il reçut le prix du meilleur film dans la catégorie « long métrage », complétant ainsi la tactique de contournement des contraintes liées à la coopération française. D'où aussi l'ironie de la tardive recension/rédecouverte de R. Prédal, en 1985 (« *La Noire de...* , premier long métrage africain », *Cinémaction* 34, pp. 36-39).

la section consacrée aux horizons de signification et aux nouvelles compétences de lecture des signes, à certains points d'argument élaborés par Ropars-Wuilleumier concernant *La Noire de...*, notamment « le problème de la communication ». Bien qu'esquissé dans ses grandes lignes, et malgré un certain léger-de-main inhabituel chez elle, le cadre historique de cette brève étude offre une vue synoptique sur les films de cette « première » période d'émergence, de fictions ou documentaires, qui est loin d'être biaisée. De fait, on peut sans doute déceler une tension dialectique entre le conte et le reportage dans *La Noire de...*, et y voir un des éléments constitutifs de son originalité. Ce qui pose problème, c'est plutôt le cadre formel de l'analyse, cadre que Ropars-Wuilleumier établit en référence à « une tradition proprement africaine ». Selon Ropars-Wuilleumier, « il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir contes et nouvelles qui constituent la base de l'expression littéraire africaine et dont sont *d'ailleurs* issues quelques œuvres comme *Sarzan* ou *La Noire de...* » (37. Nous soulignons.). Au plan strictement formel, la nouvelle, dans sa définition classique goethéenne comme récit d'un événement inédit, inouï (*ein unerhörtes Geschehen*) s'applique difficilement aux deux exemples cités, qui se trouvent être des adaptations de textes littéraires traitant respectivement des séquelles psychiques de la guerre de 39-45 chez un ancien tirailleur et du néo-esclavagisme<sup>361</sup>. Il serait ainsi plus exact de les

---

<sup>361</sup> Cf. Sonia Lee, "The Awakening of the Self in the Heroines of Ousmane Sembène," dans Roseann Bell, *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature*, New York: Anchor Books, 1979, pp. 53-59; Dominic Thomas, "Rhetorical Mediations of Slavery: Sensationalism and Invisibility in Henriette Akofa's *Une esclave moderne* and Ousmane Sembène's *La Noire de...*," *Culture, Theory, and Critique* 45.1 (2004): 33-44. Lee et Thomas procèdent à leurs analyses du récit littéraire sur les mêmes bases formelles. De fait, à l'exception de la nouvelle éponyme, tous les autres récits de *Voltaïque* s'écartent de la 'règle' goethéenne pour la *Erzählung* comme récit fantastique – que Tieck et, surtout, Hoffmann, appliqueront avec virtuosité – et se donnent, explicitement, pour des

considérer comme des contre-actualités, eu égard au fait que la réalité prise pour matière est éminemment contemporaine, et non mythique, fantastique ou folklorique, comme dans les autres « contes et lavanes » de Birago Diop<sup>362</sup>. Non que le problème des genres « mineurs » que sont le conte et la nouvelle soit ici mal posé, mais en y voyant des structures profondes pour des récits radicalement ancrés dans le contemporain, l'actuel, Ropars-Wuilleumier recourt à un raccourci explicatif, d'ordre structural, qui offre la commodité de rabattre toute la charge de l'écriture littéraire sur de prétendus codes de l'oralité et de contourner le passage par la langue et la visée d'un langage tout court. Elle fond deux textes écrits dans le moule général des formes expressives de l'oralité, et si, comme on le verra, cela dénote une particulière attention aux usages de ces dernières pour un cinéma radicalement nouveau, ici en Afrique francophone, on ne peut manquer de relever, dans ses présupposés, la mise à l'écart – ou l'ignorance délibérée – du

---

« actualités littéraires », dans un sens politique, et non esthétique, compte tenu de la tardive émergence de la presse et du système colonial de diffusion des « nouvelles ».

<sup>362</sup> « Sarzan » marque un tournant chez Birago : le traitement d'une donnée sociale actuelle, qui n'est plus ancrée ou à retrouver dans quelque mythe ou folklore – ce qui sera une grande source d'inspiration pour Sembène le nouvelliste. Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 43-48) insiste aussi sur cet aspect du « réalisme » des films, et leur ancrage dans « l'approche réaliste » des œuvres écrites (45). D'un point de vue « généalogique », la pratique remonte, non à Birago, mais à Lamine Senghor, avec la *Violation d'un pays*, contre-documentaire 'allégorique' publié en 1927. Sur cet aspect de l'œuvre, et malgré un ton hagiographique et un certain panurgisme critique, notamment sur la lecture « romantique » des *ceddo* et autres symboles de résistance chez Sembène, cf. V. Natasha E. Copeland, "Pictures in Motion or Motion Pictures: Sembène's Natural Products Steal the Show," *Études littéraires africaines* 30 (2011) : 58-76.

statut de *Sarzan* et *La Noire de...* comme adaptations filmiques de textes écrits<sup>363</sup>, donc inscrites dans un champ d'étude où ses analyses des rapports entre régimes d'images littéraires et filmiques, toujours avisées et incisives, ne tombent jamais dans les facilités du prêt-à-penser.

Pour cerner la « nouveauté » du film, une autre grille de lecture est également déployée, qui se rapporte, non au contexte de réception de films exprimant une sensibilité particulière, mais à divers domaines d'intervention et sites de résistance. Depuis les études de Françoise Pfaff (*The Cinema of Sembene Ousmane* 113-125) et Janis L. Pallister ("From *La Noire de...* to *Milk and Honey* : Portraits of the Alienated African Woman"), la problématique de l'aliénation culturelle s'est inscrite en creux dans la discussion. À leur suite, Sheila Petty fait ainsi observer que, à l'instar de *Xala*, « *La Noire de...* explore les conséquences de l'adhésion au pacte néocolonial à travers la déchéance d'un protagoniste : tant El Hadji que Diouanna cherchent des solutions en

---

<sup>363</sup> Outre, bien entendu, le fait que ce « conte », tout comme *Mandabi*, est basé sur des faits relatés dans un journal (*Nice-Matin* de juillet 1958). Dans quel sens une fixation sur le contage filmique peut conduire à de graves aberrations? On en mesure le risque à travers les usages institutionnels de Sembène : lors d'une série de projections autour du thème « Le cinéma fantastique français », étalée sur un mois (18 avril-18 mai 2012), le CNC fit figurer, parmi les « contes fantastiques » des séances du 20 avril et du 3 mai, *Borom Sarret*, ainsi décrit dans la brochure : « Albourah, le cheval, raconte une journée de travail avec son maître, taxi à Dakar ». Une telle *storyline* n'a rien de « fantasque », et est révélatrice, peut-être, des ambiguïtés que recèle le dispositif en triangle de l'énonciation, dans un film où la voix-off renvoie autant à l'imagier qu'au doublage des deux narrateurs potentiels et aux actants intradiégétiques. L'aberration consiste à rabattre tous ces flux sur un seul courant énonciatif, pour en extraire une forme de contenu – le genre « conte fantastique (africain) ».



dehors d’eux-mêmes et donc en dehors de leur culture »<sup>364</sup> (“Towards a Changing Africa” 72). Lindiwe Dovey a récemment donné une inflexion positive à cette aliénation, en tant que la fragmentation et l’état d’inertie corporels du « sujet exilique » participent, dans des films comme *La Noire de...*, *Et la neige n’était plus*, *Soleil O*, ou *En attendant le bonheur*, d’un « style palimpsestique », en particulier les techniques de superposition des voix (“Subjects of Exile” 64 sq.)<sup>365</sup>. Mais on sait que cette positivité se retrouve, plus diffuse, dans les actes de refus, résistance et subversion qui jalonnent la diégèse, dans le film, culminant avec le suicide de Diouanna et la séquence finale de poursuite à travers les rues sablonneuses du secteur indigène. Rachel Langford, dans ses deux essais<sup>366</sup>, s’est particulièrement attachée à décrire, avec beaucoup de finesse et précision, les relations spatiales autours desquelles s’organisent et en fonction desquelles se négocient les identités en régime colonial et néocolonial. Taiwo Osinubi reprend à son compte cette topologie fanonienne pour arguer que « (l)’usage des espaces iconiques situe le récit dans le contexte plus large du moment politique conjecturel qu’est la

---

<sup>364</sup> “As in *The Curse*, *Black Girl* probes the consequences of embracing neocolonialism through the downfall of a major character: both El Hadji and Diouanna seek solutions outside themselves and thus outside their culture.”

<sup>365</sup> Dovey analyse avec beaucoup d’acuité ces écarts entre la voix et le corps dans *Touki-Bouki* et *En attendant le bonheur*. On verra dans quel sens cette « synthèse disjonctive » s’applique aussi au film de Sembène, qui est un peu mis à l’écart.

<sup>366</sup> “Black and White in Black and White: Identity and Cinematography in Ousmane Sembène’s *La Noire de.../Black Girl*.” *Studies in French Cinema* (2001): 13-21; “Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and Literature: Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1965) and *Cinéma* (1997).” *French Cultural Studies* 16.1 (2005): 91-104.

transition, le passage d'un temps impérial français à l'anticipation d'un avenir sénégalais »<sup>367</sup> (“Cognition’s Warp” 260). Dans la lancée de cette articulation du topique au politique, Steven Malčić avance la thèse que « dans *La Noire de...*, Sembène élabore une esthétique spatiotemporelle du néocolonialisme qui sert de principe structurel de base au film, et révèle l’existence contradictoire du sujet néocolonial »<sup>368</sup> (“Ousmane Sembene’s Vicious Circle” 168).

Ces analyses de la représentation identitaire et contestataire évoluent, pour l’essentiel, dans la grande constellation où aliénation, complexe de dépendance<sup>369</sup> et résistance, individuelle ou collective, fournissent des repères thématiques. Certaines voies, comme la futurité et l’*angst* identitaire chez Osinubi, débouchent sur des perspectives insoupçonnées où le film de Sembène entre dans une résonance interfilmique « inouïe » avec *Les Saignantes* de Jean-Pierre Bekolo et *Africa Paradis* de Sylvestre Amoussou. Au niveau de l’œuvre filmique en elle-même, Sheila Petty et, tout dernièrement, Eleanor Huntington (2010) ont retracé la ligne de consistance d’une représentation plurielle et génériquement marquée de la résistance chez le cinéaste, de la femme du charretier à Collé Ardo dans *Moolaade*<sup>370</sup>. De telles lectures sont solidaires de celles, plus

---

<sup>367</sup> “The use of iconic spaces situates the narrative in the broader context of the political conjectural moment of transition from French imperial time to the anticipation of a Senegalese future.”

<sup>368</sup> “In *La Noire de...*, Sembene develops a spatiotemporal aesthetics of neocolonialism that acts as the primary structural principle of the film and reveals the contradictory existence of the neocolonial subject.”

<sup>369</sup> Lincoln (“Consumption and Dependency”) traite de cet aspect pour *Mandabi*.

<sup>370</sup> Le seul film où la figure féminine n’est pas imbue d’un coefficient de résistance, voire d’une épaisseur ontologique, comme la princesse Dior Yacine dans *Ceddo*, est aussi le seul où elle n’est pas inscrite dans la diégèse : *Camp de Thiaroye* – le sergent Diatta a beau être tiraillé entre la femme du pays natal et celle laissée, avec leur enfant, à Paris, ces deux ‘actantes’ restent abstraites et n’interviennent que passivement dans le monde du récit.

portées sur la forme, qui s'appuient sur le fait oral pour dégager la force de décentrement de l'œuvre dans son ensemble, y compris dans sa dimension oppositionnelle<sup>371</sup>. On ne peut cependant manquer d'émettre un certain nombre de réserves quant aux postulats implicites qui guident la recherche. On a déjà signalé le fait que le film, à travers la distension du réseau chronotopique, par rapport au texte littéraire, est une retransmission, en léger différé, de la crise du performatif survenue dans le sillage des grandes promesses de participation active à la grande « Union Française » gaullienne – enjeu du fameux référendum de 1958. Cette généalogie du désenchantement, loin de récuser l'argument sur la transition néocoloniale et les identités postcoloniales, permet de nuancer le propos et de prendre en compte la complexité du tableau social esquissé d'un texte à l'autre<sup>372</sup>. Mais il y a plus.

---

Même les lectures de *Mandabi* tendant à y voir un certain sexisme sont forcées d'admettre le potentiel agentif des femmes du malheureux Ibrahima Dieng – mis en évidence dans l'adaptation théâtrale en swahili, et à forte inflexion « féministe », de la dramaturge tanzanienne Amandina Lihamba (*Hawala ya Fedha*, 1980). Cette puissance d'agir est, avec la question du recours nécessaire à la langue maternelle, la tendance la plus marquée qui se lit à travers les entretiens du cinéaste (Diop 1993, Gadjigo et Niang 1995, Busch et Annas 2008, entre autres).

<sup>371</sup> Cham 1982 et 1984, Ukadike 1994, Diawara 1988, Niang 1996 et Fofana 2012, entre autres. Cf. bibliographie.

<sup>372</sup> Entre autres, le fait qu'il soit moins question de subjectivité que de subalternité, à moins d'entendre par subjectivité la sujétion (soumission) à un régime d'exception, comme l'indigénat ou le protectorat – la subjectivité linguistique, au sens où l'entendait Benveniste, et qui implique une relation entre un « je » et un « tu », n'est pas en question ici. Point qui transparaissait déjà dans la tranchante critique spivakienne du poststructuralisme de Foucault et Deleuze/Guattari (dans Williams et Chrisman 66-111). Par ailleurs, Françoise Pfaff voit dans la dépendance à l'égard de la métropole le trait commun aux « deux contextes », colonial et postcolonial (*The Cinema of Ousmane Sembene* 114). Cependant, le propos est général, et il suffit de contraster la rencontre avec le cuistot, dans la nouvelle

Tout d'abord, la spatialité<sup>373</sup> si tranchée du film est moins accusée dans la nouvelle, où l'espace indigène est rendu en des traits moins vifs que l'espace intérieur de la protagoniste, son *inscape*. Dans le film, la vivacité du trait « local » est en droite ligne de *Borom Sarret*<sup>374</sup>, où les plans d'ouverture campent le lieu, notamment les plongées à 180 degrés, en vue de surplomb « profilée », et le dégradé de la perspective, typiquement russe, pour capter la sortie du charretier de l'enfer du ghetto (Fig. 6 et 7)<sup>375</sup>. En outre, là où la version filmique s'ouvre sur une séquence renvoyant au documentaire et au récit de voyage, le texte littéraire commence par prendre les allures d'un récit policier, pour ensuite, à travers une série de relais<sup>376</sup>, dériver vers un double

---

et le film, pour prendre la mesure des différentes strates historiques et sociales de celle-là, et qui ne sont pas perceptibles dans celui-ci, à moins de savoir interpréter la posture en trois quarts et le regard de biais du cuistot – comme connotant la condescendance.

<sup>373</sup> Voir, pour de plus amples développements sur ce point, Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 48-52.

<sup>374</sup> *Borom Sarret*, comme le note justement Murphy (*Sembene* 85), est un arpentage (*mapping out*) de la ville africaine.

<sup>375</sup> Voir aussi Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 49) pour d'autres résonances interfilmiques avec Poudovkine, Eisenstein et de Sica.

<sup>376</sup> Cf. p. 162 : « C'est là-bas, en Afrique, que tout commença ». Ceci est le premier relais, celui de la chronique du désenchantement. Et p. 165, pour le relais du récit de Madame : « Quant à Madame, elle se souvenait de ses derniers congés passés en France ». Encore, p. 181 : « Diouanna s'abandonnait à ses souvenirs ». En fait de monologues intérieurs, c'est la version primitive du style indirect libre, donc se signalant par ces sortes de « panneaux indicateurs », notamment les marques aspectuelles (imparfait) et les embrayeurs de temps. Cependant, on sait que le récit littéraire dans son ensemble se décline à la troisième personne, dans le pur style « réaliste ». Toutes les citations se réfèrent à la publication originale du recueil (*Voltaïque : nouvelles*, Présence Africaine, 1962).

monologue intérieur – celui de Madame et celui de Diouanna – avant de se tenir, plus ou moins fermement, sur le terrain du récit de captivité à double focalisation, interne et externe, avec alternance d'un point de vue extradiégétique (la chronique d'un suicide « annoncé », au tout début, comme une hypothèse à vérifier) et d'un mode de narration inclusif recourant au style indirect libre (les réminiscences et la nostalgie de Diouanna). La conclusion finale de l'enquête, par où se termine le récit linéaire, établissant la thèse du suicide, n'en est que plus ironique : dès le début, l'inspecteur observe, de but en blanc, que « c'est un boomerang, cette histoire », faisant ainsi signe vers le réseau discursif où s'enserme la parole muette de l'héroïne – non seulement les témoignages de la maisonnée et du voisinage, mais aussi les « notations » et observations du juge, du médecin légiste, de l'inspecteur, et des photographes de presse. Ainsi, la « note » finale insérée dans le journal trace un arc de signification avec le début, en étroite affinité avec les ouvertures et finales de conte, de sorte que l'enquête policière est une enveloppe, un « film » qui, en adhérant à cette matrice narrative, se désintègre de l'intérieur<sup>377</sup>. Cet aspect dysnarratif du texte littéraire qui, par l'enveloppement fusionnel, « pelliculaire », des formes de leurs contenus, détourne divers genres narratifs (récit policier, autobiographique, de voyage), loin de disparaître, se retrouve dans la déroutante séquence finale du film – et l'on verra dans quelle mesure ce long

---

<sup>377</sup> On peut donc facilement vérifier l'hypothèse de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, mais l'enjeu pour nous est ailleurs que dans l'explicitation des codes et techniques du récit traditionnel. Sur tous ces points, cf. les travaux sur l'oralité filmique de Cham (1982, 1984 et 1990) Diawara (1992) et Ukadike (1994 : 201-222). Cf. *supra* l'Étude 3 de la Première Partie.

« détour » filmique peut aussi se comprendre comme le tracé d'un nouvel horizon herméneutique<sup>378</sup>.

Le texte littéraire présente ainsi une dense texture à double motif, l'un figurant l'espace du discours, du maître, l'autre l'espace du « domestique ». L'enjeu pour nous, à ce niveau, est de corrélérer cette intériorité de l'espace à la voix – hors-champ et intérieure à l'écran, tout à la fois – du récit filmique, et ainsi de déboucher sur un locus du transnational où l'on pourra resituer et élargir les questions liées à l'isotopie synecdoctique de Nice et Dakar comme tropes, métonymes de la France et du Sénégal (Osinubi 260) ou encore, comme le propose Langford, « les relations individuelles entre Diouanna et ses employeurs [...] que le film présente comme un macrocosme des relations globales (entre le contexte économique du colonialisme français et les relations postcoloniales entre la France et l'Afrique) » (“Black and White in Black and White” 17), notamment à travers le jeu des relations et positionnements des objets et des personnes dans l'appartement antibois. En d'autres termes, film et nouvelle documentent une crise du performatif, selon des modalités énonciatives et figuratives à préciser, pour sortir la discussion du trou noir de la « représentation » et saisir la transvaluation de l'espace intérieur de l'appartement en non-lieu transatlantique, dans la lignée des cales de négrier et des zones de transit

---

<sup>378</sup> Fredric Jameson, désambiguïseur et déchiffreur hors-pair des codes culturels, semble ainsi être totalement dérouté par la séquence finale dont il rappelle le caractère « étrange » (*curious*), en tant qu'est ici soulevé le problème du « rôle ambigu joué par les éléments archaïques ou tribaux » dans l'œuvre de Sembène (“Third World Literature” 82). À noter que la perplexité de Jameson rejoint, en partie, la *skepsis* de William van Wert quant à l'universalité de certains éléments culturels, leur capacité à transcender un ancrage contextuel trop rigide – ce dont il est question plus loin.

contemporaines, ce que l'étude comparative de Dominic Thomas<sup>379</sup> trace en pointillés, et que nous tenterons de mieux préciser.

Cette chronique d'un vacillement des univers référentiels « en situation de crise », comme le notait, en son temps, Françoise Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 144), est conduite sur un mode à la fois similaire et différent, dans *Le Mandat/Mandabi*. Ici aussi, la promesse découle de la contraction d'un pacte, à la différence que là où, dans *La Noire de...*, l'écriture intervient dans les marges du récit et les « failles » du rapport interpersonnel, le cadre diégétique met au premier plan l'écrit et l'oral, et fait de leurs rapports le levier principal de l'action. S'y ajoute la grande mobilité du protagoniste dans un espace distinctement postcolonial<sup>380</sup>. Mais c'est dans les situations de lecture que le performatif est mis en rapport critique avec l'oralité comme discours non écrit, donc à valeur évidentielle moindre, voire douteuse, comme le suggérait déjà l'irritation de l'inspecteur devant la verbosité de l'ancien de la coloniale, dans *La Noire de...* (nouvelle). De même, les situations d'interlocution intervenant, dans *Mandabi* (nouvelle et film), et dans *La Noire de...* (nouvelle), avec Tive Corrêa en particulier, mettent en exergue une oralité qui est alors inscrite comme performance sociale, mais c'est aussi à ce niveau que les « prestations » des divers adjuvants de Dieng dissimulent une mordante ironie, y compris le plumitif qui, dans la nouvelle, enregistre les propos peu véridiques, agrémentés d'un brin de casuistique morale, de

---

<sup>379</sup> L'essai sur *Une esclave moderne* et *La Noire de...* est repris dans *Black France: Colonialism, Immigration and Transnationalism*, Bloomington: Indiana University Press, 2007, pp. 114-130. Si l'on s'en tient, comme Thomas, à la nouvelle, il est inévitable que Gorée en vienne à désigner un tel espace transnational chez Sembène. Mais le film, on essaiera de le montrer, va plus loin.

<sup>380</sup> Pour rappel : dans la nouvelle, Diouanna n'est pas confinée à l'appartement, « on la trimbalait de villa en villa », et de fait c'est chez l'ancien de la coloniale, le « commandant », qu'elle se rebiffe une première fois. Cf. p. 178.

Dieng à son neveu (181-182). Il est donc ici moins question d'une interaction, comme dans *La Noire de...*, que d'une mutuelle contamination de l'écrit et de l'oral, donnant ainsi naissance à cette efflorescence du performatif souvent notée comme ressort de l'élément comique, mais c'est par cette pointe que s'ouvre une brèche dans l'univers clos du scripturaire, et où s'empressent de s'engouffrer les puissances du faux et les simulacres identitaires, deux phénomènes que Dieng, au cours de sa balade dans le bazar postcolonial, finit par diagnostiquer comme une nouvelle pathologie<sup>381</sup>.

## ***I.2. À la recherche du « présent » perdu : crises du performatif et horizons de signification***

### ***Images visuelles et situations performanciennes***

La traduction du titre français *La Noire de...* par *Black Girl* est unanimement reconnue comme moins riche en ambivalences<sup>382</sup>. Mais on oublie souvent que l'une des vertus de l'autre traduction anglaise, celle du titre de la nouvelle, par « Promised Land », est qu'elle renvoie à un cadre historique spécifique : celui du fameux référendum de 1958, inscrit lui-même dans le contexte plus large des luttes anticoloniales et/ou des revendications pour une plus grande

---

<sup>381</sup> Comme le note encore Murphy (*Sembene* 92), Dieng en arrive à la conclusion que la parole des gens n'est plus fiable, et que leurs apparences sont trompeuses. Cependant, un tel « littéralisme » trouve sa source dans sa formation littéraire, comme on tente de le montrer plus loin.

<sup>382</sup> En fait, la nouvelle laisse peu d'ambiguïtés quant au contexte colonial de la désignation, et l'ellipse renvoie moins à la provenance ou à l'origine qu'à l'appartenance à un maître, au statut de *possession* (néo-coloniale), de « bien meuble » (cf. p. 180).



inclusion dans l'Empire<sup>383</sup>. Cette interface entre présent colonial et futur postcolonial se retrouve une seule fois, dans le film : lors de la discussion de salon sur l'avenir des « jeunes » nations africaines et la confiance en Senghor, avec qui « il n'y a rien à craindre », pour conduire les destinées du « Sénégal ». Dans le texte littéraire, cette liminalité est plus diffuse, et s'indique à travers les brèves allusions aux dynamiques de l'histoire sociale, comme lorsque Samba, le cuistot en proie à une angoisse professionnelle aiguë, se lamente que les « broussards » aient envahi Dakar, « chacun se vantant d'être maître-cuistot » (*Voltaïque* 169) et lorsque Madame, dans la scène du marché aux bonnes/esclaves, porte son choix sur Diouanna, « fraîchement arrivée de sa 'brousse natale' » (166)<sup>384</sup>. Dans le film, cette « fraîcheur » est connotée à travers deux contrastes : la juxtaposition du visage serein et détaché de Diouanna avec les airs de vieilles

---

<sup>383</sup> Sur tous ces éléments, voir la récente étude de Frederick Cooper (*Citizenship between Empire and Nation* 53 sqq.) On notera seulement que la grande dépendance à l'égard de l'archive écrite, matériellement conservée, oriente la recherche et la réflexion historiographiques vers un cadre d'où sont exclues les masses, urbaines et rurales. La subalternité de la *microstoria* des indépendances est assez différente de celle mise en évidence à travers les fouilles dans les archives, et c'est cette histoire orale qu'exemplifient *Emitaï* et *Camp de Thiaroye*, notamment par l'accent qui est mis sur la dimension langagière (« petit blanc » des tirailleurs et langue diola).

<sup>384</sup> Dans son commentaire suivi et en parallèle des deux textes, Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 117-118) fait observer qu'à travers les scènes montrant Diouanna se faire éconduire par une expatriée et snober par les députés se rendant à l'assemblée, Sembène veut insister sur le fait que « l'écart social qu'il veut dénoncer ne porte pas tant sur les rapports entre noirs et blancs qu'entre des classes économiques ». Cependant, comme le montre la nouvelle, au sein même de la classe subalterne les tensions sociales faisaient rage, ce dont savaient tirer profit les néo-colons (les coopérants).

filles des autres femmes<sup>385</sup> attendant, comme elle, la venue « salutare » d'un employeur blanc et avec la vétusté du ghetto environnant, mais dans ce dernier cas il ne renvoie plus à une division spatiale tranchée entre colons et indigènes, mais à cette subalternité des « broussards » constamment évoquée dans la nouvelle, et qui est ainsi moins « évidente » dans le film. On reviendra au visage masqué de la patronne dans cette scène, mais on aimerait d'abord mettre en relief quelques situations *typiques* où la promesse, ici et là, s'insère dans un réseau d'images et de proférations, où le verbal et le visuel s'enroulent en des nœuds de performativité qui forment le *fatum* de l'héroïne.

La contemplation de la photo d'identité, dans la nouvelle, vient achever une longue série de visualisations où les images idylliques de la France se détachent sur un fond obscur dans lequel l'origine indigène, et par suite la réalité sociale immédiate, finissent par revêtir un sens abstrait, irréel<sup>386</sup>. Dans son étude, Vlad Dima consacre de longues et pointues analyses aux structures iconographiques dans la nouvelle et le film, notamment au rôle de l'espace négatif du poster comme figurant la place marginale de Diouanna en France. Selon Dima, « le positionnement du personnage à la gauche dans le cadre du poster fait écho à sa position réelle dans la société française, contrairement à ce qu'elle s'imaginait » (« Ousmane Sembene's *La*

---

<sup>385</sup> Huntington ("Portrayal of Women in Ousmane Sembene's *La Noire de...* and *Emitai*" 12) parle de « jeunes femmes sénégalaises », mais leur style vestimentaire 'puritain', qui contraste avec la robe tropicale légère de Diouanna (marinière), connote un âge plus avancé.

<sup>386</sup> Cf. p. 163 : « C'était une longue trotte, mais plus depuis un mois ; depuis que Madame lui avait dit qu'elle l'emmenait en France. La 'France', elle martelait ce nom dans sa tête. Tout ce qui vivait autour d'elle était devenu laid, minables ces magnifiques villas qu'elle avait tant de fois admirées. »

*Noire de...*” 61)<sup>387</sup>. Ceci s’applique également à la situation de Diouanna au Sénégal, dans la version filmique, comme l’a encore récemment rappelé Françoise Pfaff (*Focus on African Films* 102). L’on est cependant un peu surpris que parmi la masse des données visuelles prises en considération, la photographie de la nouvelle et le magazine illustré du film, feuilleté dans la chambre du petit ami, ne soient pas même évoqués – encore moins la photo prise avec le petit ami dans le film, et qui est, comme le masque, l’empreinte d’un vécu. Dans l’étude de Dima, seul le poster est mobilisé, comme référence textuelle, pour, à travers divers filtres théoriques<sup>388</sup>, de

---

<sup>387</sup> “Almost naturally, then, the placement of the film chracter to the left side of the poster frame echoes her actual position in French society, as opposed to what and where she imagined she would be.”

<sup>388</sup> Certaines extrapolations, comme la direction du regard dans le poster, et sa positionalité à l’est, tandis que l’écriture serait à l’ouest, de même que la pointe ironique de la bouteille de whisky, *Black and White*, dans le décor en noir et blanc de l’appartement (Dima 65), nous semblent relever des fausses homologues structurales. Pour une interprétation moins sophistiquée des rapports entre le blanc et le noir, cf. Crosta (dans Niang 54 sq.). Rappelons que dans la nouvelle Diouanna est *blanchisseuse* de « formation », ce qui, outre la valeur symbolique, accuse son origine rurale et, surtout, casamançaise. Jusqu’à une date récente, la majorité des prestataires de services domestiques (ménage, linge, garde des enfants) provenait de la Casamance, un fait que Sembène ne manque pas de rappeler lors de son entretien avec Gerald Peary et Patrick McGilligan autour du film *Emitai* (dans Busch et Annas 51) et que le film traduit dans la scène, relativement longue, du lavage des habits. L’association entre lingère et origine casamançaise, et les connotations de propreté, effacement, et discipline, font ainsi partie de ces données sociales élémentaires que le film ne manque pas de mettre en relief, mais c’est pour mieux les contraster avec le délabrement de la maison suite à la révolte de Diouanna – et ici la résonance historique avec les campagnes de désobéissance civile orchestrées par Aliin Sitooye Jaata en Casamance, dans les années quarante, semble assez évidente. Sur Jaata, on se reportera à l’étude de Robert Baum, “Prophetess: Aline Sitoé Diatta as a Contested Icon in Contemporary

---

Senegal” (dans *Facts, Fiction, and African Creative Imaginations* 48-59). Baum tisse des fils d’arguments qui finissent par l’empêtrer dans d’inextricables contradictions et un biais ethnisant assez ironique, étant donné sa propre positionnalité de chercheur. Ainsi, notant que « peut-être le plus grand hommage rendu à Aliin Sitooye » est le fait qu’elle soit devenue « le sujet de plusieurs grands romanciers sénégalais » (54), il déplore l’exotisation du religieux, cette « aura de ‘religion fétichiste’ » qui plane dans le roman de Boris Diop, *Les Tambours de la mémoire*, auteur « qui la voit clairement comme une figure politique » (55) et reproche à Marouba Fall, « dont le nom suggère une origine toucouleur ou wolof, plutôt qu’une affiliation diola ou casamançaise » (59), l’oblitération, dans sa pièce *La Reine de Kabrousse*, du double rôle de Jaata comme « messagère et servante de l’Être Suprême, Emitaï, [rôle] qui était au cœur de ses enseignements pratiques » (56). Baum admet pourtant, non sans une coquette componction, qu’il ne peut discuter dans les détails les résultats de ses recherches tridécennales sur « les prophétesses émulant Aliin Sitooye » dans la performance du *kasila*, le rite pour favoriser l’abondance des pluies et « continuant la tradition de rejet des cultures étrangères » comme l’arachide et la canne à sucre, en raison du fait que « le gouvernement du Sénégal reste intéressé à savoir si ces messagères d’Emitaï sont liées aux problèmes politiques de la Casamance » (57) : en clair, si elles ont des liens avec la rébellion anti-néocoloniale. Ainsi, en peu de pages, Robert Baum semble avoir oublié son évocation de cette dimension proprement politique dans le roman de Diop. On est alors en droit de se demander s’il a effectivement lu ce roman, dans le sens où la théologie libérationniste de la reine Johanna Nascimento, que Fadel et le narrateur (Ismaïla) transforment en messianisme révolutionnaire, donc ‘gauchisent’ (maoïsme romantisant de Fadel) et gauchissent complètement (les ruses du narrateur-lecteur Ismaïla fouinant dans les notes de Fadel pour nous transmettre son « expérience » du maquis), fait l’objet, à travers ces interférences, d’une complexe critique, y compris aux plans spirituel et temporel, laquelle intègre donc pleinement cette dimension politique, exactement comme dans *Emitaï*, dimension que Baum semble si soucieux de ne pas ‘compromettre’, d’où aussi son refus, au demeurant frivole, de ne pas inclure dans cet ‘essai’ sur la construction postcoloniale du mythe de

Freud et Benjamin à Barthes, Sontag et Khanna, saisir une mélancolie dont la symptomatologie nous semble, d'une part, autrement iconisée et, de l'autre, plus complexe qu'une simple mise en rapport du poster filmique avec le texte littéraire et l'exégèse, aussi pointue fût-elle, ne le laissent supposer. Ainsi, Dima « entend avancer la thèse selon laquelle Sembène utilise une technique littéraire de l'espace négatif afin de surprendre ses lecteurs » (Dima 64). Proposition qui n'est pas sans son tranchant analytique, mais à l'appui est cité le début de la nouvelle, qui serait, selon Dima, « parfaitement anodin et subreptice, exactement comme l'espace négatif noir du poster » (64)<sup>389</sup>. L'homologie paraît douteuse et forcée, moins en raison du jeu parodique avec divers genres, dont le récit policier, qui fait la trame dysnarrative de la nouvelle<sup>390</sup>, mais parce que le film offre un autre type de négativité spatiale, en l'occurrence le ciel constellé que Diouanna contemple en se demandant si la France n'est pas « ce trou noir ». Cependant, cette métaphoricité des rapports entre blanc et noir dans la topo-graphie intervient déjà dans la nouvelle avec la photo d'identité ratée : « Elle n'était pas satisfaite de la pose ni du cliché ; la photo était *sombre*... Qu'importe si je dois partir » (*Voltaire* 168-169. Nous soulignons.). Dans le film, cet

---

Jaata, un auteur (Sembène) auquel il a auparavant consacré une solide étude historique (dans *Black and White in Colour* 41-58), sans céder, comme ici avec Fall, à ces étranges accès d'ethnisme.

<sup>389</sup> “I want to advance the theory that Sembene uses an akin literary negative space technique in order to surprise the readers. The entire beginning of *La Noire de...* is perfectly unassuming and quiet, much like the black negative space of the poster.”

<sup>390</sup> Nancy Virtue nous semble toucher, par une petite pointe allusive, à cet aspect parodique : “In sharp contrast to the film version, in which Diouanna narrates her own story in voiceover, the literary text frames Diouanna's suicide through the French police investigation, which is in fact the whole *pretext* for the written narrative” (Virtue 559. Nous soulignons.).

aveuglement sera capturé dans la scène de la contemplation du magazine illustré et, avec une résonance cette fois tragique de « re-connaissance », dans la contemplation du ciel nocturne et le dernier coup d'œil à la photo prise avec le petit ami. Ainsi, en assimilant l'Afrique à un « taudis sordide », à l'arrivée sur la Côte d'Azur, dans la nouvelle (*Voltaïque* 174), Diouanna ne fait que prolonger la métaphore filée du regard qui s'égare et du fantasme qui s'enlise dans des délires de fusion avec les « leurres et lueurs » de la francité<sup>391</sup>.

Ces données visuelles immédiates que sont les photos et illustrations<sup>392</sup>, étrangement absentes des études comparées du texte littéraire et de la version filmique<sup>393</sup>, sont toujours en étroite corrélation avec des situations de performance verbale. Dans la nouvelle, les promesses à tout-va faites aux femmes du voisinage se fondent avec les images idylliques projetées à l'écran de la conscience « nouvelle » que l'héroïne *forme* de son corps : « Chacune avait quelque chose à lui dire, à la charger d'une commission ; Diouanna promettait. Toute sa physionomie était

---

<sup>391</sup> C'est, encore une fois, la description des villas « minables » (p. 163), désormais perçues à travers les jumelles du fantasme de la 'France'.

<sup>392</sup> On trouvera une scène similaire dans *Et la neige n'était plus*, de Samb Makharam, à la plage, où la petite amie du revenant feuillette un magazine illustré. Un inventaire des nombreuses occurrences de ce trope montrerait aisément que, toujours, l'enjeu réside dans la délinéation du territoire psychique d'un personnage, souvent féminin, comme, outre *La Noire de...*, dans *Xala* et *Guelwaar*.

<sup>393</sup> Virtue ("Le film de..." 564), bien que plus attentive aux décalages chronotopiques et aux multiples disparités entre les deux univers diégétiques, s'en tient, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, à la symbolique du masque et à ses résonances brechtiennes, dans la scène finale, et au renvoi à la dernière image en *freeze-frame* d'Antoine Doinel dans *Les 400 coups*.

radieuse » (173)<sup>394</sup>. Dans le film, cette spirale de promesses nous semble se redessiner à plusieurs niveaux. Il y a d'abord, car elle est un peu le pendant de l'interaction avec les voisines évoquée dans la nouvelle, la scène de la « mascarade » ludique autour de la mère, danse circulaire qui se répétera à Antibes, lors de la dispute avec la patronne « autour » du masque. Le traveling circulaire et l'alternance des champs ne relèvent en rien d'un style visuel « emprunté » : cette scène de chicane est la seule incidence où la focalisation se tient à la croisée des points de vue subjectifs de Diouanna et de la patronne, et de la « vision périphérique » du masque, où les images subjectives se fondent dans le creuset de ce regard-masque qui est l'inscription filmique du point d'aveuglement spectatorial – la scène est ainsi un prélude au plan final du film. Il y a aussi, et située sur un même niveau de performativité, la scène de l'acquisition du masque, à crédit, avec la promesse au frère de lui donner cinquante francs dès réception de la première paie. Mais c'est surtout le pacte tacite avec les employeurs, non écrit, mais contracté avec la remise de la carte d'identité, et sur le fond obscur des images et mirages de l'ailleurs hexagonal, qui surdétermine les engagements verbaux et, d'une manière générale, porte l'élan performatif de

---

<sup>394</sup> On songe ici à la description phénoménologique que livre Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, de cette 'mutation radicale', cette « mue définitive, absolue » du phénotype du colonisé en partance pour l'hexagone, corps dont la silhouette, parmi les siens, est déjà dans une autre sphère ontologique : « Il y a une sorte d'envoûtement à distance, et celui qui part dans une semaine à destination de la Métropole crée autour de lui un cercle magique où les mots Paris, Marseille, la Sorbonne, Pigalle représentent les clés de voûte. Il part et l'amputation de son être disparaît à mesure que le profil du paquebot se précise. Il lit sa puissance, sa mutation, dans les yeux de ceux qui l'ont accompagné. 'Adieu madras, adieu foulard...' » (Fanon, *Peau noire* 38 et 42).

l'héroïne<sup>395</sup>. La venue du patron est ainsi l'occasion d'un échange prémonitoire avec Tive Corrêa sur la persistance d'une vision tronquée de la France, mais la voiture et la présence d'un blanc dans le quartier indigène n'en gardent pas moins toute leur valeur symbolique. Dans le film, grâce à la recontextualisation et son déplacement à la fin, cette « rencontre » s'appréciera moins en termes d'aveuglement et de force magnétique de l'obscur et de l'inconnu, comme le suggère énigmatiquement Tive Corrêa dans la nouvelle (172-173), que dans les termes d'une cinglante lucidité et d'un *unmasking/debunking* du mensonge néocolonial. Dessillement qui sera capturé à travers le cadrage obsédant des regards, le détachement souverain de la mère, et bien sûr la « mascarade » subversive du petit frère.

Dans la nouvelle *Le Mandat*, et le film *Mandabi*, le hiatus entre la valeur performative du verbal et du visuel est différemment articulé. À la différence de *La Noire de...*, ici le jeu des résonances et des écarts se déploie dans un espace social où la dialectique entre le privé et le privatif revêt une signification assez particulière<sup>396</sup>. Là où Diouanna ne possède qu'une carte

---

<sup>395</sup> Dans la nouvelle, la famille et la bonne voyagent simultanément, mais toujours en bateau pour cette dernière, en raison de son statut d'indigène.

