

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Étienne-Marie Lassi

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGRÉ

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Roman et cinéma en Afrique francophone
Novélisation et transferts sémiologiques du filmique au littéraire

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

K. Kavwahirehi

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

D. Castillo-Durante

B. E. De B'éri

G. Lang

S. Niang

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

ROMAN ET CINÉMA EN AFRIQUE FRANCOPHONE
Novélisation et transferts sémiologiques du filmique au littéraire

Étienne-Marie Lassi

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-59484-1
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-59484-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

Résumé

La plupart des études sur l'interaction entre la littérature et le cinéma en Afrique francophone sont consacrées à l'adaptation filmique. Mais en s'interrogeant principalement sur ce que devient le livre à l'écran ou sur le succès d'un film adapté d'un livre à en reprendre le contenu et à faire connaître les idées de son auteur, ces études arrivent le cinéma à la littérature comme un sous-produit, niant du même coup le génie créateur du réalisateur qui s'investit dans l'adaptation filmique. Même les critiques qui réfutent la prééminence de la littérature sur le cinéma ne tiennent pas toujours compte de l'évolution du statut du cinéma qui s'impose de plus en plus dans l'univers culturel africain comme un art majeur, susceptible d'imprégner l'imaginaire collectif et d'influencer la création dans les autres arts. Par conséquent la saisie des rapports entre la littérature et le cinéma semble partielle, l'héritage du cinéma dans la littérature n'étant pas suffisamment exploré. Nous fondant sur l'hypothèse que la littérature emprunte au cinéma, un constituant désormais incontournable du paysage culturel africain, nous montrons à partir d'un panorama de la présence du filmique comme thème dans les romans francophones que le cinéma peut servir de référent à la littérature. Il s'agit alors de la dimension socioculturelle du cinéma, à laquelle il faut adjoindre l'aspect sémiologique qui envisage le cinéma comme un langage. Dans cette perspective, on explore le recours des romanciers africains aux codes cinématographiques comme ressources d'expressivité, comme hypotexte donnant lieu à une écriture parodique ou comme un facteur de renouvellement esthétique. Enfin nous étudions la novélisation, c'est-à-dire la reprise littéraire des films, en scrutant particulièrement les facteurs culturels, idéologiques, esthétiques ou éthiques qui sous-tendent cette réécriture de même que la qualité littéraire du roman qui en résulte.

Remerciements

Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude à l'égard du Département de français de l'Université d'Ottawa, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour leur soutien financier.

Je suis redevable à mon directeur de thèse, Kasereka Kavwashirehi, qui, en plus de suivre mes recherches avec vigilance et bienveillance, m'a apporté un soutien moral constant et m'a aussi permis de profiter de sa vaste culture en m'impliquant dans ses projets de recherches subventionnés par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Je voudrais aussi remercier les professeurs du Département de français de l'université d'Ottawa. Auprès d'eux, en tant qu'étudiant ou en tant qu'assistant d'enseignement, j'ai beaucoup appris.

Mes remerciements vont également à Alexie Tcheuyap, à Ambroise Kom et à Daniel Maher pour leurs encouragements et leur constante sollicitude.

Je remercie mes ami(e)s Hervé Tchumkam, Guy Tegomo, Flavie Tchoko, Jean Philémon Megopé Foondé, Émilienne Nono Yemté et Jean Djoufo pour leur soutien moral.

Que ma mère, mes frères et sœurs, qui m'accompagnent toujours de leurs prières, trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Enfin, toute ma reconnaissance à Germaine Laure, Bryan Steve et Franck Laurel, à qui je dédie d'ailleurs cette thèse, pour leur affection.

Introduction

I – Cinéma et littérature en Afrique francophone : état des lieux

Dire qu'en Afrique francophone la littérature a précédé le cinéma relève du truisme, ce d'autant plus qu'aucune civilisation n'échappe à cet ordre des choses. Pourtant, compte tenu du contexte sociohistorique de parturition des littératures et du cinéma africains, cette remarque mérite d'être faite, puisqu'elle explique, non seulement les motivations qui sous-tendent la création artistique sur le continent, mais encore les attentes du public, la démarche des critiques du cinéma africain et les principales interactions entre cet art et la littérature. En effet, la littérature arrive en Afrique comme un élément de prise de conscience politique et idéologique. Les œuvres qui commencent à paraître surtout aux lendemains de la seconde guerre mondiale sont d'emblée engagées dans une guerre multidimensionnelle. La domination coloniale étant assise, sur le plan symbolique, sur une certaine représentation de l'Africain et, sur le plan politique, sur la violence, le déni de justice et l'exploitation économique, la majorité des écrivains consacrent leurs œuvres à la dénonciation des abus et à la déconstruction de la représentation zoologique de l'« indigène » « inventé » par l'Occident impérialiste. Avec les indépendances survenues entre temps, la même tendance persiste et, bien que certains auteurs s'orientent vers ce qu'il est convenu d'appeler « les nouvelles écritures africaines » caractérisées par la recherche formelle et esthétique, il s'agit en général d'une littérature militante dont l'engagement pour la libération politique et psychologique des peuples tend à devenir une tradition.

C'est dans ce contexte qu'intervient le septième art. Il hérite alors des missions du littéraire qui le nourrit et le détermine. Sous l'influence des œuvres littéraires qui le précèdent, le cinéma d'Afrique est alors orienté vers une représentation positive des

Africains et sert de contre discours dans ce contexte de conflit hégémonique¹ et il est intéressant de remarquer, comme le fait Alexie Tcheuyap qu'en Algérie et en Angola les premières images sont tournées dans les maquis révolutionnaires par les nationalistes². Ici, la plupart des films résultent de l'adaptation d'œuvres littéraires, une opération sous-tendue par des motivations idéologiques. Il s'agit principalement d'étendre dans un espace géographique et social plus grand, et pour plus d'efficacité, un contenu à forte prétention utilitariste en le faisant assumer par deux médias en même temps. Paulin Soumanou Vieyra écrit à ce sujet :

Il existe maintenant une abondante littérature africaine écrite. Mais elle ne touche qu'un petit nombre de personnes en Afrique, celles qui savent lire et qui lisent. Le film peut permettre à ces romans, à ces nouvelles et même aux poèmes une audience très vaste, un rayonnement plus grand parce que le film peut parler toutes les langues qu'on veut lui faire parler et donc être parfaitement compris des populations. La puissance des images rencontrant le verbe en contrepoint, il sortira de ce mariage un élément choc qui permettra une meilleure éducation des masses africaines. De par son mode particulier d'expression le cinéma réintroduira l'œuvre littéraire à fond africain mais à forme occidentale dans l'univers spirituel africain.³

On le voit, l'adaptation revient à transposer un contenu d'un code à l'autre pour pallier une carence du public, c'est-à-dire l'analphabétisme⁴. Sembene Ousmane, l'un des

¹ Voir à ce sujet l'article de De B'éri Boulou Ebanda, « Tactiques scripturaires dans les cinémas d'Afrique noire », *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, Vol. 11, n° 1, automne 2000, P. 11-30.

² Alexie Tcheuyap, « African Cinema and the Politics of Adaptation. », *Essays in Film and the Humanities*. Vol. 23, N. 3, Summer 2004, PP 36-49. Cette posture du « cinéma engagé » qui prolonge l'engagement littéraire est de plus en plus critiquée par des cinéastes tels que Jean Pierre Bekolo et des critiques comme Kenneth Harrow pour qui une telle approche réduit les potentialités de la création et de l'interprétation du cinéma africain en le privant des dimensions esthétiques et ludiques qui constituent ailleurs les principaux attraits des films. De plus, cette forme de cinéma engagé, qui repose sur une vision dualiste du monde où l'authenticité africaine serait mise en péril par la modernité occidentale, est dépassée et empêche le cinéma africain de s'enraciner dans la société de son temps car il n'y a plus d'essence africaine pure à opposer au reste du monde, mais une (post)modernité africaine façonnée par addition des cultures du continent et d'ailleurs. (Voir Kenneth Harrow, *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2007.)

³ Paulin Soumanou Vieyra, « Le cinéma et la révolution africaine. », *Présence Africaine*, n° 34-35, 1961, p.101.

⁴ Il serait utile de remarquer qu'on parle ici de l'analphabétisme dans les langues européennes qu'utilisent les écrivains et qu'il n'est pas question de remettre en cause la compétence du public africain dans les langues locales ou dans l'usage des média autres que l'écriture. C'est d'ailleurs en reconnaissance de cette

pionniers du cinéma africain développe un argumentaire similaire. Pour lui, il faut que l'adaptation filmique permette aux africains qui, pour des raisons économiques ou culturelles, ne peuvent accéder au livre d'être touchés par son contenu à travers les images :

Quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays, je ne pourrai jamais atteindre les masses par mes livres, j'ai décidé de traiter dans mes films les problèmes qui se posent à mon peuple. Ce que je veux, c'est me servir du cinéma comme moyen d'action politique, sans pourtant verser dans « le cinéma pancarte ».⁵

Quand on se rend compte que, pour se conformer à ce principe, Ousmane Sembene porte lui-même ses livres à l'écran, il devient évident que le cinéma est perçu comme un moyen de diffusion du contenu littéraire⁶.

Peut-on pour autant ramener l'ensemble des phénomènes d'interaction entre le cinéma et la littérature en Afrique à cette conception plutôt simpliste et réductrice de l'adaptation filmique? Assurément non, car on dénierait à la réalisation des films le caractère d'acte créateur et aux films le statut d'œuvres autonomes, reléguant du coup dans l'ombre d'importantes questions qui mériteraient d'être posées. Par exemple, du livre à l'écran, procède-t-on simplement à un transfert de contenu? Quels sont les moyens esthétiques déployés pour ce changement de code et pour quel résultat, sachant que le contexte est idéologiquement marqué? De même, en considérant le cinéma comme un instrument ou un sous produit de la littérature, ne perd-on pas de vue son aptitude à féconder la création littéraire? Autant de questions qui devraient converger vers une nette définition des rapports réels entre la littérature et le cinéma en Afrique francophone.

compétence qu'Ousmane Sembene adapte ses romans à l'écran ou que l'écrivain kényan, James Ngugi, a décidé d'écrire en Kikuyu, sa langue maternelle, quitte à traduire par la suite ses œuvres littéraires en anglais.

⁵ Ousmane Sembène, cité par Guy Henebelle, *L'Afrique littéraire et artistique*, No. 20, 1972, p.202.

⁶ La convergence des vues entre Paulin Soumanou Vieyra et Ousmane Sembene n'est pas étonnante; les deux hommes, liés par l'amitié et la passion pour le cinéma, ont travaillé en collaboration pendant plusieurs années. En plus d'avoir écrit une biographie de Sembene, Vieyra a été le producteur de certains de ses films.

Nombre d'études sont consacrées à ce rapport entre le cinéma et la littérature en Afrique. Lise Gauvin et Michel Larouche⁷ se sont penchés sur l'adaptation de *L'Aventure ambiguë* et Josef Gugler⁸ et Omar Cherif Diop⁹ sur celle de *Xala*. Yvonne MacIntosh¹⁰ a soutenu à la Florida State University une thèse sur la reprise des textes littéraires africains à l'écran. Sada Niang¹¹ a édité un ouvrage sur ce même sujet en Afrique francophone. Alexie Tcheuyap¹² a étudié le cas de *Sango Malo*, puis a consacré un livre et quelques autres articles à la théorie et à la pratique de l'adaptation filmique en Afrique francophone. Ces études abordent la question de l'adaptation selon des perspectives différentes.