<sup>396</sup> Contrairement à ce que laissent suggérer plusieurs études du film (Paré et Curtius, « *Le Mandat* de Sembène Ousmane » ; Lincoln "Consumption and Dependency" ), Dieng ne se déplace pas entre l'espace privé de sa maison et celui, public, des lieux de la modernité. L'espace domestique du bidonville est, de part en part, un espace communautaire : la salle de bains est en plein air, avec pour 'porte' et protection une mince palissade, et la devanture est assiégée par le voisinage aux aguets. L'interpénétration des espaces, repérée par Paré et Curtius (dans Niang 145) est ainsi inscrite au cœur même de cet espace communal, avant la grande vadrouille dans la jungle administrative de la modernité. Pfaff rappelait déjà que « dans la plupart de ses films, Sembène insiste sur l'espace communal plus que



d'identité – outre quelques vêtements, une photo et un masque, dans le film – El Hadji accumule les possessions symboliques – femmes, maison, habits richement brodés et lourdement amidonnés – mais est chroniquement fauché et ne possède aucune carte d'identité ; là où les promesses de Diouanna sont surcodées par le pacte avec ses employeurs, qui est une sorte de blason des pactes faustiens contractés entre le Sénégal et la France, de l'immédiate après-guerre à l'actuelle période postcoloniale, Dieng se retrouve embarqué dans une dynamique performative où son image de notable de quartier, non celle de la France, est le facteur surdéterminant. Le réalisme documentaire de la séquence chez le coiffeur guinéen, qui ouvre le film, et où la caméra s'étend longuement sur le visage en gros plan moyen du héros, renvoie ainsi à un certain surcodage de l'image sociale, un « incessant besoin de paraître », comme le dira plus tard son neveu Mbaye à un potentiel investisseur immobilier <sup>397</sup>. Lincoln (“Consumption and Dependency” 342) note fort justement le caractère d'excès de la longue séquence consacrée au repas, et l'agressivité des plans rapprochés en accuse le trait connotatif (la rapacité du personnage, y compris sexuelle) ; mais l'on ne saurait oublier, au plan de la symbolique sociale,

---

sur l'espace individuel en raison de l'aspect collectif de la vie traditionnelle africaine ainsi que de sa propre idéologie, qui insiste sur l'importance de l'action sociale » (*The Cinema of Ousmane Sembene* 50).

<sup>397</sup> La fonction sociale de la présentation et du façonnement de soi se manifeste à plusieurs reprises dans la nouvelle : à la poste, après avoir éconduit la meute des mendiants, Dieng demande à Maïssa « de voir s'il n'était pas chiffonné et sali derrière, en arrangeant ses vêtements » (*Le Mandat* 129) ; dans l'atelier du photographe, après s'être fait ‘arranger le portrait’ par le jeune (faux) apprenti, le narrateur, plein de verve ironique, fait observer que, « essuyant le bas de son visage ensanglanté, Dieng avait du mal à présenter sa version » (162), ici la « version » renvoyant tant aux faits de la bagarre qu'à sa grande difficulté, tout le long du récit, à présenter une « version » fidèle de son visage – une photo d'identité – afin d'encaisser le mandat (cf. Lincoln 351).

une autre forme d'excès, en l'occurrence l'image statutaire de Dieng dans son environnement immédiat. La mise en circulation de cette figure, de cet excédent symbolique, « entamée » avec l'achat à crédit, sur gage de paroles, des deux femmes chez Mbarka le boutiquier, et poursuivie de façon exponentielle, jusqu'à la suspension des crédits alloués à Dieng, nous semble moins en rapport avec la valeur performative du mandat, donc de l'écriture, qu'avec la dissymétrie entre un milieu communautaire, où la parole est une forme de dépense<sup>398</sup> de cette *imago* sociale, et un

---

<sup>398</sup> On songe bien entendu à Bataille. Mais la tentation étant grande d'appliquer cette grille de lecture au film dans son ensemble, on en arrive à formuler de curieuses propositions où, sous l'extrapolation symbolique, perce une certaine ignorance du contexte socioéconomique :

A key shot of the borrowed water being poured into the homestead's storage jar, cascading (at some length) from the top of the screen with no apparent source, into the dark mouth of the jar, highlights the punning disjuncture between the family's fiscal poverty – their illiquidity – and the liquid commodity that flows into their pockets, their thirsty mouths and their dirty bodies, and then, inevitably, into the dust. (Lincoln 346)

Dans cette longue métaphore filée de la liquidité, Lincoln semble confondre précarité financière et régularité/irrégularité fiscale. Pour rappel : l'unique document que le facteur a coutume de livrer régulièrement aux habitants du ghetto est la feuille d'impôt, et malgré la spirale de l'endettement et son impécuniosité chronique, tout indique, dans le film, que Dieng est en règle avec le fisc – d'où la réaction indignée à l'idée qu'il puisse perdre sa maison. Cette scène de déversement, ainsi que la savoureuse scène d'attroupement à la fontaine publique, où Aram se crêpe le chignon avec une commère, nous semblent plutôt souligner, de façon très subtile, l'asymétrie de la relation contractuelle entre État et citoyens « passifs », de seconde zone, en régime postcolonial, ces derniers se voyant imposer des obligations, sans aucune contrepartie, y compris l'accès gratuit aux ressources de base – la borne-fontaine fait aussi l'objet d'une taxe municipale, et ne relève que partiellement d'une version urbaine, « communale », du puits de village.

espace public où, comme créance et gage de sociabilité et respectabilité, cette parole est supplantée par l'écriture. D'où la contradiction performative inscrite au cœur d'une figure qui, d'un côté, s'affiche et met un point d'honneur à garder un certain statut et, de l'autre, n'est pas fichée à l'état-civil où, contrairement au fichier électoral, ses possessions (les deux femmes) ont justement une valeur concrète, et non symbolique, comme « preuves » du statut marital. On notera, au passage, que la nouvelle met en scène une autre forme d'excès, ici langagier, dans le rapport du wolof au français, et dont les effets de texte ont été ailleurs amplement analysés, soit comme « travail de laminage, de l'intérieur de la langue française », (Paré et Curtius, dans Niang 143), soit comme effet de diglossie et vernacularisation du littéraire (Tine, dans Niang 82-97) ou, plus récemment, comme « africanisation de la langue française », donc coulage du texte français dans un moule wolof (Ndong 40), une pratique qui se retrouve, en fait, dans tous les textes littéraires français de Sembène, y compris les deux « novellisations » des films *Xala* et *Guelwaar* dont il sera éventuellement question.

Mais l'on conviendra que l'efflorescence du performatif verbal prend appui sur la *figura* d'Ibrahima Dieng, non sur l'efficace symbolique du mandat, comme le suggère Lincoln, pour qui « le mandat a mis en branle une cascade de déferrements, reflet comique d'une 'provision' textuelle que l'on pourrait nommer la différance de l'identité sous la pression d'un ordre économique et social fondé sur le crédit »<sup>399</sup>(Lincoln 351). Charles Linscott s'inscrit dans la

---

<sup>399</sup> “The money order has set off a cascade of textual deferral, a provisionally comic reflection of what we could call the différance of identity under pressure from a social and economic order based on credit.” Lincoln ne manque pas, à juste titre, de tirer argument des liens de corrélation entre cet ordre et les ordures ramassées par le neveu dans le métro parisien (350). Dans le quartier populaire, le régime de la dépense, de la consommation des signes excédentaires, n'a pas pour levier la créance écrite du neveu, mais la réputation de Dieng, qui motive le choix de

visée de cette analyse socioéconomique lorsqu'il fait remarquer que, dans *Mandabi*, « la frénésie d'endettement déclenchée par le mandat » pointe vers « la financiarisation et le régime d'accumulation spéculative », lesquels sont en retour symptomatiques « d'une sorte de modernité [...] qui ne relève pas d'un 'choix,' mais est plutôt un fait élémentaire du capitalisme mondial » (Linscott 235). Il est difficile de ne pas souscrire à l'argument principal développé par Linscott dans son étude, à savoir que « le mandat parle les langues du capital, de la finance, et de la mondialisation » (232), en tant que cette prémisse débouche sur de vifs aperçus concernant les hybridations du film, à commencer par un titre qui, contrairement à celui de la nouvelle, utilise deux codes linguistiques (substantif français et déterminant wolof) pour former un mot hybride, ce qui indique bien que le wolof vernaculaire ne rechigne pas à l'impureté. De même, Lincoln ne manque pas, non sans raison, de tirer argument des liens de corrélation entre ce nouvel *ordre* économique et les *ordures* ramassées par le neveu dans le métro parisien (Lincoln 350). On reste cependant réservé quant à l'emprise du mandat comme *imprimatur* dans le milieu social immédiat de Dieng. En effet, dans ce quartier populaire, le régime de la dépense, de la consommation des signes excédentaires, n'a pas pour levier la créance écrite du neveu, mais la « notabilité » de Dieng, qui non seulement motive le choix porté sur sa « personne », mais aussi sous-tend les pratiques sociales de l'oralité dont il finira, certes, par faire les frais, mais à la prolifération desquelles il est lui-même partie prenante, activement et passivement, en fait et en droit<sup>400</sup>.

---

l'envoyeur, et sous-tend les pratiques sociales de l'oralité dont il finira par faire les frais. On se penche sur ce clivage de l'espace, ainsi qu'à son rôle dans l'énonciation, à la section suivante.

<sup>400</sup> Cf. Murphy, *Sembene* 93.

Il en est ainsi, dans la nouvelle, lorsque le récit juxtapose deux situations performanciennes, l'une privée, l'autre publique : dans la première Dieng se livre à « la rédaction mentale de la lettre » (*Le Mandat* 150-151) qu'il *se promet* de dicter au scribe et faire parvenir à son neveu, et dans la seconde, sortant de la mairie, il se plie au rituel de la *profération* de prières, dans une scène publique que le narrateur croque avec une évidente délectation satirique, car celui qui est ici pris pour un grand marabout (151-152)<sup>401</sup>, y compris par le policier initialement venu coller un procès-verbal à l'arrière-petit cousin, sera, après s'être fait rudoyer par le (faux) apprenti dans l'atelier du (faux) photographe, sommairement traité de « faux marabout » (163). Quant à la lettre, Dieng finira par la dicter au « plumitif » (181-182), juste après les démarches pour la procuration avec le neveu Mbaye, mais il met au constatif (« Enfin j'ai le mandat ») ce qui pourtant relève toujours du performatif (la promesse du neveu), dans un élan de perverse ingénuité. Mais la survenance de l'avant-scène privée d'écriture, à un moment – la conversation avec l'oreiller, le *pillow talk* – que l'on pourrait apparenter, d'un point de vue filmique, à une césure dans l'enchaînement frénétique des mésaventures et avanies du héros dans l'espace public postcolonial, force à considérer sous un autre angle, non seulement les topographies du visuel et du verbal, mais aussi les marques énonciatives qui, dans certaines situations de la nouvelle, pointent vers un espace intérieur du personnage. On pourra, en retrouvant ce fil de l'intériorité, jeter une passerelle avec *La Noire de...*, où l'énonciation porte tout autant sur la capacité de déchiffrement du sujet postcolonial, dans le film, alors que, comme on le sait, dans la nouvelle ce procès herméneutique censé faire affleurer le sens de l'événement (suicide ou pas ?) emprunte divers relais, d'où une structure plus fragmentée que le film reprendra à son compte, mais selon des modalités énonciatives à expliciter.

---

<sup>401</sup> Pour la mendiante professionnelle aussi, Dieng dégage « l'air d'un marabout » (*Le Mandat* 148).

### ***Espaces sociaux et compétence herméneutique dans Le Mandat/Mandabi***

Le couple d'oppositions sur lequel embraye la diégèse, dans ces deux œuvres, a fait l'objet d'études pointues, tant en critique littéraire que dans le cadre des analyses du discours filmique africain ou des recherches sémiologiques, comme celles d'Alioune Tine. Il n'est donc pas question de revenir ou renchérir sur les acquis et aperçus concernant le complexe dispositif d'interdépendances en régime postcolonial, y compris pour ce qui est des médiums, des langues et des espaces. Indépendamment des perspectives et approches, on note une tendance à rattacher les questions liées à l'oralité ou à l'intermédialité à la problématique, très complexe, de l'intelligibilité sociale du signe. Loin d'être un postulat, cette herméneutique sociale est en fait une des principales voies de passage entre les diverses œuvres de l'écrivain-cinéaste. Dans une ancienne étude, Sada Niang observait déjà que « dans *Mandabi*, *Xala*, *Emitai* et *Guelwaar*, la signification socialement pertinente repose sur les piliers des stratégies discursives de l'oralité, et l'une des plus importantes parmi ces stratégies est la rumeur »<sup>402</sup> (dans Petty, *A Call to Action* 60). Un intérêt similaire pour la dimension herméneutique préside à l'étude de Joseph Paré et Anny Dominique Curtius sur « la double herméneutique » à l'œuvre dans la nouvelle *Le Mandat* et le film *Mandabi* (dans Niang, *Littérature et cinéma* 139-147). On a vu que Sarah L. Lincoln ("Consumption and Dependency") et Charles P. Linscott ("*Mandabi* and the Languages of Globalization") rabattent, pour leur part, ces flux de la matière verbale et visuelle – l'iconographie du pouvoir postcolonial en particulier – sur les circuits du Désir capitaliste, pour le dire en termes deleuzo-guattariens, d'où les affinités assez évidentes entre cette circulation

---

<sup>402</sup> "In *The Money Order*, *The Curse*, *God of Thunder* and *Guelwaar*, socially pertinent meaning rests on the pillars of oral discursive strategies, and one of the most important of these is the use of rumour."

d'une parole débridée, à propagation virale, les déplacements « pointés » du sujet postcolonial et la logique usuraire de l'échange symbolique<sup>403</sup>. Cependant, le fil rouge qui traverse ces diverses analyses de l'herméneutique sociale, sociopolitique ou socioéconomique, nous semble être une perception unidimensionnelle du héros Ibrahima Dieng comme type, figure de l'oralité. La nature somme toute conjoncturelle de la compétence littéraire est unanimement admise, et souvent indiquée à travers la précision « en français », mais la question reste de savoir si la nouvelle et le film renvoient à d'autres formes concurrentes de compétence littéraire et si, dans le cadre du récit littéraire ou filmique, ces renvois posent le problème en des termes congruents avec l'argument narratif développé dans l'un ou l'autre texte.

Prenons la nouvelle. Dès le début, après le festin décrit avec une savoureuse verve rabelaisienne, et pour expliquer l'antipathie que Dieng porte aux faux mendiants que sont « les hommes valides et les jeunes gens », le narrateur livre une information de taille :

Ces deux catégories étaient des parasites, se contentant d'être nourris à l'œil. [...] Quand, à la mosquée, ils en discutaient (entre chefs de famille) [Dieng] se révélait un *joueur* imbattable, traquait ses antagonistes et réclamait une *preuve*, un appui se trouvant dans

---

<sup>403</sup> Point aussi développé par Murphy, qui extrapole sur les propos de Sembène dans un entretien accordé à *Bingo* en 1969, où le cinéaste insiste sur la spécificité du contexte social sans lequel son étude d'un individu dans son milieu perd tout sens :

Sembene argues that *Le Mandat/Mandabi* is not a film that is primarily concerned with describing urban society. What interests him is the predicament of Ibrahima Dieng in the emerging, capitalist state system, and the telling of his story involves an account of life in the poverty-stricken areas of Dakar. (*Sembene* 76-77)

les sourates où il serait *écrit* qu'il fallait donner à ces gens. (*Le Mandat* 117. Nous soulignons.)

Il est intéressant de relever que parmi le riche catalogue des lieux et espaces autour desquels est censé se structurer le réseau des déplacements de Dieng, Paré et Curtius (« *Le Mandat* de Sembène Ousmane » 144-145) oublie de citer la mosquée comme espace public de transaction sociale et lieu d'exercice d'un pouvoir masculin ou d'un potentiel contre-pouvoir politique<sup>404</sup>. Certes, le film ne reprend pas cette évocation littéraire par où l'on apprend que Dieng est non seulement un lettré en arabe, mais aussi un rhéteur rompu à l'art oratoire de la *disputatio*. L'on ne saurait en conclure que le film fait l'économie de cette capacité, et c'est surtout dans la joute verbale avec le cousin Madiagne<sup>405</sup>, à la fin, que l'on peut déceler une réinscription de l'évocation littéraire. Dans l'étude de Sada Niang, le repérage de ce moment comme exemplifiant les stratégies discursives de l'oralité auxquelles ont recours les personnages « analphabètes » de Sembène est ainsi d'une acuité analytique certaine ("Orality in the Films of Ousmane Sembene" 64-65), mais sa mise en rapport avec l'évocation littéraire révèle que, indépendamment de la langue, la compétence littéraire comporte pour enjeu majeur, en contexte d'oralité, la compétence herméneutique, la capacité de décodage du vrai et du faux, de compréhension d'un sens et d'un non-sens, en-deçà et peut-être même au-delà de la faculté à lire

---

<sup>404</sup> Difficile de ne pas relever la prédilection de Sembène pour les plans de mosquée, souvent avec une lente inclinaison verticale, soit pour camper le décor d'une scène (plan d'ouverture de *Borom Sarret*) soit comme arrière-plan symbolique (dans *Moolaade*, avec le dôme orné de l'œuf d'autruche).

<sup>405</sup> Qui, dans le film, est la figure condensée du voisin Gorgui Maïssa et du cousin Madiagne Diagne.



et écrire<sup>406</sup>. Ainsi, la structure actantielle du parcours, si finement décrite par Paré et Curtius, est elle-même fonction d'un schéma classique d'inversion, d'un argument narratif circulaire : Dieng, ce discoureur intraitable et si regardant aux protocoles de validation évidentielle autorisés par la « sainte écriture », se trouve battu à son propre jeu dans l'univers profane de la postcolonialité, où la joute verbale présuppose la maîtrise d'un autre code langagier et de différentes techniques oratoires<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> On peut évoquer, dans ce contexte, deux scènes clés de comptage du film : d'une part la comptabilité domestique, avec les deux femmes Aram et Mety évaluant la lourde ardoise budgétaire dont elles ont la charge, et de l'autre avec Dieng inscrivant sur le sable des bâtonnets pour calculer le temps écoulé depuis la réception du mandat (Fig. 8). Pour une interprétation de cette dernière scène sous l'angle de la temporalisation, non de l'écriture du temps, cf. Ndong (dans Rosenstein 82). Ndong fait toutefois l'impasse sur les nombreuses marques de temporalité ne passant pas par l'image, mais par le son. Rappelons que la toute première scène du tout premier film de Sembène s'ouvre par une image « aurale » du temps : l'appel du muezzin pour la prière matinale.

<sup>407</sup> Au caractère unique de la source référentielle du sens, de la *vérité* (Coran), s'oppose une multiplicité de sources matérielles de la valeur, de la *véracité* (l'argent, les documents écrits), et dans cet écart la frontière entre rhéteur et beau parleur, 'échangeur' et faussaire, s'avère poreuse, ce que Dieng apprend à ses dépens. Signalons deux autres situations où la performance orale, comme *ars*, technique d'argumentation, est mise en relief dans la nouvelle : d'abord c'est le démontage, pièce par pièce, des velléités d'esbroufe financière du cousin Madiagne Diagne (*Le Mandat* 134-135), ici expédiée en un dense passage où le narrateur, fait rare, recourt au style indirect libre : « On s'essoufflait volontairement, laissant à son interlocuteur le temps d'être saisi, pénétré de sa déchéance. Sur le Coran et sur Yallah on jurait, promettait de payer dès demain avant le lever du soleil, tout en sachant pertinemment que demain n'était pas l'enfant d'aujourd'hui » (135. Nous soulignons). Dans le film, c'est la scène où Dieng éconduit, sans autre forme de procès, l'imam importun en lui « démontrant » habilement que le mandat n'est pas le sien).

Mais dans cet univers où l'oralité est en net désavantage, il est cependant possible de tracer une ligne de fuite qui troue l'horizon de la signification et ouvre ainsi une brèche, comme on le voit, dans la nouvelle, quand à la poste, lors de la longue attente, Gorgui Maïssa, de but en blanc, entonne un dithyrambe :

D'un coup, la voix de Gorgui Maïssa couvrit les divers bruits. Il s'était changé en griot, ressuscitant la haute lignée 'garni' (sic) d'un jeune homme habillé à l'européenne [...]. Poussant des pointes de sa voix cassée, il était intarissable ; d'un wolof (resic) élevé il brisa la dernière résistance du jeune homme, pourtant récalcitrant aux éloges traditionnels. (*Le Mandat* 131-132)

On aura bien sûr reconnu ici une « reprise » littéraire de la scène avec le griot dans *Borom Sarret*. Mais c'est moins l'usage détourné de la tradition orale qui est ici en question que la conversation entre Dieng et Maïssa, passé l'émotion furtivement suscitée, dans la salle d'attente, par l'envolée « griotique » de ce dernier. À Dieng qui lui demande s'il connaissait le jeune homme, Gorgui Maïssa répond, avec des accents emphatiques où perce la structure énonciative en wolof : « Connaître ! Tu es bien naïf. D'ici j'ai entendu son nom de famille et j'ai brodé dessus » (132). S'il a toutes les raisons de s'offusquer de « ce manque de dignité de Gorgui Maïssa qui se faisait griot » (132), et même si, à la fin, il embrasse le cynisme parasitaire des hyènes lâchées dans la jungle postcoloniale, le fait demeure que Dieng souffre d'un problème de *perception* :

---

L'autre situation, également reprise dans le film, est la joute verbale entre Mety et Baïdy (*Le Mandat* 175-177) : ici le réseau énonciatif est moins dense, nullement enchevêtré, et l'on ne se demande plus, comme dans la situation précédente : qui parle ?

contrairement à son rusé cousin<sup>408</sup>, il peine à trouver les paramètres optiques nécessaires pour identifier les nouvelles matrices situationnelles et leurs signaux connexes, d'où l'interminable série de mésaventures. Toutefois, dans la nouvelle, cette crise *esthétique* renvoie toujours à une délibération intérieure, d'où les nombreuses esquisses d'une focalisation interne que l'on retrouve, dans le film, dans les moments sporadiques où la voix-off méditative de Dieng prend en charge la narration : par où se mesure l'écart énonciatif entre les deux « textes ». Ainsi, à la différence de l'incapacité fonctionnelle à lire les documents administratifs, l'incompétence herméneutique est en effet toujours située dans l'espace de l'aparté, du dialogue à soi pour conférer un sens à une image. Dans *Mandabi*, au fil du récit et des interpolations de la voix narrative intradiégétique, la modernité s'avère ainsi être, pour Dieng, un essaim de signes impénétrables et de figures absconses, ses espaces des zones où circulent, non des flux incontrôlés de paroles, mais les puissances du faux, avec leurs légions de suppôts, de « prestataires de services », de démarcheurs, et autres *con artists*. Dans sa première confrontation avec la fausse mendiante, « rien dans le ton ni dans le maintien ne dénotait la prostituée classique » (*Le Mandat* 145) ; à l'entrée de la banque, Dieng, nous dit le narrateur, « remarqua un homme replet, vêtu d'un costume bien coupé, qui portait un gros porte-document » (146) ; à la mairie avec l'arrière-petit-cousin, lorsque ce dernier ressort d'un bureau avec un autre : « Il semble être un *sef* (chef) », pensait Dieng. Il en avait l'allure. De loin, il les observait et était frappé par leur familiarité » (151)<sup>409</sup>.

---

<sup>408</sup> Murphy (*Sembene* 95), prolongeant les analyses séminales de Cham, note fort justement que Gorgui Maïssa est la figure par excellence du décepteur, ce qui est moins prononcé dans le film, où le voisin Madiagne (Sow) reprend ce rôle.

<sup>409</sup> Cf. Fig. 9 pour l'équivalent filmique de cette « étude ».

On ne saurait confondre les délibérations en aparté, ainsi que les observations studieuses de Dieng, avec les nombreuses notations descriptives de la narration, ces dernières relevant du réalisme social de la nouvelle ou du film – les meutes de mendiants, le décor urbain, les bâtiments administratifs, entre autres<sup>410</sup>. S'indique alors, dans la nouvelle, un univers intérieur larvé où une large part est faite à la congruence entre données perceptuelles et codes cognitifs. Là où le film satirise une vision étriquée et un cadre de référence obsolète, inadapté aux exigences de la modernité postcoloniale, la nouvelle établit un rapport intrinsèque entre l'obsession de Dieng pour le sens littéral des signes, des choses et des êtres et sa compétence littéraire en arabe ; là où le film expose la grossière naïveté des masses, leur foi en la force performative de l'écriture, la nouvelle recense avec subtilité les symptômes d'un malaise visuel qui tient moins à l'incapacité à lire et écrire en français, qu'au pouvoir de déchiffrer les hiéroglyphes de la modernité et les arabesques de l'urbanité postcoloniale. En d'autres termes, le regard de Dieng,

---

<sup>410</sup> C'est d'ailleurs ce que note, encore une fois, Murphy :

All of Dieng's dealings in the city are marked by a sentiment of deception and paranoia. Sembene renders this visually by cutting from distance shots of Dieng, lost in the crowded streets of Dakar, to close-ups of his worried face while, on the soundtrack, we hear him thinking despairingly about what his next move should be. (*Sembene* 91)

Non seulement cette dualité positionnelle est fidèle à la double focale du texte littéraire, mais la remarque nuance le propos de Murphy, qui, au troisième chapitre de sa monographie, consacré à *Mandabi* et à la nouvelle, affirme d'emblée que « *Le Mandat/Mandabi* fut le premier film où Sembène se sentit en mesure de se passer de la voix-off, comme filet de sécurité, pour raconter son histoire » (*Sembene* 67) : l'histoire racontée dans la nouvelle est fortement ancrée dans la subjectivité du narrateur intradiégétique (Dieng), et ce cordon (« *security net* ») de l'énonciation, pour effilé qu'il soit, est loin de rompre dans le film.

loin de s'égarer ou d'être un brin naïf, est ancré dans un *savoir* littéraire, tandis que le regard de Gorgui Maïssa, parfaitement ajusté au flou référentiel où baignent les signes des « temps modernes », *nouveaux*, construit ses repères et coordonnées selon la logique performancielle du savoir oral : la signification est toujours un procès, un flux d'intensités situationnelles à capter, et l'identité une vêtue, un *masque*. On sait que Dieng finira par abonder dans le même 'sens', mais suivant des voies divergentes, selon que l'on considère le parcours littéraire ou filmique. Dans le premier, le radicalisme herméneutique du grand débateur des écritures se retourne contre ce praticien chevronné qu'est Ibrahima Dieng lui-même, tandis que dans le second est mis en relief son statut d'analphabète en français et de victime du nouvel ordre postcolonial, sans prise en compte, malgré l'évocation de ses talents oratoires, de ce fétichisme du sens littéral dont il peine à se départir, tout au long de la nouvelle, et qui est à la source de ses déboires avec la modernité<sup>411</sup>.

### ***1.3. Du signifiant au figurant : les espaces de la « figure » dans La Noire de...***

Deux traits saillants des films de Sembène, qui se présentent comme des obstacles analytiques, doivent être, à ce niveau de notre parcours, abordés et levés, en tant qu'ils induisent un effet d'enveloppement, une satellisation du texte littéraire: la symbolique du typage et les effets de contraste du montage dialectique à la russe. Ce second trait se signale, très souvent, par

---

<sup>411</sup> On opposera le radicalisme exégétique de la nouvelle au séparatisme herméneutique qui, dans le film, aménage des espaces d'autonomie pour l'exercice d'un pouvoir fondé sur la maîtrise des codes de l'oralité. Sur ce point, cf. Sada Niang, « Langues, cinéma et création littéraire chez Ousmane Sembène et Assia Djébar » 102-103 (dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*).

de subites poussées<sup>412</sup> d'écriture, comme lors du début de *Mandabi* : juxtaposition des rots de jouissance de Dieng avec les cris de l'enfant laissé tout seul dans la cour et avec l'appel du

---

<sup>412</sup> Pour rappel : nous employons toujours « poussée » dans le sens théorique, et non clinique, de la *Bahnung* (frayage) freudienne. On sait que pour l'analyse d'un texte philosophique ou littéraire, le concept s'est révélé d'une grande richesse *herméneutique*, surtout chez Derrida et Kristeva. Il en va de même pour un « texte » filmique. Ainsi, dans *Le texte divisé*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, après une souscription de principe à la dichotomie metzienne entre film et cinéma, et les binarités qu'elle commande au niveau de la signification, écrit :

Il faut distinguer ici les véhicules et le procès de la signification : les uns sont à décrire et à classer comme possibles points d'ancrage des poussées significatives du texte, l'autre relève d'un parti (sic) [pari ?] théorique sur le sens. Le pari est engagé dans le cas de l'analyse textuelle comme dans celui de l'étude sémiologique, et il dessine l'éventualité d'une autre ligne de partage qui traverserait également l'approche des textes et celle du langage. (16)

Dans une longue note sur les usages metziens de Freud, elle précise son propos :

Il est intéressant de noter que le déplacement précédemment opéré par Christian Metz du côté de la psychanalyse entraîne des modifications notables dans la formulation et l'acception qu'il propose des parcours de sens : les notions de trajets, de poussées, d'opérations figurales, issues d'une référence au processus primaire, se substituent à l'idée d'une signification stable et décomposable. L'ouverture de la réflexion du côté du sujet et des sociétés implique ainsi la reconnaissance d'un travail propre à l'activité de langage. (17, n.4).

On verra, avec sa recension de *La Noire de...*, que ce protocole d'analyse, d'une extrême sophistication, est seulement esquissé, dans un traitement sommaire qui contraste très nettement avec les analyses exemplaires du travail sur le son et la voix chez Duras dans « La voix écartée », d'où le recours aux raccourcis explicatifs pour

muezzin pour la prière du vendredi, tandis que les plans en demi-plongée des visages des femmes allongées dans la véranda, visiblement éreintées par les corvées domestiques, sont contrastés avec les plans de demi-ensemble du *pater familias* au corps repu, ventru, piquant une sieste dont les sonorités, amples et franches, neutralisent l'intrusion aurale du sacré dans son *domus*. Dans *La Noire de...*, c'est le surgissement de la scène de dépôt d'une gerbe de fleurs à la tombe du soldat inconnu, lors de la promenade galante à la « Place de l'indépendance »<sup>413</sup>. La chronique sociale ou documentaire, ou encore, comme dans *Xala* ou *Emitai*, l'évocation historique<sup>414</sup>, loin de perdre en force, au contraire tire une impulsion nouvelle de ces *jumpcuts*, et l'effet de heurt spectatorial, de saut à l'image, participe d'une esthétique, en partie d'inspiration brechtienne, de la distanciation : *ça te regarde*.

---

caractériser comme relevant du 'contage' tout récit filmique africain, y compris dans les cas où l'arrière-plan documentaire et littéraire compte autant que cette prétendue matrice narrative.

<sup>413</sup> Sur la scène de profanation qui suit cette déroutante ingénierie visuelle, voir Osinubi 262 (iconographie) et Pape S. Diop 214 (pour la structure « aurale » et le rôle de la musique). Rappelons aussi, encore une fois, dans une scène dont se souviendra Mambéty pour *Touki-Bouki*, l'« enchantement », la « réalisation » du monde intérieur du sujet postcolonial, avec le griot dans *Borom Sarret*. Le point à retenir est que dans toutes ces configurations, la prétendue linéarité du récit est brisée, et le 'contage', comme l'avait déjà relevé Cham, est moins un canon rigide ou une matrice qu'un schème se pliant aux exigences pragmatiques du « transfert ». Voir aussi Ukadike, *Black African Cinema* 201-222, surtout 208-213, au sujet de *Wend Kuuni*, de Kaboré.

<sup>414</sup> C'est la scène du « grand débarras » sur le parvis de la Chambre de commerce, dans *Xala*, scène à l'époque partiellement censurée pour son inclusion du buste de Marianne parmi les « symboles » relégués aux oubliettes de l'histoire coloniale ; dans *Emitai*, c'est l'hallucination ante-mortem du prêtre-chef Djimeko, filmée en monochrome pour en rehausser le trait onirique.

La stylistique du typage, pour le *third cinema*, a été amplement étudiée, à l'âge d'or de la critique idéologique (Gabriel 1982, Rosen 1986, Mulvey 1979, Hennebelle 1978 et 1980). Mais une étude contemporaine de William F. van Wert, « Ideology in Third World Cinema : A Study of Ousmane Sembene and Glauber Rocha » permet d'en saisir la portée différentielle et la pertinence, quoique limitée, pour une approche intermédiaire. Van Wert contraste « le typage fixe » des films d'Eisenstein avec « l'usage du typage dans les films de Rocha et Sembène<sup>415</sup>, dont la conception de la dialectique intègre aussi le typage, mais à des niveaux plus variés que dans les films d'Eisenstein »<sup>416</sup> (Van Wert 212). Chez ces deux auteurs le procès d'individuation des figures est ouvert, tandis que, selon van Wert, chez Eisenstein et Poudovkine, ce procès est fermé, achevé par la Révolution<sup>417</sup>. On le sait, c'est tout le sens de l'imperfection de la stylisation

---

<sup>415</sup> Pour Sembène, cf. aussi Petty (dans Petty 68 *sq.*).

<sup>416</sup> “Contrast this use of fixed typage with the use of typage in the films of Sembene and Rocha, whose concept of the dialectic also involves typage, but at many more levels than in Eisenstein’s films.”

<sup>417</sup> Van Wert prend bien soin de distinguer la théorie de la pratique filmique, dans les cas de Poudovkine et Eisenstein :

The difference between theory and art in both is that the theory, based on dialectical oppositions (especially in Eisenstein), is open-ended, always subject to reinterpretation. On the other hand, their films, which are also based on a dialectic (whether it be Pudovkin’s parallel montage or Eisenstein’s montage of attractions or collision of ideas), tend to be closed in the sense that they correspond in content to a given historical moment and milieu and, as such, are more like chronicles of a specific Revolution, as opposed to all revolutions in the more general and more generic sense. (210)

Le seul hic est que van Wert semble faire l'impasse sur l'impact des forces normatives à l'œuvre dans la pratique.

Les faiblesses d'un film de commande comme *Alexandre Nevski* se comprennent difficilement sous l'angle exclusif



pour Rocha (l'inachèvement du procès révolutionnaire et la prise en compte du contingent dans la « génération spontanée » de ses élans) et, pour Sembène, du dégagement d'un champ résiduel d'agentivité à travers la « relance » du récit, dans les « finales » filmiques, en particulier *Borom Sarret*, *La Noire de... Emitai* et *Guelwaar*. Mais ce qui nous semble exemplaire dans la démarche critique de van Wert, c'est d'une part son attention soutenue à l'universalité ou au potentiel d'universalisation du champ figuratif et, comme corollaire, un refus de toute spécificité culturelle non inscrite dans la dynamique d'un devenir et la mouvance d'un procès. Ainsi, selon van Wert, « la fin dans *Emitai* est dépourvue du ton moralisant qui caractérisait [les] films précédents » et, au registre de l'imagerie, « le film est immédiatement accessible à une audience non sénégalaise, car il ne contient aucun des symboles culturels un peu étriqués de ses films précédents : la médaille du charretier dans *Borom Sarret*, le masque dans *La Noire de...*, la poupée blanche dans *Mandabi*, la paire de pantalons dans *Tauw*, et la chaise longue et le parapluie dans *Niaye* »<sup>418</sup>

---

du « style » eisensteinien, sans tenir compte des externalités négatives de la propagande stalinienne. Sur ces « contraintes systémiques », voir l'étude de Sean Cubitt, "Eisenstein: The Dictatorship of the Effect" (*The Cinema Effect* 100 sqq.), même si, comme on peut s'y attendre, la fixité du typage est ici aussi postulée : Cubitt parle, pour *Alexandre Nevski*, de la « vision cyborgienne d'un monde » où, avec la suppression du point de vue de Sirius d'un démiurge, tout devenir est aussi « expurgé » (*also stripped of process*), et conçoit la totalité organique de l'image en termes de *secular sublime* (127), ce qui est un peu vague, mais l'on devine aisément que ce sublime est de 'nature' mathématique, non dynamique, dans le cas d'Eisenstein.

<sup>418</sup> "It is significant that Sembene assumes a substantial degree of confidence in both his native and foreign audiences, for the ending of *Emitai* lacks the moralizing tone which characterized his previous films. Significant too in this respect is the fact that the imagery in *Emitai* remains open-ended ; the film is immediately accessible to a non-Senegalese audience, because it contains none of the culturally restricted symbols of his previous films: the cart

(216). En un sens, c'est contre la lecture un brin culturaliste de cette imagerie, dans la monographie pionnière de Carrie Moore, que réagit van Wert, et si l'on peut émettre quelques réserves sur le statut exceptionnel accordé à *Emitai*, on lui concèdera que son souci pour la figuration de types et formes *universels* affiche une incontestable rigueur : en effet, l'enjeu réside moins dans la capacité spectatorielle à reconnaître et identifier ces types et formes que dans la complexe dramatisation de l'imprévisible, de l'inédit, donc la capture de l'événement, de *ce qui arrive*, comme histoire, *autopoiesis* du devenir<sup>419</sup>. À l'inverse, Sheila Petty (dans Petty, *A Call to Action* 72) fait de cette spécificité culturelle une donnée essentielle des constructions narratives de Sembène, mais il nous semble que dans son cas – et dans bien d'autres – ces rapports fusionnels entre forme et contexte social sont figés, et l'analyse n'est pas assez attentive aux brèches, aux espaces vides par où la force de l'émergent s'introduit dans le récit pour en déformer et reformer les figures. De même, dans sa théorisation de « l'espace-miroir du CNA » (cinéma noir africain), André Gardies articule la différence de ce qu'il appelle l'identification culturelle – qu'il entend adjoindre aux identifications primaire et secondaire de Metz – selon une conception statique de l'espace figuratif, dans la mesure où, à l'en croire, « c'est la nature même des objets donnés à voir et à entendre, plutôt que leur réglage, qui favorise cette identification » (*Cinémas d'Afrique noire* 152-153).

Pour revenir au cas spécifique du film *La Noire de...*, on retrouve la même tendance à établir des rapports statiques dans les études, anciennes ou récentes, qui lui sont consacrées, en

---

owner's medal in *Borom Sarret*, the mask in *La Noire de...* (sic), the white doll in *Manda bi* (resic), the pair of pants in *Tauw*, and the chaise longue and umbrella in *Niaye*."

<sup>419</sup> Derechef, histoire qui ne sort pas du cadre performatif de la Révolution d'Octobre, chez Eisenstein et Poudovkine.

particulier concernant le statut fonctionnel du masque, ce qui semble confirmer les observations critiques de van Wert quant à une ‘*relativité* restreinte’ – les limites d’une transformation de cet objet culturel en indice d’une subjectivité – qui oblitère sa *relationalité*, empêche d’en dégager le potentiel révolutionnaire. Taiwo Osinubi voit ainsi dans « la figure du masque le point de convergence de plusieurs fils narratifs » et, de façon plus décisive, « le pointeur indiquant à Diouanna le sens de ses projections pour le futur », mais en arrive précisément, sur la base de ce constat, à la conclusion que « la conversion du masque symbolisant la force de vie de Diouanna en un objet de contemplation fige cette dernière dans son élan symbolique »<sup>420</sup> (“Cognition’s Warp” 262). Moins catégorique et plus mitigée, Eleanor Huntington (“Portayal of Women” 12-14) reprend à son compte la thèse classique de la réappropriation symbolique pour mesurer l’écart entre la révolte individuelle du film, vouée à l’échec, et la résistance collective des femmes dans *Emitai*, réussie parce qu’emblématique d’une « solidarité de groupe » qui ferait cruellement défaut à Diouanna. À l’exact opposé, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, considérant le film à la lumière du « contexte expressif » du cinéma africain, dans la même veine que André Gardies, avance l’idée que « ce n’est ni le temps d’un individu ni sa vision qui rythment une telle histoire, mais bien, comme dans toute la tradition littéraire de l’Afrique, [c’est] le sens collectif qui doit s’en dégager »<sup>421</sup>. Cependant, pour Ropars-Wuilleumier, là où Sembène se démarque de

---

<sup>420</sup> “The mask’s connection to flight as subjectivity is emphasised when in a later scene [...] Diouana (sic) spins in a circle as she wrestles the mask from her mistress. [...] The mask also traces orientations to Diouana’s projections for the future. [...] The conversion of the mask symbolising Diouana’s lifeforce into an object of contemplation freezes her symbolic flight.”