Les travaux de MacIntosh et de Sada Niang ne donnent pas une vue d'ensemble de l'adaptation filmique en Afrique comme l'annoncent leurs titres. Par exemple, dans chaque partie de son ouvrage, MacIntosh étudie un réalisateur particulier, en abordant le film et le roman séparément. Elle examine la manière dont le même thème est développé dans le roman, puis dans le film. La problématique même de l'adaptation n'est pas explicitement explorée. En cela, son ouvrage se rapproche de celui de Sada Niang qui rassemble des articles sur Sembène Ousmane et Assia Djebar. Ces articles scrutent plus l'adéquation entre le même titre, l'un, romanesque, l'autre, filmique que les mécanismes esthétiques ou discursifs mis en œuvre par l'adaptation. On a l'impression avec les deux auteurs d'avoir

⁷ Lise Gauvin et Michel Larouche, « *L'Aventure ambiguë* : de la parole romanesque au récit filmique », *Études françaises*, 31, 1, 1995, pp 85-93.

⁸ Josef Gugler, « African Writing Projected onto the Screen : Sambizanga, Xala, and Kongi's Harvest », *African Studies Review*, Vol. 42, No. 1, Avril 1999, pp 74-104.

⁹ Josef Gugler et Cherif Omar Diop, « Ousmane Sembene's *Xala* : The Novel, the film, and their Audiences », *Research in African Literatures*, Vol. 29, 2, 1998, pp 146-158.

¹⁰ Yvonne E. MacIntosh, *African Literature Through the Camera Eye's*. Thèse de doctorat, The Florida State University, 1991.

¹¹ Sada Niang, (éd.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹² Alexie Tcheuyap, « De l'écrit à l'écran. La réécriture de *Sango Malo*. », *La Revue Française* 7, 1999, pp 142-159

Idem, *De l'écrit à l'écran. Des réécritures textuelles en Afrique francophone*, Ottawa, Presse universitaire d'Ottawa, 2005.

affaire à des études de cas qui auraient gagné à être généralisés pour une meilleure saisie du phénomène de l'adaptation en Afrique. En ce sens, l'une et l'autre ne se démarquent que très peu des préoccupations de Gauvin et Larouche, Gugler et Chérif Diop dont les études ciblent un titre particulier et évaluent le degré de réussite de la version filmique à reproduire les thèmes du roman source. On le voit, ces études s'inscrivent dans le même registre théorique, celui qui juge l'œuvre cinématographique en termes d'adéquation avec son antécédent littéraire. Alexie Tcheuyap rejette cette approche qu'il considère comme une double tyrannie imposée à la création poétique, tyrannie du texte littéraire doté d'une essence figée et tyrannie de la technologie.

À la suite de Gilles Deleuze et de Marie-Claire Ropars-Wuillemier, Tcheuyap envisage les films inspirés de textes littéraires comme un lieu de déploiement d'une écriture seconde. Pour lui, la répétition n'est pas celle d'une œuvre, mais plutôt celle d'un mouvement créateur. L'adaptation filmique est alors perçue comme une réécriture qui permet à un même titre de recouvrir plusieurs textes, la spécificité de chacun tenant moins du code, du média ou du genre que de l'acte poétique renouvelable à l'infini. Dans cette perspective, il s'attèle dans son ouvrage à élucider les diverses modalités de la variation créative. Après avoir analysé les mutations qui interviennent au niveau structural lors du passage du littéraire au filmique, il aborde les différents mécanismes de déconstruction et de reconstruction du texte parent, mettant ainsi en lumière les dimensions esthétique, politique, idéologique et culturelle de l'adaptation. Il aboutit à la conclusion que l'adaptation filmique relève de la *remédiation* au double sens où l'entendent David Bolter et Richard Grusin¹³. Plus spécifiquement, adapter un roman au cinéma, c'est déplacer un texte d'un média à un autre certes, mais c'est aussi donner une nouvelle vie à ce texte en

¹³ David Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT, 2000.

actualisant certaines dimensions qui n'y existaient que comme virtualité. La dimension discursive de l'adaptation filmique est ainsi abondamment illustrée, Tcheuyap ayant ciblé un corpus varié permettant l'étude de plusieurs cas de figure : l'autoréécriture qui concerne la réécriture filmique d'une œuvre par l'auteur littéraire; l'hétéroréécriture où le réalisateur est différent de l'auteur littéraire. Il s'agit alors d'une forme de réception. Dans ce cas, Tcheuyap distingue la réécriture interculturelle, œuvre de réalisateurs étrangers, de celle faite par des réalisateurs africains.

On se rend à l'évidence donc que l'ouvrage de Tcheuyap constitue une grande avancée dans le champ de la réécriture filmique en Afrique francophone. La représentativité des textes choisis et son option théorique aboutissent à une définition distinctive de la théorie et de la pratique de l'adaptation filmique en Afrique francophone. Il faut cependant relever que cette étude se limite à la réécriture des textes de l'Afrique subsaharienne. De ce fait elle laisse de côté le Maghreb dont le cinéma a manifesté dès ses débuts une grande capacité d'emprunt et demeure un champ à étudier. Par ailleurs, si Tcheuyap, à la différence des critiques qui l'ont précédé, évoque *Guelwaar*, roman de Sembene Ousmane dérivé du film de même nom, il ne s'y attarde pas du tout. Par conséquent, ses hypothèses sur le rapport entre le cinéma et la littérature en Afrique francophone reposent principalement sur la réécriture filmique, la reprise de textes littéraires par le cinéma. Ce faisant, bien qu'en contestant la prééminence de la littérature sur le cinéma, il n'envisage pas ce dernier comme un événement culturel pouvant, à son tour, influencer ou inspirer les autres arts en général et la littérature en particulier.

Or le cinéma, comme le note Jeanne-Marie Clerc, est la source d'un important transfert

au terme duquel l'imaginaire de l'écran s'incarne dans la réalité et s'avère capable d'imposer ses modèles à notre existence quotidienne, tout autant que nous projetons nous-mêmes notre propre réalité sur l'écran pour nous identifier au spectacle. [...] Ainsi s'élabore, à partir des années 30, un imaginaire collectif profondément imprégné des ombres laissées par les films sur l'« écran de la mémoire ».¹⁴

La question qu'on est en droit de se poser alors est celle de savoir comment cet imaginaire collectif cinématographique féconde la création romanesque en Afrique. Comment le cinéma s'insère-t-il comme thème dans le roman? Quel impact/influence exerce-t-il sur le récit et le discours romanesques? Quelle image du cinéma en tant que phénomène social se dégage-t-elle des romans africains? Autrement dit, comment les romanciers africains essayent-ils d'adapter utilement les ressorts esthétiques et discursifs du cinéma qu'on qualifie généralement de langage universel? La présente étude trouve son intérêt et sa justification dans ces interrogations.

II – Corpus et objectifs de la recherche

Des interrogations qui sont d'autant plus pertinentes qu'on remarque dans le corpus africains des romans adaptés des films d'une part et des romans dont l'univers et l'esthétique s'organisent autour du cinéma d'autre part. Le roman d'Abdoulaye Sadjì, *Maïmouna*¹⁵, est, par exemple, l'histoire d'une jeune fille qui quitte la tranquillité du village pour habiter en ville. Le but inavoué de ce déplacement organisé par sa sœur aînée est de trouver un mari à la jeune fille parmi les nouveaux bourgeois que les emplois dans l'administration coloniale produisent depuis peu. Les sorties au cinéma étant une sorte de rituel dans ce milieu, Maïmouna y sacrifie, mais au lieu du riche employé, elle y rencontre plutôt un jeune sans fortune dont elle tombe amoureuse. Le cinéma, point de départ de l'amour clandestin, devient ensuite le prétexte grâce auquel la jeune fille justifie ses sorties

¹⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 30.

¹⁵ Abdoulaye Sadjì, *Maïmouna*, Paris, Présence africaine, 1958. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Mai*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte)

à l'occasion des rendez-vous avec son amant. Lorsqu'elle est mise enceinte et doit retourner au village, à la déception de tous, l'avenir d'une jeune fille ne s'envisageant ici qu'en terme de mariage, le cinéma sous le couvert duquel la débâcle s'est préparée se dessine comme l'un des dangers majeurs apportés par la colonisation et qui menacent de dérouter la jeunesse.

Le narrateur de Sadji n'est du reste pas le seul à associer le cinéma et la déchéance. Dans *Rêves portatifs*¹⁶, Sylvain Bemba décrit le destin tragique d'Ignace Kambeya, un projectionniste qui, à force de regarder des films, a perdu tout contact avec la réalité. Maladroit partout ailleurs que dans sa cabine de projection au cinéma « Lumière », il se trouve mêlé à une sordide histoire de trafic de drogue par de prétendus amis bien introduits dans le cercle politique qui abusent de sa naïveté, au point de le cocufier, en sa présence, dans la salle de cinéma où il officie. Lorsqu'il se décide enfin à se défendre, il recourt à la morale du cinéma qui justifie la violence, pour peu que celui qui l'exerce s'estime dans son bon droit. Assassin malgré lui, Ignace finit sa vie en prison, étonné d'échouer dans une situation où tout héros de l'écran aurait réussi et sans vraiment avoir appris que la réalité est plus complexe que le monde du cinéma.

*Cinéma*¹⁷ de Tierno Monenembo traite aussi de la confrontation entre la réalité et le monde du cinéma. Ce roman est le récit de la vie de Benté et de Binguel, deux adolescents qui, las de la monotonie d'une existence régentée par les institutions telles que la famille et l'école, recherchent le dépaysement dans le cinéma. Adeptes de *Western*, ils tirent de ce genre filmique un ensemble de principes qu'ils substituent aux règles sociales, s'inscrivant de fait dans la marginalité. L'intrigue est soutenue par la dérive progressive de ces jeunes et

¹⁶ Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, Dakar, NEA, 1979. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Rêves*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

¹⁷ Tierno Monenembo, *Cinéma*, Paris, Seuil, 1997.

les démêlés que suscite la superposition de l'univers du cinéma et du monde réel, puis se dénoue lorsque ces jeunes protagonistes qui se prennent pour des héros du *Far West* sont rattrapés par la réalité.

Ce qui frappe dans *La fabrique de cérémonies*¹⁸ de Kossi Effoui, c'est le recours constant au vocabulaire et aux outils du cinéma. Il y est en effet question d'un Africain qui revient au pays après une dizaine d'années d'absence afin de servir de guide à un groupe de touristes spécialement intéressés par tout ce qui est horrible et de rapporter des photographies insolites pour le compte d'un magazine européen. L'objectif de la caméra, accessoire principal du narrateur, crée un parallèle entre ce récit et le récit filmique. En plus, la télévision joue un rôle capital dans ce roman, comme d'ailleurs dans *Le ventre de l'Atlantique*¹⁹ de Fatou Diome et *Voici le dernier jour du monde*²⁰ de Gaston-Paul Effa. Les trois romans montrent comment les artistes de la diaspora communient avec leurs peuples à travers la télévision. La narratrice de Diome, écrivaine résidant en France, se représente la vie dans son village natal chaque fois qu'elle regarde un match de football à la télévision. Celui d'Effa, écrivain en quête d'inspiration, retourne dans son pays qu'il redécouvre surtout grâce aux émissions de télévision et au rôle sociopolitique de ce média. Il faut préciser que c'est le voisinage entre le cinéma et la télévision qui justifie l'intérêt de cette dernière dans cette étude. En réalité, bien que le mode de diffusion et les conditions de réception du cinéma (projection, salle obscure, spectateur solitaire) soient différents de ceux de la télévision (télédiffusion/câble, en famille, dans le confort domestique), c'est le

¹⁸ Kossi Efoi, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Fabrique*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

¹⁹ Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Ventre*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

²⁰ Gaston-Paul Effa, *Voici le dernier jour du monde*, Monaco, Édition du Rocher, 2005. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Dernier jour*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

même langage qui se déploie dans les deux cas. En outre, c'est surtout avec la démocratisation du petit écran que la plupart des Africains entrent dans l'univers du cinéma, un processus que vient consolider le phénomène des films vidéo qui se développe au Nigéria, au Mali, en Côte d'Ivoire et un peu partout en Afrique.

En plus de l'inscription du cinéma dans le roman, une étude de la novélisation, laquelle explore les conditions et les possibilités de mutation du filmique au littéraire, peut permettre de revisiter de manière critique les théories et les pratiques de la réécriture transmédiatique. En effet, dans la pratique courante, la novélisation n'est pas perçue comme une *remédiation* à proprement parler. Au vrai, on ne fait pas appel à la novélisation pour renouveler un texte en le mutant d'un média ancien à un autre, considéré comme novateur. Il s'agit très souvent de se servir du « livre du film » comme un support commercial destiné, à l'instar d'autres gadgets publicitaires, à faire connaître le film. Le livre sort alors au même moment que le film dont il partage le destin commercial, ce qui permet, comme le notent Jan Baestens et Marc Lits, un autre regard sur le rapport entre la littérature et le cinéma :

En fait, le fil rouge de la plupart des pratiques novellisatrices [sic] traditionnelles, c'est-à-dire commerciales, est sans conteste la volonté de réduire au maximum non pas la différence, mais la tension entre médias et régimes discursifs. En d'autres termes, la novellisation [sic] se veut moins l'autre que le double du film.²¹

On voit ressurgir la question de la fidélité à la source qui a été battue en brèche par les théories successives de la réécriture filmique. Est-il possible que d'une forme d'intermédialité à l'autre, et malgré leur évidente parenté, il faille redéfinir tout l'appareil conceptuel de la réécriture?

²¹ Baestens, Jan et Lits, Marc. « La novellisation : au-delà des lieux communs » *La Novellisation. Du film au livre*. Louvain : Leuven University Press, 2004, p. 13.

Un corpus africain pourrait permettre une contribution à deux niveaux dans ce débat. D'abord dans le champ des réécritures en général, car la novélisation, comme on l'a vu, semble jouer une partition singulière dans la culture médiatique contemporaine; elle permet une remise en question des concepts et pratiques établis. Le corpus africain pourrait aussi rendre possible l'identification des variations dans le même genre, c'est-à-dire la novélisation. En réalité, en plus de la spécificité culturelle et sociopolitique de l'Afrique francophone, la novélisation ici ne suit pas toujours la mouvance générale. Par exemple et contrairement à ce qui se passe ailleurs, les « livres du film » sont publiés longtemps avant la sortie du film comme c'est le cas avec *Une femme pour mon fils*²² d'Ali Ghalem (roman 1979, film 1982) ou longtemps après le film à l'instar de *Guelwaar*²³ de Sembène Ousmane (film 1992, roman 1996) et de *Bab el-Oued* de Merzak Allouache²⁴ (film 1993, roman 1995). Ce décalage temporel entre la publication du roman et la sortie du film semble indiquer que les enjeux de la novélisation en Afrique ne sont pas nécessairement commerciaux et on devrait les chercher ailleurs, du côté social, politique ou idéologique par exemple.

En outre, les réalisateurs des films sont en même temps auteurs littéraires, ce qui permet d'évacuer la dimension intersubjective de la question de la fidélité à la source et d'explorer, en plus des dimensions esthétique et idéologique inhérentes à toute réécriture, la nature et les caractéristiques de « l'autoréécriture ». En somme, cette étude vise à élucider le rapport entre le roman et le cinéma en Afrique en se fondant sur une double hypothèse : d'abord que le roman emprunte au cinéma, celui-ci étant devenu un élément important du

²² Ali Ghalem, *Une femme pour mon fils*, Paris, Syros, 1979. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Une femme*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

²³ Ousmane Sembene, *Guelwaar*, Paris, Présence africaine, 1996.

²⁴ Merzak Allouache, *Bab el-Oued*, Paris, Seuil, 1995. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Bab*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

paysage culturel africain qui affecte l'imaginaire individuel et collectif. Ensuite que la spécificité de la novélisation en Afrique pourrait permettre de réévaluer de manière critique les discours sur l'adaptation et les réécritures transmédiatiques.

Les objectifs de la recherche étant fixés, il convient maintenant de présenter le champ dans lequel celle-ci va se déployer afin de mieux cerner son objet, c'est-à-dire le roman africain francophone. Concrètement, il s'agit d'expliquer les passerelles comparatives qui pourraient s'établir entre les différents romans sur lesquels l'étude porte. Cela revient à justifier la réunion sous un vocable susceptible de leur conférer une même identité, des textes issus d'un même espace certes, à savoir l'Afrique francophone, mais prédisposés du fait de l'immensité et de la complexité socioculturelle de cet espace à être différents. C'est la question du domaine d'étude qui se pose ainsi, question qu'on pourrait scinder en deux, pour plus de clarté : Qu'entend-on par roman francophone ? Qu'est-ce qu'un roman africain ? Le premier volet de la question invite à réfléchir sur les stratégies d'émergence de la littérature d'expression française en Afrique tandis que le deuxième évoque les spécificités de chaque culture africaine et les conditions de possibilité des littératures nationales.

On ne peut bien envisager la définition du roman francophone qu'en l'inscrivant dans le cadre plus général de la littérature francophone qui, elle-même, épouse un contour imprécis, voire problématique. Autrement dit, parler de roman francophone revient à affirmer l'existence de la littérature francophone. Mais cette littérature existe-t-elle comme un « préconstruit », c'est-à-dire, en reprenant les termes de Michel Pêcheux, « une construction antérieure, extérieure, en tout cas indépendante, par opposition à ce qui est

“construit”²⁵ » par le discours des critiques et des institutions de légitimation telles que les éditeurs et les universités? Partant du fait que les œuvres littéraires ne viennent à l’existence que par la lecture, Pierre Halen justifie la constitution des littératures francophones en tant qu’objet scientifique par le fait que la critique les considère comme un objet d’étude, car « le produit d’une institution constitue lui-même un donné, dont l’examen est assez justifié²⁶ ». Le roman africain francophone désignerait donc tout texte romanesque ainsi présenté par la critique et les discours d’escorte que sont les paratextes. Mais bien que déterminant, ce critère est, ainsi que le reconnaît Halen, de loin insuffisant pour définir la littérature francophone comme objet de connaissance, puisqu’il ne rend pas compte du mouvement d’émergence qui situe le champ francophone dans une relation complexe avec le champ français.

En fait, ce qui est commun à l’ensemble des romans que nous étudions est la langue française qu’adoptent les auteurs comme langue d’écriture, sans que celle-ci soit nécessairement leur langue maternelle. En outre, ces romans sont l’œuvre d’auteurs originaires d’anciens territoires français qui, pour certains, en l’occurrence les écrivains de la période coloniale et ceux ayant immigré en France, ont des raisons de se réclamer de la nationalité française. Quels rapports établir donc entre la littérature française et la littérature francophone, sachant que celle-ci se décrit toujours en référence à celle-là? C’est donc le lieu d’évoquer les enjeux esthétiques, culturels, sociologiques et idéologiques qui sous-tendent l’émergence de la littérature francophone en Afrique. Comme l’indique Pêcheux, « pour un “continent scientifique” donné, tout événement épistémologique (rupture

²⁵ Michel Pêcheux, *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, Maspéro, 1975, p. 88-89.

²⁶ Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d’émergences: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 15.

inaugurant une science, “découverte” et production de connaissances, “refonte”, etc.) s’inscrit dans une conjoncture historiquement déterminée par l’état des rapports d’inégalité-subordination²⁷ ». Ces rapports inégalitaires entre la littérature française, bien instituée, et la littérature francophone, émergente, déterminent les options esthétiques et idéologiques des auteurs, des institutions littéraires et des critiques de la littérature francophone et concourent à la définition de cette dernière. En effet, la production des connaissances, écrit pêcheux, est un processus de prises de positions et de démarcations aboutissant à « un déplacement dans l’espace des questions, un “changement de terrain” par lequel apparaît rétrospectivement ce d’avec quoi la science naissante rompt, c’est-à-dire ce d’où elle sort, et c’est dans cette rétrospection [...] que l’idéologie peut apparaître comme *n’étant que dehors* pour la connaissance, et pour le réel²⁸ ». On comprend alors pourquoi nombres de critères définitoires de la littérature francophone africaine sont d’ordre idéologique, politique, historique, géographique, etc., quelquefois au détriment des critères esthétiques qui, en principe, marquent la spécificité du discours littéraire.

La littérature francophone naît, du reste, dans un contexte social marquée par la lutte pour la libération d’un peuple victime du fait colonial. La raison coloniale étant principalement fondée sur le déni de l’humanité aux colonisés, une attitude qui tire ses arguments de la comparaison tendancieuse entre le monde du colonisateur, cultivé, et le « vide » culturel de l’Africain, l’affranchissement politique et économique des sociétés colonisées s’accompagne d’un volet idéologique. La littérature francophone se fonde donc en Afrique en réaction contre la littérature française, en s’inspirant des idéologies du panafricanisme qui visaient l’unité de tous les opprimés d’Afrique contre l’opprimeur

²⁷ Michel Pêcheux, *op. cit.*, p. 172.

²⁸ *Ibid.*, p. 175. (Les italiques sont de Michel Pêcheux).

occidental. Cette vision globalisante de l'espace africain se répercute sur le plan littéraire à travers la désignation identitaire – littérature africaine – qui attribue à la collectivité les œuvres d'auteurs individuels, faisant de ces derniers des porte-parole de la société. L'adjectif « africain » pourrait décrire, dans un sens objectif, l'espace géographique, mais vu son contexte d'emploi, il évoque surtout la volonté de reconnaissance des Africains en tant que sujets. En effet, la prédication identitaire de la littérature africaine vise à affirmer l'existence d'une culture africaine distincte de celle du colonisateur, ce qui impose aux auteurs qui s'en réclament d'affirmer, de défendre et d'illustrer leur « africanité ». Les écrivains traitent alors des thèmes similaires et adoptent une esthétique qui les rapproche des cultures africaines ancestrales. Ce faisant, ils abandonnent une part de leur liberté créatrice, certains référents, certains discours et certaines formes littéraires devant être privilégiés au détriment d'autres. Il s'agit d'une position circonstancielle qui porte en elle-même les germes de sa destruction.