<sup>421</sup> La détection des marques de ce procès d’individuation, on l’a vu avec Mohamadou Kane, peut aider à affiner les analyses du réalisme psychologique de romans comme *Une Vie de boy* ou *Les Soleils des indépendances*, mais dans

« la plupart des cinéastes africains », c'est qu'il réussit à « introduire, à chaque instant, le signe d'un décalage expressif, à l'image d'un continent qui, à travers les masques et les langues, cherche son vrai visage en cherchant sa parole » (« Naissance d'un cinéma » 38-40).

Échec du projet comme forme vide, et à remplir, du futur (Osinubi), échec de la révolte individuelle (Huntington) et échec de la communication, à tout le moins bredouilllements d'un langage et d'un style filmiques encore indéterminés, toujours en voie de spécification (Ropars-Wuilleumier) : on comprend un peu pourquoi, sous l'angle du typage processuel de van Wert, le masque n'est pas porteur de négativité, sa puissance d'engendrement et de relation s'épuisant dans l'expression d'une situation, chronique mais non conjoncturelle, individuelle mais non singulière, de sorte que ce négatif ne parvienne pas à en transcender l'espace de sa figuration pour introduire, au cœur du type individuel de la femme noire opprimée, l'universalité d'une condition historique. On sait pourtant, sans nul besoin de rappeler les éclairages de Sembène et les nombreuses analyses informées par le titre anglais, que cette prétention à l'universel est la pulsion motrice du récit filmique et ce qui le distingue si distinctement du texte littéraire, qui semble mieux se prêter aux réserves et au scepticisme de van Wert. Mais on sait également, comme l'indiquent les études de Rachel Langford, Taiwo Osinubi, entre autres, que les versants de la symbolisation et de l'expressivité inscrivent la démarche dans la perspective d'une topographie, d'une analyse des modes d'écriture ou d'inscription de l'espace, colonial,

---

le cas de Ropars-Wuilleumier, tout comme chez Jameson, son absence ne fait que refléter, voire confirmer, l'absence d'une « tradition romanesque », ce qui rend inadéquate la pertinence du concept générique (le « roman ») pour l'étude d'un tel champ expressif. On verra ce qu'il en est pour *Xala*, « novellisation » offrant la commodité d'une critique générique – « critique » que présuppose déjà le chassé-croisé intermédial entre script, film et texte littéraire. Pour une critique de ces relents d'eurocentrisme, cf. Serceau, *Y-a-t-il un cinéma d'auteur ?* 151-158, esp. 154-155.

néocolonial ou postcolonial. Mais ce faisant, non seulement le champ figuratif, mais aussi des pans entiers de l'énonciation, comme la voix-off, sont réduits à l'« état » de codes culturels<sup>422</sup>, alors que, comme nous le pensons, le masque et la voix-off dans *La Noire de...* trouvent l'espace de la figuration des images visuelles et acoustiques, et finissent par ouvrir des brèches dans la clôture du récit – cette artificialité, ce lyrisme que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier s'empresse de mettre sur le compte d'un langage cinématographique « emprunté », supposé encore à l'état de balbutiement.

### ***Espace de la figuration sonore: la voix-off***

On l'a déjà évoqué, dans *Mandabi* aussi le dispositif aménage quelques sites pour une énonciation intradiégétique au premier degré, avec une voix-off qui prend en charge un segment narratif ou discursif : ce sont la lecture de la lettre du neveu dans la séquence parisienne et les délibérations intérieures du héros à des moments clés de sa quête. Mais il est significatif qu'un consensus critique semble prévaloir quant au caractère non pertinent de ce trait énonciatif pour l'analyse des types de focalisation et des mécanismes identificatoires perceptibles dans le film<sup>423</sup>.

---

<sup>422</sup> Cette voix du conteur (*per* Ropars-Wuilleumier) donne une idée assez vague de la complexité du filmage de la parole, qui est, comme le note à juste titre André Gardies, « la forme narrative la plus caractéristique de l'originalité culturelle du CNA » (*Cinéma d'Afrique noire* 173), mais à charge de ne pas enfermer cette originalité dans un espace statique.

<sup>423</sup> Cf. Rosen (dans Petty 41), qui voit dans cette différence énonciative le passage d'une focalisation centrée (*La Noire de...*) à une focalisation relativement centrée (*Mandabi*, *Xala* et *Tauw*) et, éventuellement, à un récit à focalisation décentrée (*Camp de Thiaroye*, *Guelwaar*). Le problème avec une telle schématisation devient manifeste lorsque Rosen doit rendre raison de *Ceddo* et *Emitai*, et recourt à un subterfuge : ils seraient les précurseurs des

Non que *Mandabi* soit un film où la focalisation soit de part en part externe, mais dans ce ‘premier’ long métrage la positionalité des angles de la caméra s’accordant avec la ligne du regard de Dieng dispense le récit de cette « ficelle », de sorte que l’image visuelle suffise à capturer le caractère discontinu de certaines situations, comme le plan de demi-ensemble au guichet de la mairie, où l’on voit un Dieng visiblement intimidé par ces joueurs d’un type nouveau et attendant docilement la fin d’une discussion en français qui n’est, de fait, que pur bavardage collégial (Fig. 10)<sup>424</sup>. Il en va différemment avec *La Noire de...*, film où se vérifie le troisième type de focalisation repéré par François Jost, où l’ocularisation, si déterminante dans *Mandabi*, est ici un effet de texte : « lorsqu’une ocularisation est corrélée à un texte *off*, celui-ci a une priorité effective dans la lecture narrative : la focalisation verbale ancre l’ocularisation » (*L’Œil-caméra* 74)<sup>425</sup>.

---

narrations décentrées inaugurées avec *Camp de Thiaroye* (43). La structure diachronique se transforme alors en lit de Procuste.

<sup>424</sup> Voir Murphy (*Sembene* 91 *sq.*), pour une analyse de cette scène et des dynamiques d’exclusion qui lui sont sous-jacentes. Le plan de demi-ensemble, incluant Dieng légèrement décalé et à droite du cadre, acoudé au guichet, génère un effet de miroir qui renvoie au spectateur sa propre image : c’est la structure de voyance du regardant regardé, sensiblement différente de celles recensées par Casetti dans *D’un regard l’autre*. Cf. *infra*.

<sup>425</sup> C’est la pratique, courante chez les ciné-scripteurs du “nouveau roman”, du point de vue sonore, ailleurs analysée par Jost (*Œil-caméra* 39-51). Sur les cinq types de rapport entre focalisation et ocularisation, cf. pp. 73-74. Quant au « concept narratologique d’ocularisation » (25), que Jost formule dans une tentative de synthèse des théories littéraires sur le point de vue (Wellek et Warren, Todorov) et de la réflexion narratologique sur les instances du récit, il offre « l’avantage d’évoquer l’oculaire et l’œil qui y regarde le champ que va ‘prendre’ la caméra » (18-19), ce qui est souvent le cas dans *Mandabi*. Sur les deux types d’accroche du regard spectatorial, « l’ocularisation interne

Cet ancrage, dans le film, procède de deux mécanismes d'enveloppement, deux types de condensation par fusion: d'une part, une inclusion du point de vue de la patronne dans la focalisation interne de Diouanna, comme lors de la scène de triage à la place des bonnes ; de l'autre, une synthèse disjonctive entre points de vue extradiégétique et intradiégétique dans la chronique documentaire et le récit de captivité, de sorte que l'impersonnalité du ton objectif, dans la nouvelle, fait place à une totale subjectivation du profilmique – y compris les images documentaires de l'arrivée du paquebot *L'Ancerville*. L'espace tridimensionnel de la narration, où résonne à peine la voix intérieure de l'héroïne, dans le récit littéraire, se retrouve ainsi

---

secondaire » (montage, raccords, paramètres angulaires) et « l'ocularisation interne primaire » (mouvements d'appareil), cf. p. 23 *sq.* Pour le son, la musique et les bruits et leurs rapports avec un foyer de perception interne ou externe, Jost parle spécifiquement d'auricularisation (37 *sq.*), et l'on y reviendra, pour *Xala* et *Guelwaar*, dans la mesure où nous partageons une partie de ses préoccupations sur la manière dont « le son provient du film projeté à l'écran et est corrélé à un personnage » (39), mais émettons de fortes réserves quant à son développement de l'argument suivant lequel « sur l'image d'un personnage qui ne parle pas, on entend une bribe de texte ou un bruit que le contexte spatial ne justifie pas » (19) : le problème des analyses de ce « point de vue sonore » (42-50, surtout 44) est que l'argument semble moins s'appliquer aux paroles des personnages, fragmentaires ou elliptiques, qu'aux bruits ambiants et à la musique. Sur le segment musical dynarratif qui reprend le fragment poétique « Nostalgie », au ton tout autant élégiaque, un fait que Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 123) ne manque pas de relever, voir Pape S. Diop 214-215. Cependant, l'assertion de Samba Diop que Diouanna appartient au groupe ethnique sérère, nous semble extrapoler sur la précision de Sembène quant aux paroles du chœur, composées spécialement pour cette scène. Mais tout comme le poème, le film entretient délibérément le flou autour de la spécificité ethnique de Diouanna, spécificité qui n'entre en ligne de compte que dans la nouvelle – où elle est diola, non sérère.

condensé en un seul et unique site d'énonciation, et tout l'enjeu est de décrire cet espace de figuration pour en apprécier l'originalité.

Le premier élément à considérer, et qui renvoie à la matière de l'expression (le son), est le doublage de cette voix narrative, qui, tout comme les dialogues, résulte de la postsynchronisation. Dans sa formulation de la problématique langagière pour un cinéma noir africain alors conditionné par divers « impératifs techniques » et des contraintes sociolinguistiques, comme la nécessité du recours à la postsynchronisation et à un français 'unifiant', Marie-Claire Ropars-Wuilleumier note ainsi, non sans raison, la différence qualitative entre l'usage contraint, forcé des écarts séparant sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, monstration et narration, et le libre usage que fait Sembène, dans *La Noire de...*, de ces « décalages expressifs » :

Alors que de tels films [les premiers documentaires, comme ceux de Blaise Senghor] ne manifestent ce malaise [représenter, montrer l'Afrique sans pouvoir se passer de l'efficace communicative du français] que par un décalage, plus subi que voulu, entre le silence des hommes et la présence de la parole, Ousmane Sembène prend en charge l'expression de ce décalage, qui imprègne aussi bien la structure que le sujet de *La Noire de...*----histoire d'une communication impossible en même temps que d'une aliénation<sup>426</sup>.  
(« Naissance d'un cinéma » 39)

---

<sup>426</sup> Mais il faut aller plus loin et bien marquer le fait que la contrainte technique, chez Sembène, donne lieu à une tension créatrice d'un style, tandis que chez Duras, Robbe-Grillet ou Simon, cette contrainte donne lieu à un style qui est moins la résultante d'une tension entre liberté et nécessité que la contrepartie d'une sorte de « servitude volontaire » – on peut l'appeler « cinécriture à contrainte ». Sur la puissance d'engendrement de la contrainte chez Resnais, cf. l'analyse séquentielle de *Muriel* (Bailblé, Marie et Ropars-Wuilleumier 21).



Loin d'être surmontée ou dissimulée à travers une traduction fluide et lisse et « un français approximatif », dont Ropars-Wuilleumier note avec approbation l'usage pragmatique dans *Borom Sarret*, la communication est ainsi inscrite comme problème, *empêchement*, au cœur du propos filmique, tant au plan visuel que verbal. Mais si, pour le registre de la figuration visuelle, Ropars-Wuilleumier saisit la fonction rythmique du masque dans « la construction dramatique du récit » (39) et les nappes d'opacité qu'il charrie, notamment dans la séquence finale, elle semble plus circonspecte quant à la figuration sonore, dont on sent bien qu'elle lui semble porter le problème de l'aliénation à travers le langage à un niveau trop abstrait, en comparaison avec l'ancrage social de l'énonciation, dans *Borom Sarret*:

Dans *La Noire de...*, en revanche, l'irréalisme du monologue intérieur se trouve signalé par sa tonalité comme par son abondance lyrique, tandis que son insertion dans le récit et le sujet en fait l'équivalent le plus tragique, le plus dérisoire du silence ; le ton littéraire, se dénonçant au moment même où il s'exerce, devient alors d'autant plus nécessaire qu'Ousmane Sembène, lorsqu'il écrit, l'évite. (40)

Il n'est pas évident que Sembène ait contourné cet écueil d'un ton « littéraire » dans la nouvelle, où les épanchements lyriques occupent une large part de la narration consacrée aux symptômes de mélancolie – les réminiscences nostalgiques du terroir natal de la Casamance et les épiphanies du « moi » intérieur indiquent même un certain bovarysme postcolonial. Mais l'argument de Ropars-Wuilleumier suit, avec une extrême rigueur, la logique contrapunctique des décalages expressifs opérés par le cinéaste. Malgré ses ambiguïtés et une articulation tortueuse, on pourrait le reformuler ainsi : en reprenant, dans la diégèse, le ton artificiel, baroque, du commentatif, en reconduisant le même timbre phonogénique de Toto Bissainthe dans

l'interaction « monologuée » avec ses employeurs, son copain, et les personnages de son milieu social immédiat, Sembène réintroduit, par en-dessous, le mode d'inscription ethnographique du musèlement de la voix de l'Autre, il privilégie la mise en relief du problème de l'aliénation linguistique, au détriment de la représentation « réaliste » des espaces sociaux, comme dans *Borom Sarret*<sup>427</sup>. En d'autres termes, si la traduction, « par un langage contrapunctique, [de] l'impossibilité d'une langue et d'une expression unifiées » indique la complexe intentionnalité du propos, il n'en reste pas moins que cette servitude volontaire – et Ropars-Wuilleumier insiste sur le caractère « voulu » des effets de distanciation et de dissymétrie – implique, comme dans tout transfert, gains et pertes : la saveur sociale d'une voix dialogique, réellement interactive, se dissout dans le formaldéhyde d'une énonciation psychologisée qui frise le solipsisme<sup>428</sup>.

---

<sup>427</sup> Voir aussi, pour le « lyrisme » de ces deux films, Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 62-63 et 69).

<sup>428</sup> Nous suivons ici le fil rouge de l'argument développé par Ropars-Wuilleumier, sans perdre toutefois de vue qu'il est une version moins grossière de cette « arrogance culturelle » relevée par Murphy (*Sembene* 78-79) dans la recension de Michel Ciment dans *Positif* (Ciment 45) : là où ce dernier trouve superficiel le réalisme social de *Mandabi*, Ropars-Wuilleumier note le caractère artificiel du réalisme psychologique de *La Noire de...* Deux recensions dont l'horizon d'intelligibilité est la recherche d'un vrai cinéma africain, tant du côté de son esthétique du conte et de son expression du « réel » (*Cahiers*) que de sa politique et de son engagement social (*Positif*). Cela fait un peu date aujourd'hui, le problème étant plutôt de montrer comment ces deux aspects sont compénétrés dans des films qui ne relèvent nullement du « cinéma de pancarte », comme disait Sembène, ou du « cinéma de calebasse », comme disait Ousmane William Mbaye. Quant aux entorses à « la règle du jeu » réaliste, il est étrange que Ropars-Wuilleumier n'ait pas discerné dans le rigoureux maintien de l'écart entre une voix qui agit et un corps qui subit, pâtit, plus qu'un renversement de la structure ontologique de l'existant, le même questionnement de l'osmose entre corps et voix sous-tendant les déviassages durassiens.

On peut toutefois considérer sous d'autres angles ces écarts générés par la postsynchronisation et le doublage. Sous un angle narratologique, par exemple, comme dans *Cinéma d'Afrique noire: l'espace-miroir*, où André Gardies postule l'hypothèse « d'une sorte de focalisation zéro généralisée » générant une situation de « tacite égalité » entre énonciateur et énonciataire, où « le spectateur, à chaque syntagme, en sait autant que le narrateur sur la diégèse en cours » (166). Mais concernant « les opérations de conduction » menées par la voix-off commentatrice, « dès lors que l'objet de son énoncé n'est pas le monde de référence (comme il advient le plus souvent dans le documentaire), mais l'organisation du monde diégétique », Gardies relève un aspect crucial qui distingue l'incidence du commentatif, dans *La Noire de...*, de sa fonction régulatrice dans *La Bague du roi Koda*, *Kaddu Beykat* et *Contras'City*, films où « la voix-off, par ses interventions régulières et constantes, guide le spectateur dans sa lecture » (166-167). En effet, selon Gardies :

Il en va différemment avec la voix intradiégétique [dans *La Noire de...*] puisque, quelle que soit l'importance du savoir qu'elle transmet, [Diouanna] le fait à partir du monde diégétique ; c'est dire, d'une part, qu'elle ne s'adresse qu'indirectement au spectateur, d'autre part que ce qu'elle dit est soumis à la même épreuve de vérité que les autres objets de la diégèse<sup>429</sup>. (167)

Les effets déstabilisateurs induits par les décalages expressifs entre voix-off commentative et intradiégétique, notés par Ropars-Wuilleumier pour leur caractère factice, voire

---

<sup>429</sup> Incidemment, aucune des trois formes de voix-off d'adresse repérées par Metz (*Énonciation impersonnelle* 58 sq.) ne correspond aux superpositions pratiquées dans le film de Sembène : Diouanna n'est ni commentatrice déclarée, extra- ou péri-diégétique, ni voix-je intra- ou extradiégétique.

irréel, sont ici rapportés à la dimension réflexive du savoir et de l'information véhiculés par le récit, de sorte que les ruses et détours de la voix narrative ne sortent pas du cadre contractuel de l'énonciation<sup>430</sup>. Mais que la figuration soit abstraite ou réflexive<sup>431</sup>, extérieure ou intérieure au monde du récit, l'espace où il se découpe est toujours fonction des indices de repérage du lieu d'où ça parle et raconte, et ainsi la « parole muette » du personnage sur l'axe dialogique de la monstration, et la loquacité de ses interventions intradiégétiques sur l'axe commentatif de la narration, se révèlent en consonance avec une technique de récit puisant dans les ressources

---

<sup>430</sup> On est, peut-être, dans ce que Metz appelle « le régime extra-homodiégétique » de l'énonciation, sauf que, comme le déplore Ropars-Wuilleumier, Diouanna ne parle pas dans les scènes de dialogue du film. Voir Metz, *Énonciation impersonnelle* 46. Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 114-115) déplore également l'artificialité du recours au français, et la met sur le compte des contraintes institutionnelles liées à la co-production mais, à l'instar de Ropars-Wuilleumier, manque de saisir la transformation de la langue littéraire en langage cinématographique. Dans un autre contexte d'analyse, on se serait ainsi efforcé de montrer que le flottement de la parole, comme une bulle de texte, un phylactère, dans l'espace plasmatique de l'écran, est plutôt à rapprocher de la « répétition différentielle » que Spivak détecte dans la figure d'Écho – « enfance (in-fans) féminine de la voix » qui renverrait, sous l'angle qui nous intéresse, à la liminalité (*limbo*) de la parole utérine (*womb speech*) de certains romans de Toni Morrison, en particulier *Beloved* et *Song of Solomon*, ou encore de *Feeding the Ghosts*, de Fred d'Aguiar. Dans son entretien, Guy Hennebelle (dans Busch et Annas 13) évoque le risque de « redondance » encouru avec la voix commentative, mais il semblerait qu'il soit plutôt question d'une sorte d'écholalie.

<sup>431</sup> Sur ce point, nous suivons les indications de Metz, pour qui « le commentatif et le réflexif sont les deux grands registres de l'énonciation filmique » (*Énonciation impersonnelle* 73).

expressives de l'oralité et le mode cinématographique d'étagement des points de vue<sup>432</sup>. Le paradoxe, ou l'audace, consiste en ceci que ce contage<sup>433</sup> porte sur l'impossibilité communicative, non sur la transmission ou la représentation d'une réalité par un commentateur extradiégétique, ce qui force Marie-Claire Ropars-Wuilleumier à prendre acte des écarts entre le dit et le montré que *creuse* la voix-off commentative, mais sans que son analyse ne parvienne à élucider le travail de Sembène sur la matière et la forme de l'expression dans le film<sup>434</sup>.

Ce travail formel n'est pas sans rappeler la technique durassienne du dévissage<sup>435</sup> ou les fugues aurales de Fellini stylisant à l'extrême ce poncif du cinéma italien d'après-guerre qu'est la

---

<sup>432</sup> Sur ce point, nous sommes partiellement en accord avec les conclusions de Philip Rosen, qui va plus loin que Gardies, et suggère que dans ces deux films (*Borom Sarret* et *La Noire de...*) « le personnage focalisé s'avère inadéquat en tant que point d'ancrage sémantique ou épistémologique » (dans Petty 38). Nous disons bien partiellement, car nous pensons aussi avec Ropars-Wuilleumier que malgré son français « tirailleur » fortement « retouché », le charretier parvient à sémantiser l'espace postcolonial et à faire affleurer le manichéisme, la logique binaire (inclusion/exclusion, élite/masse, etc.) qui en est la clef de voûte.

<sup>433</sup> Comme le rappelle si bien Jost « la *voix-off* affiche la présence d'un conteur ; mais, vis-à-vis du temps, la narration verbale a un statut ambigu en raison de la multiplicité des matières de l'expression » (*Œil-caméra* 34. Soulignement original). Dans le film de Sembène, cette ambiguïté nous semble inscrite au cœur de la parole différentielle, et non dans les interstices entre le visuel et le verbal.

<sup>434</sup> Alors que, dans la nouvelle, ce travail porte sur les « déformations » de la forme du contenu – le détournement des genres narratifs.

<sup>435</sup> Sur ce point, voir Chion 130-132. Pour une analyse pointue du procédé, cf. l'étude exemplaire que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a consacrée, outre à *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* et à *La Femme du Gange*, à *India Song* dans « La voix écartée » (*Le texte divisé* 131-141). Exemple en ceci que plusieurs des points d'argument sur

---

« le tracé d’une écriture puisant dans le son l’élan premier de sa démarche » (139), sur la contagion et propagation du hors-champ dans le champ, à travers la stylisation de dialogues parlés du bout des lèvres, avec des « sons émis sur bouche close », sur « l’hypothèse d’un hors-champ au moment même où la présence des corps dans le champ appellerait une incorporation égale de leurs voix », et sur le refus de maintenir la distinction mimétique entre les champs in et off de l’énonciation (141-142), indiquent un tournant dans la conception jusqu’alors visualiste, farouchement eisensteinienne, du montage comme unique marque de l’écriture filmique, conception qui explique – sans l’excuser – le traitement sommaire du travail sur la voix dans *La Noire de....* : partant du présupposé de la linéarité narrative du conte, Ropars-Wuilleumier situe les disjonctions uniquement au niveau de l’image, tandis que la voix doublée, malgré son lyrisme ‘accentué’, et en dépit du contraste entre la diction hypercorrecte de la langue et les incorrections du style filmique, ne s’écarte pas de la ligne tracée par le récit, de fait est le dénominateur commun aux deux espaces diégétiques, malgré la structure analeptique. Cette opposition entre les discontinuités spatiales de l’image-écriture et les continuités temporelles de la parole-sens et de la linéarisation narrative réintroduite par un « cinéma parlant qui étoufferait la poussée d’écriture du montage visuel », commande toute l’analyse de *La Règle du jeu* (75-83), notamment les scènes initiales avec la speakerine et, ailleurs, tout le commentaire suivi de la séquence avec le croupier Roland de Smoke (« L’histoire de la maison qui glisse ») dans *Muriel* de Resnais (Bailblié, Marie et Ropars-Wuilleumier 14-15). Cette dernière analyse séquentielle prépare et annonce, de fait, bien des aperçus repris dans le chapitre consacré à Duras dans « La voix écartée ». On verra plus loin que le doublage, donc le remplissage d’une voix lacunaire, vient s’ajouter à l’énonciation laconique, du bout des lèvres, pour renforcer le travail d’éviscération d’une langue française qui, ainsi, dépouillée de ses fards et du masque de la « représentation », révèle son inquiétante étrangeté comme langage. Procédé qui allait être, on le sait, théorisé dans le *Kafka* de Deleuze et Guattari, mais ici la politique minoritaire passe, non par une quelconque ‘déterritorialisation’, mais une synthèse disjonctive de schizzes – que Ropars-Wuilleumier conçoit comme des enflures lyriques – qui ne sont pas sans rappeler le langage baroque des personnages marginaux de Genet, en particulier, dans le contexte qui nous intéresse

postsynchronisation et l'étouffement des bruits parasites<sup>436</sup>, faisant atteindre aux voix actérielles un point où, comme le note bien Chion, elles « commencent à acquérir une sorte d'autonomie, dans une sorte de profusion flottante et baroque » (Chion 129)<sup>437</sup>. Cependant, l'agencement sembénien, pour la voix de Diouanna, ne passe ni par la synchronisation des lèvres avec les paroles, contrairement aux autres personnages, ni par une superposition permettant, grâce à l'illusion mimétique du doublage<sup>438</sup>, de masquer cette « voix d'un autre » longuement analysée

---

ici, le français châtié parlé dans *Les Nègres* et *Les Bonnes*, et qui dans les deux cas masquent la violence de l'acte, du *châtiment* (viol et meurtre). Pour ce qui est de la conception derridienne de l'écriture chez Ropars-Wuilleumier, cf. « Sur le modèle hiéroglyphique » (*Texte divisé* 57-73) et, pour des exemples tirés du cinéma (*La Règle du jeu*, *M le Maudit* et *Les Diamants de la nuit*), « La machine d'écriture » (75-119).

<sup>436</sup> Ce qui, on le sait, était le principal grief de Godard contre le style aural trop léché, 'ouaté', de la Cinecittà.

<sup>437</sup> Traduction par nos soins de la version anglaise, parue sous le titre *The Voice in Cinema* (trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1999):

Much Italian cinema, and Fellini in particular, synchronizes voices to body more loosely. In Fellinian extremes, when all those postsynched voices float around bodies, we reach a point where voices---even if we continue to attribute them to the bodies they're assigned---begin to acquire a sort of autonomy, in a baroque and decentered profusion.

<sup>438</sup> « Illusions » qui font l'objet du film éponyme de Julie Dash (1982), dans une visée parodique, mais tout autant subversive, qui amplifie et fait mieux ressortir les dynamiques exclusionnaires hollywoodiennes. On notera que ni Chion dans sa riche stylistique des formes de l'auralité (musique, bruits) et de l'oralité (voix) au cinéma, ni Metz dans ses nombreuses taxinomies de l'énonciation filmique, ne prennent en considération les cas-limites des productions en versions multilingues, où le doublage donne lieu à de savoureux paradoxes. Il en est ainsi de la performance de Burt Lancaster dans *Le Léopard* ou de celle de Claudia Cardinale dans *Il était une fois dans l'Ouest*,

par Chion dans des films comme *Le Testament du Dr. Mabuse*, *Singin' in the Rain* ou *Persona*. De même, si la rigueur minimaliste de Bresson, chez qui la diction du « modèle » procède d'une ascèse du vocatif, d'un renoncement à la puissance de « dramatisation » de la parole des « acteurs », est sensible dans le figement, le mouvement minimal des lèvres et les « poses » sculpturales du regard-masque de Diouanna, il n'en reste pas moins que sa parole muette, de nécessité technique, se transforme en « nécessité », au sens de provision, ressource stylistique, d'où cette « enflure » lyrique de la parole que Ropars-Wuilleumier ne peut saisir que comme une « faute » de style – dans la visée de Valéry condamnant tout ce qui est 'nécessaire' dans un récit – et le mode compensatoire d'une communication foncièrement déficiente, voire impossible. Mais cette fixation sur le silence pantomimique de Diouanna et les faciles sortilèges d'un style fleuri porte, semble-t-il, sur l'inessentiel. En effet, Ropars-Wuilleumier perd de vue le fait, crucial, que le recours forcé au français permet à Sembène de creuser le fossé du langage pour y ancrer une sorte de « silence apache »<sup>439</sup> qui crève, troue l'écran, du moment où ce silence excède, comme ressource expressive, l'espace clos de la figuration des images acoustiques, que ce dernier renvoie à la monstration diégétique ou à l'énonciation narrative intra- ou infradiégétique. Il se peut alors que ce ne soit pas au niveau du détournement des codes de la

---

ou encore de celle d'Anouk Aimée dans *La Dolce Vita* et *Huit et demie*, parmi une foule d'exemples : ici, la « virtuosité » de la performance est tout autant fonction de l'acteur/actrice doublant en italien ou en anglais, que de la « présence » auratique à l'écran. Personne ne songerait à préférer la version anglaise du *Léopard*, ou française avec Delon, à celle italienne – ou, dans la même veine, la version française de *Mandabi*. Cf. Chion 42 sq. et Metz, *Énonciation impersonnelle* 53 sq. Kerins (*Beyond Dolby*) fait aussi l'impasse sur ce qui reste un peu « le continent noir » de la théorie de l'énonciation filmique.

<sup>439</sup> Sur le silence dans les films de Sembène, Rosen (dans Petty 34 sq.) en dégage les aspects formels pour *Emitai*.



figuration, mais du *déportement* de son espace d'émergence, que cette voix résonne dans toute la force contrapunctique se dégageant de « la conscience de dimensions simultanées », pour reprendre à nouveau la formule d'Edward Saïd. En d'autres termes, les contrepoints expressifs, loin d'être, comme le suggère Ropars-Wuilleumier, les *marques* d'un balbutiement, d'un laborieux effort de libération et de dégagement d'une voie/voix propre au cinéma africain, nous apparaissent plutôt comme des poussées d'écriture qui, en composant du dedans avec l'ordre du discours et les silences imposés par l'histoire coloniale, en creusant des trous dans cette prison de la langue, finissent par briser la clôture du « symbolique » et font basculer la parole déliée, déchaînée de Diouanna dans un espace qui relève, alors, d'un ailleurs, mais en un sens différent de l'espace abstrait qu'y discerne André Gardies, et où l'on ne saurait ignorer la force de décentrement du postcolonial. Qu'est-ce donc, cet « ailleurs » ?

Dans une étude sur la prise de parole des femmes dans l'espace postcolonial, et centrée autour du documentaire *Surname Viet, Given Name Nam*, de Trinh-minh-ha, Amy Lawrence cite le film de Sembène comme exemple d'une tendance observable dans plusieurs livres et films postcoloniaux : le traitement de « l'épineuse question du rapport entre langage et décolonisation » (“Women's Voices in Third World Cinema” 185). Lawrence reprend un des points d'argument de la perspective aliéniste, qui voit dans la langue « un piège psychologique encore plus dévastateur » et l'expression d'une « pensée coloniale » suprémaciste, « incarnée par la pensée en français de Diouanna » (185). Mais le passage du cinéaste au wolof dans les films ultérieurs, loin de l'inciter à reconsidérer son propos et le point d'argument aliéniste sur le langage comme « reflet » d'une idéologie, est plutôt l'occasion pour Lawrence de prévenir contre la naïve croyance que remplacer « la langue du colonisateur par une langue maternelle ne supprime pas automatiquement la pensée colonisée, et [qu'il] est encore moins aisé de repérer une langue originale » (185). On passera sur le facile présupposé d'une simple inversion des

termes de l'équation pour produire un 'autre' « monolinguisme de l'Autre », hypothèse qu'invalidaient déjà, à l'époque, les pratiques interlangagières dans *Mandabi* et *Emitai* – pour en rester au cadre réducteur invoqué par Lawrence, et ne pas faire entrer en ligne de compte *Camp de Thiaroye*, *Guelwaar* ou *Moolaade*, qui s'inscrivent dans la continuité d'une approche plurilinguistique tenue de bout en bout. Plutôt que la critique de l'essentialisme, c'est l'argument développé par Lawrence pour élucider le travail de subversion des codes du genre documentaire, chez Minh-ha, qui nous semble le plus pertinent pour notre propos, et l'on aimerait en reprendre quelques-uns des points essentiels qui, à notre sens, jettent un éclairage sur la positionalité énonciative d'une parole tout autant construite, « factice », et également située dans une zone de déséquilibre et de fluctuations, où la part obscure du silence « accentue » le lieu reculé, périphérique d'où cette voix, ces voix plurielles se font entendre.

*Surname Viet, Given Name Nam* est une libre adaptation du livre d'entretiens de Mai Thu Van, *Vietnam : un peuple, des voix* (1983), sous la forme d'une fiction documentaire. Comme souvent le cas chez Minh-ha, le film est un agencement : derrière les diverses composantes de la mise en scène (témoignages, images d'archive en noir et blanc, voix-off commentatrice, chants populaires vietnamiens), on retrouve le lacis du discours : l'énonçable et le visible. La première partie est ainsi consacrée à la mise en évidence des témoignages de Vietnamiennes sur les conditions de vie après la « fin » de la guerre en 1974. Elles parlent en anglais, dans un accent vietnamien fortement marqué. La seconde partie met à nu la structure de l'énonciation testimoniale et raconte le processus de sélection des actrices vietnamiennes, en exil ou ayant émigré aux États-Unis, qui ont doublé les voix des Vietnamiennes de la première partie. Ici, ces doubleuses parlent en vietnamien, avec sous-titrage en anglais. L'analyse de Lawrence, qui porte sur « les écarts entre image, voix et langage dans les deux segments, en apparence contradiction,

du film » (184-185), est menée sur deux fronts : la représentativité (le visible)<sup>440</sup> et la subjectivité (l'énonçable) des Vietnamiennes, toutes deux étant évidemment problématisées pour en révéler l'extrême complexité chez Minh-ha. On se focalisera sur le second registre, celui de l'énonciation, car c'est sur ce point que Lawrence formule des propositions pénétrantes qui, à son insu, éclairent les superpositions de voix dans le film de Sembène<sup>441</sup>. Selon Lawrence,

L'utilisation d'actrices pour lire les témoignages traduits des « vraies » Vietnamiennes est le choix le plus radical du film, en tant qu'il permet de brouiller les frontières

---

<sup>440</sup> Selon Lawrence, une des raisons ayant pu motiver le choix de l'anglais est que pour les femmes vietnamiennes, tout comme pour le film, « il n'y a pas de Vietnam » (186). Un point similaire est soulevé quant à leur représentativité comme femmes du tiers-monde. Dans les deux cas, Lawrence procède moins par argumentation que par assertion et allusion, et le fil de sa pensée se perd dans les sables d'une 'polémique' anti-nationaliste et anti-essentialiste qui nous semble malvenue.

<sup>441</sup> Comme la plupart des critiques anglophones, Lawrence ne prend pas en compte le doublage opéré par l'actrice Toto Bissainthe, alors que, de façon ironique, c'est précisément cette parole à double tranchant qu'elle tente de mettre en relief dans la structure énonciative du documentaire de Minh-ha. Pfaff (*The Cinema of Ousmane Sembene* 63) émet, sans trop de conviction, une contre-hypothèse pour rendre raison du recours à une voix doublée autrement qu'en termes d'artificialité : l'universalisation de la pénible condition (*plight*) des domestiques noires, dont la plupart étaient alors originaires des Antilles. L'hypothèse relève plutôt de l'élaboration secondaire, et on la démonte facilement en faisant remarquer qu'une telle universalisation "passerait" mieux avec le recours au créole – et au *Black English* (*ebonics*) pour le sous-titrage.

traditionnelles entre documentaire et fiction et, de façon plus décisive, l'association entre parole synchronisée et subjectivité<sup>442</sup>. (188)

Cette médiation, dont le travail scénographique fait l'objet de la seconde partie, participe d'une dynamique qui fait du doublage moins un artifice, une enflure stylistique qu'un « supplément » servant à intensifier la réalité du témoignage des Vietnamiennes. Premier éclairage différentiel sur la plainte lyrique, hypertrophiée de Diouanna, dont l'aspect irréel cache ainsi une parole à double tranchant, laquelle accuse la réalité et le vécu d'une condition subalterne. Dans le cas de Minh-ha, poursuit Lawrence, le style cinéma vérité de la seconde partie cadre avec la volonté de mettre en relief le fait que « quand une femme parle, ce sont trois voix qui sont superposées : le témoin, la traductrice et l'actrice » (Lawrence 190). On est assez loin des illusions mimétiques du doublage hollywoodien, et des multiples formes de superposition analysées par Chion dans la section consacrée au doublage et aux phénomènes de possession de/par « la voix d'un autre » (Chion 132-151). De fait, cette seconde partie du documentaire porte sur le dispositif de re-médiation, en tant que Minh-ha y met l'accent sur la nature du médium comme médium – ici le langage écrit et parlé, et sa traduction en images visuelles (les sous-titres anglais) et acoustiques (le parler vietnamien des actrices)<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> “The use of actresses to read the translated testimony of the ‘real’ Vietnamese women is the most radical choice in the film, blurring traditional boundaries between documentary and fiction, and more importantly the association of synchronized speech and subjectivity.”

<sup>443</sup> Sur ce point, et en rapport avec la dimension sociale et psychologique de la re-médiation, cf. les précisions de Boltin et Grusin concernant la fonction de jointure de « l'appel à l'authenticité de l'expérience » dans la synthèse des « logiques de l'immédiateté et de l'hypermédiateté » (*Remediation* 70-71).

Chez Sembène, ce dispositif se donne à voir par le truchement du silence pantomimique de Diouanna, qui pointe vers la « figurance » du supplément vocal : ici, le timbre phonogénique de Toto Bissainthe et les effets sonores d'enroulement ne font pas ressortir « les caractéristiques spécifiques » (volume, rythme, durée, grain) d'une voix unique, comme le suppose Jean Châteauevert dans ses fines études sémiologiques ; au contraire, ils accentuent le caractère « intouchable » d'une subjectivité qui, tout en se donnant à voir et entendre, se dérobe au désir haptique et scopique du spectateur<sup>444</sup>. C'est ainsi qu'à cette « matérialité du corps parlant sa langue maternelle » dont parle Barthes dans *Le Grain de la voix* (238), à cette « voix spatialisée, située dans un lieu » et qui est différente de « la présence quasi ontologique de la voix telle qu'elle se pratique à la radio », comme le fait remarquer Châteauevert dans son étude (« Il faut trouver la voix » 67), on reconnaît les limites d'une approche axée autour du « caractère »<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup>Langford développe un point qui se recoupe sensiblement avec cette dimension résistive de l'énonciation :

I would argue that through these tensions between text and voice, *La Noire de...* advances a different concept of voicing, one in which 'actions speak louder than words'. Voicing is after all a physical procedure more than a textual one, and Sembène himself has revealed a preference for the visual-gestural, physical representations of film when it comes to inciting resistance ... Moreover, both the narrative and the cinematography of *La Noire de...* consistently foreground the body as the site and medium of contestatory voicing, its very physicality being shown as a conduit for obstinate resistance to colonial and neo-colonial discourses. Diouana's struggle to assert agency and subjectivity can thus be read as a struggle simultaneously to embody agency but to resist being reduced to a mere body-object. ("Black and White in Black and White" 20)

<sup>445</sup> Kerins (*Beyond Dolby* 260) fait également de cette spécificité ce qui distingue la voix du dialogue, en tant que dans ce dernier il est seulement question de débiter des mots, non de rendre « la qualité aurale » de la voix humaine

*audible* et de son espace euclidien d'émergence, où le « trou noir » du silence « trouve » peu de place dans les schémas de lecture<sup>446</sup>. Ainsi, Châteauvert, qui a consacré toute une série de travaux à la question de l'énonciation filmique en voix-off, visualisable ou non<sup>447</sup>, distincte de celle du son et de la voix en général, étudiée par Chion, développe toute une série d'arguments incisifs sur la narration, la visualisation et le positionnement de l'énonciateur. Sur ce dernier point, cependant, son analyse sémiologique tente de saisir un procès de transformation qui nous semble, avec le silence accentué de Diouanna dans les dialogues intradiégétiques, être tout à fait l'inverse du procès qu'il tente de mettre en évidence. Selon Châteauvert, « lorsque le timbre et/ou le grain percent et *se laissent entendre*, on remarque que le trait commun à toutes les situations tient dans le déplacement de notre attention du discours sur son locuteur » (« Il faut trouver la voix » 73. Nous soulignons). Il y a effectivement un glissement du sujet de l'énoncé (« le dit ») au sujet de l'énonciation (« le dire »), et Châteauvert ne manque pas d'en tirer les implications pour le spectateur :

C'est à ce niveau, me semble-t-il, que se joue la première grande conséquence d'une voix marquée : de sujet, de celui qui a pour fonction de professer un discours, d'agir par sa voix, le locuteur à la voix marquée devient un objet, c'est-à-dire quelque chose qu'on observe, qu'on met à distance pour l'examiner. (73)

---

comme son résultant de processus psycho-physiologiques. On reconnaît ici la distinction entre dire et parler, dans le contexte d'une énonciation orale, sauf que, encore une fois, ici la parole compose avec le silence – avec « les voix du silence », pour reprendre une formule malrucienne.