Voilà pourquoi aux lendemains des indépendances, et bien qu'on continue de parler de littérature francophone africaine comme un objet global, la tendance est à la valorisation de la diversité. Il ne s'agit plus tant d'affirmer l'humanité du sujet africain en opposant une littérature africaine à une littérature française que de consolider la souveraineté des États postcoloniaux nouvellement indépendants en instituant des littératures nationales qui mettent en valeur les réalités culturelles et sociohistoriques de chaque pays. Mais, il se trouve que les frontières des États, arbitrairement fixées par l'ancien colonisateur, ne tiennent pas compte de ces réalités que le littéraire devrait promouvoir. Il devient ainsi problématique, comme l'écrit Ambroise Kom, de définir les littératures nationales à partir de la nationalité civile : « Ainsi, il est évident qu'il serait inopérant de délimiter une littérature camerounaise, gabonaise, ou congolaise en recourant aux seuls critères

géopolitiques hérités de la colonisation française. Car, après tout, le Camerounais de la forêt est-il si différent dans ses us et coutumes du Gabonais, du Congolais ou de l'Équato-Guinéen voisins?²⁹ » Cette remarque de kom, valide pour l'Afrique centrale peut être effectivement transposée ailleurs, en Afrique de l'Ouest ou en Afrique de Nord, par exemple. On aboutit à une sorte d'impasse où une dénomination à vocation supranationale comme « littérature africaine francophone » ne correspond plus aux structures politiques en place, l'idéologie panafricaine unificatrice étant de plus en plus contestée, mais où les désignations nationales ou régionales ne parviennent pas non plus à structurer adéquatement l'espace de référence, hétérogène et composite, des œuvres des auteurs africains.

Il faut ajouter à cela la dimension de légitimation qui met encore en concurrence l'Afrique francophone et la France. Contrairement au Québec ou à la Belgique qui possèdent de solides institutions de consécration de la littérature au niveau national, l'Afrique francophone dépend encore presque exclusivement de la France pour la reconnaissance de ses auteurs. Les éditeurs français, pourvus de grands moyens financiers et structurels, sont plus crédibles que leurs homologues africains qu'ils supplantent sans difficulté sur le plan de la qualité matérielle et de la diffusion du livre. Il est donc naturel pour les auteurs africains en quête de légitimité de choisir les éditeurs français plutôt que ceux du continent, même s'il faut renoncer à certains choix personnels pour ajuster le contenu ou la forme de l'œuvre aux exigences éditoriales de l'ancienne métropole. La reconnaissance internationale et, parfois, nationale des auteurs africains passe par là. D'ailleurs, les prix littéraires prestigieux de même que les revues littéraires renommées

²⁹ Ambroise Kom, « Littératures nationales et instances de légitimation: l'exemple du Cameroun », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 67.

auxquels peuvent aspirer les auteurs africains francophones sont basés en France et c'est faute d'y avoir accès que ces écrivains se contentent des prix et revues nationaux. De plus, les livres produits en Europe, lorsqu'ils reviennent sur le marché africain, sont vendus à un prix prohibitifs, accessibles seulement à quelques heureux élus. La littérature dite africaine étant ainsi principalement produite, consommée et consacrée en France, est-il encore légitime de parler de littérature africaine pour une production qui n'a pas les moyens de son autonomie?

La littérature africaine francophone porte mal son nom, puisqu'elle apparaît comme un sous-champ de la littérature française. Les institutions universitaires participent au renforcement de ce sentiment en confiant des cours intitulés « littérature francophone » à un seul enseignant dans les départements de français où chaque professeur de littérature française est un spécialiste d'un auteur ou d'un siècle de littérature française. Ambroise Kom se demande d'ailleurs s'il ne serait pas plus juste de parler de littérature française d'Afrique. Pourtant, les auteurs et les critiques cherchent continuellement des critères qui distinguent les deux espaces et confirment l'autonomie de la littérature africaine ou, selon le cas, de l'auteur d'origine africaine. Certains s'appuient sur le travail de la langue et, considérant que la création littéraire est surtout une question de créativité linguistique, ils s'efforcent de s'écarter des normes d'écriture des auteurs français. D'autres s'attèlent à mettre en évidence des univers symboliques inexistants dans la littérature française. D'autres encore refusent d'être désignés comme écrivains francophones ou écrivains africains et s'investissent dans des thèmes, des problématiques et des esthétiques tendant vers l'universalité.

On le voit, il n'est pas aisé de définir la littérature francophone africaine comme un objet global. Pourtant, les textes épars qui s'en réclament ont un dénominateur commun,

celui d'être produits par des auteurs d'origine africaine. Ce malaise dans la définition ne vient-il pas du fait qu'on recourt plus aux institutions et aux idéologies qu'au contenu référentiel des textes produits par ces auteurs pour circonscrire la littérature francophone? Pour poser la question autrement : est-il nécessaire de considérer le roman africain comme l'émanation d'une identité, d'une culture et d'une histoire préexistantes qu'il reconstitue, de sorte que l'activité du lecteur ne peut être effective que si ce dernier effectue un retour à ces sources extralittéraires? Il nous semble possible de surmonter les difficultés posées par cette vision ethnique de la littérature en rendant le texte littéraire à sa propre histoire comme le suggère Pierre Halen³⁰. Il s'agit de chercher l'explication des choix poétiques des auteurs non dans l'idéologie politique de leur pays ou dans leur culture d'origine, mais dans la scénographie de chaque texte, c'est-à-dire le contexte d'énonciation que ce texte s'assigne lui-même. Le roman apparaît dès lors comme l'expression esthétique d'un imaginaire social, puisqu'il constitue un univers fictif régi par les conditions qu'il s'est fixées lui-même : situation dans l'espace et dans le temps, statut de l'énonciateur et du coénonciateur, etc. Mais étant une représentation, cet univers peut renvoyer à des univers réels situés dans l'espace et le temps (on peut deviner de quels univers réels il est question à partir des indications scénographiques du roman) à travers les présuppositions sous-jacentes qui déterminent la pensée et les discours sociaux de l'époque où ils sont produits, car, ainsi que le dit Oswald Ducrot, on peut trouver « dans tout texte le reflet implicite des croyances profondes de l'époque³¹ ». Les romans retenus dans cette étude représentent tous des univers situés en Afrique francophone, à des époques différentes de son histoire. Ils s'organisent aussi autour du cinéma qui, s'étant progressivement imposé comme un

³⁰ Pierre Halen, *loc. cit.*, p. 16.

³¹ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 13.

constituant de l'imaginaire social, permet d'articuler des discours et donne lieu à des options thématiques et esthétiques variables en fonction du contexte d'énonciation que le texte se donne.

III – Méthodologie

On a pu constater que les critères extralittéraires – régionales, nationales ou supranationales – ne permettent pas de structurer adéquatement le corpus littéraire sur lequel ce travail porte. On aboutirait d'ailleurs à un texte éclaté et redondant si on les adoptait, car la dialectique du cinéma et du roman donne lieu dans les romans africains aux mêmes stratégies d'écriture et de réécriture d'une aire géographique/culturelle/sociale à l'autre. Ce qui change, c'est l'effet de sens ou de style produit, qui prend en compte des nuances culturelles, politiques ou sociologiques de l'univers que le roman construit. Il semble alors plus pratique, dans une étude visant à montrer l'écho, le reflet, l'impact du cinéma sur la création romanesque, d'organiser le corpus en fonction des aspects de l'expression cinématographique dont les romans se servent pour construire leur univers. C'est ce principe directeur qui permet de rassembler des textes issus d'espaces littéraires présentés comme différents à partir des critères extralittéraires et d'inclure aussi des textes issus de la diaspora africaine que ces critères extralittéraires n'auraient pas forcément permis d'intégrer.

Le cinéma recèle deux dimensions importantes, l'une sociale et culturelle, l'autre artistique et technique, auxquelles il faut ajouter la prédisposition, déjà évoquée, à interagir au-delà des frontières génériques. Ces trois points constituent aussi les lieux principaux où l'expression cinématographique rencontre et féconde la parole littéraire, donnant corps à trois classes de romans : les romans où le cinéma sert de prisme à la représentation sociale, les romans qui empruntent au langage cinématographique et les romans qui résultent de

l'adaptation d'un film. Par ailleurs, comme tous les langages et les faits sociaux, le phénomène cinématographique est en évolution permanente. Son interaction avec le roman l'est également, puisque le texte littéraire est attentif à la dynamique qui anime aussi bien les autres arts que la société. La prise en charge de cette inévitable évolution se fait ici à travers l'importance que l'analyse accorde à l'époque représentée dans les romans. C'est ainsi que les textes retenus pour l'étude représentent plusieurs périodes marquantes de l'évolution des sociétés et des littératures francophones en Afrique. Ils vont ainsi de l'époque de la colonisation à la génération de ceux qu'on appelle écrivains « négropolitains » – cela explique les écarts chronologiques entre les romans (1958 à 2005) – et sont représentatifs des courants nationalistes qui précèdent l'indépendance, des thématiques du désenchantement générés par la faillite de l'État postcolonial et des thématiques de l'émigration qui découlent de la même faillite des États indépendants.

À côté des textes littéraires ainsi présentés, il n'est pas évident de dire quelle place occupent les films de Merzak Allouache, d'Ali Ghalem et d'Ousmane Sembène. En fait, ainsi qu'on l'a vu plus haut, l'adaptation des films en roman est un des lieux de dialogue entre le cinéma et le roman. *Bab El-Oued*, *Une femme pour mon fils* et *Guelwaar* résultent de ce phénomène et constituent les seuls cas de novélisation recensés en Afrique francophone, à notre connaissance. La raison de la présence des trois films à côté d'un ensemble constitué de romans est que ce sont des films qui ont donné lieu à des reprises littéraires. Ces films jouent surtout un rôle de témoin dans l'analyse, l'enjeu majeur étant de déceler dans les textes romanesques les spécificités littéraires dues aux mécanismes de l'adaptation romancée du film.

Les objectifs de cette étude, de même que la nature filmique et littéraire du corpus, commandent une démarche qui s'oriente vers plusieurs directions en même temps.

« Remédiation » selon Bolter et Grusin³², « transécriture » selon André Gaudreault et Thierry Groensteen³³, mise en discours idéologique selon Peter Reynolds³⁴, le passage de code, on le sait, nourrit une polémique conceptuelle avec laquelle il faut composer habilement. Voilà pourquoi cette étude se fonde sur un éclectisme théorique afin d'examiner, autant que faire se peut, toutes les dimensions de l'emprunt transmédiatique et de la novélisation. Aussi fera-t-elle appel à la théorie des médias, aux théories de la réécriture, aux concepts narratologiques et à l'analyse du discours pour effectuer, dans un premier temps, une analyse des différentes formes de transfert du cinéma au roman en Afrique. On passera ensuite à une lecture comparative des romans *Une femme pour mon fils*, *Guelwaar*, et *Bab el-Oued* et des films dont ils sont respectivement dérivés. On confrontera, dans une démarche comparatiste, les hypothèses de la réécriture et celles de l'intermédialité.

En effet, les théoriciens de la réécriture soutiennent que toute répétition se fait dans une perspective – celle d'une structuration ou d'une déstructuration de l'écrit premier par exemple³⁵. On aboutit toujours à un paradoxe, comme le note Shlomith Rimmon-Kenan³⁶ à la suite de Deleuze, où la répétition produit de l'« absolument différent ». La comparaison des théories des médias et de la réécriture nous permettra de déterminer si le passage du filmique au littéraire est une réécriture comme toutes les autres ou s'il est profondément conditionné par la différence entre les médias filmique et littéraire. Il faudra pour cela

³² David Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*

³³ André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec: Nota Bene, 1998.