<sup>446</sup> Sur les limites de cette approche, cf. Serceau, *L'Adaptation cinématographique* 130-132.

<sup>447</sup> Cf. sa thèse sur la narration filmique en voix-over (1991), la co-translation en français du livre de Casetti, *D'un regard l'autre* (1990), et « Focalisation et structure du texte scénaristique » (1993).

Ces inférences éclairent, par une sorte d'effet de contre-miroir, la force de décentrement de la positionalité énonciative dans le film de Sembène. En effet, la mise en scène des dialogues intradiégétiques, plutôt que de maintenir l'illusion mimétique de la synchronisation entre son et image, qui s'applique aux autres personnages, joue sur l'effet-sujet du silence de Diouanna, sa marque visible comme point de suture entre le visuel et le verbal, le « lieu » où se croisent récit et discours. La distanciation ne se rapporte plus à une objectivation du sujet de l'énonciation, comme le soutient Châteauvert, mais à un procès où ce dernier (Diouanna) trouble le profil d'équilibre de l'écoute spectatorielle, refusant ainsi de jouer le jeu du figurant et du « signifiant imaginaire(s) ». Le « coefficient d'adresse » ailleurs évoqué par Châteauvert dans une recension du dernier livre de Metz publié peu après sa mort, *L'Énonciation impersonnelle*<sup>448</sup>, procède ici, non d'une « position juxtadiégétique », d'un lieu situé « à la périphérie de la diégèse », mais du non-lieu d'un vécu qui, en se recueillant/repliant dans l'espace du silence, produit sur le spectateur, malgré les articulations et amplifications de la langue d'emprunt, l'impression d'un « ça te parle », donc d'une subjectivité qui, dans le déploiement de son expérience intérieure,

---

<sup>448</sup> Jean Châteauvert, « *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, de Christian Metz », *Revue d'études cinématographiques* 3.2 (1993) : 241-246. L'image, visuelle ou acoustique, est au cœur du propos de Châteauvert, qui tente ainsi d'élargir le cadre analytique metzien foncièrement ancré dans la « marque » déictique, mais c'est justement sur ce point qu'il nous semble trahir sa dépendance à l'égard d'un schéma où nulle place n'est faite aux sutures du silence.

interpelle le spectateur plus qu'il ne se révèle à lui sous la forme d'une donnée psychologique<sup>449</sup>. On retrouve alors, comme dans la posture énonciative du griot dans *Keïta !*, un mode d'habitation du lieu (*dwelling*), une forme de creusement d'un trou<sup>450</sup>, sauf que dans le cas de Diouanna la transformation de l'appartement en « zone de transit » l'inscrit dans la continuité filmique d'une topographie postcoloniale de l'exclusion et de la subalternité : le marché aux bonnes et le ghetto urbain « réservé » aux habitants de « l'intérieur », de l'arrière-pays (*hinterland*) – les « broussards » de la nouvelle. Dans cette dernière, l'île de Gorée est aussi un point d'ancrage historique renvoyant à l'espace transnational de l'Atlantique noir, mais tout comme la « Casamance » natale de l'héroïne, il est fonction d'un pacte référentiel soumis aux contingences du savoir à la 'disposition' du lecteur. En revanche, dans le film, outre la relation entre marché aux bonnes et marché aux esclaves (cf. Pfaff, *The Cinema of Sembene Ousmane* 117 sq.), l'intériorité (*inscape*) inscrite au cœur du discours mélancolique dans la langue du maître, loin de configurer un *ethnoscape*, comme avec ce « là-bas » de la terre natale et de l'origine dans la nouvelle, accuse en fait la liminalité de l'espace du confinement : un espace-autre de l'Autre du discours, une hétérotopie qui, historiquement, renvoie à la cale d'un négrier.

---

<sup>449</sup> C'est toute la différence dans l'impact du jeu actoriel de Toto Bissainthe, ici, alors que dans le film de Samb Makharam ce jeu, anodin et presque frivole, ne sort pas du cadre diégétique tracé par la voix-off du narrateur, ce qui correspond aux vues de Châteauvert sur le statut d'objet de désir de la voix féminine (« Il faut trouver la voix » 72).

<sup>450</sup> Ou, pour employer un concept nérudien plus en phase avec la « politique d'auteur » de Sembène, une forme de *résidence*.



### *Le trou noir de l'écran : figures du masque, masque des figures*

La fonction interpellative<sup>451</sup> de la chaîne énonciative (ça te parle) se retrouve, avec une plus grande force d'impact, dans l'espace de la figuration visuelle du « ça te regarde », où le masque, « figurant » continuellement accroché aux murs du salon, à Dakar comme à Antibes, joue un rôle de « premier plan » – d'où le paradoxe de sa position excentrée. Si, comme l'avait bien noté Bonitzer, « le cinéma joue autant de ce qu'il ne montre pas que de ce qu'il montre, [...] d'un vu et d'un non-vu, et que la tension résultant de cette division implique le spectateur dans son jeu » (*Le regard et la voix* 18), la question est de savoir si l'hypothèse se vérifie aussi, « se dé-montre », lorsque l'objet visuel, de manière quasi obsessionnelle et forcenée, « se montre »<sup>452</sup>. Dans la nouvelle, dès son entrée dans la villa « Le Bonheur Vert », le juge d'instruction antibois tombe sur une scène de contemplation, dans laquelle sont engagés, « absorbés », les inspecteurs, les photographes, et le médecin légiste (*Voltaire* 158). La scène sera déplacée dans le salon de la villa dakaroise, dans le film, après l'acquisition du masque offert par Diouanna. D'emblée, le statut de l'objet culturel, non comme artefact façonné par la main d'un artisan, mais comme *legenda*, texte à lire, est mis en relief : du juge au médecin légiste, tous sont des lecteurs professionnels détournés de leur travail de « collecte » de preuves et d'images par une

---

<sup>451</sup> Sur cette modalité de l'énonciation filmique, voir la taxinomie de Metz (*Énonciation impersonnelle* 24 et 39 sq.) pour des analyses de ce mode interpellatif, où interviennent sémiologie, narratologie, et psychanalyse, mais que hante le spectre d'Althusser. Voir aussi la traduction française de *D'un regard l'autre* (Casetti 83-89). Les deux formes d'interpellation recensées par Casetti, celle passant par la voix et celle passant par le regard (conjointe dans l'ouverture de *Vent d'est*, par exemple) renvoient, en un sens, aux mythes de Narcisse (visuel) et Écho (verbal).

<sup>452</sup> Un découpage technique ferait aisément ressortir que le masque est présent dans plus de la moitié des plans du segment antibois.

« collection » d'objets « archaïques », parmi lesquels « figurent » des masques. Une série de gros plans sur les masques accrochés aux murs, suivie de la pose du nouveau masque dans le mini-musée colonial du salon, reprend ce motif de la lecture, du regard photographique qui se recueille et se contemple, dans le film (Fig. 12)<sup>453</sup>. Le contraste avec la fameuse scène où Diouanna se regarde dans le miroir de son masque, sa *persona*, est évident, mais ici il faut souligner un point central du propos de Sembène, articulé à travers la figuration du masque dans la majorité des plans du salon antibois : cet objet visuel met en crise le regard comme acte transitif, et le fait filer sur une pente d'intransitivité (ça regarde) dont la transvaluation interpellative (ça te regarde) sera évidente dans la séquence finale<sup>454</sup>.

Dans *La Chambre claire*, Barthes, en explicitant sa conception du sens de l'image photographique, ne manque pas de relever, à travers une série d'arguments, cette pureté de l'intransitif, comme *politique*, dans le travail d'impression : « la photographie ne peut signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque », note-t-il, faisant écho à Italo Calvino qui, dans sa nouvelle « L'apprenti photographe », appelle 'masque' « ce qui fait d'un visage le produit

---

<sup>453</sup> Comme le dit le juge, dans la nouvelle : « L'impression que l'on pénétrait dans l'antre d'un chasseur saisissait tous ceux qui entraient dans le living-room » (*Voltaire* 158).

<sup>454</sup> Dans « Sémantique de l'objet », parlant des *gommages*, ces 'absorbantes' descriptions d'objet qui, chez les nouveaux-romanciers, en particulier Sarraute et Robbe-Grillet, finissent par effacer celui-ci en l'empêtrant dans un dense réseau textuel, Barthes (*Bruissement* 251) évoque cette « sorte d'échappée de l'objet vers l'infiniment subjectif », ce qui nous semble se produire dans *La Noire de...*, d'où l'osmose entre *persona* et *figura*, mais la séquence finale descelle ce nœud, traçant ainsi un nouvel horizon qui transcende le cadre diégétique et trouve l'écran allégorique. Sur le symbolisme des objets dans les films de Sembène, cf. Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 57-61.

d'une société et de son histoire ». Sous cet angle de la visagéité, le masque, poursuit Barthes, serait à la fois « le sens en tant qu'il est absolument pur » et « la région difficile de la Photographie » (*Chambre claire* 60-61). Ce profilage, conçu comme une capture (*graphein*) du sens pur, du contour des choses et des êtres, comporte un versant spéculaire – donc faisant intervenir le sujet – où l'acte photographique renvoie à un regard pur – ce qui, on se le rappelle, perçait déjà dans l'intuition benjaminienne que la photographie d'un paysage révélait quelque chose comme « un inconscient optique de la nature ». On voudrait ici suivre quelques-unes des modalités d'inscription de cette specularité et faire affleurer la pureté, qui est toujours « puissance du négatif », dont est porteur le masque dans la version filmique.

L'aspect structurel du masque tombe « sous le sens », et il est rare qu'une analyse du film soit menée sans passer par une élucidation de sa fonctionnalité<sup>455</sup>. Ropars-Wuilleumier, on l'a vu, en fait un levier de la dynamique du récit et le chiffre « d'une aliénation complexe et d'une libération possible », d'où son rôle central dans l'articulation des « décalages expressifs » traduisant, chez Sembène, une conception contrapunctique de l'agencement des sons et images (« Naissance d'un cinéma » 39-40). Dans son étude comparative, Janis Pallister s'en tient à la valeur performative de son occurrence dans la scène finale, où le masque signifie « la promesse

---

<sup>455</sup> Notons la relative marginalité du film dans le contexte général des études consacrées au cinéma de Sembène : pour diverses raisons, Niang (*Littérature et cinéma en Afrique francophone*), Murphy (*Sembene*) et Tcheuyap (*De l'écrit à l'écran*), pour ne rien dire de Cham ("Ideology and Aesthetics"), situent un peu le film à la frange de l'esthétique de l'oralité du cinéaste. Murphy consacre quelques paragraphes à la nouvelle, sans la mettre en rapport avec le film, ou consacrer à ce dernier un chapitre, à l'instar des autres films marquants de la première période ; tandis que Tcheuyap, en raison de son parti pris pour la forme narrative longue (le 'roman' porté au cinéma), doit exclure le film de son sous-corpus sembénien.

d'une reconnaissance et d'une revanche » (Pallister 80), tandis que Rachel Langford s'étend longuement sur « le statut du masque comme don », sur la chaîne de « renvois » et d'homologies que commande sa figuration dans le film, et sur les pratiques de résistance aux fantasmes du discours et aux fantômes de l'identité qu'il conjure, mais aussi qu'il rend possibles (Langford, "Black and White" 16-17)<sup>456</sup>. Pour Langford, « le récit et le style visuel de *La Noire de...* concourent à articuler une complexe stratégie de résistance aux valences coloniales et néocoloniales que la France affecte à l'identité africaine »<sup>457</sup> (20). Son analyse retrace, de façon exemplaire, étape par étape, le processus de transvaluation à l'œuvre dans le film : l'objet symbolique (don), devenu simple donnée visuelle dans les salons (figurant), est réapproprié comme figure pour traduire l'émergence d'une altérité indocile, *intraitable*. Cet acte symbolique de repossession (*reclaiming*) se rapporte tout autant à l'histoire coloniale, esclavage de plantation inclus (la traite), qu'à l'économie usuraire de l'échange symbolique (le régime néocolonial de la dette). Dette morale, on le sait, qui se lit dans le rejet du signe monétaire (les billets), dans la scène de restitution, marquant ainsi un rapport asymétrique à sa valeur performative : compensatrice d'un manque à gagner (pour le patron), et 'chiffre', *codex* non chiffrable (pour la mère), mais que Langford voit déjà inscrite en filigrane dans l'acte de réappropriation du masque : « Sous un tel éclairage [celui de l'opposition entre valeur d'échange et valeur d'usage, substituabilité et non substituabilité de l'objet symbolique], le fait que Diouanna se réapproprie le masque traduit la continuité de l'autre terme de l'alternative : l'économie du don et les

---

<sup>456</sup> On le sait, cette possibilité est inscrite, non sans ironie, à travers la 'validation' du patron : « Il a l'air authentique ».

<sup>457</sup> "The narrative and cinematography of *La Noire de...* (sic) combine to delineate a complex strategy of resistance to French colonial and neocolonial determinations of African identity."

implications éthiques dont elle est porteuse »<sup>458</sup> (18).

C'est sous le même éclairage que Nancy Virtue considère la signification du masque et sa valence expressive comme *motif*. Pour elle, « le nouveau visage de l'hégémonie néocoloniale est incarné et problématisé dans le film à travers l'image du masque, un motif qui est absent de la nouvelle »<sup>459</sup> (Virtue 564). À l'instar de Langford, elle discerne une fonction critique et autocritique dans le plan final – au-delà des possibles résonances avec Truffaut ou Brecht : « Pour Sembène, l'autoadaptation, tout comme l'autoreprésentation, exige plus que le simple fait d'enlever le masque blanc du colonialisme pour en enfiler un autre. Les masques ne sont pas seulement censés représenter l'identité que l'on voudrait projeter au dehors »<sup>460</sup> (564). Cette posture anti-essentialiste se recoupe avec la critique de l'africanisme des collecteurs d'art nègre dans le contre-documentaire ethnographique de Resnais et Marker, *Les Statues meurent aussi* (1953), et l'on sait que Sembène n'a pas manqué de noter la dimension politique et d'apprécier le côté, pour lui, 'anti-Rouch' de ce qu'il considérerait, alors, comme « le meilleur film jamais réalisé sur l'Afrique, la colonisation et les objets d'art traditionnels » (Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 97-116 ; *Twenty-Five African Filmmakers* 6). Steven Malčić reprend à son compte l'argument de la subversion du tourisme d'art et de la dissipation des fantômes de l'identité, mais

---

<sup>458</sup> “Interpreted in this light, Diouanna’s claiming back as her own the mask (sic) asserts the continuing presence of the ‘other,’ gift economy and of the ethical implications it implies.”

<sup>459</sup> “The new face of neocolonial hegemony is embodied and problematized in the film by an image of the mask, a motif that is absent from the short story.”

<sup>460</sup> “For Sembène, self-adaptation, like self-representation in general, requires more than simply casting off the white mask of colonialism in order to put on another. Masks do not merely represent the identity that one would like to project to the world.”

il rebondit aussi sur la fonction motrice du masque comme *relais*, dans le déroulement du récit, déjà repérée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Dans la séquence finale, qui semble remettre en question son diagramme structurel<sup>461</sup>, Malčić attribue au masque une fonction de suppléance, en tant qu'il permet de faire le lien entre le dénouement, où Diouanna est absente du récit, et les deux premiers segments narratifs, l'exposition et le développement : « Il n'est pas surprenant que Sembène s'appuie sur l'objet de déplacement symbolique par excellence, dans *La Noire de...*, comme outil de conduction permettant de mener le film à son énigmatique dénouement »<sup>462</sup> (178). Cette transformation de l'artefact en artifice est, selon Malčić, perceptible dans le dispositif scénographique du salon antibois: « À Antibes, le masque est ostensiblement accroché au mur du salon, cet unique objet décoratif présidant à la mise en scène d'un air impassible et plein d'ironie »<sup>463</sup> (178). Toujours en écho aux « décalages expressifs » de Ropars-Wuilleumier, Malčić retrace le « cercle vicieux » des interactions entre valeurs d'usage et d'échange, et les significations spirituelle et/ou culturelle qui sont prédiées sur elles. Ces déplacements symboliques culminent avec la séquence finale, que Malčić interprète moins, comme Sheila Petty, Rachel Langford ou Janis Pallister, *inter alia*, sous l'angle de la résistance que sous celui de la subversion des codes évaluatifs :

Le masque que le garçon accepte comme objet d'art touristique est authentiquement

---

<sup>461</sup> Sur ce schéma, et la structure spatiotemporelle à double hélice (passé/présent, Antibes/Dakar) et à rythme ternaire (exposition, développement, dénouement) cf. Malčić 172.

<sup>462</sup> “It is not surprising that Sembene relies on *La Noire de ...*’s great symbolic object of displacement, Diouana’s mask, as a plot device that drives the film to the end of its enigmatic denouement.”

<sup>463</sup> “In Antibes, Diouana’s mask hangs prominently on the living room wall, the lone decoration lording it over the mise-en-scène with an ironically blank significance.” Cf. Fig. 13.

inauthentique ; comme objet d'art touristique, que se réapproprie Diouanna, le masque est aussi inauthentiquement authentique. Tel est l'état de fait que produit le cercle vicieux du néocolonialisme. Quand le petit garçon porte le masque à son visage, il accepte un tel état de fait. Le masque devient l'incarnation du cinéma dialectique de Sembène<sup>464</sup>. (178-179)

Cet argument plaidant pour une transvaluation des codes est un maillon central de la métaphore filmique filée de la mascarade, mais outre la structure métabolique de sa formulation, il repose sur un point d'appui faible : loin d'accepter un objet touristique, encore moins la fatalité d'une situation, le petit frère remet en circulation, « relance » l'objet trouvé<sup>465</sup> du début, du moment où tout le « jeu » des significations et des fluctuations de valeur s'ébranle à partir du « marché » conclu avec Diouanna. Comme le rappellent, *inter alia*, Vlad Dima ("Ousmane Sembene's *La Noire de...*" 66) et Taiwo Osinubi ("Cognition's Warp" 260), le masque est l'objet d'une transaction commerciale entre Diouanna et son petit-frère, à qui elle promet de payer cinquante francs – geste performatif qui est, comme précédemment noté, une réinscription filmique des engagements et promesses débités à tout-va, jusqu'au quai d'embarquement, dans la nouvelle (*Voltaire* 173-174). Si donc l'on peut admettre, avec Steven Malčić, la structure d'un

---

<sup>464</sup> "The mask the boy accepts is, as tourist art, authentically inauthentic; as tourist art reclaimed by Diouana, the mask is also inauthentically authentic. This is the state of affairs within neocolonialism's vicious circle. As the little boy holds the mask before his face, it is this contradictory state of affairs that he accepts. The mask becomes the embodiment of Sembene's dialectical cinema."

<sup>465</sup> Sur ce point, voir la réponse, très précise, à la question de Guy Hennebelle concernant la signification du masque comme objet ludique. L'interview, qui date de 1969, est reprise et traduite dans Busch et Annas (*Ousmane Sembène: Interviews* 16-17).

renversement, dialectique ou fonctionnel, l'on ne saurait pour autant perdre de vue que la valeur performative de l'objet transférentiel qu'est le masque est, dès l'entame, inscrite au cœur des rapports interpersonnels et, éventuellement, interculturels. Loin de contester la validité des arguments sur la structure du don et l'agencement de la donnée visuelle<sup>466</sup>, le fait que Diouanna achète le masque et entre ainsi dans une relation d'échange symbolique qui précède celle avec ses employeurs suggère que l'enjeu se situe ailleurs. Indépendamment des conclusions divergentes sur la résistance symbolique, toutes les analyses partent du principe que le masque est un point d'ancrage, un foyer de perception. C'est sur cette prémisse que l'on aimerait pour finir, développer un argument quant à la valeur signitive, et non expressive, symbolique ou performative, du masque comme figure, et de la figure comme masque.

La distinction au cœur de la métabole du figurant est celle entre la figurativité et la frontalité. Au sujet de cette dernière, Sembène, parlant des différences stylistiques entre *Mandabi* et *La Noire de...*, insiste particulièrement sur la fixité de la caméra comme contrainte technique, mais aussi source de plaisir esthétique : « Mon travail dans *La Noire de...* était à la fois plus difficile et agréable : ma caméra était braquée sur Thérèse (Mbissine) Diop. J'avais en face de moi un visage qui devait traduire ce que je voulais exprimer »<sup>467</sup> (dans Busch et Annas 13). On pourrait ici arguer que la forme de « l'expression » avec laquelle compose le cinéaste est un syntagme, donc un code langagier : « porter le masque ». Il serait alors possible de mettre en évidence le procès de détournement des pistes référentielles sous-jacentes, en particulier en rapport avec la tristesse et la désaffection ; « relexification » qui culminerait dans la scène finale

---

<sup>466</sup> Voir aussi Langford, "Black and White in Black and White" 16-18.

<sup>467</sup> "My work on *La Noire de...* was at the same time more difficult and more agreeable : my camera did not leave Thérèse (Mbissine) Diop. I had in front of me a face that had to translate what I wanted to express."



avec le petit frère. L'atmosphère générale de mélancolie postcoloniale<sup>468</sup> serait ainsi, au final, source d'agentivité. L'unique problème avec une telle interprétation est qu'elle tire argument d'une incidence lexicale pour conférer au masque une valeur surdéterminante, ce qui l'inscrit dans la lignée des extrapolations symboliques qui font l'économie de la matière et de la forme de l'expression filmiques telles quelles – on pourrait ainsi aligner à l'infini des perspectives critiques et thématiques sans nul besoin de « regarder » le film et analyser ses modes d'agencement de l'image visuelle ou parlante, et s'en tenir à une lecture de ses « lectures ».

Pour l'essentiel, cette frontalité se rapporte au positionnement du visage sur l'axe optique de la caméra, tandis que la figurativité a trait à la disposition des figures dans le champ scénique. Comme l'indiquent les propos de Sembène, la technique du cadrage obsédant est la principale ressource expressive déployée pour faire figurer, en plein axe et en gros plan, le visage de Diouanna. La seconde occurrence, dans le film, où ce trait formel – caméra et regard fixes, visage plein axe et plein champ – imbue l'image visuelle d'un surplus d'expressivité survient dans le bidonville, lorsque le patron est « présenté » aux étudiants de l'école populaire, qui le dévisagent avec une certaine hostilité. On ne reviendra pas ici sur l'histoire, raciale et sociale, du *contact* visuel en contexte colonial. La nature transgressive des regards se comprend difficilement sans cet horizon d'intelligibilité, mais il est significatif qu'ici l'aspect obsédant du cadrage n'est pas un effet cumulatif d'une série de plans fixes, comme pour Diouanna, mais résulte de la dynamique situationnelle inhérente au film. Il y a en effet deux situations où intervient « la frappe de l'objectif », dans toute sa force de « capture » historique : lorsque la patronne dévisage les bonnes derrière ses lunettes noires (le marché des esclaves en est le

---

<sup>468</sup> Mélancolie qui renvoie également à la nostalgie de l'Empire, que la nouvelle met en relief avec la figure du commandant, pour la contraster avec l'anomie de Diouanna.

réfèrent historique) et lorsque le couple contemple le masque qu'ils viennent d'ajouter à leur sanctuaire 'colonial' (Fig. 11 et 12). Au bidonville, l'enjeu ne porte plus, dans cette « étude » du blanc, sur l'expressivité des visages, mais sur la *visual agency* découlant du placement des regards dans une série de situations spectatives mettant en scène un regardant et un regardé. Il serait ainsi plus exact de parler de « confrontalité », mais c'est d'une part prêter le flanc à la charge – contre laquelle Sembène dut d'ailleurs se défendre – de racisme à rebours et de ressentiment postcolonial, et de l'autre oblitérer la dimension réflexive d'un motif (ça te regarde) qui inclut le spectateur dans sa mise en « jeu », comme cela est mis en évidence dans le schème « persécutif » de la poursuite par l'enfant au masque et l'ultime plan du film. Mais dans la mesure où cette séquence finale conjoint frontalité et figurativité, il nous faut d'abord expliciter les composantes de cette dernière.

Le trait scénographique pertinent, qui se retrouve dans toutes les articulations de la figurativité, est la forme noire se détachant sur un fond blanc, et qui rend raison, en partie, du choix d'une pellicule bichromatique. Le masque accroché au mur blanc dépourvu de tout autre objet, de l'appartement antibois, bien entendu ; mais aussi les lunettes noires sur les visages blancs des coopérants dans leurs « confrontations » avec l'Autre; le vif contraste entre le blanc éclatant du regard de Diouanna et son visage noir ; le masque noir porté par l'enfant du couple à Antibes<sup>469</sup>. Ces dispositifs perceptuels présentent la double particularité d'ancrer le regard dans une situation spécifique et de mettre en abyme l'activité spectatorielle. Sous cet angle, et comme largement noté, le masque est la figure par excellence, au sein de l'espace filmique, de la posture

---

<sup>469</sup> Tous ces modes apparitionnels sont mis en rapport avec un contexte perceptuel, et ainsi les habits blancs portés par Diouanna, le blanc de la salle de bains ou des objets dans la cuisine et le salon, ne sont pas pertinents pour notre analyse.

du spectateur au cinéma, mais il faut prendre garde de différencier cette dernière des divers points de vue adoptés selon la valeur angulaire des plans. Cette posture est largement fonction de la fixité du masque, comme foyer de perception aveugle et indifférent aux changements d'angle, et de sa position, certes périphérique, mais se trouvant dans le droit fil de la ligne de fuite du regard spectatorial (Fig. 13). Ces paramètres optiques ne sont donc pas corrélés à une vue de surplomb, à un point de vue souverain, mais plutôt à la figuration de la « vision périphérique » d'un spectateur implicite, d'où l'orientation du regard détourné de Diouanna, dans le fameux plan où on la voit contempler le masque de sa figure, posture qui se retrouve avant, dans la cuisine (Fig. 14 et 15)<sup>470</sup>. Ce trope du détournement reviendra dans la scène de poursuite, où cette fois le spectateur implicite n'est plus seulement une virtualité au cœur du hors-champ et une abstraction de l'espace hors-cadre et transscénique, mais aussi une *actualisation* : le regard-

---

<sup>470</sup> Sur ce point, voir les remarques de Metz sur « les directions intérieures à la géographie du film » (*Énonciation impersonnelle* 34). Au cœur de la théorisation du spectateur implicite, chez Casetti, on trouve un ancrage dans le regard *humain*. Les quatre formes de relation entre énoncé, énonciateur, et énonciataire filmiques (les configurations objective, impossible-objective, subjective et l'interpellation) sont toutes fonction de ce regard humain. Inscrire dans un regard non-humain cette figure du spectateur au cinéma, comme s'y livre Sembène, implique alors de tenir compte, outre sa position par rapport à l'espace scénique et à l'espace hors-champ, de sa *posture*, donc de l'expressivité de son visage – les lunettes 3D d'aujourd'hui ne font ainsi qu'intensifier, rendre plus « visible », cet état d'aveuglement qui est constitutif de l'expérience cinématographique, comme l'avait noté Kafka, à qui Gustav Janouch apprenait l'existence d'un « cinéma des aveugles » à Prague, (dans Prieur 123-125). Sur la constante « humaine » de l'encodage du regard spectatorial, ce que Casetti appelle « la figurativisation de l'énonciataire » dans ses quatre configurations énonciatives, cf. tout le deuxième chapitre de *D'un regard l'autre*, « La place du spectateur ».

masque du petit frère qui, dans son « tournage », fond en un seul geste la positionalité du spectateur et la mobilité de la caméra. Mais cette situation dynamique fait aussi confluer les traits de figurativité et de frontalité, à travers le harcèlement (cadrage obsédant) de la figure masquée du coopérant. On obtient alors un « déroutage » en circuit ouvert des codes expressifs de la structure spectatorielle, avec interchangeabilité des valences : regard tourné en arrière, par intermittences, du patron, révélant son visage tout autant masqué que celui du regardant (le petit frère), et, dans le plan final, regard démasqué qui, en s'offrant à *son* regard hors-cadre, révèle au spectateur l'image spéculaire de son absorption projective dans le trou noir de l'écran.

Difficile, cependant, de perdre de vue que le petit-frère de Diouanna se livre à un jeu, dans la continuité de son rapport ludique avec sa sœur, mais aussi dans un contexte plus large où il entre en résonance avec l'enfant masqué des coopérants, dans l'appartement antibois (Fig. 16). Cette pulsion ludique, totalement absente de la nouvelle, peut se lire de différentes manières, et l'on songe plus particulièrement au processus de transformation de l'objet en ob-jeu – ou, si l'on veut, son retour à cet état initial<sup>471</sup>. Mais l'homologie « structurale » de ces deux scènes faisant intervenir des enfants qui jouent tient en ceci que dans les deux cas le désir ludique tourne à vide autour de son propre déploiement, de sorte que l'élan vers l'autre, la mise en jeu de l'altérité du « je », finit par se figer dans la posture du regard détourné, le port du masque de l'indifférence.

---

<sup>471</sup> Ceci s'applique de même à la poupée blanche dans *Mandabi*, dont on comprend très mal comment elle peut, dans un tel contexte social, signifier l'aliénation précoce de la petite fille, ou annoncer sa future subjugation par le chant des sirènes du « consumérisme occidental » (Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 131-132). Cf. *supra* (note 477) les précisions de Sembène à Guy Hennebelle sur la fonction purement ludique et utilitaire du masque. D'un point de vue formel, non présent dans *Mandabi*, mais dans *La Noire de...*, on obtient, à travers ces scènes de jeu, l'ébauche d'un mode « préludique » de la narration filmique.

En ce sens, loin d'être la traduction filmique de l'impossibilité communicative ou des difficultés de l'Afrique à « communiquer » son expérience, comme le suggère Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *La Noire de...* serait plutôt la « configuration » d'une rencontre manquée, manque qui se donne à voir, non dans le déni de la relation intersubjective – cette absence d'épaisseur, de « résistance ontologique » du Noir dont se lamentait Fanon dans *Peau noire, masques blancs* – mais à travers la dissimulation de ses failles, le masque de ses *marques*<sup>472</sup>. Mais il en va tout autrement lorsque ces défaillances ne forment plus les supports d'une relation agentive, quoique conflictuelle ou impossible, avec autrui, mais sont les points de suture d'une certaine forme de subjectivité postcoloniale : lorsque, comme dans *Xala* et *Guelwaar*, la langue, l'iconographie et la symbolique du discours (néo)colonial deviennent des sortes de cache-sexe, les « masques blancs », sans épaisseur ni contenu, d'un mimétisme parasitaire.

---

<sup>472</sup> Le rapport entre le spectateur et la réalité filmique est inclus dans cette alchimie de la défaillance. Dans son étude sur le regard-caméra, « Le regard à la caméra : figure de l'absence », Marc Vernet y voit ainsi la marque d'une rencontre manquée entre le spectateur et la réalité, et la saisie de cette non-coïncidence donne lieu à un désir qui est au fondement du cinéma (Vernet 39-40). Ici, dans *La Noire de...*, ce désir de rencontre se lit à travers les fentes, les « failles » du masque. Voir aussi Metz, *Énonciation impersonnelle* 21.

## ÉTUDE II

### « Extension du domaine de la lutte » pour l'hétéronomie : *Xala* et *Guelwaar*

La pratique du « gonflage » de la nouvelle en film de fiction moyen ou long métrage, pour *La Noire de...* et *Mandabi*, correspond à une configuration intermédiaire où le transfert obéit à un calcul différentiel des *puissances* de la littérature et du cinéma. C'est la logique du décuplement, opératoire dans la « première période » de la carrière de Sembène comme adaptateur de ses propres œuvres. En dépit de la concordance, pour *Niaye* et *Taaw*, entre court récit littéraire et format court métrage, le dénominateur commun aux quatre premières autoadaptations réside dans le fait qu'elles sont tirées de nouvelles, ce qui donne à penser que la dynamique d'exploration des potentialités esthétiques du cinéma et de la littérature prend sa source dans une approche modulaire où le statut générique du texte et l'autonomie des médiums sont déterminants<sup>473</sup>. En revanche, pour *Xala* et *Guelwaar*, le cinéma et la littérature semblent plutôt investis dans leur dimension praxique, d'où une plus grande importance qui sera ici accordée à la question, non du genre de représentation, mais de l'*usage* des textes et, de façon plus décisive, des paroles et des discours en public.

Il est toutefois significatif, à ce niveau, qu'une perspective diachronique affectant de discerner dans le passage de la transposition des « nouvelles » à celle des « romans » un stade logique de l'évolution artistique de Sembène, fourvoierait l'analyse dans l'impasse d'un historicisme plat, réducteur, et un peu procrustéen, comme les descriptions syntaxiques et

---

<sup>473</sup> Le travail de Tcheuyap, il y a plus de dix ans maintenant, sur un corpus de « romans » francophones, malgré les problèmes liés au concept générique pour *Xala* et *Guelwaar*, est un excellent exemple de cette approche modulaire.

narratologiques des films et « romans » auxquelles se livre Alexie Tcheuyap dans *De l'écrit à l'écran*. Il suffit de rappeler, concernant *Xala*, le chassé-croisé entre script, « roman », et film, et la consubstantialité des textes scénarique et « romanesque » comme modules de composition du récit filmique<sup>474</sup>, pour se convaincre de la non-linéarité d'un processus d'autoadaptation que l'écrivain-cinéaste lui-même, dans la « note de l'auteur » introduisant *Guelwaar*, qualifie désormais de « bigamie créatrice » (10). Pour sûr, la centralité du script pour *Xala* et *Guelwaar* inviterait à détecter le même mécanisme d'agrandissement et à arguer, en reprenant à son compte les catégories d'analyse proposées par Jan Baetens<sup>475</sup>, que les versions littéraires sont, à proprement parler, des « auto-novellisations », non des romans. Ce faisant, on mettrait hors-circuit un certain nombre de problèmes liés à l'interprétation de *Xala* comme allégorie nationale par excellence<sup>476</sup> ou roman naturaliste épigonal ou original<sup>477</sup>, dans la mesure où l'on se

---

<sup>474</sup> Sur ce point, voir Murphy, *op. cit.*, p. 99 *sqq.*

<sup>475</sup> Jan Baetens, *La novellisation: du film au roman: lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008. Voir surtout p. 168 *sq.*, pour les rapports entre auto-novellisation et auto-adaptation, et la nature indiscernable des deux modes chez Robbe-Grillet et Duras. Pour *Guelwaar*, le problème que pose l'inversion de la relation intergénérique habituelle a été abordé sous ses aspects narratifs (l'ordre du récit, les réaménagements syntagmatiques dans l'alternance, parfois anachronique, des plans). Cf. Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran* 76 *sq.*

<sup>476</sup> Voir Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, n° 15, 1986, p. 65-88. L'un des effets pervers du postulat de la faille chronologique, ouvertement assumé par Jameson, réside en ceci que les discontinuités temporelles (*discrepant temporalities*, comme disait Saïd, mais au sujet des rapports entre métropoles et périphéries des empires coloniaux) ne sont plus rapportées à l'axe diachronique, mais à l'axe synchronique de l'espace postcolonial. Jameson ne remet pas en question cette logique du discontinu dans l'espace,

refuserait à tenir, *a priori*, la forme « romanesque » pour la traduction, l'effort de saisie d'un « réel » – ce présupposé générique étant difficilement conciliable avec le statut du « roman » comme extension littéraire du traitement scénarique, donc pris dans une structure de redondance. Mais l'enjeu pour nous n'est pas classificatoire, encore moins s'agit-il de reconstituer la chaîne (protocolaire) de production des textes et/ou des images, la grammaire du récit, afin de rendre à chaque médium son dû.

Dans les développements ci-après, *Xala* et *Guelwaar* seront plutôt considérés comme les applications pratiques d'une logique de l'usage où les configurations énonciatives et les contenus narratifs sont la résultante d'une combinatoire intertextuelle que l'on tâchera d'élucider. Cette logique instrumentale de l'usage implique une conception de la littérature et du cinéma sous l'angle, non de l'autonomie, comme le soutient Alexie Tcheuyap pour le cinéma africain francophone, mais d'une hétéronomie généralisée des modes de représentation et genres de narration, laquelle va bien au-delà de l'impureté postulée par Bazin dans son « manifeste ». Divers facteurs entrent en ligne de compte, dont le caractère non prescriptif des schèmes de composition du récit oral, *pace* Mohamadou Kane, ainsi que l'absence d'un formatage industriel

---

mais le subterfuge analytique consiste à faire appel à l'histoire précoloniale/précapitaliste, comme si l'Occident a toujours déjà été colonialiste, capitaliste, impérialiste, etc. Autrement dit, « the West », dans l'analyse de Jameson, reste un *urtext* inapprochable par la voie de l'analyse régressive, ce qui pose des limites à la validité des aperçus, limites dont Jameson est d'ailleurs pleinement conscient, d'où les *caveats* sur la nature provisoire des conclusions tirées de l'analyse – y compris sur le mode allégorique comme analyseur.

<sup>477</sup> Cf. Murphy (*Sembene* 115) pour la définition que le cinéaste donne de l'approche naturaliste adoptée dans le cadre de son analyse d'une « classe » sociale, dans *Xala*. Sur ces points, cf. Harrow, "Sembène Ousmane's *Xala*" et Turvey, "*Xala* and the Curse of Neocolonialism," *inter alia*.



du « patrimoine » littéraire aux fins d'une sorte d'adaptation cinématographique « de consommation courante », lequel ailleurs, nonobstant sa totale vacuité au plan esthétique, aura peu ou prou contribué à asseoir l'autonomie du septième art – ce qui, on le sait, est le nerf de l'argument avancé par Bazin dans « Pour un cinéma impur », alors deleuzien avant l'heure : comme la vie imitant la matière inorganique pour ensuite s'en libérer, le cinéma narratif/représentatif industriel n'imité la littérature narrative que pour mieux s'en départir. Mais le point essentiel que l'on voudrait marquer ici a trait au rapport désinhibé, non seulement à la tradition orale, mais à *toute* tradition, toute forme de normativité, esthétique, linguistique, culturelle, religieuse, identitaire, ou autre. Cet affranchissement par rapport aux pesanteurs du processus d'émergence de formes expressives spécifiques à tel ou tel médium, donc *différenciées* – roman francophone et film de fiction – se signale, à notre sens, avec *Xala* et sera encore plus marqué dans *Guelwaar*. Ainsi, la récurrence de l'argument sur le geste transgressif de la réappropriation, dans la plupart des études sur la phase « mature » du cinéma de Sembène, donne à lire, en filigrane, l'extension de son champ de valence à l'oralité du septième art, à son auralité et sa structure temporelle, ainsi qu'à ses modes d'adresse et de focalisation<sup>478</sup>. Dans un tel

---

<sup>478</sup> Sur la double appropriation de la tradition orale et du langage filmique, cf. Teshome Gabriel, “*Xala*: A Cinema of Wax and Gold,” *Présence Africaine* 4, n° 116, 1980, p. 202-214; Rosen, “Nation, Inter-Nation, and Narration in Ousmane Sembene’s Films” 38 *sqq*; Laura Mulvey, “The Carapace That Failed: Ousmane Sembène’s *Xala*,” in *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 120-123. Sur la temporalité et le champ aural, cf. Alexander Fisher, “Between ‘the Housewife’ and ‘the Philosophy Professor’: Music, Narration, and Address in Ousmane Sembene’s *Xala*,” *Visual Anthropology* 24, n°4, 2011, p. 306-317. Sur les modes d'adresse et de focalisation, cf. Rosen (dans Petty, *A Call to Action*) et Marsha Landy, “Political Allegory and ‘Engaged Cinema’: Sembene’s *Xala*,” *Cinema Journal* 23, n° 3, 1984, p. 31-46.

contexte, la langue elle-même, loin de représenter un enjeu ontologique, le codex d'un algorithme identitaire, devient un élément, parmi d'autres, du dispositif de refonctionnalisation des codes performanciels ou langagiers<sup>479</sup>.

Le rapprochement entre *Xala* et *Guelwaar* n'est donc pas fonction, comme pour *La Noire de...* et *Mandabi*, de leur coefficient de littérarité ou le fruit d'un heureux hasard générique – en ce qu'ils seraient les deux seules autoadaptations de « romans ». Un bref rappel de certains aperçus et lignes de force analytiques permettra de saisir la validité de cet argument. Laura Mulvey, dans son essai « The Carapace That Failed », articulait un sentiment, diffus dans le champ alors émergent des études filmiques africaines, qui tient au souci constant de laisser au spectateur le libre choix d'entrer ou de se tenir à distance du cercle magique de la narration, en particulier chez le réalisateur de *Xala* : « L'utilisation que fait Sembène du cinéma nécessite un spectateur qui soit activement engagé dans la lecture et l'interprétation des sons et images défilant à l'écran »<sup>480</sup> (*Fetishism and Curiosity* 128). Indépendamment de ses affinités avec la structure narrative de *Citizen Kane*, et au-delà de la savante *intrication* des concepts marxien (le fétiche) et freudien (le phallus) dans l'allégorisation du fiasco postcolonial, ce « travail de détection visuelle », comme l'appellera encore Mulvey, dans une version remaniée de son essai<sup>481</sup>, est un facteur dont on tente, depuis *Mbye Cham*, de mesurer la portée et les implications.

---

<sup>479</sup> Cf. Amadou Tidiane Fofana, "Guelwaar, A Verbal Performer," *West Africa Review* 8 (2005): 1-27; Clyde Taylor, "Code Switching in Dakar," *La Linguistique* 31.2 (1995): 63-78.

<sup>480</sup> "Sembene's use of cinema demands a spectator who is actively engaged with reading and interpreting the sounds and images unrolling on the screen."

<sup>481</sup> Laura Mulvey, "Xala, Ousmane Sembene 1976: The Carapace That Failed," in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, P. Williams et L. Chrisman (eds.), New York: Harvester Wheatsheaf, 1994 p. 520.

Soit en termes de réappropriation des codes de l'oralité ou dans la visée d'une totale dépsychologisation du champ perceptif, lequel intervient, comme a tenté de le montrer Philip Rosen, avec *Emitai*<sup>482</sup>. Quelques années avant cette tentative de systématisation de Rosen, dans une recension de *Guelwaar*, Bachir Adjil et Gérard Grugeau proposaient une définition synthétique de ce trait définitoire du langage narratif de Sembène, où modes d'interpellation et de focalisation ne sont plus réductibles à la subjectivité d'un seul personnage :

Le cinéma de Sembène est de ceux qui interpellent les consciences. Tout en se revendiquant comme instrument d'action politique, il sait allier le verbe et le geste, de même qu'organiser l'espace poétiquement en fonction d'une collectivité qui devient le vecteur narratif et d'expression artistique privilégié<sup>483</sup>. (Adjil et Grugeau 76)

C'est ainsi que dans *Guelwaar*, avec la veillée funèbre et l'« enterrement », et dans *Xala*, avec le mariage d'El Hadji, l'événement social ne sert pas seulement de cadre à une cristallisation des « figures du discours » et lignes de haute tension narratives, il est aussi l'amorce d'un étoilement de la diégèse en divers réseaux et foyers énonciatifs, de sorte que la figure centrale, absente (*Guelwaar*) ou constamment présente (El Hadji) n'est plus seule à porter

---

<sup>482</sup> En littérature, la polyphonie narrative des *Bouts-de-bois-de-Dieu* est l'équivalent de cette structure en abyme au cœur de *Guelwaar*, où le procès collectif de l'anamnèse va de pair avec une « re-figuration » – au sens où l'emploie Ricœur dans *Temps et récit III* – de l'absent. *Mutatis mutandis*, toutefois, étant donné que dans *Les Bouts-de-bois-de-Dieu*, la figure de Bakayoko prend sa place parmi les nombreux narrateurs, après son retour.

<sup>483</sup> Bachir Adjil et Gérard Grugeau, « *Guelwaar* : Le Noir de... ». *24 images* 67 (1993) : 76.

sur ses frêles épaules la charge identificatoire, positive ou négative, du récit<sup>484</sup>. Par-là se dégagent, au fil des lectures et analyses, des perspectives formelles et constellations thématiques toujours renouvelées, mais c'est surtout l'incidence d'un tel régime de dispersion sur le rythme de la narration, l'enchaînement des images et la structure de l'énonciation, qui nous semble être le point essentiel, en tant qu'il marque le passage de la description clinique d'une situation individuelle à l'arpentage des déclives d'un milieu où le fait social n'est plus réductible à un simple diagnostic local, une mise en évidence de ses effets-sujets. Si Diouanna et Ibrahima Dieng interrogeaient le présent depuis le lieu reculé de l'exclusion et de l'anomie, El Hadji Abdou Kader Bèye et Guelwaar participent, à l'opposé, d'un déchiffrement *collectif* des symptômes liés à une conjoncture. En d'autres termes, dans *Xala* et *Guelwaar*, la radioscopie, l'effort de diagnostic s'inscrit dans la visée d'une mise en évidence des membrures et nervures qui, sans en constituer l'essence, font partie intégrante du métabolisme d'un groupe, de son activité homéostatique d'autocritique et d'autorégulation – phénomène social dont on peut postuler, sans risque de contradiction, l'absolue *universalité*.

On reprendra ainsi à notre compte le concept de « film harmonique » (*Ensemblefilm*) que Johannes Rosenstein, dans une récente étude, applique à *Guelwaar*. Mieux que les catégories modales et l'approche synchronique de Rosen<sup>485</sup>, il permet de saisir, en un nœud conceptuel, la

---

<sup>484</sup> D'où la part de temps filmique, toujours très précieux, accordée aux deux femmes, en particulier à Adja Awa, dans la séquence du mariage de El Hadji, et aux « discours » confessionnels dans *Guelwaar* : celui tenu à l'abbé par Hélène, la collègue de Sophie, comme elle travailleuse du sexe à Dakar, et celui de Nogoye Marie au mari absent, l'oraison funèbre de Nogoye Marie, et la réminiscence d'Alfred sur les escapades amoureuses du défunt.

<sup>485</sup> Rosen traite l'œuvre de Sembène comme un « tout synchronique », sans indiquer s'il fait l'impasse sur les lignes de passage que tracent les autoadaptations. Ce découpage intratextuel et macroscopique est implicite dans plusieurs

nature des processus et déplacements affectant la configuration générale de films, comme *Xala* et *Guelwaar*, qui s'inscrivent dans la brèche ouverte avec *Emitaï* : la désignation, le *pointage* du mal ou du problème n'est plus l'affaire d'un individu isolé et replié dans ses derniers retranchements. Ceci a, comme corollaire, le fait que le mode de questionnement n'est plus ancré dans un foyer de perception subjective, dans l'espace de l'intériorité. La thèse principale qui sera élaborée dans cette étude porte ainsi sur la structure formelle de ce questionnement, qui ne relève point du tabou critique<sup>486</sup>, mais dont le caractère transindividuel comme « bloc collectif » d'une énonciation, pour reprendre l'expression de Félix Guattari, nous semble jusqu'ici insuffisamment explicité. Mieux que la méthode transversale de la co-lecture, on optera ainsi pour un arpentage<sup>487</sup> longitudinal des lignes harmoniques et des contrepoints narratifs de l'interlangue (codes énonciatifs), de l'iconographie et de la (mal)voyance (codes visuels et spectatoriels), et de la musique (codes de l'auralité) dans les deux films et leurs « versions » littéraires. On a abondamment glosé sur l'anthropologie négative du politique, la description du climat délétère et mortifère sévissant dans les sociétés postcoloniales ou, à l'inverse, sur l'exaltation d'une

---

études, et c'est tout le sens de notre démarche que d'en interroger les présupposés, notamment concernant le type de lecture et de lecteur – co-lecteur ? – que « sollicitent les textes littéraires – dans un sens derridéen qui, pour une fois, nous semble éclairant.

<sup>486</sup> Ce que résume bien Rosen : “One of the basic premises and projects of Sembene's film work has been direct and indirect interrogations of the concept of the nation as an anticolonial concept in a postcolonial world.” (dans *A Call to Action* 28).

<sup>487</sup> Méthode du *mapping* empruntée à Fred Jameson, qui l'applique à sa stimulante macrolecture critique de Sembène et Lu-xun.

politique de résistance à la base (*grassroots politics*), pour que l'on puisse, ici, opérer un décrochage de cette grande constellation thématique et exégétique.

Les lectures thématiques sont à foison, de ce point de vue, et il serait fastidieux d'en dérouler une liste d'exemples. Cette surenchère est assez symptomatique des raccourcis explicatifs qu'offre l'extrapolation symbolique, au sens où l'on débite des propositions se passant de toute vérification contextuelle *in situ*, qui flottent un peu dans l'éther de la spéculation. Du point de vue de l'histoire du cinéma sénégalais, la critique des politiques agraires du régime néocolonial remonte à *Kàddu Beykat* (1975) et *Fad'jal* (1979), de Safi Faye, surtout le premier, mais l'autre contexte de référence est le phénomène, alors radicalement nouveau, de l'assassinat politique avec recours à des nervis : *Guelwaar* est un pavé dans la tourbe remuante de « l'affaire Babacar Sèye »<sup>488</sup>. Par ailleurs, ce n'est nul hasard si le film se situe dans une zone rurale qui, outre la résonance avec *Kàddu Beykat*, désignait autrefois le Cayor central, la région la plus touchée par les saccages et pillages systématiques initiés par Faïdherbe en représailles contre tout soutien aux « ennemis » de la colonie du Sénégal<sup>489</sup>. C'est dire que plutôt que de dépendance politique et économique, il faudrait considérer *Guelwaar* comme s'inscrivant dans le cadre d'une complexe critique de l'économie politique de la dépendance<sup>490</sup>. Ainsi, dans *The Emergence of Black Politics in Senegal*, William Johnson rappelle que la pratique du clientélisme alimentaire

---

<sup>488</sup> Ancien président du conseil constitutionnel « descendu » dans des circonstances dignes d'un scénario de série B.

<sup>489</sup> Cf. Diouf, *Le Kaajor au XIXème siècle* 235-238 et 292.

<sup>490</sup> Cela vaut également pour *Xala*, avec le paysan venu acheter des engrais, mais c'est surtout avec *Hyènes* (1992) que la critique de cette économie politique s'inscrit dans l'espace conjoncturel d'un travail de décodage des signes et insignes de la « dépendance », phénomène dont la « complexité » ne se réduit pas, tant chez Sembène que Mambéty, à l'entrée dans le mode de production 'postcapitaliste', si tant est que l'on puisse parler d'une « entrée ».

fut introduite dans le protectorat par l'élite des quatre communes de la colonie du Sénégal, en particulier les créoles représentant les commerçants bordelais, et même s'il oublie d'en préciser la condition de possibilité, i.e., la période de grande famine et migration des habitants du Kajoor et la destruction de la culture vivrière, suite aux déprédations des corps expéditionnaires de Faidherbe, sa mise en contexte place le phénomène dans une perspective historique beaucoup plus large que le cadre anthropologique et ethniste où tout se ramènerait à une « politique du ventre » :

Le cynisme des marchands bordelais atteignait des sommets pendant les campagnes électorales. Les électeurs africains étaient considérés comme des objets à acheter – ou, plus exactement, à louer pour la période des élections. Les agents français distribuaient sacs de farine, riz, sucre, et thé aux chefs de quartier, en guise de prime électorale ; avec le temps, la pratique évolua en système de corruption à peine déguisée. Promesses électorales extravagantes et flagornerie faisaient aussi partie de la routine. Certaines firmes allèrent même jusqu'à transporter leurs employés africains sous de faux noms<sup>491</sup>.  
(Johnson 102)

Comme le souligne David Uru Iyam, « les éléments positionnels, dans le cadre des

---

<sup>491</sup> “The Bordeaux merchants were at their most cynical during campaigns. African voters were looked upon as objects to be bought---or, more precisely, to be rented for elections. French agents distributed sacks of flour, rice, sugar, and tea to neighborhood chiefs as electoral insurance; in time, this practice developed into open bribery. Lavish campaign promises and flattery were also commonplace. Some firms even transported their African workers under assumed names.” Inutile de préciser que ce clientélisme alimentaire sera affiné par les élites politiques noires, qui en ce sens auront été à « bonne école ».

stratégies formelles des films de Sembène, sont d'habitude articulés avec une telle concision qu'un observateur superficiel tendrait à en trivialiser la structure dramatique profonde »<sup>492</sup> (Uru Iyam 79). Il en est ainsi, à notre sens, du mode allégorique dans *Xala* et de la dense texture thématique dans *Guelwaar*. On se focalisera donc sur l'*Umfunktionierung*, à la Brecht, des systèmes de représentation et modes d'écriture, y compris la composition musicale dans *Xala*, et les modulations vocales, l'inscription de l'*accent* dans *Guelwaar*<sup>493</sup>. On s'en voudrait aussi de réduire la pratique de la mise à distance, chez Sembène, à une application de la doctrine brechtienne. De fait, les mécanismes de mise à distance et de désaveu identificatoire ne s'appliquent, à proprement parler, qu'aux textes littéraires, lesquels, plus que le conte oral ou filmique, nécessitent la rupture de l'illusion mimétique induite par le recours à la langue coloniale. L'oralité feinte n'est pas tant un dynamitage de la langue française qu'un perpétuel désaveu, non de la narration, mais de la transparence langagière : ceci est un récit en français et ceci n'est pas du français. On s'empressera de crier à la contradiction performative, mais l'écriture/lecture d'un roman francophone, comme acte de communication, n'est rien d'autre que cela : *contra dicere*.

---

<sup>492</sup> "The expository elements within the formal strategies of Sembène's films are usually so succinctly articulated that a cursory viewer is likely to trivialize the substructure of his drama."

<sup>493</sup> Pour des analyses intertextuelles serrées des récits filmique et littéraire, en particulier pour *Xala*, on se reportera à Harrow, "Sembene Ousmane's *Xala*"; Diop et Gugler 147-154; Gugler, *African Film* 126-138; Murphy, *Sembene* 98-123; et Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 149-163. On se focalisera, ici, sur les angles d'incidence permettant d'imbriquer les deux « novellisations ».



## ***II.1. Zones de tangence : la possibilité d'une interlangue postcoloniale en question***

Pour moi, le fait de dénoncer les contradictions chez autrui et ne pas s'occuper de ses propres contradictions en tant qu'artiste, cela empêche d'arriver au moment de la catharsis, de la guérison et, en fin de compte, de la transformation<sup>494</sup>. (Haïlé Gerima)

Dans une étude des « aspects hétérolinguistiques » du cinéma de Sembène, John Kristian Sanaker ne pense pas si bien dire lorsqu'il le dépeint sous les traits d'un « grand voyageur entre les langues » et d'un croisé dans la « lutte pour une mise en valeur des langues africaines »<sup>495</sup> (Sanaker 108). Cet engagement n'est pas sans rapport avec la fluidité du milieu interculturel et la porosité des frontières linguistiques dans la Casamance coloniale de l'entre-deux-guerres et le Dakar et Marseille cosmopolites de l'après-guerre, ainsi que les décrit Samba Gadjigo dans sa biographie. On peut ainsi arguer que la dimension hétérolinguistique relève moins d'une « prise

---

<sup>494</sup> For me, to expose others' contradictions and not work on your own contradictions as an artist stops one from reaching the moment of exorcism, healing, and, thus, transformation. (dans Ukadke, *Questioning African Cinema* 267).

<sup>495</sup> John Christian Sanaker, « Ousmane Sembène cinéaste et la question des langues », dans Ingse Skattum *et al.* (éds.), *Pluralité des langues, pluralité des cultures: regards sur l'Afrique et au-delà*, Oslo: Novus, 2011, p. 108. Sur le thème du voyage, voir Mbye Cham, "Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Tradition"; Rosen, "Nation, Inter-Nation, and Narration" 30-32. Sur les liens entre voyage et graduelle cristallisation des consciences nationales modulées sur les impérialismes et les nationalismes officiels des puissances coloniales, cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities* 114-115.

de conscience », comme le pense un peu naïvement Sanaker, que d'un encodage tempéramental remontant à l'enfance casamançaise et à l'expérience des milieux polyglottes de l'immédiate après-guerre. Mais indépendamment de ces aspects du vécu existentiel, on note déjà, avec *Niaye* (1964), donc bien avant *Mandabi* (1968), un désir d'inscrire dans l'espace filmique la parole libre, en wolof, des personnages – c'est la séquence du jeu de dames auquel s'adonnent quelques notables du village. Cependant, au plan strict du corpus de l'œuvre filmique, il est vrai que les prémisses de l'argument sur les collatéralités de l'axe hétérolinguistique se donnent à voir à travers une scénographie à deux plans, où « la pratique du français et des langues africaines devient signifiante » (Sanaker 109). Sanaker peut ainsi proposer un tableau synoptique des différentes configurations où l'usage d'une langue, dans les films, fait l'objet d'une interrogation sur sa légitimité :

Cette signification est le plus clairement mise en valeur par les nombreuses occurrences de thématization de la question des langues dans les dialogues. Tel personnage se dit exclu par l'usage de l'autre idiome, tel autre peut discuter de l'utilité de l'usage de telle langue. Bref, les locuteurs peuvent entrer dans des rôles et des positions où ils seront facilement considérés, à cause de leur conscience linguistique, comme des porte-paroles du cinéaste. (109)

Deux observations s'imposent ici : d'une part, cet échiquier hétérolinguistique peut, comme dans *Mandabi* et *Emitai*, se déployer indépendamment de la structure actantielle du questionnement collectif ou, avec *Xala*, *Camp de Thiaroye*, et surtout *Guelwaar*, être indissociable de cette dernière ; d'autre part, il est un peu naïf d'inférer, sur la base de quelques éléments d'un dispositif de co-énonciation bien plus complexe qu'il n'en a l'air, que les personnages ne sont que les suppôts de l'auteur « Sembène ». La même remarque s'applique au

léger-de-main de Tidiane Fofana dans sa riche analyse sémiotique du discours de Guelwaar, discours dont la prétention véridictionnelle (*truth claim*) ferait de son tenant un « porte-parole » de Sembène<sup>496</sup>. Concernant *Xala*, Kenneth Harrow argue du fait que lors du discours précédant sa rebuffade en bonne et due forme, dans la pure tradition « démocratique » de « notre francophonie », El Hadji se transforme en porte-parole du réalisateur/décepteur (Sembène) :

C'est pourquoi l'insistance d'El Hadji à parler en wolof, conjuguée à l'ironie de la fin de non-recevoir, marque le second pôle des propositions véridictionnelles de Sembène : une vérité sénégalaise, wolof [...] « Chacun de nous est un salaud », braille-t-il en français [...], mettant ainsi en évidence les sentiments développés tout au long du film par le narrateur, la caméra invisible : El Hadji se transforme en porte-parole du réalisateur, qui révèle ici sa présence silencieuse, diffuse, derrière la caméra<sup>497</sup>. (Harrow, *Postcolonial African Cinema* 61)

Cette lourde hypothèque sur l'intentionnalité auctoriale, en vigueur ici et là dans le champ des études, doit nécessairement passer sous silence, ou les forclure à l'analyse, certains nœuds de contradiction. Ainsi, dans la version littéraire de *Guelwaar*, l'abbé Léon apprend de Gor Mag,

---

<sup>496</sup> On reviendra à l'étude de Fofana lorsqu'il sera question des techniques discursives de « parade » dans maintes scènes des films et « romans ».

<sup>497</sup> "That is why El Hadji's demand that he speak in Wolof, and the ironic refusal he receives, marks the second, crucial pole of Sembène's truth claims: a Senegalese truth, a Wolof truth [...] « Chacun de nous est un salaud », he proclaims lamely in French [...], bringing into the open the sentiments cultivated by the narrator, the invisible camera, throughout the entire film: El Hadji transforms himself into the mouthpiece for the director's camera and his silent, implied presence."

l'aîné des anciens, que le défunt avait émis la volonté que la messe mortuaire, à son enterrement, soit dite en latin, ce qui est l'occasion pour le narrateur de livrer un bref commentaire sur la préférence du prélat pour les usages synchrétiques d'une « Église rénovée, adaptée aux cultures des fidèles » (*Guelwaar* 20). Tant dans le film que dans le « roman », ce côté réformateur disparaît progressivement, pour céder la place à une stricte observance des codes et préceptes de l'église officielle. L'abbé devient, en quelque sorte, l'agent de police du discours religieux conservateur<sup>498</sup>, mais bien plus, il est l'anti-modèle de l'intellectuel organique prétendument représenté par Guelwaar, Gor Mag, les *gelwaar*, les *lamane*, et l'imam – tous frères de sang, *mbokki mbaar*. D'où l'étrange effacement de l'abbé lors de la série de pourparlers au cimetière, qui ne tient pas seulement à sa violente exclusion et à l'incidence d'un climat « pas assez œcuménique », à ses yeux (*Guelwaar* 117). En effet, le champ interlocutoire est configuré suivant l'axe, non d'un dialogue interconfessionnel, mais d'une opposition entre le savoir organique, en adhérence avec son milieu d'origine, son terroir (l'imam, les *gelwaar*, les *lamane*) et le savoir abstrait des élites et autorités venues se greffer sur cette couche originelle<sup>499</sup>.

Le point que l'on aimerait souligner ici, et qui transparaît, paradoxalement, dans la boutade de Barthélémy sur la prétendue 'authenticité' africaine des deux religions 'révélées' en conflit, est que tout, dans la scénographie de ces polarités, concourt à mettre en relief le fait que les phénomènes d'hybridation, qu'ils soient d'ordre linguistique, culturel, ou confessionnel,

---

<sup>498</sup> Il en est ainsi lorsqu'il s'oppose à la célébration du mariage d'Aloys avant la fin de la période de deuil prescrite par l'Église (*Guelwaar* 135).

<sup>499</sup> Le lamanat, mode de gestion des terres communales (*commons*) est la forme « précoloniale » du préfectorat (petits lamanes) et du gouvernorat (grands lamanes). Cf. Abdoulaye Bara Diop, *La société wolof : les systèmes d'inégalité et de domination* 144 *sqq.*

présentent soit une relative extériorité, en tant qu'excroissances (Barthélémy est une pâle copie, Gora, le député, et l'abbé des fonctionnaires représentant une autorité lointaine qui, comme les dons alimentaires, semble tomber du ciel)<sup>500</sup>, soit une radicale organicité (l'imam, les *gelwaar*, et les *lamane*, quoique de religion musulmane et catholique, ont conservé leur substrat africain et se parlent à hauteur d'hommes, de frères de sang)<sup>501</sup>. Cependant, loin d'être positionnelle, ancrée dans une doxa et un dogme inflexible, la figure de l'abbé, dans la version novellisée, nous semble également située dans l'espace fluctuant et dynamique où émergent des formations culturelles organiques, enracinées dans leur milieu immédiat. Ainsi, à l'instar de Baye Aly et Gor Mag, l'abbé, « avec certains jeunes curés et diacres » (20), est le vecteur d'une mise en question des greffes identitaires, à la différence que chez lui cette interrogation intègre le problème de l'usage de la langue vernaculaire pour exprimer le sacré. D'où ce double paradoxe, dans la novellisation : l'abbé, étranger au milieu communautaire, n'en prône pas moins une conception radicale du métissage entre culture et religion, qui intègre la dimension linguistique, tandis que les intellectuels « organiques » que sont Gor Mag et Guelwaar s'avèrent, sur ce registre, plus conservateurs, voire un brin fondamentalistes. Sous un tel rapport, la critique du psittacisme des *mimic men* de l'école coloniale révèle sa limite interne : un souci pour l'efficacité communicative

---

<sup>500</sup> « Abbé Léon, Gora, Barthélémy, Ismaïla se tenaient à distance. Sans bien saisir la symbolique des signes, ils surent qu'ils étaient exclus de l'entretien. » (*Guelwaar* 136).

<sup>501</sup> D'où la légère plongée de la caméra, et le dispositif en triangle, lors de l'entretien entre les anciens *mbokki mbar*, compagnons de case et donc frères de sang, que sont l'imam et les *gelwaar*. Ce dispositif, relativement fréquent dans le CNA, et qui laisse un vide à occuper par le regard spectatorial, dans l'espace réel ou virtuel d'une interlocution, a été longuement analysé par Philip Rosen lors de son premier déploiement significatif dans *Ceddo*. Cf. Rosen, *Change Mummified* 265-300.

de la langue des gens du « commun », qui ne s'étend pas à l'usage de cette dernière dans la « vulgarisation » du sacré.

Comment rendre raison des oscillations référentielles de cette « éthique communicative », de ce double jeu avec l'intelligibilité communicationnelle de la performance orale ? S'il faut bien admettre que « la question de la maîtrise du langage, de la traduction et de la traduction erronée, est aussi universelle dans les films de Sembène que le motif du voyage » (Rosen, "Nation, International, Narration" 33), il n'en demeure pas moins que c'est toujours selon les usages spécifiques des locuteurs, dans un contexte d'énonciation donné, que s'élaborent les coordonnées et repères de la problématisation<sup>502</sup>. En tirant inspiration de cette démarche inductive, on pourrait ainsi opérer une mise en rapport de l'usage de la langue à des fins liturgiques, dans *Guelwaar*, avec l'usage militant et séculaire de Rama dans *Xala*. Cela fournirait bien des éclairages sur les ambivalences liées à l'africanisation comme éthique langagière et politique de l'enracinement. Cependant, une telle problématique dépasse largement le cadre de réflexion sur l'intermédialité qui est ici dressé. En outre, les liens de corrélation de cet « indigénisme » avec la psychologie sociale des sphères d'appartenance pointent vers des niveaux plus complexes chez Sembène : groupe de langue de Rama et Pathé, groupement des hommes d'affaires (dans sa phase combative, avant le recyclage néocolonial en « chambre de commerce »), groupe des mendiants,

---

<sup>502</sup> Ce que montre bien l'étude de Clyde Taylor sur les basculements codiques dans le « roman » *Xala*, en particulier dans la première confrontation entre El Hadji et Rama et l'exclusion de Hadja Awa, via le recours au français – même si cela est un peu tiré par les cheveux, cette dernière, comme catholique, ayant sans doute fait son catéchisme en français. Cf. Taylor, "Code Switching in Dakar" 67-71.

groupe des *gelwaar* et groupement des femmes se prononçant sur la situation du pays<sup>503</sup>. Si tous ces « groupes-sujets », pour reprendre à notre compte le concept dynamique introduit par Sartre dans *Critique de la raison dialectique*<sup>504</sup>, convergent autour d'un seul et unique point focal, i.e., l'usage politique de la parole, le franc-parler, par opposition à la fonction de simulacre, de

---

<sup>503</sup> Cette africanisation du sacré est portée à un niveau de syncrétisme, plus radical que celui de l'abbé, par la chorale improvisée sous l'impulsion de Dame Véronique, dans le texte littéraire (*Guelwaar* 96). On revient sur les implications de cette pluralité liturgique, pas du tout évidente dans le film, dans la dernière section.

<sup>504</sup> La structure acéphale des groupes-sujets est intensément discutée dans « Questions de méthode ». On sait que ce « prologue », d'une longueur typiquement sartrienne, a servi de *template* pour le chapitre sur la spontanéité des masses, dans *Les Damnés*. On ne peut s'étendre sur les implications de ce dernier texte, mais il nous semble que c'est sur ces questions, et non sur l'anthropologie négative du politique et la critique des élites, que Fanon peut servir de guide pour une lecture non romantique ou éberluée des groupes-sujets proposés en alternative à l'ordre néocolonial. On notera la fréquente référence, avec invocation de Fanon, justement, au statut de *lumpenprolétariat* des mendiants (Raditlhalo 174, Diop et Gugler 149). Gugler (*African Film* 129-130) se lance même dans une courte embardée sur la représentation du *lumpen* comme force politique, suggestive dans *Xala*, mais plus explicite dans *Les Bouts-de-bois-de-Dieu*. Cela ne saurait être dans le sens strict où l'entendait un Marx, et ce n'est nullement en ce sens que Fanon analyse les germes réactionnaires de la masse désœuvrée des *misfits* et *dropouts* des villes coloniales et postcoloniales. Les mendiants représentent sans doute la dépossession absolue et l'abjection sociale, mais nullement une couche sans affiliation aucune flottant à la périphérie, dans les espaces marginaux des villes. La liminalité du *lumpen* est plus sensible dans les films de Tidiane Aw, Amadou Saloum Seck et surtout le « Kolobaan », réel et mythique à la fois, des films de Djibril Diop Mambéty.

« parade » décorative, de l'écriture et de la langue coloniales<sup>505</sup>, il faut toutefois prendre garde d'en conclure à un communalisme linguistique primaire et tout réduire au ventriloquisme de l'engagement auctorial. Même dans le cas exemplaire de Rama, la mise en évidence et analyse critique du nœud de contradictions et tensions conflictuelles prime la figuration narrative en militante panafricaniste « modèle », comme on le voit avec son parcours, dans le « roman », d'une Antigone en révolte contre l'autorité parentale et le « nom » du père, à une Électre prenant fait et cause, violemment au besoin, pour la figure paternelle<sup>506</sup>.

Un ancrage du point de vue interlangagier serait plutôt à déceler, non parmi les « personnages » principaux, si tant est que l'on puisse, encore une fois, recourir à ces concepts à

---

<sup>505</sup> On le voit dans deux situations comiques : dans *Xala*, la scène cocasse où El Hadji, désireux de tenir un langage « franc » à ses pairs de la chambre, est sommé de recourir à la langue « française », et de proférer ses insanités dans la plus pure « tradition francophone » ; dans *Guelwaar*, c'est bien entendu l'action préemptive de Guelwaar venu au poste de gendarmerie avec une plainte déjà rédigée.

<sup>506</sup> D'où la centralité de Papa Jean et le rôle de ce dernier comme relais transférentiel entre Rama et El Hadji. Cf. la visite de Rama et Pathé au grand-père à Gorée, dans le texte littéraire (*Xala* 136-142), visite figurée en une analepse qui s'insère dans la scène de l'entrevue avec le père, à son bureau. On a ainsi du mal à suivre Françoise Pfaff dans son argument, dans la mesure où elle fond les figures féminines en une masse indistincte : l'argument final de son étude sur la conjonction de deux groupes opprimés par la structure patriarcale de la société sénégalaise (femmes et pauvres) se tient un peu de guingois, car dans la scène finale de la version littéraire, Rama est aux prises avec une gueuse, qui lui inflige une gifle cinglante (*Xala* 162). Adesokan passe complètement à côté de cette dispute, à laquelle Harrow (*Postcolonial African Cinema* 3) se réfère assez explicitement, non à une quelconque molestation « en termes psychologiques » (Adesokan 76). Ainsi, en évoquant un 'fait' facilement vérifiable, dans le « roman », non le film, Adesokan se loupe dans cet aparté critique.



forte connotation psychologique, mais du côté des figures liminales, des passeurs : Modou, dans *Xala*, et Gora, dans *Guelwaar*. Les deux ne sont que des exécuteurs d'ordres, mais on voit bien que c'est justement à travers leur passivité, comme alternateurs de courants performatifs, que circulent les flux hétérolinguistiques, tant au sein des films qu'entre ces derniers et leurs versions littéraires. On peut ainsi, avec ces figures du passage, prendre la pleine mesure de la pertinence des écarts générés par le déplacement sémiotique. Pour le chauffeur Modou, deux aspects sont à relever : la mobilité linguistique d'El Hadji, basculant allègrement du français au wolof selon les situations sociales, s'indique par le fait qu'il passe une grande partie du récit à se déplacer d'un milieu à un autre, en voiture. L'autre point concerne le rapport social entre employeur et employé : si la communication est ici aussi à double pince, en français et wolof, elle ne donne nullement lieu, comme avec Rama, à une situation conflictuelle, un empêchement<sup>507</sup>. Mais la fonctionnalité de Modou<sup>508</sup>, comme passeur, est surtout en évidence dans la médiation initiée auprès de Serigne Mada et de Gorgui. Bien plus, la longue séquence de l'attente du premier, dans une « case » de sa concession, et la description contrastive des attitudes subjectives, dans le texte littéraire (*Xala* 117-128), fait mieux ressortir le rapport initié/initiateur, dans une seconde entrée

---

<sup>507</sup> Qui n'est pas sans rapport symbolique avec l'empêchement physique du « commerce » incestueux avec la troisième femme, Ngoné, du même âge que Rama.

<sup>508</sup> On se rappelle que Teshome Gabriel ("*Xala : A Cinema of Wax and Gold*" 213) considère Modou comme le seul personnage se livrant, selon lui, à un « véritable travail » : c'est un peu oublier que, comme le note Adesokan (*Postcolonial Artists* 66), la secrétaire, Madame Diouf, est aussi « la seule femme qui travaille » dans *Xala*. De plus, dans le « roman », c'est elle qui, lasse des arriérés de paiement, exerce ses droits de travailleuse syndiquée et traîne El Hadji devant le tribunal du travail (*Xala* 170), alors que Modou, même après la saisie de la Mercedes, reste au service de son patron.

dans la « case de l'homme » où les rites de passage, auparavant rejetés avec véhémence (scène avec « La Badyen »), placent cette fois El Hadji dans un stade régressif dépourvu de toute dimension symbolique : il est réellement un circoncis (*njulli*) que guide Modou, son *selbe* (précepteur), à travers les différentes étapes d'un processus de re-masculinisation/resexuation par où le signe visible de la différence est à nouveau invaginé.

De prime abord, avec Gora dans *Guelwaar*, les passages d'un milieu langagier à un autre suivent le tracé du quadrillage administratif hérité du pouvoir colonial : c'est le bilinguisme « officiel » du fonctionnariat, cache-sexe – ou « carapace », comme dirait Laura Mulvey – des nouvelles élites<sup>509</sup>. Le personnage nous apparaît sous ces traits ambivalents, dans le premier flashback avec Guelwaar, un dossier confidentiel sur les « agissements » du 'trublion' par-devers le tiroir. Mais très vite, cette ambivalence de l'interprète à la langue fourchue revêt une signification plus positive dans le cadre de l'« enquête » autour de la disparition de la dépouille mortuaire. Cette positivité de Gora comme facteur, relais de transmission ne nous semble pas cependant impliquer une dimension identificatoire qui serait inhabituelle dans les films de Sembène :

En fin de compte, [Gora] imprime sa marque sur la tonalité générale du film, dans le sens où il est porteur d'un certain pathos, presque une figure identificatoire, fait rare dans l'œuvre de Sembène, qui souvent se passe de tout personnage principal, lequel est figuré

---

<sup>509</sup> Peut-être est-ce pour cette raison même que Sada Niang n'inclut pas Gora parmi les personnages sembéliens à cheval sur deux ou plusieurs langues (dans *A Call to Action* 60), envers et contre le fait qu'il est, tout comme Sergent Diatta, dans *Camp de Thiaroye*, un « interprète » indocile – indocilité qui lui a valu, en représailles administratives, l'exil intérieur dans la cambrousse, forme de punition typique du bureaucratisme postcolonial, comme on le voit dans *Lambaye* (1972), de Johnson Traoré.

à travers des signes, plutôt qu'à travers des émotions, donc repose moins sur la catharsis que sur l'analyse<sup>510</sup>. (Rosenstein 56)

Il est vrai que, tout comme dans *Xala*, le rapport social épouse la forme d'une relation transférentielle, au cours de laquelle Barthélémy est réinitié au vivre-ensemble sénégalais. D'où l'ironie paraliptique de l'affirmation qu'il n'a jamais « cessé d'être sénégalais », dans un total oubli de sa dénégation (*Verneinung*), son désaveu de toute « sénégalité », tant aux plans visuel (accoutrement à l'occidentale, exhibition du passeport français) que verbal (constant usage de la langue coloniale). Mais il importe moins que la reconversion<sup>511</sup> soit aboutie – ou compromise – qu'elle fasse l'objet d'une insistante *demande* et soit le catalyseur d'un processus d'interrogation<sup>512</sup>. Cet acte critique en lui-même, indépendamment de ses résultats, induit un

---

<sup>510</sup> „Schliessich prägt er ganz massgeblich die Tonalität des Films, denn Gora ist ein tatsächlicher Sympathieträger – fast eine Identifikationsfigur –, was selten ist in Sembènes Werk, das häufig über einen Personalkader verfügt, der eher auf Zeigen denn Mitfühlen setzt, also eher auf Analyse statt Katharsis beruht.“ Sur la liminalité de Gora, on se reportera à toute la section sur sa fonction de médiateur, intercesseur (*Vermittler*) se tenant sur le seuil (*Schwelle*), à la frontière entre les différentes territorialités de l'espace néocolonial (55-63).

<sup>511</sup> Sur la reconversion, voir surtout l'essai d'Amílcar Cabral (in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader* 38 *sqq.*), dont les analyses s'appliquent particulièrement aux deux cas ici considérés – El Hadji et Barthélémy. Ajoutons que dans le film, Gora « largue » malicieusement Barthélémy à l'esplanade de ce qui, encore aujourd'hui, s'appelle... « la Place de France » – accusant davantage l'ironie de ses commentaires sur l'inéligibilité du citoyen français (Barthélémy) à se déplacer aux frais du pauvre contribuable sénégalais.

<sup>512</sup> Ceci s'applique également à l'interrogatoire de Hélène, l'amie de Sophie, mené avec tact par l'abbé (*Guelwaar* 68-70). Les implications morales – conservatisme, prudence, germes de l'autocensure – importent moins que la

dépassement de la structure binaire actant positif ou négatif, que Rosenstein n'est, du reste, pas le premier à relever<sup>513</sup>.

Ainsi, la reprise modulaire de la structure actantielle du récit initiatique, dans *Xala* et *Guelwaar*, est moins prédictée sur une sorte de réinsertion de la brebis égarée dans le giron communal, que sur la possibilité formelle d'un arpentage des lignes de fracture qui ne passent plus entre les vieilles oppositions du *bildungsroman* colonial ou postcolonial, mais entre les différents usages de la parole et de l'écriture, envers et contre les effets débilissants de cette dernière, comme l'avait déjà indiqué Sada Nian en arguant de l'affaiblissement progressif, de la « déflation » du pouvoir des gens de l'écriture au fil des films<sup>514</sup>. Il n'est pas même besoin, sous

---

fonction de thérapie sociale de la mise à nu, non répressive, d'une parole permettant au sujet de l'énonciation de dégager un espace, privé ou public, de liberté, une *franchise*.

<sup>513</sup> Eli P. Sorensen note le même point, et se lamente du fait que les personnages ne sont pas dotés d'une dynamique agentive:

In a world in which everyone is busy scheming and plotting, the narrative plot of *Xala* is unable to produce a sense of human dynamics. This is despite the fact that the plot eagerly attempts to compensate for the lack of real action—through the narrativization of a gradually escalating string of frenzy and frantic scenes or tableaux. (Sorensen 227)

<sup>514</sup> Sans préjuger, comme Eli P. Sorensen (cf. *supra*), de la valeur identificatoire des personnages (dans *Guelwaar*, Mor Ciss, à ce compte, serait un vilain plutôt qu'un héros positif) Sada Niang relève ainsi toute une série de graduelles confrontations par où les gens de la parole, de par leur capacité à dire et se dire dans leur langue, poussent le pouvoir colonial et néocolonial dans ses derniers retranchements et dans une posture paranoïde qui, entamée dans *Emitai*, se traduira par un usage de plus en plus fréquent de la force répressive dans *Xala* et *Camp de Thiaroye*, et culminera avec l'assassinat politique pur et simple, dans *Guelwaar*. Voir Niang, "Orality in the Films of Ousmane

cet angle, de faire observer que Serigne Mada sauve par la profération des « saintes écritures » coraniques, tandis que le charlatan<sup>515</sup> mystifie le même El Hadji à travers un baragouin animiste, ou encore d’insister sur la capacité littéraire des *gelwaar* et des femmes déléguant Guelwaar pour remettre aux autorités « compétentes » leur cahier de « doléances », dans une parodie à peine voilée du rôle surfait accordé à cette forme politique (la prétendue démocratie « participative ») dans l’histoire coloniale et néocoloniale sénégalaise, et qui remonte à l’envoi du « Cahier de doléances des Saint-Louisiens » à la Constituante<sup>516</sup>. L’enjeu est ailleurs que dans un simple

---

Sembene” 60. Chute également lisible dans la transvaluation praxique des espaces de pouvoir, leur « renversement sémiotique », comme on le voit dans *Xala* (le salon transformé en pétaudière) et *Guelwaar* (le poste de gendarmerie démasqué, avec un brin d’humour kafkaesque, comme une forteresse « en papier »).

<sup>515</sup> Figuré par l’acteur (Ndiaye Doss) qui, deux décennies plus tard, jouera le rôle de Guelwaar. Adesokan (*Postcolonial Artists* 65) note aussi cette différence, y compris la nuance entre les paroles mystifiantes du charlatan et celles tirées des saintes écritures coraniques de Serigne Mada.