³⁴ Peter Reynolds, *Novel Images. Literature in Performance*. London/New York: Routledge, 1993.

³⁵ Voir, par exemple, Jean Ricardou, « Pour une théorie de la réécriture. », *Poétique* 77, Paris, Seuil, 1989, pp 1-16.

³⁶ Shlomith Rimmon-Kenan, "Paradoxical Status of Repetition", *Poetics Today*, Vol. 1, No 4, Summer 1980, pp 151-159.

explorer aussi la dimension discursive de la réécriture car, ainsi que le relève Stéphane Lojkin,

par la réécriture, c'est une loi symbolique nouvelle qui s'instaure au détriment de l'ancienne loi symbolique, ravalée à l'état de trace, de fantôme hantant le texte. Si la loi symbolique nouvelle, la loi du père usurpateur, se pavane à la surface du texte-arrivée, secondée de tout l'appareil rhétorique de la persuasion, l'ancienne loi symbolique, celle de la légitimité déchue, du signifiant ravalé, phagocyté, du texte-source, demeure à l'état spectral de la hantise et réclame contre l'ordre nouveau.³⁷

Autrement dit, le changement de signifiant aboutit inéluctablement à un changement de signifié et, quand bien même le signe est repris sans altération, le contexte social ou historique de sa répétition influence son interprétation. Par conséquent, toute réécriture se présente comme un double discours, discours sur le texte-source et discours sur le contexte sociohistorique. Les théories narratologiques permettront de compléter cette étude, le récit filmique étant considéré comme lieu d'inscription du discours par excellence. Quels moyens esthétiques les romanciers déploient-ils pour reprendre le récit filmique dans le livre? Quels éléments narratologiques empruntent-ils au cinéma pour apporter un supplément de sens à leur récit? Par ailleurs, il s'agit dans ces romans et films de sociétés en proie aux crises d'identité et aux conflits politiques et religieux explicitement rattachés au contexte postcolonial. Comment la réécriture tient-elle compte de ces questions? En outre, les romans thématisent le film comme outil de pouvoir et vecteur de l'impérialisme culturel dont les effets sont la déstructuration de la société africaine, le conflit des générations et l'aliénation culturelle de l'Africain. L'étude de ce thème s'appuiera sur les thèses postcoloniales de Frantz Fanon et de Homi Bhabha.

L'ensemble s'organisera en trois grandes articulations, une démarche que dicte la nature tridimensionnelle de la rencontre entre le cinéma et la littérature. Ainsi, dans la

³⁷ Stéphane Lojkin, « L'intimité de Gertrude : Enjeux de la réécriture à l'époque classique », *XVII^{ème} Siècle*, n°186, jan-mars 1995, p. 12.

première partie, le cinéma sera envisagé comme système de référence dans les romans. Il s'agit ici de prendre en compte la dimension socioculturelle du cinéma en partant d'un panorama de la présence du filmique comme thème dans le roman africain francophone. Plus spécifiquement, on cherchera à répondre aux questions suivantes : Quelle idée du cinéma est-elle exprimée dans ces romans? Quels aspects du cinéma retiennent-ils l'attention des romanciers? Quels problèmes sont-ils mis en évidence par le recours au cinéma? Questions qui peuvent être reprises plus simplement par : Que voit-on? Qui voit? Et comment voit-on?

La deuxième partie sera dévolue à l'influence du cinéma sur l'esthétique du roman. Elle s'appuie sur la définition de Christian Metz qui, allant au-delà des considérations essentialistes d'André Bazin, considère le cinéma comme un langage pouvant se soumettre à l'analyse objective de la sémiotique. Metz présente ce langage cinématographique comme un code composite où cohabitent les codes cinématographiques spécifiques (généraux, s'ils sont communs à tous les films, particuliers, s'ils sont propres à un groupe de films) et les codes cinématographiques non-spécifiques que le cinéma partage avec les autres arts. Ces codes cinématographiques non spécifiques incorporent des signifiants formés ailleurs, en littérature, en peinture, en photographie, etc. ou dans les effets expressifs de l'environnement social. Le langage cinématographique est donc perçu comme un système de systèmes qui permet une multitude de choix et de combinaisons devant aboutir à des films particuliers.

Il devient possible, dans cette logique, de tracer un parallèle entre le langage cinématographique et la langue, en faisant appel à la dichotomie saussurienne de la langue et de la parole ou à celle de la langue et de l'écriture de Roland Barthes. Le film se présente ainsi comme un texte ou un discours où s'actualisent de manière singulière les codes

cinématographiques – ainsi que la langue s’actualise effectivement dans/par la parole ou l’écriture – en les inscrivant dans une syntaxe et un contexte particuliers. La compréhension du film, dans ce cas, ne demande pas seulement la maîtrise des codes cinématographiques, mais aussi celle des éléments non cinématographiques inscrits dans le film, ainsi que l’écrit Metz :

Chaque film a sa structure propre, qui est une organisation d’ensemble, un réseau dans lequel tout se tient, bref un système; mais ce système ne vaut que pour un film; c’est une configuration qui résulte de divers choix, ainsi que d’une certaine combinaison entre les éléments choisis. Ces choix ont été opérés parmi les ressources offertes par divers codes cinématographiques (généraux et *particuliers*) –, mais aussi bien par des codes non-cinématographiques : un film, ce n’est pas « du cinéma » de bout en bout, et ce qu’il porte en lui de non-cinématographique (son arrière-plan politique, par exemple, ou le dessin de ses personnages) est tout aussi important que le reste lorsqu’il s’agit de définir sa singularité, c’est-à-dire ce qui le différencie de tous les autres films.³⁸

Cette définition du cinématographique comme système de codes et du filmique comme discours a d’importantes implications épistémologiques dans le cadre de notre travail. La première, et Jean-Patrick Lebel³⁹ arrive à la même déduction, est qu’une forme proprement cinématographique comme les mouvements d’appareil, les rapports de grosseur et de durée entre les plans, les procédés de montage ou les procédés de liaison ne véhicule pas de significations particulières qu’on pourrait répertorier et classer. Si une forme proprement cinématographique est un signifiant répertorié, elle n’a pas pour autant un signifié fixe et ne prend de sens que par rapport au contenu de l’image qui lui sert de support. C’est donc grâce aux signifiants cinématographiques non-spécifiques et aux signifiants non-cinématographiques que le code proprement cinématographique peut signifier. Par conséquent, et c’est la deuxième implication, un signifiant cinématographique

³⁸ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Nouvelle édition augmentée d’une postface, Paris, Albatros, 1977, p 46-47

³⁹ Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Les éditions sociales, 1971, p.118.

spécifique peut être transféré et actualisé dans un autre code tel qu'un roman par exemple. Metz lui-même est conscient de cette possibilité d'interférences sémiologiques et reconnaît dans la prose de Faulkner des techniques narratives qui ressemblent au montage alterné⁴⁰. La troisième implication est que si le cinéma, dont la particularité est de créer l'impression de réalité, recourt à plusieurs codes à la fois pour atteindre son but, c'est peut-être parce que certaines réalités s'expriment mieux à travers certains codes. En amalgamant les codes, le langage cinématographique produit un monde d'apparence qui, plus vrai que la réalité, pourrait servir de prisme pour la lecture du réel. Est ainsi mis en évidence, ce qu'Ann Chisholm⁴¹, commentant les travaux de Metz, nomme la flexibilité du langage cinématographique, une qualité qui lui permet d'intégrer certaines nuances et aussi d'être facilement intégré aux autres codes sémiologiques. On verra comment cette flexibilité du langage cinématographique autorise des interférences sémiologiques variées avec le roman africain. On abordera le langage cinématographique d'abord comme ressource d'expressivité dans le roman africain, puis comme hypotexte donnant lieu à une écriture parodique et ironique, enfin comme un facteur de renouvellement esthétique grâce auquel de jeunes romanciers se démarquent de leurs aînés, élargissent le champ littéraire et bâtissent leur légitimité littéraire.

La troisième partie de cette étude s'intéresse à la dimension trans-médiatique des rapports cinéma-littérature, plus précisément à la novélisation, c'est-à-dire la reprise/réécriture littéraire d'un film. Bien qu'elle date du XIX^e siècle, cette pratique

⁴⁰ Christian Metz, *Langage et cinéma*, op. cit., p. 161.

⁴¹ Ann Chisholm, « Rhetoric and the Early Work of Christian Metz : Augmenting Ideological Inquiry in Rhetorical Film Theory and Criticism. », *The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film* (dir. David Blakesley), Edwardsville, South Illinois University Press, 2003, p. 48.

reste difficile à cerner et à classer. Jan Baetens et Marc Lits⁴² relèvent d'ailleurs que la novélisation se démarque fondamentalement des autres pratiques trans-médiatiques : elle n'est pas une adaptation en tant que telle, puisqu'il ne s'agit pas du cinéma (images et bande-son) mis en mots, mais de la transformation en roman d'un scénario; elle n'est pas une *remédiation* médiatique non plus, car il n'y est pas question de renouveler ou de revivifier une œuvre en la transposant d'un média ancien dans un média neuf; elle relève encore moins de l'*ekphrasis*, du moment où la majorité des novélisations attachent peu d'importance à la description et se détournent de la richesse visuelle du cinéma. Ce malaise dans la définition de la novélisation préfigure l'inflation conceptuelle et les controverses théoriques que son étude pourrait susciter.

En effet, la novélisation occupe une place charnière dans la culture médiatique en Occident où, généralement sous-tendue par une logique commerciale, elle mobilise des enjeux de divers ordres : culturel, littéraire, économique ou social. Mises sur le marché avant, après ou en même temps que les films dont elles se veulent les doubles littéraires, les novélisations visent soit à faire la promotion du film, soit à capitaliser le succès de son antécédent filmique, soit à répondre au besoin du public de prolonger son expérience spectatorielle. La novélisation se prête donc à des approches économiques, sociologiques, sémiologiques, narratologiques, esthétiques, etc. avec toutes les théories qui les soutiennent. Dans le contexte africain où l'on compte seulement trois cas de novélisation, œuvre, chacune, du même sujet, à la fois romancier et réalisateur et qui ne semble pas spécialement déterminé par la contrainte commerciale, il est possible d'évacuer les querelles conceptuelles et la notion d'intersubjectivité, puis d'envisager la novélisation

⁴² Jan Baetens et Marc Lits, « La novellisation : au-delà des lieux communs », *La novellisation. Du film au livre*, (dir. Jan Baetan et Marc Lits), Leuven, Leuven University press, 2004, pp. 9-18.

comme relation entre un texte et son double. D'ailleurs, comme le précisent Baetens et Lits, l'une des caractéristiques majeures de la novélisation est de fonctionner toujours

[...] dans un système de relation avec un autre, un double, qui le précède, l'engendre, le détermine, contre lequel il se construit, en prolongement, en opposition, dans une quête identitaire complexe. La novellisation pose d'emblée la question de la présence-absence, de l'autonomie-dépendance, en jouant la tension entre identité et ipséité telle que définie par Paul Ricœur⁴³.

En d'autres termes, la question de la novélisation peut être étudiée sous l'angle de la poétique des réécritures où l'on explore les mécanismes « d'absorption et de transformation⁴⁴ » d'un texte par un autre, mais aussi la relation de transtextualité, définie par Gérard Genette comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴⁵ ». Dans cette perspective, il convient de scruter les transformations et les variations inhérentes à tout acte poétique de répétition et de préciser le statut du texte d'arrivée (hypertexte) par rapport au texte tuteur (hypotexte) et par rapport au contexte littéraire en général.

⁴³ Jan Baetens et Marc Lits, *Op. cit.*, p. 14

⁴⁴ Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, p. 85.

⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

PREMIÈRE PARTIE : CINÉMA, RÉFÉRENT DU TEXTE LITTÉRAIRE

Chapitre 1 : Le cinéma entre utopie et contre-modèle

Quelle perception sociale du cinéma se dégage des romans africains où le 7^{ème} art figure parmi les thèmes principaux ou secondaires? Cette question résume nettement l'objectif poursuivi par ce chapitre. Et pour y répondre, nous nous appuierons sur ce que Christian Metz nomme la phénoménologie du film¹, c'est-à-dire la manière d'être spectateur, car, si l'œuvre d'art naît d'un acte créateur unique, c'est l'activité interprétative du public qui lui confère une existence et une place effectives dans un environnement culturel donné. Une approche pragmatique, celle que suggère Francesco Casetti², par exemple, et qui explore le rapport entre le texte filmique et son contexte de production et de réception, semble bien indiquée dans cette perspective. En effet, une telle approche nous amène à nous interroger sur le cadre dans lequel le film s'inscrit, le destin du film dans ce cadre, les conditions de son exploitation/consommation et les pratiques qu'il induit, permettant ainsi de soulever des points susceptibles de contribuer à la définition de ce que le cinéma représente pour les personnages romanesques et les romanciers africains. On prendra donc en compte les motivations qui sous-tendent la décision d'aller au cinéma, les comportements qui accompagnent les projections, les rituels qui précèdent le spectacle, les éléments qui retiennent l'attention des individus et définissent les goûts personnels, puis le statut social de ce goût personnel modelé par le cinéma : est-il valorisé/valorisant ou connoté négativement?

I – Cinéma et mimétisme culturel

¹ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 13-35.

² Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Regards et écoutes», 1990.

Aller au cinéma relève d'une attitude de consommation culturelle qui sous-entend une quête consciente de plaisir esthétique car, ainsi que l'indique Christian Metz, c'est le « bon objet » qui constitue le but de l'institution cinématographique³. Toute l'entreprise cinématographique est fondée sur le fait qu'on va au cinéma pour voir un bon film et non le contraire, ce qui instaure une sorte de pacte tacite entre les producteurs de film et les spectateurs : l'industrie cinématographique a besoin des spectateurs qui, pour voir les films, déboursent de l'argent, lequel argent sert en retour à financer l'industrie et donc à produire de nouveaux films. On voit émerger un lien essentiel entre le cinéma, l'industrie commerciale, et la psychologie du spectateur, puisque l'institution cinématographique dépend, pour sa perpétuation, du désir des spectateurs de voir les films. Or, ne pouvant exercer de contrainte physique sur les spectateurs, la seule ressource dont dispose l'industrie cinématographique est de susciter cette envie d'aller au cinéma, de la rendre spontanée, d'en faire une habitude sociale ou un constituant de la socialité par la qualité de ses produits. Le plaisir filmique, mis au service d'une institution sociale, échappe ainsi, d'une certaine manière, au cadre individuel et la psychologie du spectateur acquiert une dimension collective, fonctionnant alors aussi comme « réglage historique et maillon dans le circuit de l'argent⁴ ». Par conséquent, si l'on va au cinéma pour satisfaire une pulsion esthétique personnelle, on pourrait aussi y aller pour sacrifier à d'autres usages consacrés par le groupe social.

Cet élargissement de la sphère du psychisme spectatorial peut donner lieu à de nombreuses pratiques dont les comportements « braconniers » tels que conceptualisés par Michel de Certeau et réaménagés par Emmanuel Ethis. Analysant le rapport du spectateur à

³ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgeois, 1993, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 29

l'objet culturel dans la perspective de son contenu et de sa signification, Michel de Certeau considère comme braconnier le comportement qui consiste à y puiser de manière sélective, en fonction des intérêts et désirs personnels, juste ce qu'il faut pour se constituer un capital culturel⁵. Emmanuel Ethis, lui, trouve cette définition trop large car, vu qu'on ne consomme pas les objets culturels avec la même intention, c'est chacun qui peut se constituer braconnier en ne tirant des propositions artistiques/culturelles que ce qu'il veut ou peut. Dès lors, pour préciser le sens du concept et lui donner une certaine opérationnalité, il convient de l'envisager aussi dans la perspective des motivations sociales qui amènent les publics vers la consommation des objets culturels. Dans le cas du cinéma, par exemple, l'analyse de la prise de la décision d'aller au cinéma sera aussi importante que celle de l'interprétation du film par le spectateur. On se rend à l'évidence,

[l]e spectateur braconnier n'est pas, dès lors, celui qui chasserait sur les terres d'un hypothétique autrui cultivé, en piégeant grâce à on ne sait quel outil prohibé des bénéfices culturels réservés en chasse gardée, mais plutôt celui qui joue de l'objet culturel avec des désirs préalablement instruits par d'autres représentations.⁶

Autrement dit, le spectateur braconnier n'est pas, comme le suggère de Certeau, celui qu'anime le désir de produire pour lui-même du capital culturel, mais celui qui fonde sa décision d'aller au cinéma sur des désirs autres que ceux de voir un beau/bon film. Dans ce sens, le braconnage culturel peut être considéré comme un ressort important du roman africain.

En occident, le cinéma s'inscrit dès ses origines dans la tradition aristotélicienne des arts de fiction et de représentation, comme le dit Metz, et le spectateur, aguerré par

⁵ Michel de Certeau, « Pratiques quotidiennes », *Les cultures populaires*, (dir. G. Pougol et R. Labourie), Toulouse, Privat, 1979, p. 23-29 (cité par Emmanuel Ethis p. 248-249)

⁶ Emmanuel Ethis, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006, p. 249.

l'expérience du roman, du théâtre et de la peinture l'intègre assez naturellement⁷. En Afrique, par contre, bien que la tradition orale ait développé une importante culture du spectacle susceptible de préparer le public à la réception du cinéma, cet art est avant tout perçu comme une invention de l'Occident. Son intégration dans l'univers africain est alors soumise aux aléas des humeurs, des attitudes et des préjugés reliés à la présence des Occidentaux, surtout dans les romans dont l'action se situe pendant la période coloniale.

La décision d'aller au cinéma peut alors être tributaire des différentes représentations des institutions et des acteurs sociaux. Dans *Maïmouna*, roman d'Abdoulaye Sadj, le cinéma est détourné de ses visées esthétiques et instrumentalisé dans les enjeux identitaires sociaux propres aux sociétés coloniales. La ville, dont le cinéma constitue un élément central, est considéré comme « le fief de la civilisation » (*Mai*, 86) et il faut s'y intégrer pour éviter d'être stigmatisé comme « êtres de la brousse qui [n'ont] jamais rien vu » (*Mai*, 100). C'est le désagrément que Boumana Diaw et Rihanna veulent éviter à Maïmouna, jeune fille fraîchement débarquée de la campagne, en l'amenant découvrir le mystère du cinéma. Pour cette famille et tous les membres de leur cercle restreint, le cinéma se présente comme un rite de passage donnant accès à la société des évolués, une classe intermédiaire entre les colons blancs et les indigènes. « Enfermé dans les préjugés de son âge » (*Mai*, 123), préjugés nourris par la situation privilégiée des Occidentaux dans la société coloniale, Boumana conçoit la réussite sociale en termes de possibilité de mener une vie à l'européenne. Aller au cinéma s'inscrit dans le sillage des actions engagées dans cette optique, comme acquérir de l'instruction, se former à un métier, rechercher le soutien des ses supérieurs hiérarchiques ou rompre avec des pratiques africaines telles que la polygamie qui sont susceptibles d'entraver son évolution. Il est

⁷ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 54.

intéressant de remarquer que le cinéma s'insère dans la vie de cette famille comme une routine, sans être précédé ni suivi des attitudes usuelles liées à la consommation des objets culturels.

Avant d'aller au cinéma, surtout quand on le fait en famille, il est habituel de discuter des goûts et des attentes de chacun et de décider, en fonction des ceux-ci, quelles séances conviendraient le mieux. Dans *Maïmouna*, la famille Boumana se contente d'aller au cinéma deux fois par mois, et en matinée uniquement. Aucune mention n'est faite des commentaires ou débats qu'aurait pu susciter cette assiduité au cinéma dans la famille. Tout se passe comme si le cinéma est fréquenté, non pour le capital culturel qu'on peut en tirer, ni même pour le plaisir filmique, mais parce qu'il offre l'occasion à Boumana et compagnie de se vêtir de leurs plus belles tenues et de se faire admirer des « indigènes » dont ils ne partagent déjà plus la destinée. Un côté du cinéma Rialto est réservé aux indigènes, et ce n'est pas là que s'asseyent les Boumana. Le cinéma est le lieu d'expression du mimétisme culturel tel qu'expliqué par Frantz Fanon, Fabien Eboussi-Boulaga et Homi Bhabha⁸.

Le braconnage, entendu comme subtilisation de capital culturel par de Certeau, aurait été l'attitude idoine de la part des Africains en quête d'émancipation, car la sortie de la situation coloniale est subordonnée, ainsi que l'écrit Bhabha, au dépassement des oppositions binaires. Le colonisé doit pour cela se montrer actif, au plan culturel surtout, en procédant par « l'anthropophagie culturelle⁹ » qui consiste à prendre au colonisateur des valeurs qui, conjuguées avec la culture du terroir, lui assurent une identité nouvelle plus

⁸ Dans leurs ouvrages respectifs, *Peau noire, masque blanc*, *La crise du Muntu* et *The Location of culture*, Frantz Fanon, Fabien Eboussi-Boulaga et Homi Bhabha associent le mimétisme culturel à une crise d'identité qui fait que le colonisé, en essayant de ressembler au colonisateur, devient quelque chose d'inauthentique, qui n'appartient plus à la culture du terroir, mais qui n'appartient pas non plus tout à fait à la culture occidentale.

⁹ Ce concept, développé en Amérique Latine par des écrivains comme Oswald de Andrade, y a énormément influencé le discours postcolonial. (Oswald de Andrade, *Anthropophagie*, Paris, Flammarion, 1982 [1928].)

riche¹⁰. Cette identité nouvelle, autrement appelée tiers espace, assure au colonisé une certaine indépendance par rapport aux représentations stéréotypées des relations colonisé/colonisateur et lui évite de subir l'assimilation culturelle. Dans le roman de Sadjì, Boumana ne jouit pas de cette distance qui permet de juger lucidement la société ; sa régularité au cinéma s'explique d'ailleurs par la volonté de se conformer au profil type du civilisé que véhicule l'idéologie coloniale¹¹. Dans cette perspective, aller au cinéma apparaît comme un de ces « masques » que le colonisé, victime du complexe d'infériorité, arbore pour voiler son identité authentique et paraître sous des traits emprunts qui font plaisir au colonisateur¹². Le cinéma est détourné de son objectif culturel au profit de l'ascension sociale et de l'affirmation de soi, un processus mal négocié qui aboutit plutôt à l'aliénation culturelle du colonisé.