<sup>516</sup> Pour l’analyse de cette scène, voir Niang (dans *A Call to Action* 59-60), qui la commente à l’appui de sa suggestion de voir en *Guelwaar* l’exemple le plus abouti, chez Sembène, d’une démonstration de « la nature répressive et restrictive du texte écrit » (59). Signalons que juste avant l’arrivée de Guelwaar au poste, dans la version novellisée, la narration s’attarde sur une scène, routinière dans le quotidien des postcolonies, de sujétion et subalternisation (*Guelwaar* 25-26). Essentiellement, le narrateur met en relief, par anticipation, la différence radicale entre la capture de la parole dans des opérations discursives et des diagrammes de pouvoir, et son inclusion dans un procès de transformation, une praxis sociale, d’où l’antinomie entre les deux formes de documentation de la parole comme *grief* que représentent Gora, d’un côté, avec ses imposantes piles de documents et dossiers, et Guelwaar de l’autre, avec ses deux *focus groups* (groupement des femmes et guilde des *gelwaar*) : ici des agents, là des opérateurs. On a déjà signalé, dans la deuxième étude la Deuxième Partie, cette différence dans le statut fonctionnel

mimétisme ou un usage tactique de la parole pour déjouer les ruses de la raison postcoloniale, car dans l'un et l'autre cas, la structure verticale de la représentation, de cet *on-behalfism* brocardé dans maint roman postcolonial, est toujours opératoire. Il s'agit plutôt, en-deçà de tout populisme et au-delà de l'histoire des discours officiels, de mettre en exergue le travail collectif d'invention de formes et structures irréductibles aux diagrammes de la « représentation », comme l'identification de « leaders », essentielle à la fonction de surcodage de ces diagrammes. Si un tel continuum d'émergence<sup>517</sup> ne passe du virtuel à l'actuel que par la cristallisation d'un groupe-sujet, on est alors forcé de postuler que la configuration énonciative ne devrait plus se rapporter à des instances, figures, voire à des types, postulats qui 'gauchissent' la structure de certaines prémisses analytiques<sup>518</sup>. Il faut donc vérifier l'assertion, souvent répétée par Sembène, que ses films s'adressent à une « masse critique », non un agrégat hétéroclite de spectateurs, mais en gardant à l'esprit la double limite négative de cette énonciation acéphale – le populisme, dans les films, et le psychologisme, dans les versions littéraires. Les deux temps forts (*climaxes*), dans

---

des griots récitant l'épopée de Soundjata dans le cadre « disciplinaire » des enregistrements qui feront par la suite l'objet de transcriptions littérales et de transpositions littéraires.

<sup>517</sup> Continuum que ne manque pas de souligner Marsha Landy (Landy 37).

<sup>518</sup> Comme la prémisse de Philip Rosen, dans sa tentative d'articuler le problème des rapports entre mobilité spatiale et capacité énonciative du sujet colonial et postcolonial: "Who journeys, who does not, and why? Who speaks, who cannot, and why?" ("Nation, Inter-nation, and Narration" 35). Rosen situe clairement ce problème dans une axiomatique de la représentation des collectivités indociles, mais tout au long de ses analyses, il ne s'avise pas du fait que le questionnement du concept de « nation » passe par une critique sociale de la *representation*, dans sa provenance coloniale et postcoloniale, donc par la pratique continuelle d'une contre-histoire du concept – un plan de consistance dont le tracé se fait plus explicite à partir des *Bouts-de-bois-de-Dieu*, en littérature, et *Emitaï*, au cinéma.

*Xala* et *Guelwaar*, s'avèrent désigner des moments de spectacle dans le spectacle, se prêtant ainsi à une vérification de cette hypothèse d'une énonciation réflexive d'un type particulier, où il semble que le rapport entre narration et monstration donne lieu à un spectateur qui n'est plus implicite, sorte de *private eye* intradiégétique<sup>519</sup>, mais plutôt *impliqué*, comme les mendiants et les *gelwaar*, dans la mise en scène et le déroulement d'une « contre-performance ». La question, un peu occultée par la focalisation sur la forte réflexivité du mode interpellatif des films, consiste à savoir si, dans le texte littéraire, la mise à distance et l'engagement du lecteur, comme producteur du sens, fait aussi l'objet d'une (re)mise en question, et si les modalités de cette dernière sont solidaires de l'intertexte filmique.

## ***II.2. Le spectacle et son double : sur les modes d'adresse dans Xala et Guelwaar***

Le hiatus entre les analyses du dispositif de refonctionnalisation de la littérature orale (Cham, Diawara, Ukadike,) ou du langage filmique (Landy, Rosen, Mulvey), pour les films, et la critique des textes littéraires est-il un effet du désintérêt pour ces derniers, ou en est-il constitutif ? Si tel est le cas, à quel niveau peut-on repérer le point d'amorce de ce « développement inégal » au cours duquel toute la charge transformative de la pratique artistique semble découler de la puissance d'agir du spectateur, non du lecteur ? Les deux auto-novellisations permettent de poser certaines vieilles questions à nouveaux frais, en reformulant ces dernières sur la base d'un strict rapport intermédial. Il s'agit, sous cet angle, de déterminer dans quelle mesure les scénographies littéraire et filmique se complètent et s'intègrent dans un procès plus général d'hétéronomisation des dispositifs, au-delà de leur ancrage dans l'un ou

---

<sup>519</sup> C'est, dans *Xala*, la « relation à distance » entre les deux *mighty opposites* du régime de surveillance, ou plutôt de *voyance* : le mendiant Gorgui et le satrape blanc, Dupont-Durand.

l'autre mode de « représentation ». Autrement dit : s'il y a un lien de filiation entre le lecteur des romans et le spectateur des films, se pourrait-il que son tracé pointe en direction d'un double dépassement du cinéma et de la littérature ?

Un premier indice est fourni par la fonction heuristique de l'auteur « Sembène » et le statut épistémologique de l'« audience ». Ces deux « ensembles synchroniques », pour reprendre à notre compte le concept que forge Philip Rosen afin de désigner son approche macroscopique de l'œuvre filmique, pris *in toto*, commandent toute une série de propositions analytiques sur la réflexivité et la force critique des films, indépendamment de leur statut textuel (script original, script novellisé, nouvelle scénarisée) ou générique (film de fiction, mixte narration historique/fiction documentaire). Ainsi, Rosen parvient, au terme de son exploration du champ réflexif, à tracer une ligne de consistance entre les trois modes de focalisation et le mode de narration dépsychologisé, en les rapportant au refus, chez Sembène, « de raconter la nation postcoloniale comme une collectivité unifiée, achevée » avec, en supplément, une élucidation du contexte postcolonial, où « la question de la refonctionnalisation du cinéma », transcendant les clichés oppositionnels, porte sur les conventions diégétiques et mimétiques du cinéma dominant, donc sur le « langage filmique » dans sa provenance occidentale. Poursuivant dans la veine de ce *critical purchase*, Rosen émet l'hypothèse que ces conventions de la mise en récit des sons et images « pourraient être refonctionnalisées, partie sur la base des expériences d'un art narratif africain, et partie selon la force d'impact, au sein des actuelles conjonctures politiques, sociales et esthétiques, des généalogies artistiques et linguistiques leur préexistant »<sup>520</sup> (“Nation, Inter-nation, and Narration” 49-52).

---

<sup>520</sup> Nous résumons, en les traduisant, les principaux points de l'argument avancé par Rosen sur ces questions liées à l'*Umfunktionierung* du langage filmique occidental.



Dans son essai, “Political Allegory and ‘Engaged Cinema’ : Sembene’s *Xala*,” Marsha Landy est tout autant sensible à la force de résistance du film aux « effets magiques et hypnotiques développés par le cinéma dominant pour attacher les audiences à ses productions »<sup>521</sup> (Landy 41). Parmi les stratégies de subversion, Landy cite la subtile présence du cinéaste comme narrateur à travers les posters et photographies, point qui a récemment fait l’objet d’un prolongement dans l’étude de Vlad Dima sur le rôle des « femmes et des posters comme hétérotopies »<sup>522</sup>. Mais le trope du détachement et de la mise à distance, sur lequel insiste tant Landy, et que l’on retrouve à tous les niveaux de la discussion sur la transvaluation des codes de la littérature orale ou du langage filmique, donc depuis Cham, Diawara et Ukadike, est particulièrement significatif dans *Xala*, où Sembène joue sur toute la gamme sémantique des valences du mot wolof *takk* (lier, marier, faire un nœud, « attacher » un sort, « attacher l’aiguillette », etc.). L’intuition de Landy que le film met en scène un procès de conjuration du sortilège de l’image cinématographique est ainsi au cœur du propos : le *xala* est effectivement un opérateur de premier plan dans la série des « renversements sémiotiques » visant à une radicale déliaison, un total détachement de l’activité spectatorielle par rapport au cercle magique de l’enchantement. Se dégage ici une zone d’intersection entre film et version littéraire qui permet de jeter des éclairages sur certains aspects laissés en plan par la critique.

---

<sup>521</sup> On n’entrera pas dans le débat sur la validité des analyses fondées sur les effets de l’image sur le spectateur. Noël Carroll, avec *Mystifying Movies*, et malgré le ton et les étiquettes polémiques dont il affuble joyeusement « lacaniens », « metziens », « althussériens », « marxo-freudiens », etc., reste une référence pour un abord lucide de toutes ces questions.

<sup>522</sup> Vlad Dima, “Women and Posters as Heterotopias in Ousmane Sembene’s *Xala*.” *Journal of African Cinemas* 5.2 (2013): 137-149.

Ainsi, pour le texte littéraire, Sada Niang voyait dans « l'absence d'équivalent français du titre » la formulation d'une alternative où le second terme, l'incitation à un semblable travail de détection coextensif à l'acte de lecture, fait écho aux fréquentes remarques sur la nature foncièrement herméneutique de la spectation (Mulvey, Rosen, Landy, etc.). Le premier terme<sup>523</sup> – l'innervation d'une couche d'altérité dans la langue française – semble en effet moins apte à livrer des aperçus permettant de valider l'hypothèse que « l'acte de lecture tout entier revêt l'allure d'une recherche des sens dénotatif et connotatif de ce terme (*xala*) » (Niang, « Modes d'écriture » 84). Au sujet de cette « contextualisation sémantique », Niang déroule une série de situations sociales où le *xala* est toujours affecté d'une valeur négative<sup>524</sup>. Mais le rapide

---

<sup>523</sup> On a déjà discuté des limites inhérentes à une pratique transformative qui relève plus de l'insémination artificielle de la langue française (métissage) que de l'appropriation transversale des codes langagiers (hybridité ou, si l'on veut, créolité). Dans la conclusion de son essai, Niang oscille entre ces deux modes de refonctionnalisation, mais ce vacillement est tout entier situé dans le champ d'étude d'une pratique autonome, quoique non normative (les études « francophones »). On n'est pas encore dans le tiers-espace des pratiques transversales et hétéronomes qu'ouvre le cinéma comme mode de représentation, et qui permet, par exemple avec *Emitai* ou *Camp de Thiaroye*, de démontrer que le facteur du langage résonne toujours à plusieurs voix – qu'il se dit, comme l'être chez Aristote, selon plusieurs « modes ».

<sup>524</sup> Il en va de même des trois contextes (précolonial/colonial/postcolonial) décrits – un peu trop rapidement – par Laura Mulvey pour le film (1979 : 122 et 1994 : 520-521). Le *xala* désigne toujours une négativité, mais il n'en est ainsi que parce que le terme est dépourvu de valeur différentielle, n'est pas mis en relation avec les autres composantes de cet environnement syntagmatique, comme le mot *takk*.

basculement, de cette sémantisation<sup>525</sup> du mot à la contextualisation discursive, élude la lancinante question de savoir si le terme est porteur d'une positivité. Cette dernière semble résulter de la combinaison avec un autre *semantic cluster*, celui du mot *takk*, et du rapport différentiel entre ce double contexte de sémantisation et le contexte de réception, par où il s'avère, comme le pressent Marsha Landy, que le *xala* porte aussi sur les effets débilissants du matraquage visuel hégémonique induisant une certaine *visual illiteracy*, un aveuglement dû à l'effet pervers des images du cinéma de consommation courante<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> On ne peut, ici, redéployer tout le réseau de sémantisation opératoire dans *Xala*. On notera le persistant double-entendre de cette « chambre de commerce » qui est moins une extension logique de la chambre nuptiale que du *bordel* colonial/postcolonial. On sait que dans *Touki Bouki* (la séquence chez Charlie) et dans *Hyènes*, cette bordélisation tous azimuts fera l'objet d'un traitement esthétique plus soutenu et subversif, mais dans *Xala* le renversement sémiotique se recoupe avec un autre, perceptible à travers la dispersion de la foule assistant aux « festivités » de l'indépendance par l'officier français, et à travers le traitement disciplinaire de la meute des mendiants à l'instigation d'El Hadji : le fameux mot gaullien sur « la chienlit » que serait une indépendance non graduelle, non en phase avec la marche de la recolonisation, mot dont on saisit, dans le prologue allégorique de *Xala*, tout le trait (d'esprit) comme paralipse inversée : « L'indépendance, non, la chienlit (le bordel, la pagaille, le chaos orgiaque, etc.), oui ».

<sup>526</sup> On a déjà évoqué le mot de Kafka sur l'existence d'un « cinéma des aveugles » à Prague, qui confirmait pour lui la nature foncièrement aveuglante du cinéma – d'un certain cinéma, faut-il préciser. Par ailleurs, dans le texte littéraire, Gorgui parle de « nouage » en révélant à l'infortuné que c'est lui, et personne d'autre, qui lui a « noué l'aiguillette » (*Xala* 186), et le président, portant un regard soupçonneux sur la deuxième épouse, Oumi, fait observer à El Hadji que sa hantise de souffrir la compétition avec la nouvelle serait une « raison de plus pour te 'nouer l'aiguillette' » (*Xala* 59).

On n'est donc nullement dans le registre d'une sorcellerie identificatoire au terme de laquelle l'audience entre en harmonie fusionnelle avec l'action représentée dans les films, et quand bien même David Uru Iyam se place sous une double caution, théorique (Bazin) et pratique (l'« audience » pour laquelle « les films de Sembène relèvent plus de l'expérience communale que du divertissement »), le procès de l'*Umfunktionierung* ne saurait puiser sa force subversive dans une simple « structuration de l'audience en protagoniste collectif », fût-elle opérée par Sembène lui-même ou un des nombreux suppôts qu'on se plaît à repérer dans l'univers diégétique (Uru Iyam 80). On le sait, cette conception monadique, voire condescendante, du public est abandonnée dès *Emitai*, même si dans les deux précédents longs métrages, ce dépassement est déjà perceptible dans les épilogues, avec le « discours » du facteur dans *Mandabi*, et la scène de dé-monstration et de suivi à distance, dans *La Noire de...* Mais on en reste, tant dans *La Noire de...* que *Mandabi*, à l'esquisse de ce qui allait devenir un cinéma engageant, comme dirait Sony Labou Tansi, au sens où la forme est toujours prise dans les rets d'un naturalisme psychologisant censé étudier l'évolution d'un individu dans un milieu social donné (*Mandabi*)<sup>527</sup>, ou dans les ambivalences et les binarités du procès de l'échange symbolique (*La Noire de...*). En dépit de sa grande densité structurelle et de la multiplication des points d'ancrage, la focalisation peine ainsi à sortir du champ orbital d'un mode littéraire d'énonciation.

---

<sup>527</sup> Landy ("Political Allegory and 'Engaged Cinema'" 36) et Diop et Gugler ("Ousmane Sembène's *Xala*" 149) appliquent un schéma de lecture identique à *Xala* – avec, dans le cas de Gugler et Diop, la double hypothèse roman naturaliste/film réaliste. Malgré la pertinence de la distinction, on en reste toujours à une sorte de binarité entre conscience individuelle et collective, ce qui ne nous sort pas de l'auberge des abstractions formelles et génériques. Turvey ("*Xala* and the Curse of Neocolonialism" 80) semble ainsi confondre le mode de présentation réaliste des films et l'approche naturaliste des romans, différence pourtant cruciale pour le codage du savoir narratif.

Le schéma établi par Philip Rosen nous semble ainsi particulièrement pertinent, mais la forme intermédiaire de la focalisation relativement excentrée pointe vers un aspect problématique, qui tient à la distinction implicite, dans toute cette tripartition, entre la conscience individualisée, décrite à travers les effets-sujets dans *La Noire de...*, *Mandabi* et *Xala*, et la conscience *individuée* des groupes-sujets dans *Emitai*, *Camp de Thiaroye* et *Guelwaar* – et, de même, dans *Moolaade*.

Le problème, dont il nous faut bien rendre raison, tient à ce que la fonction-auteur préside à deux configurations énonciatives distinctes, où l’audience est tour à tour forme de réflexivité et forme de réceptivité. Le paradoxe est que ces deux configurations s’excluent mutuellement. Dans l’une, l’audience est sujet critique participant pleinement, sur un pied d’égalité avec l’auteur, à la dynamique de *dés-identification* et de désaveu, donc travaille en temps réel<sup>528</sup>, comme communauté interprétative, à la construction du sens de l’histoire racontée ; dans l’autre, elle est moins force que forme, moins sujet agissant que sujet agité, agi par l’auteur qui, comme un bac révélateur, confère graduellement relief et contour à l’impression générale et confuse de malaise dans la postcolonie. L’ancrage épistémologique, dont on pensait qu’il constituait une avancée dans l’approche théorique des films, s’avère alors, comme on le voit avec David Uru Iyam,

---

<sup>528</sup> L’insistance sur le débat d’après-projection est un fil qui court tout au long des entretiens accordés par l’écrivain-cinéaste, et l’on peut difficilement imaginer une conception du cinéma qui ne passerait pas par la séance *collective* et publique de projection, non pour prêcher la bonne parole ou la bonne image, mais pour conjurer le silence à travers une lecture solidaire (co-lection). La pratique de la thérapie sociale, via la mise en abyme des *focus groups*, n’est ainsi pas sans rapport avec la pratique militante du cinémarronnage. Cf. dans *Xala* la séquence consacrée au petit déjeuner des mendiants et au récit du paysan qui vient de se faire détrousser par Thiély (Magaye Niang), futur successeur d’El Hadji à la chambre.

comporter un potentiel régressif : en fait, on est moins au-delà qu'en-deçà des binarités psychosociales (conscience individuelle/collective) traditionnellement opératoires dans le champ des études littéraires, et l'on revient à une conception démiurgique de l'auteur tissant les fils qui rattachent et remuent ses marionnettes – lecteurs et spectateurs inclus. Mais il en va de même pour le mode d'énonciation tel quel, dans la mesure où en le chevillant à la question du langage filmique, on en arrive à inscrire la pluralité linguistique au sein de ce dernier, et non autour des interactions entre l'oral et l'écrit. On peut ainsi, comme John Mowitt, trouver *Guelwaar* « en comparaison avec *Xala*, filmiquement monolingue » et faire observer que « malgré l'intérêt marqué de Sembène pour l'élaboration d'une pratique culturelle à partir des contradictions (y compris linguistiques) du néocolonialisme, dans ce film il ne consent qu'à de modestes efforts d'hybridation du langage filmique, préférant plutôt faire proliférer des fils narratifs qui se regroupent au sein d'un seul idiome énonciatif<sup>529</sup> (Mowitt, "Politicizing the Aesthetics of Hunger" 136). Mowitt s'appuie, comme on le verra, sur la distinction entre langage filmique ou langue (étrangère) du film et langue de film (étranger) pour repérer des instances où une sorte de bilangue est à l'œuvre dans l'agencement des plans, mais malgré l'extrême sophistication théorique des analyses, sa syntaxe se fonde, en partie, sur une conception normative de la langue et son découpage syntagmatique, procédé sur des bases néo-metziennes déjà assez

---

<sup>529</sup> "What stops me is the fact that *Guelwaar* is, in comparison with *Xala*, filmically monolingual. That is, in spite of Sembene's explicit interest in developing a cultural practice from within the contradictions (including linguistic) of neocolonialism, in this film he makes only modest efforts to bilingualize his film language, preferring instead to proliferate narrative strands which are all assembled from within one enunciative tongue." Langue énonciative se référant au langage filmique pour Mowitt, non aux langues – français ou wolof.

problématiques en elles-mêmes, est en flagrante contradiction avec les mouvements de caméra et la temporalité du récit.

Le second indice nous mettant sur la voie d'un double dépassement du littéraire et du filmique, une sorte d'horizon « transmédiat », est l'accent, dans le discours de Guelwaar, sur un wolof classique, dépouillé de toute superfluité. Ce temps fort présente des affinités certaines avec d'autres finales où la stylisation les fait plus assimiler à des épilogues interpellatifs, des écarts institués dans l'optique de générer un certain *Verfremdungseffekt*, qu'à des acmés, donc où la monstration « relève » la narration filmique, induisant comme corollaire une forclusion de la décharge cathartique<sup>530</sup>. Dans une analyse serrée de la dimension pragmatique de cette communication, Amadou Tidiane Fofana note l'impression de faux raccord narratif qui confère à ce « spectacle du discours », au bout du compte, l'allure d'une « parade » scénographique :

La mise en scène de cet événement locutoire est complètement artificielle, même si le discours pointe du doigt les problèmes au cœur du mal qui ronge la fierté du peuple sénégalais. Elle est artificielle et trompeuse en ceci qu'elle va au-delà des attentes

---

<sup>530</sup> Le refus de la catharsis, souvent noté par la critique, pourrait peut-être fournir des indices pour élucider le mystère d'un relatif désintérêt pour la *pratique* du théâtre chez Sembène, art qui se tient pourtant au plus près des pulsations du peuple. La catharsis est indissociable de la dialectique entre méconnaissance et connaissance, et il semble que dans toutes ses œuvres, Sembène ne cesse de composer avec la dissonance cognitive, non aux fins d'une synthèse dialectique (re-connaissance et réconciliation), mais pour ajouter densité et raviner davantage les strates narratives : El Hadji ne sait pas que tout le monde est au courant pour son *xala* ; Ibrahima Dieng ne sait pas qu'il est au cœur d'une cabale montée par le cousin Mbaye pour le déposséder de sa maison ; Guelwaar est au courant de la vie que mène sa fille à Dakar, mais s'inquiète davantage du fait que sa communauté ne sache pas où la mène sa politique de la sébile tendue, etc.

habituelles et renvoie à la stratégie de Sembène consistant à choquer son audience et à prendre ses distances avec le discours monolithique et manipulateur des politiciens<sup>531</sup>. (Fofana, “Guelwaar, Verbal Performer” 23)

Admettons, toutefois, qu’il est un peu pléonastique de souligner l’artificialité d’une mise en scène. Au registre des « poussées d’écriture », dans la lignée des « installations » intradiégétiques dont le coefficient élevé de réflexivité les place en marge du récit, dans une aire réservée de discursivité, la scène de profanation de la fin semble mieux se prêter aux remarques de Fofana, et l’on sait, comme le rappelle Françoise Pfaff dans sa recension, que le thème de l’aide alimentaire a été greffé sur le script originel inspiré d’un fait divers relatant un quiproquo mortuaire<sup>532</sup>. Mais indépendamment du choix peu heureux des termes descriptifs, Fofana pointe du doigt un aspect décisif dans la *disposition* énonciative de Guelwaar : sa sobriété, voire son austérité ascétique<sup>533</sup>. Cela n’est pas sans rappeler l’ascèse du vocatif dans *La Noire de...*, compte non tenu des différences dans le mode de déploiement de la voix dans l’espace profilmique et le choix linguistique. Mais c’est tout le côté para-doxal d’une performance

---

<sup>531</sup> “Sembène’s *mise-en-scène* of the speech event is utterly artificial even if the speech points to the core problems that are consuming the pride of Senegalese people. It is artificial and deceptive because it goes beyond normal expectations and echoes Sembène’s strategy of shocking his audience and breaking away from the monolithic and deceptive discourse of politicians.”

<sup>532</sup> Françoise Pfaff, « *Guelwaar* ». *Cinéaste* 20.2 (1993): 48.

<sup>533</sup> Tcheuyap (*Postnationalist African Cinemas* 35) propose une lecture négative de cette ascèse, comme passion triste, au sens spinozien sans doute, mais l’inexpressivité comme mode d’adresse implique tout autre chose qu’un non à la vie – Guelwaar, on le sait, est tout sauf un « nationaliste » abstinent.



discursive qui, à la différence de sa translittération dans la version novellisée, met à nu, à travers une parole dépouillée, inaltérée, les ruses de la raison néocoloniale se paradant sur la scène d'un frivole spectacle.

Ce wolof *bu xoot*<sup>534</sup> (parler profond) est ainsi tout entier porté par une ascèse de la gestuelle et de l'expression, ce que Fofana ne manque pas de souligner dans sa description (16)<sup>535</sup>. De même, son découpage textuel, d'une extrême minutie, fait ressortir la disposition stratégique des questions rhétoriques, à divers moments de l'élocution, moins pour charmer l'auditoire que générer un effet phatique, là où le texte en français, de par sa platitude, résonne plus comme un monologue intérieur du préfet que comme une performance verbale (*Guelwaar* 139-140). On peut en partie admettre que ce choix d'un wolof épuré s'inscrit dans l'optique d'une réhabilitation du wolof rural, même s'il est un peu curieux d'en inférer une hiérarchie wolof urbain/rural calquée sur le rapport vertical langue coloniale/langue indigène<sup>536</sup>.

De façon plus décisive, Guelwaar indique, à travers cet accent sur un parler *franc* et sans fards, le niveau de recul depuis lequel s'élabore sa performance, dans un contexte où la communication « traditionnelle », dépourvue de toute effectivité historique, est réduite au

---

<sup>534</sup> Ici s'appliquerait particulièrement la distinction mise à jour par Teshome Gabriel, pour *Xala*, entre un sens apparent (la cire) et un sens latent (l'or), distinction qui n'est pas sans rappeler celle, usuelle en herméneutique, entre le contenu (*Inhalt*) et la teneur (*Gehalt*) d'un discours ou d'un énoncé.

<sup>536</sup> En fait, on ne trouve nul exemple d'un usage du wolof, des langues africaines en général, empreint d'un jugement sur leur valeur idéologique ou indiquant leur positionnement au plus bas de la pyramide sociolinguistique – pour la simple raison que l'enjeu ne se situe pas à un tel niveau. Cf. Niang (dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone* 102).

psittacisme, à l'instar de son pendant « moderne », confinée au rôle de larbin de l'ordre (néo)colonial<sup>537</sup>. Le caractère inédit, radicalement nouveau, du discours de Guelwaar tient ainsi, pour une grande part, à son ancrage, non dans l'histoire précoloniale et coloniale, comme le suggèrent les nombreuses références aux ancêtres et à Kocc Barma<sup>538</sup>, mais dans les interstices, les failles du présent postcolonial, de sorte que sa parole se situe en retrait, et doublement, par rapport à l'instrumentalisation des « bonimenteurs » traditionnels, et le verbalisme condescendant des élites, des *mimic men* sortis des flancs de la culture coloniale. Cependant, Guelwaar est loin d'être le porte-parole de Sembène, comme le suggère Fofana, voire du groupe des *gelwaar* dont il est le mandataire<sup>539</sup>. L'effacement de toute trace de subjectivité, de tout pathos vient plutôt renforcer le caractère impersonnel d'une prise de parole où la « désignation » n'est plus

---

<sup>537</sup> On s'est déjà attaché, à la deuxième étude de la Deuxième Partie, à expliciter la distinction entre « parler » et « dire ». On ajoutera seulement ici que la parole comme phénomène social négatif, i.e., se payer de mots (*speechify*) est ce qui permet de rendre raison de la singularité de la performance de Guelwaar en appoint à, mais aussi autrement que dans les termes de l'analyse sociopragmatique de Fofana – axée sur la valeur véridictionnelle, le dire-vrai. D'une certaine manière, Guelwaar *out-speaks the speakers* (les discoureurs modernes et traditionnels). Il va sans dire que cette tenue d'un parler franc, cru (outspoken) s'applique également à Gorgui, dans *Xala* – de fait, la diction de Gorgui reste un modèle de jeu actoriel en wolof, ceci par un acteur (Douta Seck) qui aura surtout laissé ses marques comme le génial interprète du *Christophe* de Césaire.

<sup>538</sup> C'est sous ce rapport que l'interprète Ute Fendler, dans le rapprochement qu'elle fait entre Guelwaar et Kocc Barma Faal. Cf. Ute Fendler, „Guelwaar: Leerstellen der menschlichen Würde.“ In: Johannes Rosenstein (hrsg.), *Ousmane Sembène*, München: edition text + kritik, 2013, s. 38.

<sup>539</sup> Nous sommes plutôt en accord avec Thomas J. Lynn, pour qui Sembène « laisse ses subalternes parler pour eux-mêmes » (Lynn 194).

commensurable avec ses corrélats psychologiques et sociologiques, comme cela est le cas avec les diverses stases du procès narratif (l'enquête de Gora et Barthélémy, l'anamnèse autour de la figure du (corps) disparu et le difficile dialogue interconfessionnel)<sup>540</sup>.

L'identification et l'exhumation du corps étranger revêtent une signification symbolique, cela est assez évident, mais on ne saurait manquer de noter la différence entre les deux lignes de force qui impulsent la diégèse : la reconstitution de Gora et le diagnostic de Guelwaar. Dans le circuit de l'écriture, les mécanismes identificatoires obéissent à une stricte logique de représentation où les « constantes » symboliques comme le nom ont pour fonction de fixer un existant et de tracer ses points de repère dans l'espace administré. Subjectivation que Guelwaar ne se contente pas de rejeter, mais à laquelle il oppose une forme non ancrée, comme la « déposition », dans une abstraction individuelle (Pierre-Henri Thioune), mais un bloc collectif de l'énonciation, un groupe-sujet (les *gelwaar*)<sup>541</sup>. D'où la nécessité de distinguer, dans *Guelwaar*, entre deux procès herméneutiques : l'identification comme participant de l'« administration », au double sens de donation et de *management*, d'une essence, et l'identification comme acte de production d'un sens, dont la compréhension résulte d'une lecture soutenue des signes qui composent le sociotexte postcolonial, dans tel ou tel champ d'effectivité.

---

<sup>540</sup> Se dessinent ici les contours d'un site énonciatif où l'on atteint un degré zéro de l'oralité, au sens d'une opposition entre la temporalité filmique de la parole et le temps mimétique de la parole théâtrale – d'où, encore une fois, cette étrange absence du théâtre, même si le gros du contingent des acteurs, dans les films de Sembène, sera issu de l'École des beaux-arts ou des troupes de théâtre informelles.

<sup>541</sup> Cf. *Guelwaar* 33-34, pour la double insubordination de Guelwaar, qui survient après la scène de mise de la parole sous condition de l'écriture (la plaignante analphabète).

Cette dynamique collective du questionnement confère ainsi à l'usage de la parole<sup>542</sup> une valeur libératrice et transformative, dans un contexte d'énonciation où la mise à jour des symptômes et l'établissement d'un diagnostic social priment la désignation d'un « responsable », d'un agent porteur de flux pathogènes, d'un corps étranger à éliminer. Tout le tragique de *Guelwaar* tient précisément au fait que ces divers réseaux de collocation gravitent autour du personnage éponyme et finissent par *signer* son arrêt de mort. Mais c'est aussi tout le sens de la relecture critique que fait Nogoye Marie de la *legenda*: comme figure de résistance laissant en héritage une pratique transgressive et militante (la *nouvelle croix* portée par les jeunes), non comme bouc émissaire et noble martyr d'une cause sectaire (le conservatisme des *gelwaar* et de l'abbé)<sup>543</sup>.

---

<sup>542</sup> On reconnaît, avec *Guelwaar*, le caractère hasardeux de la vieille assertion de Laura Mulvey comme quoi le cinéma de Sembène serait un cinéma de l'*understatement*, de ce qui ne peut pas être dit (*Fetishism and Curiosity* 121) : au contraire, et déjà dans *Xala* avec Rama, la parole en liberté, le parler franc est associé au recours à la langue maternelle. Cela culminera avec l'écart de langage de l'imam dans *Guelwaar*, « écart » qui est loin d'en être un, à bien des égards, ce qui sera confirmé lors de la levée de la censure et la réception enthousiaste de cette scène auprès des audiences populaires, qui en saisirent la teneur comique, tandis que les « élites » s'étranglaient sur le « contenu » offensant du propos.

<sup>543</sup> On est ici en léger désaccord avec Alexie Tcheuyap (*De l'écrit à l'écran* 121) lorsqu'il avance l'argument que le récit revient sur ses traces, dans le film, alors que tel n'est pas le cas dans le « roman ». Dans les deux textes, Nogoye Marie fait un *retour* sur l'idée qu'elle se fait de l'héritage de *Guelwaar*. On peut certes objecter que l'abandon de la figure privée pour une adhésion à la figure publique ne fait qu'accuser l'aspect problématique d'une telle identification, mais cela relève d'un autre débat.

### ***II.3. La syntaxe du montage et la question du temps raconté***

On sait que dans les films de Sembène, les harmoniques et contrepoints du champ aural tracent un fil rouge narratif, que la bande son n'est jamais traitée comme une « bande à part » ou un accessoire d'accompagnement<sup>544</sup>. Dans un prolongement des remarques supplémentaires de Françoise Pfaff sur les similarités, au niveau de la composition, entre *Xala* et *Mandabi*, et leur intégration au « schéma narratif » (Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 68), Alexander Fisher tente ainsi de montrer dans quelle mesure « la musique agit comme mode d'inscription d'un vernaculaire ouest-africain au sein du film *Xala* » (Fisher 307). Pour Fisher, la répétition du motif musical n'a pas seulement une valeur diégétique, mais aussi rythmique, au sens où « cela rappelle l'énonciation de la performance orale pratiquée par les griots de la tradition ouest-africaine » (307)<sup>545</sup>. Au-delà de ce parallèle, établi de longue date, depuis Cham, Ukadike, Diawara, Okpewho, *inter alia*, dans l'usage de la « répétition » comme technique discursive, Fisher vise à accéder à un palier supérieur où les intersections entre divers champs figuratifs pointent vers une complexe 'poétique de la relation' chez Sembène :

L'objectif de cet article est de montrer qu'une analyse de *Xala* portant un regard sur ses

---

<sup>544</sup> Voir Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene* 63.

<sup>545</sup> "However, in viewing *Xala* and other works by Sembene, one cannot help but notice the insistence of the music used; beyond its role as a facilitator of narrative association it has a cumulative function as the film builds to its climax, its emphatic and insistent repetition drawing attention to the film's narration and in this way recalling, as I will demonstrate, the enunciation of oral performance as practiced by the griots of West African tradition. In this sense music operates as a means of inscribing a West African vernacular within *Xala*, a particular inscription of this vernacular that has been overlooked in existing readings of the film [Diawara 1989; Iyam 1986; Mulvey 1994; Ukadike 1994], all of which have tended to favor the visual components of cinematic discourse over the aural."

aspects musical et visuel peut mettre au jour la complexité discursive du texte, une complexité qui se structure à travers l'hybridité du mode d'adresse inscrit dans les diverses positions énonciatives composant la spectatorialité du film, laquelle est située dans les interstices entre l'écrit et l'oral, l'urbain et le rural, le global et le local<sup>546</sup>. (307)

Fisher déplore un peu, dans l'exposé de son argument, la prééminence du motif visuel dans les lectures de *Xala*, mais il nous semble que le propos doit être nuancé, le champ transversal où les deux bandes peuvent se conjoindre n'étant nullement laissé « en plan » par la critique. Ainsi, Marsha Landy, dans un passage en revue des structures formelles de *Xala*, notait déjà, au registre du montage que « dès les premières séquences du film, *Xala* joue avec la juxtaposition des champs visuel et aural : tensions dialectiques – au sein de la mise en scène – entre images dans des séquences données et, de façon exponentielle, au sein de la progression générale du film ; tensions entre le temps et l'espace, ou tensions au plan thématique »<sup>547</sup> (Landy 37-38). Malgré un lourd accent sur les mécanismes de distanciation et une surinterprétation de la fonction interpellative, où l'auteur Sembène apparaît sous les traits douteux, voire un peu

---

<sup>546</sup> “It is the aim of this article to demonstrate how an analysis of *Xala* that examines its musical as well as its visual components reveals the discursive complexity of the text, a complexity structured by a hybridity of address invoked by the necessarily diverse viewing positions that make up the film’s spectatorship, which itself is situated in the fissures between the literate and the oral, the urban and the rural, and the global and the local.”

<sup>547</sup> “From the opening sequences of the film to its final freeze frame, *Xala* plays with visual and aural juxtaposition and conflict-conflict within the mise en scene, conflicts between images in specific sequences and in incremental development within the total film, temporal and spatial conflict, and thematic conflict.”

vulgaires, d'un agitateur politique, Landy articule de façon concise les enjeux derrière la structure polémique des agencements scéniques et des enchaînements des plans:

Tout au long du film, mais en particulier à la fin, l'audience est frustrée dans ses attentes identificatoires. En outre, Sembène recourt à diverses asynchronies et ruptures de continuité pour désorienter l'audience. Dans le prologue, nous voyons un percussionniste jouer avant d'entendre la musique, et nous voyons le tapis rouge déroulé sur les marches de la Chambre de commerce pour ensuite, dans la séquence qui suit juste après, être montré constamment attaché aux marches avec des barres en laiton. Tout au long du film, ces dissonances entre images, et entre perception visuelle et auditive, fournissent des éléments de distanciation servant à rendre l'audience consciente des conflits politiques au sein du film<sup>548</sup>. (Landy 42)

On le voit, la logique du contrepoint expressif, mise à jour par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier pour *La Noire de...*, est à nouveau opératoire, sauf qu'ici elle intègre également le champ auditif. Le lacis audiovisuel est ainsi pris comme un bloc expressif où la ponctuation aurale et le recours à l'image acoustique ou visuelle pour les besoins de la condensation des flux dans un circuit narratif (le chronotope du film) ne sont plus seulement des réponses aux

---

<sup>548</sup> "Throughout, but especially in the film's ending, the audience is denied identification. Moreover, Sembene employs overt asynchronies and lapses in continuity to disorient the audience. We see the drummer playing at the beginning of the film before we hear the music, and we see the red carpet rolled down the steps of the *Chambre de Commerce* which is abruptly shown permanently attached to the steps with brass rods in the very next sequence. Throughout the film, dissonances between images and between sight and sound, provide distancing elements to make the audience aware of the political conflicts within the film."

contraintes qui pèsent sur le récit filmique en tant que mode de représentation limité dans l'espace de l'écran et le temps du visionnage. Bien plus, cette solidarité organique entre images et sons, voire paroles, chants, bruits et silences dans *Emitai*<sup>549</sup>, met à nu les limites d'une approche qui considérerait les champs visuel et sonore comme des segments « autonomes ». Dans quel sens la focalisation sur le seul montage visuel et l'enchaînement des plans dans *Xala* rend-elle insuffisamment raison de la refonctionnalisation, via la bande-son et le champ aural, des inflations orales du roman (la rumeur, les bruits qui courent sur le *xala*) et du rythme de défilement des « énoncés » ? On citera en exemple les analyses pointues de John Mowitt, consacrées à la séquence nuptiale de *Xala*. Cette *critique*, au sens de délinéation des *limites* d'une approche, non de réfutation ou invalidation des présupposés d'un argument, nous permettra de prolonger les aperçus que dégage Alexie Tcheuyap dans l'articulation de certaines thèses sur les écarts induits par le montage différentiel, dans *Xala* et *Guelwaar*. De façon plus décisive, on tentera de mettre en évidence, dans certaines configurations énonciatives, une refonctionnalisation sur le plan des usages, non celui des puissances, des techniques de l'oralité intervenant dans les films et les romans, qu'il s'agisse de la parole en flottement, du discours stylisé, ou de la musique. Sous ce dernier rapport, on sera amené à reconsidérer la musique des mendiants, dans *Xala*, et la chorale des « femmes », dans *Guelwaar*, comme marques énonciatives d'un point de vue auriculaire, en partie dans l'acception qu'en donne François Jost dans *L'œil-caméra*, mais ici selon une visée praxique à élucider.