On trouve une situation similaire dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba. Si dans *Maïmouna* le complexe du colonisé, qui induit une certaine consommation du cinéma, résulte de la position sociale enviable du colonisateur, dans le roman de Bemba, c'est de la supériorité technologique des Occidentaux qu'il découle. Ignace, le projectionniste du cinéma « Lumière » reste en poste pendant vingt ans, malgré le salaire minable et les conditions exécrables de travail – il est accessoirement garçon de course de son patron et commis au ménage – parce qu'il trouve satisfaction sur un autre plan : manipuler les machines de projection lui donne l'impression de participer à la puissance technologique de

¹⁰ Homi K. Bhabha, « Culture's In-Between », Stuart Hall & Paul Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE Publications, 1996, p. 58.

¹¹ Pour mieux comprendre le contexte sociohistorique de ce phénomène, on pourrait se référer au livre d'Alice Conklin, *A Mission to Civilize : The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford, Stanford University Press, 1997. L'auteur montre comment les fondements idéologiques de la politique coloniale assimilatrice de la France en Afrique prédisposent les administrations coloniales à imposer la civilisation issue de la philosophie des Lumières au détriment des civilisations locales considérées comme barbares.

¹² Voir Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952; Fabien Eboussi-Boulaga, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence africaine, 1977.

l'Occident. C'est la raison pour laquelle il ne se sent vraiment valorisé que dans la salle de projection et ne comprend rien aux luttes politiques engagées par ses compatriotes pour l'indépendance du pays, car, pour lui, l'émancipation ne consiste pas à évincer le colonisateur, mais à se glisser dans sa peau.

Ce désir obsessionnel du personnage de ressembler au colonisateur s'extériorise à travers son attitude obséquieuse, à l'état de veille, et à travers ses rêves, lorsqu'il dort. Dans un de ces rêves, Ignace se transforme en un réalisateur coordonnant le tournage d'un film sur la conquête de l'Afrique. L'Histoire y est réécrite dans une perspective européenne qui met de l'avant les avantages de la colonisation, mission civilisatrice et salvatrice, tandis que dans l'ensemble, les atrocités subies par l'Afrique sont laissées aux Arabes. La fascination d'Ignace pour la puissance technologique de l'Europe le pousse à se renier, à renier sa culture et son histoire. Il suit en cela les traces de son père qui se targue d'avoir été le premier Palmérien à conduire une voiture automobile :

Ignoré, méconnu, méprisé dans la cité, Ignace attendait chaque jour ce moment miraculeux qui lui permettait de prendre sa revanche. Par la précision, la sûreté de ses gestes qui donnaient vie aux machines, lesquelles donnaient naissance à un monde prodigieux de sons, de couleurs et de formes, Ignace égalait le prestige du maître blanc. Il se souvenait, enfant, du renom dont jouissait son père auprès de ses frères de race, pour avoir été l'un des premiers conducteurs d'automobile du pays. Le chauffeur était alors considéré comme le plus proche compagnon du Blanc. (*Rêves*, 10)

Ici aussi donc, le cinéma n'est pas choisi pour le plaisir ou la culture qu'il procure, encore moins pour un possible transfert de savoir technique, mais pour l'impression de puissance et de réussite sociale qu'on en tire.

Même dans les romans où le clivage colonisé/colonisateur n'est pas marqué, la dimension sociale de la psychologie du spectateur peut prévaloir sur l'aspect esthétique ou culturel. L'intérêt de certains personnages pour le cinéma relève d'une sorte de suivisme ou

de la volonté de sortir de la marginalité. Aller au cinéma étant un critère de socialité dans un groupe, le personnage l'adopte, au départ, uniquement pour y être accepté, même si par la suite il développe un certain plaisir. C'est le cas de la Mère dans *La Civilisation, ma Mère !...*¹³ de Driss Chraïbi. Deux garçons, Driss et Nagib, décident d'arracher leur mère à l'isolement où l'a confinée son mari. Étant sortie de la maison paternelle seulement pour se retrouver enfermée dans celle de son mari, la mère ignore tout du monde qui l'entoure et se comporte comme un enfant. Pour assurer sa naissance à la société des adultes, ses deux garçons l'amènent à découvrir progressivement tout ce qu'il faut savoir et faire pour y vivre. La Mère apprendra ainsi à porter une toilette de femme, à se chausser, à utiliser le fer à repasser, à téléphoner, à fréquenter le super marché et à aller au cinéma, entre autres choses. Les fils amènent leur mère au cinéma parce qu'ils le considèrent avant tout comme un rituel social et la dimension esthétique ou culturelle semble secondaire. Le désir d'intégration sociale a préséance sur tous les autres dans la décision des fils à propos du cinéma, ce qui est un détournement de la visée première du 7^{ème} art. La démarche des garçons est semblable à celle de Binguel dans *Cinéma* de Tierno Monenembo. Pour être accepté par Benté comme ami, il doit apprendre à fréquenter la salle obscure du Syrien Seïny-Bôwal et à réutiliser tous les jours le jargon des personnages de *Western*.

II – Le cinéma : une faille dans le tissu social

On a l'impression que le cinéma est un tremplin pour l'ascension sociale des adultes dans les romans coloniaux et un élément essentiel de socialité pour les jeunes. Dans les deux cas, le comportement braconnier met le cinéma au service d'un ordre établi. Il peut arriver cependant que la décision d'aller au cinéma soit motivée par la volonté d'échapper à

¹³ Driss Chraïbi, *La civilisation, ma Mère!...*, Paris, Denoël, 1972. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *La civilisation*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte)

l'ordre social. Le statut ambigu des salles de cinéma rend possible ce détournement des visées cinématographiques en faveur des pratiques sociales censurées. Analysant la situation de projection des films sous un angle psychanalytique, Christian Metz établit un parallèle entre l'activité du spectateur et le voyeurisme. Dans sa démonstration, le « voir » au cinéma se situe dans le prolongement de la « scène primitive », dans la mesure où l'assistance composée d'individus qui s'ignorent les uns les autres, l'obscurité dans laquelle se trouve le regardeur, l'écran qui n'est qu'une lucarne ouvrant sur un ailleurs visible et inaccessible font du spectateur un voyeur. Cette impression est d'autant plus forte que, contrairement au théâtre, par exemple, où les acteurs saluent les spectateurs à la fin, légitimant ainsi leur voyeurisme, les acteurs de cinéma sont absents et ne voient pas les spectateurs. Ceux-ci ont donc la latitude de voir sans être vus, ni par ceux qu'ils regardent, ni par leur entourage. Aussi le cinéma développe-t-il, malgré son rôle d'institution sociale, certaines caractéristiques de l'interdit propre à la « scène primitive » :

Il participe ainsi, en plus petit, au régime particulier de certaines activités (comme la fréquentation des « maisons de tolérance », à cet égard fort bien nommée) qui sont à la fois officielles et clandestines, et dans lesquelles aucun de ces deux caractères ne parvient tout à fait à effacer l'autre. Pour la grande majorité du public, le cinéma (qui en cela ressemble au rêve) représente une sorte d'enclos ou de « réserve » qui échappe à la vie pleinement sociale bien qu'il soit admis et prescrit par elle : aller au cinéma est un acte licite parmi d'autres, qui a sa place dans l'emploi du temps avouable de la journée ou de la semaine, et cette place est pourtant un « trou » dans l'étoffe sociale, un *créneau* qui ouvre sur quelque chose d'un peu plus fou, d'un peu moins approuvé que ce qu'on fait le reste du temps.¹⁴

Cette situation dans l'entre-deux fait du cinéma un espace de résistance où des catégories sociales mises en minorité par les discours et les représentations officiels peuvent s'exprimer.

¹⁴ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 91.

En effet, l'attitude de certains personnages des romans africains dans la situation cinématographique évoque le concept de la « revanche du paganisme¹⁵ » qu'Achille Mbembé développe pour illustrer les différentes formes de résistance muette des opprimés des sociétés (post)coloniales. Chaque fois que la cohésion du monde est acquise par la sanction, la censure et le mythe, la violence matérielle et symbolique donc, et non par un consensus entre les acteurs sociaux, l'adhésion de toutes les parties n'est pas spontanée et l'ordre social dont se prévalent les figures d'autorité demeure une harmonie de façade. Sous l'orthodoxie officielle, des dissidences et des hérésies couvent et s'expriment sourdement à la moindre occasion. La position équivoque du cinéma le rend propice à porter ces revendications qui se matérialisent souvent sous la forme d'un double jeu social.

Marie Kabongo, l'épouse d'Ignace illustre parfaitement la situation dans *Rêves portatifs*. Ménagère paresseuse mais ambitieuse, elle s'est liée à Ignace dans le but non avoué de quitter la campagne pour profiter de la vie en ville. En présence de son mari, elle affecte l'honnêteté et l'humilité en dédaignant les toilettes coûteuses et les bijoux que ce dernier est d'ailleurs incapable de lui offrir. Elle a pourtant une garde-robe bien riche qui lui vient des autres hommes avec qui elle noue des relations répréhensibles. Dans cette société où toutes les licences sont permises à l'homme tandis que « toute faute d'une femme mariée est considérée comme une chute » (*Rêves*, 33), il importe pour Marie, qui tient à jouir de sa jeunesse au même titre que ces hommes, de préserver les apparences. Le cinéma devient un outil dans ce jeu de mascarade. C'est dans la salle du cinéma « Lumière », en effet, qu'elle consomme sa relation adultérine avec Édouard, au rythme du film que son mari projette :

¹⁵ Achille Mbembé, *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988.

Peu rassurée et follement excitée, Marie dut se soumettre à cet étrange arrimage. Personne ne s'occupait d'eux. Les yeux mi-clos, la bouche entrouverte, Marie ne distinguait plus autour d'elle que des silhouettes confuses, fantomatiques, puis, retrouvant un semblant de lucidité, elle voyait s'avancer au galop un, dix, cent cavaliers cravachant furieusement leurs bêtes. Ce galop d'enfer qui ne s'arrêtait pas procurait à la jeune femme des sensations inconnues. Sous ses pieds, les canyons semblaient prêts à engloutir les téméraires cavaliers qui réussissaient pourtant, par le jeu de leurs éperons, à franchir les obstacles les plus difficiles. [...] C'était un festival de revolvers toujours en érection, crachant le feu. Curieuse mascarade, car on mourrait dans ce film pour renaître dans « notre prochain spectacle », on mourait une seconde pour émerger quelques instants plus tard de cette pâmoison. [...] Pour Marie, la chevauchée avait pris fin. Le souffle court, elle reprit sa place initiale. (*Rêves*, 16-17)

La puissance des métaphores sexuelles qui imprègnent cette séquence de *western* indique que le narrateur adopte le point de vue de Marie, obnubilée par son appétit pour les hommes virils. Le spectacle de l'écran n'intéresse absolument pas les deux amants, puisque Marie prend congé de son compagnon une fois sa « chevauchée » terminée, avant la fin du film, et qu'Édouard se laisse surprendre par le sommeil. Loin de remplir sa fonction culturelle, le cinéma permet à Édouard, qui n'est pas à son coup d'essai, et à Marie de se dérober à la censure sociale.