Dans le cadre de son entreprise de réhabilitation de l'énonciation, John Mowitt tente, dans *Re-takes: Postcoloniality and Foreign Film Languages*, de « conjuguer son passé linguistique et

---

<sup>549</sup> Pour l'analyse du champ aural de ce film, voir Pape Samba Diop, "Music and Narrative in Five Films by Ousmane Sembène" 218-222.



psychanalytique à l'effort de penser l'histoire transnationale du cinéma » (*Re-takes* xxv). Les analyses de Mowitt prennent ainsi appui sur une approche interdisciplinaire du phénomène de « l'énonciation bilingue » au cinéma, qu'il inscrit explicitement dans la lignée des modes de résistance au « monolinguisme de l'autre » chez Khatibi (bilangue), Glissant (relation) et dans le champ de résonance du « renvoi » de Derrida, dans un effort de dépassement des approches anthropologisantes et sociologisantes du *third cinema* – approches toujours prédominantes, comme on l'a vu avec le film de Dani Kouyaté. Les deux derniers essais sur Sembène et Jorge Sanjinés s'attaquent alors à un nœud de préoccupations spécifiquement liées aux différences de degré entre langue (étrangère) d'un film (*foreign language film*) et langage, langue (étrangère/étrange) du film (*foreign film language*), et à la « texture sémiotique » lisible à travers le séquençement de certains plans, dans *Xala* et *Le Courage du peuple*. Il ne sera évidemment question que du chapitre consacré à Sembène, où Mowitt tente de mettre en relief les modalités d'articulation d'une énonciation bilingue qui ferait intervenir le bilinguisme radical de la postcolonialité en Afrique francophone, tel qu'il ressort de ce « langage », comme dirait Lise Gauvin, consubstantiel à la pratique du cinéma et de la littérature chez Sembène (*Re-takes* 101).

On peut toujours débattre du bien-fondé d'une restriction à la modalité bilingue pour l'arpentage des multiples sites de l'énonciation dans les films de Sembène, mais le plus problématique dans l'approche de Mowitt, c'est le recours à la première sémiologie de Metz, donc aux catégories de la grande syntagmatique, pour valider son argument selon lequel « la texture spécifique de *Xala* dérive de l'interaction entre 'plans' français et wolof » (108). Le problème tient moins aux hasardeuses délinéations des champs syntaxiques dans les deux

langues<sup>550</sup>, qu'à une radicale discontinuité entre le flux de l'image et l'échelle planimétrique retenue pour les besoins de ce rapprochement bilingue. Le premier plan fixe de la séquence est ainsi, selon Mowitt, composé de deux plans (Fig. 17), mais du moment où la caméra est *immobile* tout au long de cette ouverture de la séquence, son découpage « technique » obéit à une autre logique du déplacement, prédiquée sur une conception normative du français et du wolof, et conjugée à une temporalité plutôt tronquée, voire surfaite. Ainsi, les procédés classiques de compression du temps de l'action filmée, comme l'ellipse et le faux raccord, revêtent alors, tout au long de la séquence, ou plutôt de cette série de *segments* discontinus (les photogrammes) une autre signification, qu'il s'agit, pour Mowitt, de comprendre « en termes d'effets syntaxiques de la phrase nominale, de l'éruption du wolof dans le montage »<sup>551</sup> (118). C'est donc l'incidence d'un régime *linguistique* de discontinuité que Mowitt tente de mettre en exergue, en particulier dans le montage alterné des plans montrant El Hadji dans la salle de bains et la marraine avec sa filleule dans la chambre nuptiale. Tout en reconnaissant les enjeux derrière ce chiasme filmique, notamment « la politique des sexes telle qu'elle émerge au sein du domaine de l'énonciation », et leur inscription dans le contraste entre specularité immobile (la photographie de Ngoné) et mobile (l'image d'El Hadji dans le miroir)<sup>552</sup>, Mowitt perd de vue une forme plus subtile

---

<sup>550</sup> Cf. 109-110 pour l'analyse de cette « logique de la copule », que Mowitt prédique sur l'absence du verbe être (to be) en wolof. On ne s'abaissera pas à une discussion ou réfutation des exemples que fournit Mowitt, d'une affligeante *naïveté*.

<sup>551</sup> “The enunciative suspension of the copula in the sequences analyzed here ought to be understood in terms of the syntactical effects of the nominal sentence, the eruption of Wolof in the montage.”

<sup>552</sup> A sa décharge, Mowitt, contrairement à Harrow, ne cède pas à la tentation de lire cette specularité selon un codex psychanalytique. Il est possible d'enserrer *Xala* dans une grille de lecture lacano-zizekienne, mais sur ce point nous

d'ironie, logée dans la liminalité de Yay Bineta comme « figure du discours » : sa voix, à cheval sur les deux régimes d'images, se déploie, en continu, tout le long d'un triangle énonciatif dont la fonctionnalité ne peut être saisie – ou ressaisie – sans un détour par le « roman », où une telle configuration intervient une seule fois : lors du *dàkkasante*<sup>553</sup> entre El Hadji et la marraine.

Dans l'étude – déjà évoquée – consacrée aux « modes d'écriture » et de réappropriation des techniques discursives de l'oralité, Sada Niang cite cette double *oratio obliqua* entre El Hadji et Yay Bineta en exemple d'un mode de contextualisation ne se situant plus à l'échelle du mot, comme pour le *xala*, mais à celle des phrases. Niang ne manque pas de dégager les traits formels de cette joute oratoire : savant maniement de la repartie et du trait d'esprit, stricte observance des « règles de bienséance » et une fine intelligence dialogique de l'enjeu du *understatement*, ici en l'occurrence la « présentation » de Ngoné. Un tel contexte communicatif nécessite donc une maîtrise de l'art de la « parade », au double sens du terme : c'est à qui saura le mieux tremper ses paroles dans le doux miel de l'insinuation, y compris pour parer aux propos de moins en moins

---

nous en tenons toujours à la mise en garde de Carroll contre l'application d'une technique d'explication de phénomènes irrationnels à une technique de représentation dont les mécanismes n'ont rien de mystérieux et d'irrationnel (le dispositif cinématographique), à la différence du fonctionnement de la psyché humaine, malgré les avancées des neurosciences (Carroll 39). On peut toujours arguer que le travail artistique consiste à étudier les phénomènes, rationnels ou irrationnels, selon des modalités esthétiques, mais on ne fera pas pour autant de l'art un régime épistémique, un « savoir » sauf par « métaphore », comme Bernard Mouralis dans son très foucaldien *L'Europe, l'Afrique, et la folie* (Présence Africaine, 1993).

<sup>553</sup> Selon les contextes, le mot se traduit par chamaillerie, persiflage. Dans la forme orale, et non littéraire, le k est prononcé en x (*ach-laut*), comme dans *xasante* ou *xala*, bien sûr, la mutation consonantique résultant de l'adoption de la phonétique arabe (le son q).

‘implicites’ de l’adversaire<sup>554</sup>. Le *dàkkasante* est ainsi une forme *littérale* de l’oralité feinte, comme *ars* de la feintise, théorisée par Alioune Tine, dans le sens où ici c’est le rapport social, et non le rapport culturel à la langue coloniale, qui est mis en avant – d’où un déplacement sur l’axe horizontal des pratiques langagières, non sur l’axe vertical de la ‘pyramide’ sociolinguistique érigée par le colonialisme. Il faut toutefois préciser que cette forme d’interaction est traditionnellement associée aux espaces publics réservés aux femmes – comme la borne fontaine et la boutique de l’épicier dans *Mandabi*, où déjà s’ébranle le procès de brouillage des frontières entre espaces du discours masculin et féminin.

La ligne de force de cette forme expressive dans le film *Xala* peut se tracer selon deux modalités : au niveau du jeu des équivalences, ou en accord avec une logique de l’usage pratique de la parole aux fins de produire un effet rhétorique (ironie). La première modalité se retrouve dans les jeux de langage auxquels se livrent le grossiste Maure et la secrétaire-vendeuse d’El Hadji, mais un passage en revue des conditionnalités et codes protocolaires révèle très vite que

---

<sup>554</sup> Le *dàkkasante*, *qua* forme d’actualisation du discours, porte donc sur des praxèmes (tournures de phrases codifiées par un usage social du langage), non sur des mots ou mots-phrases (lexèmes). Partant, la richesse du vocabulaire, la virtuosité ‘littéraire’ n’est pas un facteur décisif – que l’on songe au *dirty dozen* noir-américain. La technique est difficile à maîtriser en ceci qu’elle demande que l’on fasse montre, *simultanément*, d’un sens aigu de la repartie, sans céder, sous la pression de l’adversaire, à « l’exubérance verbale » et à l’agressivité. Ainsi, dans la nouvelle *Le Mandat* Mety, quoique victorieuse de son duel avec Baïdy, enfreint la règle en « émasculant » publiquement ce dernier (177), d’où l’obligation pour son mari de faire amende honorable auprès du vaincu, à la mosquée – devant le public des notables (183). Cette difficulté de la double maîtrise technique et émotionnelle est l’une des raisons de son « abandon » aux espaces et lieux de la féminité – on peut ainsi dire que, dans la nouvelle, Baïdy ‘l’a bien cherché’.

malgré leur savant maniement du *innuendo* les deux locuteurs se livrent moins à une joute oratoire relevant du *dàkkasante* qu'à une forme de marivaudage, lequel s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de la scène de badinage érotique sur la balançoire dans le jardin, lors de la réception<sup>555</sup>. La seconde modalité situe le déplacement sémiotique au niveau de l'usage différentiel du contexte d'énonciation. Le tracé de la ligne d'incidence du transfert intermédial fait alors apparaître une légère disparité entre la structure compacte du triangle énonciatif, dans le « roman », et la redistribution en deux espaces visuels, la chambre nuptiale et la salle de bains, conférant une forme éclatée, dispersée à ce réseau interactif – dans le film. On pourrait penser que le trait le plus saillant, dans cette séquence, est la mise en scène d'une situation performancielle à travers la série d'actes performatifs de la marraine, qui exerce de bout en bout un contrôle directorial sur tout cet espace de « commerce », y compris après la déconfiture du lendemain. Il est tout autant possible de voir dans le discours de la marraine à Ngoné une refonctionnalisation de l'*oratio obliqua* avec El Hadji, de sorte que le statut ambigu de celle-là comme objet de « procuration » est encore plus prononcé : ici elle n'est plus seulement l'enjeu d'une transaction commerciale, mais aussi, et surtout, la figure vicariale par excellence de l'énonciataire (El Hadji dans la salle de bains, les spectateurs dans la salle de cinéma). Ce faisant, on nuance un peu le propos de Tcheuyap, pour qui les « manèges orchestrés par Yay Bineta pour jeter sa nièce dans les bras d'El Hadji » font partie de ces « analepses romanesques [...] coupées

---

<sup>555</sup> Mowitt (*Re-takes* 93-94) propose une lecture plus subtile de cette scène de flirt, où Sembène brocarderait Godard à travers la traduction « tautologique » de *week-end* par... « week-end ». Son hypothèse d'un mode d'énonciation bilingue à l'œuvre dans le film nous semble ici fort convaincante, malgré le fait qu'il méprenne le travesti pour un expatrié noir américain.

à l'écran »<sup>556</sup>. De fait, toute la séquence narrative « Le mariage en grandes pompes d'El Hadji » s'articule autour des activités orchestrales, des didascalies visuelles de la marraine : accueil protocolaire, découpage symbolique de la « curée » en morceaux choisis, charme amphitryonique avec les deux épouses et *direction* des mouvements dans la chambre nuptiale (Fig. 18). La différence tient uniquement en ceci que les intrigues et scénarios que « monte » Yay Bineta ne sont plus ancrés dans un point de vue intradiégétique, mais sont intégrés au déroulement de la partie non-focalisée du récit. Cependant, on reste toujours dans une logique du calcul des probabilités modulaires et des équivalences intermédiaires, où ce qui se montre ou s'entend à l'écran finit par avoir une valeur surdéterminante, au détriment de sa valeur praxique<sup>557</sup>.

C'est sur ce registre praxique que l'oral et l'aural nous semblent revêtir, dans *Xala*, une nouvelle fonctionnalité, qui élargit le champ d'exploration de leurs ressources narratives dégagé à travers l'utilisation subversive de la bande-son, dans *Emitai*. L'effet ironique ou parodique résultant de la dissonance entre son et image a été largement noté, en particulier pour le prologue

---

<sup>556</sup> Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran* 88.

<sup>557</sup> C'est toujours selon cette logique de la description et de l'exégèse narratologique que Tcheuyap (*De l'écrit à l'écran* 95 sq.) conçoit les flashbacks, dans *Guelwaar*, comme avec le récit d'Alfred sur les espiègleries sexuelles de Guelwaar. Leur valeur praxique, et non modulaire comme forme de « délégation narrative » ou « effet de 'puissance' » (96), tient à la dimension collective du travail de l'anamnèse dans le procès de re-constitution des liens entre passé et présent. Les flashbacks, fi de la positivité ou négativité des actants de telles analepses, jouent un rôle de premier plan dans l'*autopoiesis* des formes co-mémoratives de la psyché sociale, et la figure de « Guelwaar » nous semble faire l'objet d'un tel *travail* de co-lection et « récollection ».

allégorique<sup>558</sup>. Ironisation également perceptible dans le discours indirect de la marraine sur la soumission, l'allégeance au pouvoir masculin (*jébbalu*)<sup>559</sup>, dans la mesure où c'est sa voix qui confère un rythme de défilement, donc une temporalité, aux images visuelles du montage croisé. Mais la force de conjonction du montage sonore génère un autre effet, qui nous semble plus significatif : le flottement de la parole, des bruits, de la musique, dans les parages du récit visuel et, de façon plus décisive, aux abords du champ mental d'El Hadji. Ce schème persécutif est en nette évidence avec « la voix perçante » du mendiant (Gorgui dans le « roman ») et la musique du *xalam* dans le film, cette dernière prenant les allures d'une véritable « oraison funèbre », comme le remarque Tcheuyap (*De l'écrit* 126). L'attitude répressive d'El Hadji demandant l'expulsion de « ces déchets humains » suit la ligne générale d'une extériorisation de son « oppression psychologique », phénomène qui a été amplement décrit et commenté, pour les deux œuvres. Signalons toutefois que la paranoïa n'est pas seulement déclenchée par la fâcheuse musique du griot, mais aussi par l'angoisse d'une propagation de la rumeur autour de cette impuissance temporaire. Dès le lendemain de la séquence nuptiale, la volatilité des flux verbaux est indiquée par les bribes de voix accompagnant El Hadji à sa sortie de la concession, et l'écho des commentaires de la marraine dans le dos d'El Hadji, après son *rant* sur les pratiques

---

<sup>558</sup> Tcheuyap (*De l'écrit à l'écran* 118) note aussi la cinglante ironie induite par la synchronisation, lors du discours officiel d'entrée en fonction des membres de la nouvelle chambre.

<sup>559</sup> Terme aussi utilisé pour désigner l'acte d'allégeance à une autorité religieuse, qui implique l'engagement dans la voie divine, la lutte intérieure, personnelle contre les tentations du malin (*jihad*), l'observation des préceptes, etc. Il est à distinguer de l'acte de conversion (*tuub*), dont il constitue une sorte de propédeutique. Tous ces agglomérats de sens se retrouvent dans le conflit entre l'imam et les *ceddo*, et la figure de la princesse Dior Yacine, dans le film *Ceddo*.

traditionnelles. Cette « aura » du délire de persécution se répétera lors de la visite d'Oumi, mais l'on voit déjà à l'œuvre, au lendemain de sa première déconvenue, le souci majeur de l'infortuné El Hadji : comment empêcher ou contrôler l'ébruitement de la nouvelle ? Jusqu'à la scène de « l'aveu d'impuissance » au chauffeur, la « façade » sera péniblement maintenue, comme lors de la seconde confrontation avec Rama. Mais le caractère inéluctable de la rumeur, de la volatilité des bruits se propageant dans l'espace social, est déjà indiqué à travers le flottement des voix et de la musique autour d'El Hadji, lorsqu'il quitte la concession<sup>560</sup>.

Ces contrepoints de la bande-son, on le sait, participent aussi de la rhétorique du récit, l'effet d'ironie résultant d'un codage de l'information narrative dont la saisie, par le spectateur, comme excès, fissure la façade écranique. Mais cette codification, coextensive à la construction du spectateur comme point d'ancrage épistémologique, intervient relativement peu dans les premiers films, où l'image est seule à traduire, en langage visuel, ce savoir narratif qui déborde le cadre et *sollicite* une autre instance. D'où, alors, la duplicité des gestes performatifs dans ce nouveau régime de dispersion, en tant que cet appel à l'activité cognitive, à la participation spectatorielle se distribue sur les deux plans de l'image et du son. Mais c'est toujours l'ordre du montage, analogique ou contrastif, qui commande la structure énonciative, donc un rapport vertical où l'horizon configuré, tout en répondant aux attentes du spectateur, ou même en les frustrant, n'implique aucunement sa responsabilité, sa liberté d'agir ou de pâtir.

Cependant, dans les deux films, en particulier dans *Guelwaar* avec le chœur des femmes, le mode participatif de la narration ne relève plus, dans son versant aural, du cadre interpellatif, donc de la fonction hortative des énoncés, mais de l'intrusion, dans l'univers diégétique, d'un

---

<sup>560</sup> Une attention pour les équivalences verrait ici une modulation de ces « essaims de mouche qui voltigeaient autour du jardin » (*Xala* 52).



groupe-sujet composant avec le silence du refus, ou refusant l'imposition de ce dernier. La proposition de Pape Samba Diop, tendant à voir dans la musique des films de Sembène un effort de traduction polyphonique et polyrythmique des « divers groupes ethniques composant la mosaïque culturelle du pays »<sup>561</sup> nous semble ainsi restrictive, voire fondée sur une logique identificatoire, étendue à l'échelle des groupes ethniques. Bien au contraire, ce souci pour la *translatio* semble intégrer une nouvelle forme d'interaction avec l'audience, qui relève alors de l'inter-diction et de l'interlangue, y compris dans l'usage du silence. Les différents univers concentrationnaires de la narration, séparés par diverses cloisons étanches (langue, statut, âge, fonction, sexe, etc.) ne sont plus ces composantes des diagrammes pouvant faire l'objet d'un surcodage – au nom de l'identité individuelle ou de l'appartenance à une quelconque entité collective, race, nation, religion, État, etc.

Dans *Guelwaar*, la figure par excellence de cet inter-dit est la chorale dirigée par Dame Véronique, entonnant des hymnes religieux « tantôt en latin, tantôt en français et en langues africaines » (*Guelwaar* 96), donc transcendant la binarité où, comme on l'a vu dans le texte littéraire, l'abbé Léon et Gor Mag risquent de s'enfermer. Le second exemple est fourni par la traduction multilingue du pamphlet de Guelwaar, donc une négation de la tour de Babel postcoloniale, qui n'est pas un simple corollaire de la logique de domination par étanchement des frontières linguistiques, mais est l'extension architecturale de la *pyramide* des langues (officielles, nationales, etc.) héritée du colonialisme. Dans *Xala*, l'intrusion du chant de Gorgui dans le bureau d'El Hadji, « comme s'il était dans la pièce », alors que ce dernier réfléchit avec le président de la Chambre, en français, aux moyens de conjurer le *xala*, fournit un autre exemple de cet inter-dit qui rompt l'unité de façade du cadre énonciatif (*Xala* 58). On peut aussi évoquer

---

<sup>561</sup> Pape Samba Diop, "Music and Narrative in Five Films by Ousmane Sembène" 208.

la transvaluation du bordel postcolonial en pétaudière, prélude au supplice expiatoire, ou la superposition des voix dans le régime des images obsédantes, acoustiques et visuelles – à la sortie du jardin, au bureau avec Oumi.

Le dénominateur commun à tous ces exemples, parmi beaucoup d'autres, d'un mode inter-dictif semble être, outre la transgression des lignes de fracture linguistiques, sociales, et sexuelles, une restructuration fonctionnelle du champ aural autour des nappes de silence de la narration, afin de corriger les effets de dissonance cognitive induits par les pesanteurs du secret, du non-dit, et de l'implicite, en tant qu'elles confèrent une force de gravité à l'*auctoritas*, lui procurent ce « fondement mystique » dont parlait Montaigne – et que « sollicitera » plus tard Derrida. On sait que le silence, comme « sécrétion » de pouvoir ou germe de résistance, est à l'œuvre, comme opérateur de fiction, dans maints récits, filmiques ou littéraires de Sembène, soit sous la forme négative du tabou à briser, par la parole griotique, dans *Niaye*, ou la décision militante et l'acte de dissidence, dans *Moolaade*, soit sous la forme positive de l'insoumission et du refus d'occuper la place assignée, adressée au *sujet* dans la « topique », l'espace clos des rapports de domination coloniale et néocoloniale (*La Noire de...*, *Emitai*, *Camp de Thiaroye*, *Ceddo*). Mais c'est seulement dans *Xala* et *Guelwaar* que ces deux modalités font l'objet d'un double traitement, aux plans esthétique et politique, où la complexité des diverses configurations sociales, loin de se réduire à une vulgaire dialectique entre silence opprimant et parole libératrice, secret de famille, secret d'État et *deseccration*, est plutôt mobilisée, en bloc, pour distendre, sans les faire éclater, les structures formelle et actantielle, et ainsi multiplier les membrures et points de saillie des groupes-sujets de l'énonciation<sup>562</sup>, dans un univers narratif où l'instabilité et le

---

<sup>562</sup> Cela est particulièrement sensible dans *Guelwaar*, avec le chant spontanément entonné par Dame Véronique (96).

On songe ici à l'émergence, à tout le moins au tracé en pointillés, d'une sorte de « spectataire », figure composite

déséquilibre, voire la contradiction avec soi-même, comme pour Guelwaar<sup>563</sup> et Rama, au-delà de la relation critique de mise à distance qu'ils permettent d'établir avec le lecteur ou le spectateur, expriment aussi le flux et le mouvant d'un corps social qui, comme dirait Fanon, toujours se remet en question et *interroge*.

---

renvoyant à l'inclusion, dans le champ profilmique, d'une forme de réception, active ou passive, au déroulement d'un spectacle dans le spectacle. Il présupposerait ainsi un « spectateur » doublement impliqué comme énonciateur (Guelwaar, Dame Véronique, Gorgui) et énonciataire (la meute des déshérités, la famille consternée, les *gelwaar*, le voisinage endeuillé, le parterre de « personnalités »).

<sup>563</sup> On se reportera à l'étude de Cilas Kemedjio (« Le malentendu humanitaire » 52-57) pour les aspects liés à Guelwaar comme « héros problématique », dans un sens lukácsien sur lequel on se contentera, sans plus, d'émettre de fortes réserves : il est difficile de considérer ce texte comme un « roman », au sens où Lukács l'entendait lorsqu'il voyait en Don Quichotte le premier « héros problématique » inaugurant une nouvelle déclinaison du mode épique – le roman, au sens « occidental ». Il en va de même, *a fortiori*, pour *Xala*.

## CONCLUSION

Affirmer, avec Christian Metz, que « le cinéma a la narrativité chevillée au corps », c'est aussi, implicitement, admettre que la littérature, depuis toujours, colle à la trouvaille des frères Lumière comme une...*petite peau*, un « film » infrangible qui est aujourd'hui coextensif à la totalité du champ couvert par le cinéma narratif/représentatif et industriel (CNRI). Difficile, sous un tel angle, de réduire la question des régimes et modalités de transfert à de fines distinctions entre cinéma d'adaptation (le *studio system* hollywoodien), adaptation cinématographique (mode *digest* ou *revival* du « patrimoine », comme avec « la tradition de la qualité » française) et adaptation filmique (mode « auteur »), ou encore aux angles d'incidence du facteur technologique dans les « histoires du cinéma ». De fait, les lignes de démarcation et les perspectives diachroniques (les périodisations de Bazin) ou synchroniques (les études de cas et recensements empiriques depuis Bluestone) ressortissent à une conception un peu étriquée de la littérature et du cinéma – et le récent « retour » de Patrick Cattrysse à ce champ d'études, après plus de deux décennies de « silence », est en partie lié au besoin – continu ? récurrent ? – d'en finir avec le biais « prescriptiviste », et autres *fallacies*, du « point de vue romantique » (Cattrysse, *Descriptive Adaptation Studies* 336-339).

S'il en est ainsi, alors le mode d'articulation des enjeux et perspectives de recherche, pour le contexte francophone de l'adaptation filmique, ne saurait continuer de passer par une problématisation dans les termes des catégories conceptuelles (littérature, cinéma) et spécifications formelles (oralité, écriture, etc.) coutumières, du moment où, comme Françoise Naudillon, l'on accorde, *volens nolens*, un sursis, un de plus, aux vieux démons polémiques de l'*adaptation theory* « classique » :

À la différence de l'adaptation des œuvres littéraires dans le cinéma français, par exemple, les œuvres littéraires africaines subissent dans le passage au médium filmique une traduction orale dans les langues africaines. Rythme, oralité, personnages complexes, découpage des séquences, réévaluation des savoirs anciens à l'aune des problèmes contemporains, d'un continent à l'autre le cinéma africain se fait raison critique en ce qu'il tend à chacun le miroir d'une possible rencontre. (*L'Afrique fait son cinéma* 8)

De tels postulats différentialistes ont rendu incontournable la mise en contexte générale avec laquelle nous avons entamé ce travail, pour formuler les bonnes *questions* et se départir d'agendas de recherche un peu éculés. Ainsi, le passage d'un rapport de *formes* à un rapport de *forces* sur la ligne de front intermédiaire, induisant une attention plus accrue aux modalités du transfert intersémiotique (Cattrysse), au procès dialogique (Stam) ou aux modes d'engagement lectoriel/spectatoriel (Hutcheon), rend impraticable la voie d'une confrontation sur le terrain de la « littérature », au sens belle-lettriste ou autre. Les questions liées à la capacité adaptative de l'oral dans un monde régi par l'écriture, et à la capacité énonciative du romancier et/ou cinéaste africain riche d'un double héritage, discutées en prélude à l'étude des deux *corpora* retenus, sans perdre leur pertinence, loin de là, se devaient ainsi d'être formulées à nouveaux frais, car assurément les cadres de référence théoriques sont en léger décalage avec l'horizon d'intelligibilité des pratiques. Cela est un fait avéré : l'oralité est le domaine public des imaginaires francophones. Aucune recherche en littérature ou cinéma, ou toute autre sphère d'activité artistique, ne saurait faire l'impasse sur une « tradition » à laquelle les praticiens n'ont cessé de se référer et qui, dans leur période formative, compte autant, voire plus, que la « bibliothèque coloniale » des auteurs classiques. La rigueur méthodologique commande de s'appuyer sur de telles bases, non aux fins d'exhiber « ce passeport culturel », comme l'appelle

Roger Mercier, mais par simple souci de reconstruire, grâce au métalangage disciplinaire, tous les maillons disposés sur la chaîne signifiante d'une pratique.

Le trope de la *translatio* revêt, dans un tel contexte, une signification toujours fluctuante, car la réécriture, au sens strict, se rapporte, non à la dérive générale des formes, d'un plan expressif à un autre, de la parole vive aux dispositifs, plus contraignants, de la page blanche et de l'écran de projection, mais à la vie interactive des signes dans un milieu translationnel. Ainsi, les mécanismes de déplacement sémiotique se déploient moins dans l'espace mythique du Verbe, avec ses *topoi* littéraires (oral et écrit), que dans une *zone de transit*, « cet intervalle métis où se conjuguent les paramètres des formes orales, des formes textuelles et des formes cinématographiques » (Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran* 53). Mais encore faut-il se garder de simplement substituer à la sphère des influences ce vaste champ transactionnel, comme si l'histoire du cinéma et de la littérature francophones suivait la courbe évolutive déjà tracée ailleurs, tendant à la conquête d'un espace d'autonomie. Dans les *faits*, les processus d'autonomisation ont très peu à voir avec la littérature et le cinéma comme médiums de représentation et modes de narration, pour ne rien dire des bonnes vieilles *weltanschauungen* culturalistes, et ceci pour diverses raisons, mais qu'il serait fastidieux d'énumérer. Toutes, cependant, tirent leur pertinence, non d'une « vision » artistique, mais d'un souci prononcé des praticiens pour l'accessibilité des formes et de leurs contenus afférents, non de la valeur esthétique de tel film ou roman, mais de leur valence praxique comme protocoles d'usage de codes – narratifs, cognitifs ou autres. Ce qui pose le problème de la disponibilité intersémiotique, autrement dit : qu'est-ce qui peut tenir au sein du dispositif de réécriture ? Quels types d'agencement sont permis au sein de l'espace borné de la page blanche ou du profilmique ? Comment mener une lutte sur deux fronts, tant avec la « matière noire » de l'oralité qu'avec le régime de contraintes et servitudes d'une langue, *a fortiori* quand elle est coloniale, donc à un

deuxième niveau de recul par rapport au matériau-source ? Cependant, cette hétérogénéité des deux plans où se distribuent les formes d'une expression et les contenus d'un savoir n'entre en ligne de compte qu'avec les supports matériels d'une re-médiation littéraire ou filmique.

On a ainsi tâché de montrer, dans la première série d'études, que la solution « intermédiaire », de compromis, formulée par Djibril Tamsir Niane, Massa Makan Diabaté et Camara Laye, consiste à établir dans le para-texte une zone de libre échange, où le narrateur et le lecteur nouent un rapport de connivence qui est en contre-miroir de celui se dégageant du contexte originel de l'énonciation orale. La digression présente, sous cet angle, un certain degré de performativité dont on a essayé de prendre la pleine mesure, afin de retrouver ce tranchant de la performance, orale ou écrite, qu'est l'interaction avec l'audience ou le lectorat. Un type plus complexe de refonctionnalisation codique s'est avéré opératoire dans le film de Dani Kouyaté et les autoadaptations filmiques d'Ousmane Sembène, lié pour une grande part à la capacité de la caméra à être simultanément point de vue subjectif et œil inhumain, à « s'adresser » à chaque spectateur, dans ce qu'il a de plus intime, tout en transcendant les perspectives individuelles, tout en étant irréductible aux différents points de vue – le fameux « grand imagier » de Laffay, le « méganarrateur » de Gaudreault. Avec ce point-limite où/d'où « ça (te) regarde/ça (te) parle », la *dispositio* du griot, au double sens de structuration d'un discours et modalité énonciative, est portée à un niveau de fonctionnalité extrême, soit comme mode d'occupation du tiers-espace de la *translatio*, des interstices et failles de l'histoire, soit comme régime de dispersion des flux diégétiques dans les champs visuel, oral et aural. On peut alors, en particulier dans les deux dernières autoadaptations étudiées, *Xala* et *Guelwaar*, parler d'une sorte de « caméra-griot », mais dans une acception *littérale*, au sens où le traitement esthétique porte tant sur le langage filmique que sur les techniques de l'oralité, simultanément, et ne se ramène plus à la mise en

relief d'une forme spécifique de scénographie. Cette double réappropriation est sans doute symptomatique d'un rapport désinhibé aux normes de toute « tradition », mais il est difficile de parler, dans le cas de Sembène, de posture transgressive, d'envie de faire sauter les verrous du système langagier hérité du colonialisme, à moins d'y voir, comme pour les codes et techniques de l'oralité, l'effet collatéral d'une dynamique de *recherches* formelles que l'écrivain-cinéaste aura maintenue d'un bout à l'autre de son œuvre. À quoi tiendrait alors la force de décentrement et subversion des autoadaptations ?

On sait que la relative incommensurabilité des deux contextes de réception, littéraire et filmique, est une donnée de base, voire un trait pertinent des autoadaptations : nul ne songerait à façonner une méthode d'interprétation où les réactions de l'audience des films et celles du lectorat des versions littéraires auraient une valeur analytique. Mais au cours de nos co-lectures contrastives et en simultané des textes et films, on a pu relever un certain dépouillement dans l'expression, qui est la marque d'un travail d'effacement graduel du sujet de l'énonciation littéraire, au profit d'une complète subjectivation des énoncés filmiques comme marqueurs d'un processus social de « co-lection » ; d'où l'accent, dans les films, sur la mise en réseau des actes de lecture, leur solidarité organique dans le cadre d'une praxis communicative où droit de regard et prise de parole sont les composantes essentielles de l'activité *critique* d'autorégulation d'un groupe-sujet – y compris l'audience dans une salle de cinéma. Ce mode d'adresse et de *lectio*, en tant qu'il n'est pas indexé sur les effets-sujets de la béance coloniale ou du « dispositif de *réalisation* mimétique » (*mimicry*), lequel est, lui, souvent activé à l'insu des écrivains et cinéastes, donne à penser que chez Ousmane Sembène l'acte langagier, énonciation ou lecture, ne va pas seulement à contre-courant des fluctuations conceptuelles du « postcolonial » et des



vicissitudes institutionnelles de la « francophonie »<sup>564</sup>, mais qu'il est constamment interrogé, évalué au cours même du procès de sa production comme pratique sociale. On est bien loin de prétendre que Sembène se tient en-deçà des théories et au-delà des cadres (*frames*) « montés » par le discours et ses envers (les sempiternels doubles et copies fallacieuses), ce qui serait un peu enfoncer la porte ouverte de l'opposition langue littéraire/langage cinématographique. Mais la sensibilité accrue de l'écrivain-cinéaste à l'acte langagier comme *communicatio*, forme d'engagement<sup>565</sup> avec un réel donné et de réflexion sur un fait actuel, un *problème* en voie

---

<sup>564</sup> Dans *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*, le thème de l'ethnographisme du cinéma francophone revient comme un *leitmotiv* dans les entretiens de Frank Ukadike avec les praticiens. Sur ces questions, voir les mises au point de David Murphy, "Africans Filming Africa: Questioning Theories of An Authentic African Cinema." *Journal of African Studies* 13.2 (2000): 239-249 et Olivier Barlet, « Les nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire », *Africultures* 65.4 (2005): 39-50. On l'aura noté, seul le cinéma d'Afrique noire francophone semble hanté par les spectres de l'authenticité, pour les raisons institutionnelles que l'on n'arrête pas de discuter depuis la Charte d'Alger de 1975 – autrement dit, depuis toujours.

<sup>565</sup> On ne peut s'étendre ici sur le sens phénoménologique du terme dans les textes philosophiques de Sartre, dans un sens voisin de la « sollicitation » derridienne, et qui a très peu à voir avec les avatars du concept en littérature politique, à commencer par l'« existentialisme » sartrien lui-même. On rappellera seulement que c'est du rapport aperceptif avec un 'objet' (non-être), dans sa visée, comme transcendance, et saisie comme manque, par un 'sujet' (être), qu'il est question, dans *L'Être et le Néant* : « la conscience ne peut exister qu'*engagée* dans cet être qui la cerne de toute part et la transit de sa présence fantôme », et cette *hauntology* est, précise Sartre plus loin, celle de « la valeur [qui] hante l'être en tant qu'il se fonde, non en tant qu'il est : elle [la valeur] hante la *liberté* », d'où l'inférence que « le rapport de la valeur au pour-soi est très particulier : elle est l'être qu'il a à être en tant qu'il est fondement de son néant d'être » (Sartre, *L'Être et le Néant* 129, 133. Soulignement original.). Inutile de préciser que

d'émergence, nous semble au cœur des transversalités qui commandent, d'une part, les multiples voies de communication entre textes et films et, de l'autre, la série de transactions, au sein de ces derniers, entre co-lecteurs inscrits dans le procès d'un agencement social, le tracé d'une configuration énonciative et délibérative spécifique : une masse *critique*, un *forum*.

---

tout le travail de relecture et recadrage de Derrida portera sur le sens de ce fondement d'un principe, de provenance heideggérienne (*Grund*), mais plus loin dans l'histoire des gestes spéculatifs, nietzschéenne (épistémocritique du principe de raison suffisante, via Schopenhauer) et kantienne (ce qui fonde la métaphysique des mœurs).

## ANNEXE



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

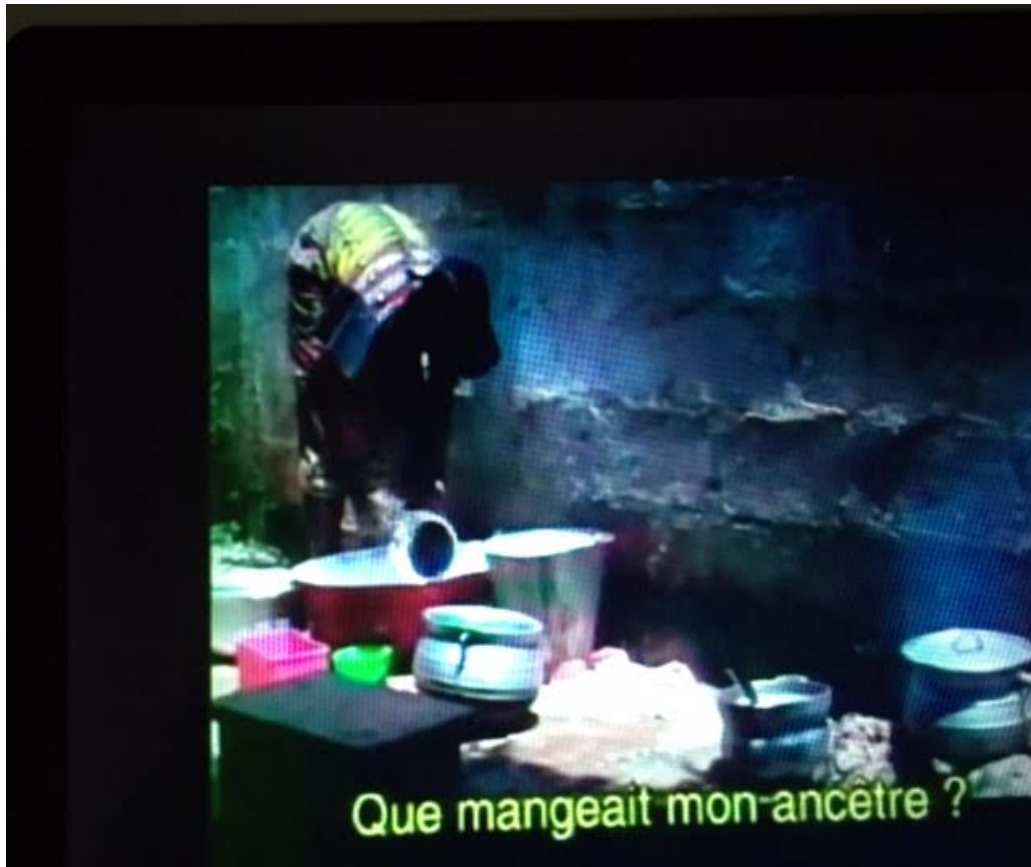


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6





**Fig. 7** : célèbre superposition récessive d'Eisenstein (*Ivan le terrible, I*)



**Fig. 8**



Fig. 9

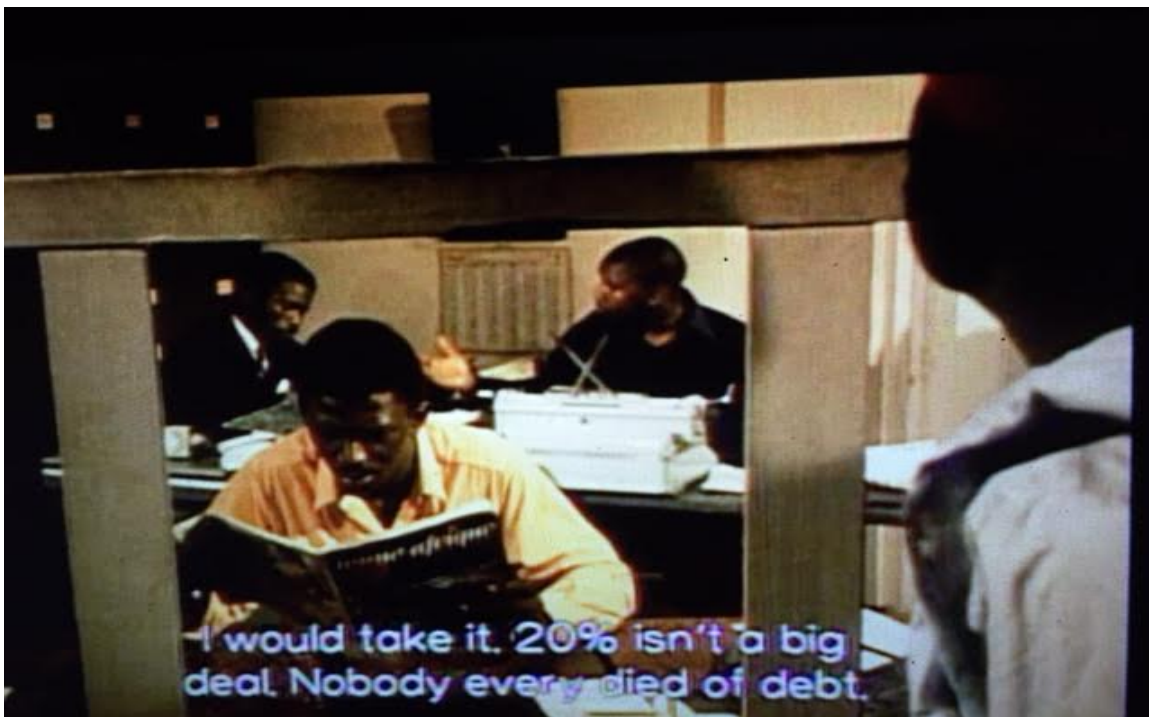


Fig. 10





Fig. 11



Fig. 12



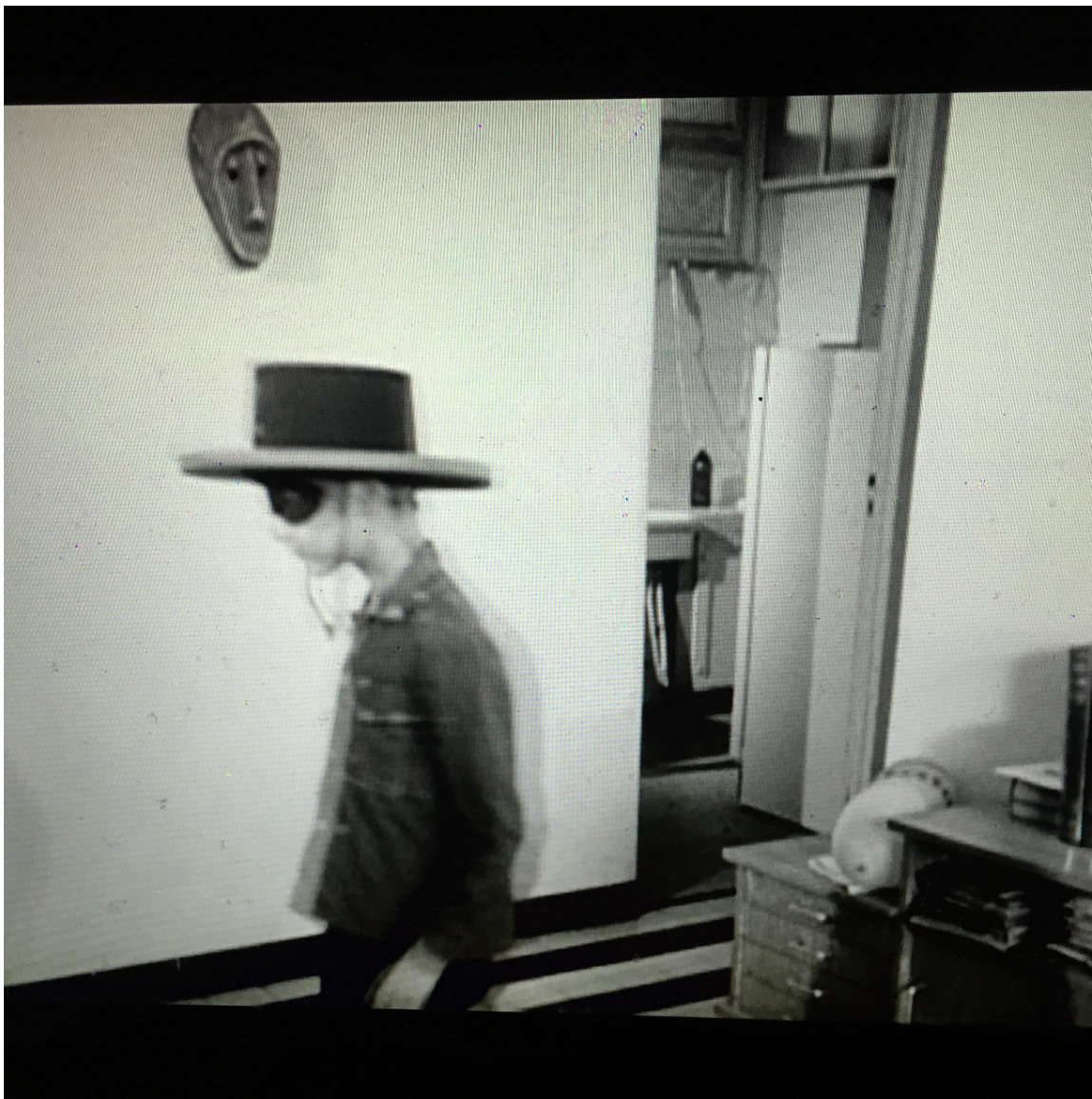
Fig. 13



Fig. 14



**Fig. 15**



**Fig. 16**

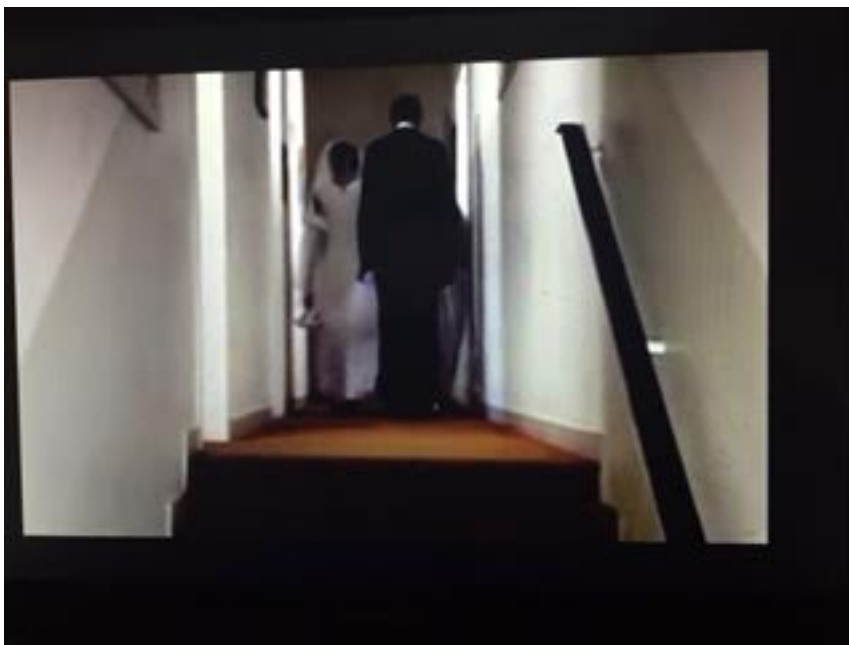


Fig. 17



Fig. 18

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS

#### 1. Littérature

**Camara, Laye.** *Le Maître de la parole : Kouma lafôlô kouma.* Paris : Plon, 1978.

**Diabaté, Massa Makan.** *Le Lion à l'arc : récit épique.* Paris : Hatier, 1986.

**Niane, Djibril Tamsir.** *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Paris : Présence Africaine, 1960.

**Sembène, Ousmane.** *Voltaïque : nouvelles.* Paris : Présence Africaine, 1962.

\_\_\_\_\_. *Le Mandat, précédé de Véhi-Ciosane.* Paris: Présence Africaine, 1966.

\_\_\_\_\_. *Xala.* Paris : Présence Africaine, 1973.

\_\_\_\_\_. *Guelwaar.* Paris : Présence Africaine, 1996.

#### 2. Cinéma

*Noire de...(La)*, réal. Ousmane Sembène. Int. Thérèse Diop, Anne-Marie Jelinck, Robert Fontaine. Film  
Doomirew/Actualités françaises, 1966.

*Le Mandat/Mandabi*, réal. Ousmane Sembène. Int. Makhourédia Guèye, Younouss Ndiaye, Isseu Niang.  
Robert Nesle, 1968.

*Xala*, réal. Ousmane Sembène. Int. Thierno Lèye, Douta Seck. Film Doomirew, 1974.

*Guelwaar*, réal. Ousmane Sembène. Int. Thierno Ndiaye Doss, Marie Ndoumbé Diop. Film  
Doomirew/Channel Four/France 3 Cinéma/Galatée Films/WDR, 1992.

*Keïta ! L'héritage du griot*, réal. Dani Kouyaté. Int. Sotigui Kouyaté, Hamed Dicko. Sahélis  
Productions/Les Productions de la Lanterne, 1994.



## II. TEXTES THÉORIQUES ET CRITIQUES

### 1. Adaptation, film de fiction, intermédialité

**Andrew, Dudley.** “The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory.” In: Syndy M. Conger and Janice R. Welsch (eds.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Macomb: Western Illinois University, 1980, pp. 9-17.

\_\_\_\_\_. *Concepts in Film Theory*. Oxford, UK/Toronto: Oxford University Press, 1984.

\_\_\_\_\_ and **Hervé Joubert-Laurencin (eds.)**. *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Oxford, UK/New York: Oxford University Press, 2011.

**Aragay, Mireia (ed.)**. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

**Aumont, Jacques et Michel Marie**. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.

**Baetens, Jan et Marc Lits (eds.)**. *Novelization: From Film to Novel*. Leuven: Leuven University Press, 2004.

**Baetens, Jan**. *La novellisation. Du film au roman*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2008.

**Bailblié, Claude, Michel Marie et Marie-Claire Ropars-Wuilleumier**. *Muriel: histoire d'une recherche*. Paris : Galilée, 1974.

**Bazin, André**. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf, 1987.

**Bluestone, George**. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1997.

**Bolter, J. David and Richard Grusin**. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

**Bonitzer, Pascal**. *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*. Paris : UGE, 1976.

**Boozar, Jack (ed.)**. *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press, 2008.

**Bresson, Robert**. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1975.

**Cahir, Linda Costanzo**. *Literature into Film: Theory and Critical Approaches*. Jefferson, NC: McFarland and Co, 2006.

**Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan (eds.).** *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

**Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan.** *Screen Adaptation: Impure Cinema*. New York/London: Palgrave MacMillan, 2010.

**Cartmell, Deborah (ed.).** *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. London: Blackwell, 2012.

**Casetti, Francesco.** *D'un regard l'autre : le film et son spectateur* (trad. Jean Châteauvert et Martine Joly). Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

\_\_\_\_\_. *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator* (trans. Nell Andrew with Charles O'Brien). Bloomington: Indiana University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015.

**Cattrysse, Patrick.** *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Berne : Lang, 1992.

\_\_\_\_\_. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp: Garant, 2014.

**Châteauvert, Jean.** « Il faut trouver la voix ». *Revue d'études cinématographiques* 3.1 (1992) : 65-77.

\_\_\_\_\_. « Focalisation et structure du texte scénaristique ». *Études littéraires* (1993) : 19-26.

\_\_\_\_\_. « L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film, de Christian Metz ». *Revue d'études cinématographiques* 3/2.3 (1993) : 241-246.

**Chatman, Seymour.** *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

**Chion, Michel.** *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1992.

**Cléder, Jean.** *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*. Paris : Armand Colin, 2012.

**Clerc, Jeanne-Marie.** *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et cinéromans*. Paris : Klincksieck, 1985.



\_\_\_\_\_. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, 1993.

\_\_\_\_\_. (éd.). *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, IREC, 2009.

**Cubitt, Sean**. *The Cinema Effect*. Cambridge, MA/London, UK: MIT Press, 2004.

**Deleuze, Gilles**. *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cinéma 2 : l'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

**Derrida, Jacques**. *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Épipiméthée, 1967.

**Deshays, Daniel**. *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, 2010.

**Elliott, Kamilla**. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

**Garcia, Alain**. *L'adaptation : du roman au film*. Paris : IF Diffusion, 1990.

**Gaudreault, André**. *Du littéraire au filmique : système du récit*. Paris : Klincksieck, 1989.

**Hudelet, Ariane et Shannon Wells-Lassagne**. *De la page blanche aux salles obscures : adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

**Hutcheon, Linda**. *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.

**Jost, François**. *L'Œil-caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.

**Kerins, Mark**. *Beyond Dolby: Cinema in the Digital Sound Age*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

**Laffay, Albert**. *Logique du cinéma*. Paris : Masson, 1964.

**Leitch, Thomas**. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

**Lessing, Gotthold Ephraïm**. *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. Charles Vanderbourg. Paris: Renouard, 1802.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke in Zwei Bänden*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966.

**McCabbe, Colin and K. Murray, R. Warner (eds.)**. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. With an Afterword by Fredric Jameson. New York: Oxford University Press, 2011.

- McFarlane, Brian.** *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Mellet, Laurent et Shannon Wells-Lassagne (éds.).** *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais-cinéma américain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Metz, Christian.** *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968.
- \_\_\_\_\_. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Klincksieck, 1991.
- Mitchell, W.J.T.** *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mitry, Jean.** "Remarks on the Problem of Cinematographic Adaptation." trans. Richard Dyer. *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 4.1 (1971): 1-9.
- \_\_\_\_\_. *La Sémiologie en question*. Paris : Cerf, 1987.
- Nagib, Lùcia and Anne Jerslev (eds.).** *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. London: I.B. Tauris, 2014.
- Naremore, James (ed.).** *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Orr, John and Colin Nicholson (eds.).** *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
- Rosen, Philip.** *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Serceau, Michel.** *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : Théories et lectures*. Liège: Édition du CEFAL, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Y-a-t-il un cinéma d'auteur?* Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo (eds.).** *A Companion to Literature and Film*. Malden, MA/Oxford, UK: Blackwell, 2004.
- Stam, Robert.** *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA/Oxford, UK: Blackwell, 2005.
- Vanoye, Francis.** *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan, 1989.
- \_\_\_\_\_. *L'adaptation littéraire au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2011.

**Vernet, Marc.** *Le regard à la caméra : figures de l'absence*. Paris : Cahiers du cinéma, 1988.

**Virmaux, Alain et Odette Virmaux.** « Notes sur le cinéroman ». *Cahiers du XXème siècle* 8 (1978): 49-66.

\_\_\_\_\_. *Un genre nouveau : le cinéroman*. Paris : Edilig, 1983.

**Wellbery, David.** *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1984.

**Wuilleumier, Marie-Claire R.** *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*. Paris : Armand Colin, 1970.

\_\_\_\_\_. *Le texte divisé : essai sur l'écriture filmique*. Paris : PUF, 1981.

\_\_\_\_\_. *Écraniques : le film du texte*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.

## **2. Réécriture francophone, oralité, cinéma africain**

**Adjil, Bachir et Gérard Grugeau.** « Guelwaar : Le Noir de... ». *24 images* 67 (1993) : 76.

**Armes, Roy.** *African Filmmaking North and South of the Sahara*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

**Austen, Ralph E.** "Two Films of the Deep Mande Past," in: V. Bickford-Smith and R. Mendelsohn, *Black and White in Colour: African History on Screen*. Oxford, UK: James Currey/Athens: Ohio University Press/Cape Town: Double Storey, 2007, pp. 28-40.

**Bakari, Imruh et Mbye Cham (eds.).** *African Experiences of Cinema*. London: BFI, 1996.

**Barlet, Olivier.** *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996.

\_\_\_\_\_. « Les nouveaux paradoxes du cinéma africain ». *Africultures* 65.4 (2005) : 39-50.

**Bérard, Stéphanie.** « La Noire de..., d'Ousmane Sembène : quel est le mot de la fin ? » dans J. Ouédraogo et F. Naudillon, *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011, pp. 57-66.

**Blanchon, Karine.** « Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas d'Afrique francophone, sous la direction de Jean Ouédraogo et Françoise Naudillon ». *Cinémas* 24.1 (2013) : 163-171.

**Busch, Annette et Max Annas (eds.).** *Ousmane Sembène: Interviews*. Jackson, MI: University of Mississippi Press, 2008.

**Cabakulu, Mwamba.** « De l'oralité à l'écriture, ou de l'africanité à la transculturalité ». *Ars & Humanitas* 3.1 (2009): 63-87.

**Cham, Mbye Boubacar.** "Ousmane Sembène and the Aesthetics of Oral Traditions." *Africana Journal* 13 (1982): 24-40.

**Ciment, Michel.** « Mandabi ». *Positif* 100/101 (1969) : 45.

**Cissé, Youssouf Tata et Wa Kamissoko.** *La Grande geste du Mali : des origines à la fondation de l'Empire*. Paris : Khartala, 1988.

\_\_\_\_\_. *Soundjata, la gloire du Mali*. Paris : Khartala, 1991.

**Cooksey, Thomas L.** "The Man of the Day to Follow: Dani Kouyaté's Keïta and the Living Epic." *Literature/Film Quarterly* 37.4 (2009): 262-269.

**Dérive, Jean.** « 'Champ littéraire' et oralité africaine : problématique », dans : R. Fonkoua, P. Halen et K. Städtler, *Les champs littéraires africains*. Paris : Khartala, 2001, pp. 87-111.

**Diagne, Mamoussé.** *Critique de la raison orale*. Paris : Khartala, 2005.

**Diawara, Manthia.** "Popular Culture and Oral Tradition in African Film," in: I. Bakari and M. Cham, *African Experiences of Cinema*. London: BFI, 1996, pp. 209-218.

**Dieng, Bassirou et Lilyan Kesteloot.** *Les Épopées d'Afrique noire*. Paris : Khartala, 1997.

\_\_\_\_\_. "Ousmane Sembène's *La Noire de...* : Melancholia in Photo, Text, and Film." *Journal of African Cultural Studies* 26.1 (2014): 56-68.

**Dima, Vlad.** "Women and Posters as Heterotopias in Ousmane Sembene's *Xala*." *Journal of African Cinemas* 5.2 (2013): 137-149.

**Diop, Oumar Chérif et Joseph Gugler.** "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences." *Research in African Literatures* 29.2 (1998): 147-158.

**Diop, Pape Samba.** "Music and Narrative in Five Films by Ousmane Sembène." *Journal of African Cinemas* 1.2 (2009): 207-224.

**Diouf, Mamadou.** « L'invention de la littérature orale : les épopées de l'espace soudano-sahélien ». *Études littéraires* 24.2 (1991) : 29-39.

**Dovey, Lindiwe.** "Subjects of Exile: Alienation in Francophone West African Cinema." *International Journal of Francophone Studies* 12.1 (2009): 55-75.

**Finnegan, Ruth.** *Oral Literature in Africa*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1970.

\_\_\_\_\_. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London/New York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

**Fisher, Alexander.** "Between 'the Housewife' and 'the Philosophy Professor': Music, Narration, and Address in Ousmane Sembene's *Xala*." *Visual Anthropology* 24.4 (2011): 306-317.

**Fofana, Amadou T.** "Guelwaar, A Verbal Performer." *West Africa Review* 8 (2005): 1-27.

\_\_\_\_\_. *The Films of Ousmane Sembene*. New York: Cambria Press, 2012.

**Gabriel, Teshome H.** "*Xala*: A Cinema of Wax and Gold," *Présence Africaine* 4, n° 116 (1980): 202-214.

**Gardies, André.** *Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*. Paris : L'Harmattan, 1989.

**Genette, Gérard et Tzvetan Todorov (éds.).** *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986.

**Goody, Jack.** *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Power of the Written Tradition*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2000.

**Görög-Karady, Veronika (éd.).** *D'un conte à l'autre: la variabilité dans la littérature orale*. Paris : Éditions CNRS, 1990.

**Green, Mary J.** "Reconstructing the Father's Voice: Oral Transmission in *Allah Tantou* and *Keïta*." *South Central Review* 17.3 (2000): 60-70.

- Gugler, Josef.** *African Film: Re-imagining a Continent*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- Harrow, Kenneth.** "Sembène Ousmane's *Xala*: The Use of Film and Novel as a Revolutionary Weapon." *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature* 4.2 (1980): 177-188.
- Huntington, Eleanor.** "Individual vs. Collective Resistance: Portrayal of Women in Ousmane Sembene's *La Noire de...* and *Emitai*." *Film Matters* 3 (2010): 11-14.
- Iyam, David Uru.** "The Silent Revolutionaries: Ousmane Sembene's *Emitai*, *Xala*, and *Ceddo*." *African Studies Review* 29.4 (1986): 79-87.
- Jahn, Jahnheinz.** *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*. trad. Brian de Martinoir. Paris : Seuil, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Manuel de littérature néo-africaine : du XVI<sup>ème</sup> siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*. trad. Gaston Bailly. Paris : Resma, 1969.
- Julien, Eileen.** *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Kane, Mohamadou.** *Roman africain et traditions*. Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1982.
- \_\_\_\_\_. « Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain ». *Revue de littérature comparée* 48 (1974) : 537-568.
- Kayishema, Jean-Marie Vianney.** « La figure de Soundjata et sa consécration rituelle dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, de D.T. Niane », dans C. Ndiaye et J. Semujanga, *De paroles en figures : essais sur les littératures africaines et antillaises*. Montréal : L'Harmattan, 1996, pp. 39-52.
- Kazi-Tani, Nora A.** *Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral : Afrique noire et Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Ki-Zerbo, Joseph.** *Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Présence Africaine/Édicef/UNESCO, 1986.
- Koné, Amadou.** *Des textes oraux au roman moderne: étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*. Frankfurt-am-Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- Landy, Marsha.** "Political Allegory and 'Engaged Cinema': Sembene's *Xala*." *Cinema Journal* 23.3 (1984): 31-46.

**Langford, Rachel.** "Black and White in Black and White: Identity and Cinematography in Ousmane Sembène's *La Noire de.../Black Girl*." *Studies in French Cinema* (2001): 13-21.

\_\_\_\_\_. "Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and Literature: Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1965) and *Cinéma* (1997)." *French Cultural Studies* 16.1 (2005): 91-104.

**Madelénat, Daniel.** *L'Épopée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

**Malčić, Steven.** "Ousmane Sembène's Vicious Circle: The Politics and Aesthetics of *La Noire de...*" *Journal of African Cinemas* 5.2 (2013): 167-180.

**Malkmus, Lizbeth et Roy Armes.** *Arab and African Film Making*. London: Zed Books, 1991.

**Mateso, Locha.** *La littérature africaine et sa critique*. Paris : Khartala, 1986.

**Merolla, Daniela.** "Filming African Creation Myths." *Religion and the Arts* 13.4 (2009): 521-533.

**Miller, Christopher.** "Orality through Literacy: Mande Verbal Art after the Letter." *Southern Review* 23.1 (1987): 84-105.

**Miller, Robert Alvin.** « Historicité et compréhension : quelques problèmes herméneutiques posés par *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane ». *Revue Francophone de Louisiane* 3.1 (1988): 51-57.

**Mouralis, Bernard.** *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : ACCT/Silex, 1984.

**Mowitt, John.** "Guelwaar: Politicizing the Aesthetics of Hunger". *Edebiyât* 8 (1998): 129-136.

**Murphy, David.** *Ousmane Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2000.

\_\_\_\_\_. "Fighting For The Homeland? The Second World War in the Films of Ousmane Sembène." *L'Esprit Créateur* 47.1 (2007): 56-67.

**Naudillon, Françoise, Janusz Przychodzen, et Sathya Rao (éds.).** *L'Afrique fait son cinéma : regards et perspectives sur le cinéma africain francophone*. Montréal : Mémoire d'Encrier, 2006.

**Ndong, Louis.** « Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Manda Bi* ». *Études littéraires africaines* 30 (2010) : 33-45.

**Niang, Mangoné.** *Le jeu et la parole*. Niamey : CELTHO, 1981.

**Niang, Sada (éd.).** *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan, 1996.

\_\_\_\_\_. *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*. Manchester, UK : Manchester University Press, 2014.

**Niane, D. T.** *Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Âge*. Paris : Présence Africaine, 1975.

\_\_\_\_\_. *L'Afrique du XIIIe au XVIe siècle*, dans J. Ki-Zerbo (dir.), *Histoire générale de l'Afrique*, vol. 4. Paris : Présence Africaine/Unesco/Édicef, 1991.

**Okpewho, Isidore.** *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*. New York: Columbia University Press, 1979.

\_\_\_\_\_. *Oral Performance in Africa*. Ibadan: Spectrum Books, 1990.

**Pallister, Janis L.** "From *La Noire de...* to *Milk and Honey*: Portraits of the Alienated African Woman." *Modern Language Studies* 22.4 (1992): 76-87.

**Paré, Joseph.** *Écriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial*. Ouagadougou : Kraal, 1997.

\_\_\_\_\_. « Keïta ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image ». *Cinémas* 11.1 (2000) : 45-59.

**Parent, Sabrina.** « De l'événement historique à sa transcription artistique : explorer l'espace esthétique de l'« erreur » dans *Camp de Thiaroye* de Sembène Ousmane et *Morts pour la France* de Doumbi-Fakoly ». *Contemporary French and Francophone Studies* 15.5 (2011) : 513-521.

**Petty, Sheila (ed.).** *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

**Pfaff, Françoise.** *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Filmmaking*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.



\_\_\_\_\_. *Twenty-Five African Filmmakers: A Critical Study, with Filmography and Bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988.

\_\_\_\_\_. « Guelwaar ». *Cinéaste* 20.2 (1993) : 48.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

**Rosen, Philip**. "Nation, Inter-Nation, and Narration in Ousmane Sembene's Films." In: Sheila Petty (ed.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, pp. 27-55.

**Rosenstein, Johannes (hrsg.)**. *Ousmane Sembene. Film-Konzepte* 32, édition text+kritik, München, 2013.

**Sanaker, John Christian**. « Ousmane Sembène cinéaste et la question des langues », dans Ingse Skattum *et al.* *Pluralité des langues, pluralité des cultures: regards sur l'Afrique et au-delà*. Oslo : Novus, 2011, pp. 108-115.

**Semujanga, Josias**. *Dynamique des genres dans le roman africain : Éléments de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 1999.

\_\_\_\_\_. « Chaka de Mofolo : entre l'épopée et sa réécriture ». *Neohelicon* 21.2 (1994) : 261-277.

**Senghor, Léopold-Sédar**. *Liberté I: Négritude et humanisme*. Paris: Seuil, 1964.

**Seydou, Christiane**. « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine ». *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 18.1 (1982) : 84-98.

\_\_\_\_\_. "The African Epic: A Means for Defining the Genre," trans. Kathryn Wright, *Folklore Forum* 16.1 (1983): 47-68.

\_\_\_\_\_. « Réflexions sur les structures narratives du texte épique : l'exemple des épopées peule et bambara ». *L'Homme* 3, n° 23 (1983) : 41-54.

\_\_\_\_\_. « Musique et littérature orale : chez les Peuls du Mali ». *L'Homme* 10, n° 148 (1998) : 139-157.

**Smith, Kate Bolgar**. "Questions of Source in African Cinema: The Heritage of the Griot in Dani Kouyaté's Films." *Journal of African Media Studies* 2.1 (2010): 25-38.

**Sorensen, Eli P.** "Naturalism and Temporality in Ousmane Sembène's *Xala*." *Research in African Literatures* 41.2 (2010): 222-243.

**Taylor, Clyde.** "Code Switching in Dakar." *La Linguistique* 31.2 (1995): 63-78.

**Tcheuyap, Alexie.** *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.

\_\_\_\_\_. *Postnationalist African Cinemas*. Manchester, UK/New York: Manchester University Press, 2011.

**Thiers-Thiam, Valérie.** *À chacun son griot : la figure du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 2004.

**Tro-Dého, Roger.** *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*. Paris : L'Harmattan, 2005.

**Turvey, Gerry.** "Xala and the Curse of Neocolonialism: Reflections on a Realist Project." *Screen* 26.5, n° 3-4 (1985): 75-87.

**Ukadike, Nwachukwu Frank.** *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

**Vansina, Jan.** *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

**Van Wert, William.** "Ideology in Third World Cinema: A Study of Ousmane Sembene and Glauber Rocha." *Quarterly Review of Film Studies* 4.2 (1979): 207-226.

**Vieyra, Paulin Soumanou.** *Le cinéma africain des origines à 1973*. Paris : Présence Africaine, 1975.

**Virtue, Nancy.** "Le film de... : Self-Adaptation in the Film Version of Ousmane Sembene's *La Noire de...*," *Literature/Film Quarterly* 42.3 (2014): 557-567.

**Wiley, Ann Elizabeth.** "Orality into Literacy: Modes of Modernity and History in Kouyaté's *Keïta ! L'héritage du griot* and Mambety's *La petite vendeuse de Soleil*," dans: Overvold, Angelina E., Richard K. Priebe et Louis Tremaine, *The Creative Circle. Artist, Critic and Translator in African Literature*. Asmara: Africa World Press, 2003, pp. 72-89.

**Wynchank, Anny.** "Rooted in the Oral Tradition: Sundiata, an Epic of Old Mali." In: L. Losambe (ed.), *An Introduction to the African Prose Narrative*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2004, Chap. 1.

**Zumthor, Paul.** *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

### **3. Critique générale et perspectives postcoloniales**

**Adesokan, Akin.** *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

**Alicata, Mario et Giuseppe de Santis.** « Vérité et poésie : Verga et le cinéma italien ». *Cinema* 127.6 (1941): 216-217.

**Anderson, Benedict.** *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.

**Anyinefa, Koffi.** « Du roman au film: *L'Enfant noir* ». *Cahier d'études africaines* 177.1 (2005) : 239-255.

**Bakhtine, Mikhail.** *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

**Barthes, Roland.** *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980.

\_\_\_\_\_. *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.

**Bhabha, Homi K.** *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1994.

**Bickford-Smith, Vivian and R. Mendelsohn (eds.).** *Black and White in Colour: African History on Screen*. Oxford, UK: James Currey/Athens: Ohio University Press/Cape Town: Double Storey, 2007.

**Blair, Dorothy.** "The Shaka Theme in Dramatic Literature in French from West Africa." *African Studies* 33 (1974): 133-141.

**Bresson, Robert.** *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1975.

**Burch, Noël.** *Pour un observateur lointain*. Paris : Gallimard, 1982.

- Carroll, Noël.** *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Certeau, Michel de.** *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 2002.
- Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire (éds.).** *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck, 2004.
- Cooper, Frederick.** *Citizenship between Empire and Nation*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Copeland, V. Natasha E.** "Pictures in Motion or Motion Pictures: Sembène's Natural Products Steal the Show." *Études littéraires africaines* 30 (2011): 58-76.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari.** *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques.** *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- Diagne, Souleymane B.** *Léopold Sédar Senghor : l'art africain comme philosophie*. Paris : Riveneuve, 2007.
- Diawara, Manthia.** *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich/New York: Prestel, 2010.
- Diop, Abdoulaye Bara.** *La société wolof : tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination*. Paris : Khartala, 1981.
- Diop, Birago.** *Les Contes d'Ahmadou Koumba*. Paris/Dakar : Présence Africaine, 1960.
- Diouf, Mamadou.** *Le Kajoor au XIXème siècle : pouvoir ceddo et conquête coloniale*. Paris : Khartala, 1990.
- Falola, Toyin and Fallou Ngom (eds.).** *Facts, Fiction, and African Creative Imaginations*. New York: Routledge, 2010.
- Fanon, Frantz.** *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspéro, 1961.
- Frindéthié, K. Martial.** *Francophone African Cinema: History, Culture, Politics and Theory*. Jefferson, NC/London: McFarland, 2009.
- Gadjigo, Samba.** *École blanche, Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, 1992.

\_\_\_\_\_ **et Sada Niang.** “Interview with Ousmane Sembène.” *Research in African Literatures* 26.3 (1995): 174-178.

\_\_\_\_\_. *Ousmane Sembène : une conscience africaine*. Paris : Homnisphères, 2007.

**Gardies, André et Jean Besallel.** *200 mots clés de la théorie du cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 1992.

**Gasché, Rudolf.** *The Stelliferous Fold: Toward a Virtual Law of Literature's Self-Formation*. New York: Fordham University Press, 2011.

**Genette, Gérard.** *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

**Godard, Jean-Luc.** *Histoires du cinéma vol. 2*. Paris : Gallimard, 1998.

**Haley, Alex.** “Black History, Oral History, and Genealogy.” In: Dunaway, David K. and Willa K. Baum, *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*. Nashville: American Association for State and Local History, 1984, pp. 264-287.

**Harrow, Kenneth.** “Who’s That Hiding in those Tanks, and How Come We Can’t See their Faces?” *Iris* 18 (1995): 147-152.

\_\_\_\_\_. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

**Hennebelle, Guy et Catherine Ruelle.** *Cinéastes d'Afrique noire*. Paris : Société africaine d'édition, 1978.

\_\_\_\_\_ **et Janine Euvrard.** *Le tiers-monde en films*. Paris : Maspéro, 1982.

**Higginson, Pim.** *Noir Atlantic: Chester Himes and the Birth of the Francophone Crime Novel*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

**Jameson, Fredric.** “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15 (1986): 65-88.

\_\_\_\_\_. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

**Johnson, William.** *The Emergence of Black Politics in Senegal: The Struggle for Power in the Four Communes 1900-1920*. Stanford: Stanford University Press, 1971.

**Johnson, J. William.** "Yes, Virginia, There is an Epic in Africa." *Research in African Literatures* 11.3 (1980): 308-326.

\_\_\_\_\_, **Thomas A. Hale and Stephen Belcher (eds.).** *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Continent.* Bloomington: Indiana University Press, 1997.

**Joslin, Isaac.** « *La Folie et la mort*, de Ken Bugul : pour un genre de ciné-roman africain francophone. » *Nouvelles études francophones* 28.1 (2013): 162-177.

**Kemedjio, Cilas.** « Le malentendu humanitaire : une approche de *Guelwaar*, d'Ousmane Sembène ». *Études littéraires africaines* 30 (2010): 46-57.

**Kesteloot, Lilyan et Amadou Hampaté Bâ.** *Kaidara.* Paris: Julliard, 1969.

\_\_\_\_\_ **et Amadou Traoré, Jean-Baptiste Traoré, Amadou Hampaté Bâ.** *Da Monzon de Ségou.* Paris: Nathan, 1978.

**Lawrence, Amy.** "Women's Voices in Third World Cinema," in: Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice.* New York: Routledge, 1992, pp. 171-177.

**Lawson-Hellu, Laté.** « Entre parole consacrée et parole exclue : les sept solitudes de l'exiguïté orale », dans Robert Viau, *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté.* Beauport, MNH, 2000, pp. 141-148.

**Lee, Sonia.** "The Awakening of the Self in the Heroines of Ousmane Sembène," in: Roseann Bell, *Sturdy Black Bridges: Visions of Black Women in Literature.* New York: Anchor Books, 1979, pp. 53-59.

\_\_\_\_\_. *Camara Laye.* Boston, MA: Twayne Publishers, 1984.

**Lincoln, Sarah L.** "Consumption and Dependency in *Mandabi*." *Journal of Commonwealth Literature* 45.3 (2010): 341-357.

**Linscott, Charles.** "Pre/Neo/Post/Trans: *Mandabi* and the Languages of Globalization." In: Ghirmai Negash, Andrea Frohne, and Samuel Zadi, *At the Crossroads: Readings of the Postcolonial and the Global in African Literature and Visual Art.* Trenton, NJ: Africa World Press, 2014, pp. 231-240.

**Lynn, Thomas J.** "Politics, Plunder, and Postcolonial Tricksters: Ousmane Sembène's *Xala*." *International Journal of French Studies* 6.3 (2003): 183-196.

**Mabana, Claver.** *Les transpositions francophones du mythe de Chaka*. Berne : Peter Lang, 2002.

**Mbembe, Achille.** *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte, 2013.

**McLuhan, Marshall.** *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

\_\_\_\_\_. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

**Mouralis, Bernard.** *L'Europe, l'Afrique, la folie*. Paris : Présence Africaine, 1993.

**Mowitt, John.** *Re-takes: Postcoloniality and Foreign Film Languages*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

**Mulvey, Laura.** *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

**Murphy, David.** "Africans Filming Africa: Questioning Theories of An Authentic African Cinema." *Journal of African Studies* 13.2 (2000): 239-249.

**Ndao, Cheikh Aliou.** *L'Exil d'Albouri*. Honfleur : P.J. Oswald, 1967.

**Niang, Sada.** *Djibril Diop Mambéty : un cinéaste à contre-courant*. Paris : Khartala, 2004.

**Ong, Walter J.** *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methuen, 1982.

**Panofsky, Erwin.** *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit, 1975.

**Prédal, René.** « *La Noire de...*, premier long métrage africain ». *Cinémaction* 34 (1985) : 36-39.

**Prieur, Jérôme.** *Le Spectateur nocturne : les écrivains au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1985.

**Raditlhalo, Sam.** "Beggar's Description: 'Xala,' the Prophetic Voice and the Post-independent African State." *English in Africa* 32.2 (2005) : 169-184.

**Ricoeur, Paul.** *Temps et récit 1*. Paris : Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit 2 : la configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit 3 : le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.

**Saïd, Edward.** *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

**Sartre, Jean-Paul.** *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. *Critique de la raison dialectique*. Paris : Gallimard, 1960.

**Schaeffer, Jean-Marie.** « Du texte au genre : notes sur la problématique générique ». *Poétique* 53 (1983) : 3-18.

**Seydou, Christiane.** « Jeu de pions, jeu des armes : le combat singulier dans l'épopée peule ». *Cahiers de littérature orale* 32 (1992): 63-99.

**Spivak, Gayatri Chakravorty.** "Can the Subaltern Speak," in: Williams, Patrick and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 66-111.

**Teshome, Gabriel H.** *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.

**Thackway, Melissa.** *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

**Thomas, Dominic.** *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

**Ungaro, Jean.** *André Bazin : généalogies d'une théorie*. Paris : L'Harmattan, 2000.

**White, Hayden.** *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

**Williams, Patrick and Laura Chrisman (eds.).** *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1993.



## EL HADJI MOUSTAPHA DIOP

---

### DOCTEUR EN ÉTUDES FRANÇAISES UNIVERSITÉ WESTERN

#### ÉDUCATION

Western University (Canada)	Brown University (États-Unis)	Université de Liège (Belgique)
<b>2011-2016</b> Études françaises <b>Doctorat</b>	<b>2007-2010</b> Littérature comparée <b>Maîtrise</b>	<b>2001-2004</b> Études germaniques <b>Licence</b>

#### FORMATION PROFESSIONNELLE

#### ENSEIGNEMENT

- **2014-2015: Université Western**

Instructeur du Français 2905 (avancé), sous la supervision du Prof. John Nassichuk.

- **2013-2014: Université Western**

Instructeur du Français 2900 (intermédiaire), sous la supervision du Prof. Sébastien Ruffo

- **2012-2013: Université Western**

Instructeur du Français 1910 (intermédiaire) sous la supervision du Prof. Henri Boyi.

- **2011-2012: Université Western**

Instructeur du Français 1010 (débutant) sous la supervision du Prof. Paul Venesoen.

- **Printemps 2010: Mount Holyoke College, MA, United States**

Professeur invité en littérature francophone. Séminaire sur les immigrants, les réfugiés et les exilés.

- **Spring 2009: Brown University, Providence, RI, United States**

Correcteur pour un cours interdépartemental sur la poésie anglaise, allemande et française du 19<sup>ème</sup> siècle. Sous la supervision des Profs. Susan Bernstein et Keith Waldrop.

---

## PUBLICATIONS

---

### 2016

- *Doomi Golo : The Hidden Notebooks*. Co-translation (Michigan University Press)
- « De la transcription ethnographique à la transposition littéraire » (*tRopics*)
- « Sur l’ambivalence du sacré dans Xala » (GRELCEF 8)
- “African Cinema and the Politics and Aesthetics of Film Adaptation,” co-written with Alexie Tcheuyap (Forthcoming)

### 2015

- “Des altérations du désert: le ‘Sénégal’ de Pierre Loti” in *Les Cahiers du GRELCEF 7* (article de revue universitaire):  
[http://www.uwo.ca/french/grelcef/2015/cgrelcef\\_07\\_text00\\_full.pdf](http://www.uwo.ca/french/grelcef/2015/cgrelcef_07_text00_full.pdf)

### 2011

- Version anglaise du catalogue de production de *L’Opéra du Sahel* pour la Fondation Prince Klaus (Hollande).

### 2010

- Version anglaise de la biographie de Ousmane Sembène, parue chez Indiana University Press (*The Making of a Militant Artist*). Auteur: Samba Gadjigo.
- Traduction anglaise de deux nouvelles dans *Triquarterly Magazine* (Northwestern University), écrites par l’écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop: “A Hunting Party” and “A Trail of Shadows”: <http://www.triquarterly.org/issues/issue-141/trail-shadows>

### 2009

- “Through the Crackled Looking Glass of Social Theory: The Case of Young Senegalese Fishermen Among ‘Illegal’ Immigrants in Spain” (SEPHIS magazine):  
[http://sephisemagazine.org/issues/volume\\_5\\_3.pdf](http://sephisemagazine.org/issues/volume_5_3.pdf)

---

## PRIX ET DISTINCTIONS

- **2012.** Récipiendaire de la bourse d'excellence Vanier (Canada).
- **2004.** Co-lauréat du Prix Léon Guérin (Belgique).