On trouve un comportement braconnier moins osé, mais qui s'inscrit dans la même veine que celui-ci dans *Bab el-Oued* de Merzak Allouache. Le roman représente l'Algérie des années 1990 où des influences sociales contradictoires mettent les jeunes à rude épreuve. L'ouverture sur le monde occidental, par l'entremise des médias de masse, en l'occurrence la télévision par câble et par satellite, expose les adolescents à des modèles de comportement libéral en matière de mœurs tandis que la résurgence du fondamentalisme religieux débouche sur un renforcement de l'autorité des traditions. Les relations homme/femme ne devant avoir lieu que dans le mariage, tout comportement à connotation sexuelle hors de ce cadre relève de l'hérésie et est susceptible de provoquer des

réprimandes sérieuses¹⁶. Les jeunes choisissent alors la clandestinité pour s'exprimer¹⁷. Leurs espaces de prédilection sont les endroits où il serait improbable de rencontrer des islamistes, comme les églises et le cinéma. C'est ce dernier lieu que choisissent Kader et Aïcha :

Elle a cinq ans de plus que lui, mais pour Kader ce n'est qu'un détail sans importance, puisqu'elle le comprend. Lorsqu'ils se retrouvent dans l'obscurité du cinéma, elle se serre contre lui et le caresse. C'est devenu une habitude. « Léger! Mais ça fait plaisir... La première fois, j'ai cru qu'elle avait pas fait exprès. C'était un film, j' me rappelle pas le titre, où on parlait de... tu m' comprends... Mais pour ce qui est des images... Toutes les bonnes scènes avaient été coupées. Aïcha n'était pas contente... Sa main s'est posée sur ma cuisse et elle a commencé à voyager, alors ma fusée elle s'est dressée » (*Bab*, 144)

Le cinéma est aussi le lieu de rendez-vous entre Maïmouna et « le jeune homme au complet noir » dont elle est amoureuse, mais que Boumana et Rihanna, soucieux de donner leur fille en mariage à Doudou Diouf, un homme de leur classe sociale, considèrent comme un déclassé. Sous le prétexte d'aller au cinéma, Maïmouna fréquentera son amoureux et finira même par concevoir un enfant de lui. Ainsi, La salle obscure permet aux jeunes de braver un double interdit, voir la scène primitive et s'y essayer.

Les salles de cinéma offrent à leurs adeptes la possibilité de se soustraire physiquement, le temps d'une séance, à la vigilance d'un ordre social étouffant. Mais tous les mécontents du système n'ont pas ce privilège. Les femmes mariées, par exemple, soumises à une discipline plus stricte encore que les jeunes dans les romans maghrébins, ne sont pas libres d'aller au cinéma, si ce n'est par la volonté de leurs maris. Or ceux-ci sont généralement sous l'emprise de la tradition qui confine la femme au foyer. Les femmes

¹⁶ Voir Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

¹⁷ Voir l'article de Scott Homler, « Désir et impuissance dans *Halfaouine* et *Bye-Bye* », *Présence francophone*, n° 65, 2005, pp 95-110 où il est question du sujet maghrébin postmoderne qui doit se battre contre la culture arabo-musulmane pour afficher une identité sexuelle capable de libérer le fantasme opprimé.

mariées ne peuvent aller au cinéma qu'en usant de subterfuge comme le fait la Mère dans le roman de Driss Chraïbi ou Fatiha dans *Une femme pour mon fils* d'Ali Ghalem. Par conséquent, elles se contentent des films que la télévision propose. Elles rejoignent alors la majorité des spectateurs qui regardent effectivement les films en salle. Une attitude conventionnelle dans la salle obscure ou devant l'écran de télévision familial n'est pourtant pas une garantie ferme que le cinéma travaille à consolider l'ordre social. Bien au contraire, le pseudo-réel qu'il propose constitue, non seulement un « trou dans l'étoffe » sociale où l'on se réfugie temporairement, mais aussi un outil d'analyse qui rend loisible une remise en question de la société.

III – Le cinéma comme un espace de dépaysement et de déracinement

En effet, dans l'optique pragmatique que développe Francesco Casetti, le spectateur n'est plus un simple décodeur en face d'un écran sur lequel se déploie une combinaison de signes formant une construction bouclée sur elle-même. Il est au contraire un interlocuteur, ce qui suppose une interaction avec l'écran. Les images filmiques apparaissent dès lors comme un organisme susceptible de subir et d'influencer son contexte. Certes, le fait que les acteurs de film soient absents au moment où les spectateurs regardent, et la vocation des spectateurs à être essentiellement hors du film consacrent une séparation nette entre la salle et l'écran. Mais cette distance spatio-temporelle entre le film et le spectateur reste franchissable grâce à l'organisation du dispositif cinématographique. Les ellipses qui laissent au spectateur le soin de combler les écarts dans la narration filmique, la distribution des informations qui tient compte des attentes du spectateur, les mondes possibles de l'image qui ne s'actualisent que par les jeux de projection et d'identification du spectateur font en sorte que le spectateur participe à l'élaboration du film.

Cette participation est rendue possible par des marques laissées dans le film pour servir de pont entre les deux univers. Par exemple, avec « l'aspectualisation de l'image cinématographique », une expression qui désigne chez Casetti les effets obtenus par la manipulation des machines, un spectateur peut se sentir interpellé, se constituer témoin, épouser le point de vue d'un personnage ou celui de la caméra. L'activité du spectateur crée un circuit d'échange entre la réalité et la fiction :

Mais c'est le dispositif cinématographique même qui, au-delà de tel ou tel rouage particulier, est organisé comme un piège, prêt à capturer quiconque entre dans son rayon d'action : exhiber un monde – du plus réaliste au plus fantastique – suppose la mise en œuvre de la pulsion scopique ; proposer un fragment de vie – du plus original au plus stéréotypé – répond à des besoins fondamentaux. À tout moment, donc, le film pose face à lui un point où rattacher sa propre action et où trouver un double ; à tout moment, il pousse les voix et les regards qui l'habitent hors scène – vers celui dont il suppose, ou plutôt dont il prétend qu'il doit les saisir – avec l'espoir d'une réponse.¹⁸

Le cinéma met donc à la portée du spectateur un monde alternatif que celui-ci peut reconfigurer en fonction de sa personnalité, de ses désirs, de sa culture, etc. Il ouvre sur la mimésis au sens où la définissent Gunter Gebauer et Christoph Wulf, c'est-à-dire « la production d'un monde symbolique qui allie le pratique au théorique¹⁹ ».

Selon Gebauer et Wulf, en effet, la mise en images du monde peut déclencher des processus de simulation au bout desquels on obtient une « esthétisation » de la société, la représentation devenant plus réelle que le représenté par la force des médias de masse :

Les images sont miniaturisées sous la forme d'images télévisées et subissent une accélération. Petit à petit, elles remplacent l'expérience de la réalité. Il ne s'agit pas de réalités qui sont transformées en images, mais d'images qui deviennent réalité. Une pluralité d'images-réalités apparaît. Les différences entre réalité, image et fiction disparaissent.²⁰

¹⁸ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*, op. cit., p. 24.

¹⁹ Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Mimésis. Culture-Art-Société*, Traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005, p. 13.

²⁰ *Ibid.*

Dans une société où la duplicité constitue l'un des moyens de résistance à un ordre contesté mais puissant et intransigeant, cet effacement des frontières entre réalité, images, et fiction transforme le cinéma en refuge symbolique, le pseudo-réel qu'il propose pouvant être perçu comme un monde idéal. De nombreux personnages du roman africain se retranchent d'ailleurs dans les « images-réalités » que leur suggère le cinéma et les reconfigurent comme des utopies, au sens de monde de rêve coupé de la réalité, pour les uns, ou de lieu pseudo-géographique, pour les autres.

Sous le prétexte de retracer la trajectoire d'Hassan, un vieil homme qui a connu les régimes successifs ayant dirigé l'Algérie depuis l'indépendance, le narrateur de *Bab el-Oued* explique l'idée que les habitants de Bab el-Oued ont de leur localité. C'est une cité jadis prospère qui est en décrépitude à cause de la trahison des politiciens et de la paupérisation progressive des populations par les privilégiés du pouvoir postcolonial. Hassan n'évoque plus ce lieu que par une métaphore empruntée à une pièce de théâtre rendue célèbre par la justesse de son titre : *Babor Ghraq* (Le bateau a coulé). Si les jeunes gens qui habitent le fameux faubourg n'expriment pas leur déception avec esprit comme Hassan, ils se comportent néanmoins comme sur un bateau en détresse : la quête d'un ailleurs propice reste pour beaucoup la seule voie de salut. C'est ainsi que l'émigration vers la France se signale comme le principal projet des jeunes gens. Ceux qui ne peuvent pas effectuer le voyage réel se tournent vers ce qui ressemble à un exil intérieur. Il s'agit de trouver au cœur même de la ville devenue fantôme, un espace symbolique pouvant permettre de donner un sens à la vie ou, du moins, d'« abriter sa rancœur » (*Bab*, 169).

Hassan et les convertis de la dernière heure de l'islamisme radical choisissent la religion car derrière elle se profile un monde futur, règne de justice et de morale; Ouardya opte pour l'alcool et la cigarette tandis que Didine, un adolescent efféminé, et les jeunes

filles lettrées se rabattent sur les « belles histoires d'amour pour rêver... comme dans *Falcon Crest* » (*Bab*, 36). En réalité, c'est uniquement dans le monde virtuel du rêve construit à partir des romans et des films que les femmes et les jeunes oublient la misère quotidienne, font abstraction des prohibitions de la tradition et de la religion, puis se sentent exister effectivement en laissant libre cours à leurs fantasmes et émotions authentiques et légitimes. Le narrateur le dit clairement au sujet de Lalla Djamila et Yamina, mais le constat peut être généralisé sans risque d'erreur :

Lalla Djamila et Yamina étaient impatientes car ce feuilleton (*Les oiseaux se cachent pour mourir*) les passionnait. Au bout de quelques minutes, elles s'en allaient, voguant au cœur de l'intrigue, s'impliquant dans les trahisons, les passions, les déchirements, vibrant aux apparitions du héros. La voix envoûtante de Richard Chamberlain les transportait loin de Bab el-Oued, loin d'Alger, loin d'Algérie. Pendant une heure, les deux femmes existaient (*Bab*, 136).

L'évasion de ces dames est passagère et la fin du film ou l'interruption de la séance par l'entrée d'un censeur, comme le fondamentaliste Saïd par exemple, sonne le retour à la dure réalité. Elles sont en cela différentes des personnages qui s'installent définitivement dans le rêve cinématographique et épousent le profil de l'utopiste, défini par Raymond Trousson comme « celui qui ignore à la fois la réalité humaine et la dynamique sociale²¹ ». L'univers du cinéma prend alors les contours de l'utopie au sens général de monde chimérique et irréalisable.

C'est justement l'impression qui se dégage de *Rêves portatifs*, lorsqu'on analyse les désagréments subis par Ignace. C'est un personnage simple, naïf et sans estime de soi que le mépris de ses concitoyens, suscité par son inculture et sa maladresse, a acculé à la fuite hors de la société. Il trouve refuge dans le cinéma où son travail de projectionniste, qui le

²¹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3^{ème} édition revue et augmentée, Bruxelles, édition de l'Université, 1999, p. 9.

constitue spectateur de fait, le maintient constamment loin du foyer conjugal et de tous les autres lieux de socialisation, tout en lui offrant la possibilité de forger un monde à sa convenance. Le cinéma lui donne une illusion de puissance qui compense son échec social, de sorte qu'il se croit capable d'imposer au monde l'ordre idéal façonné par le visionnement de centaines de films :

Il avait fini par croire que ses mains faisaient et défaisaient une vie d'homme, distribuaient la gloire et rendaient justice. Il goûtait comme un véritable encens les clameurs dont les vagues galopaient impétueusement vers le héros invincible de l'écran, et en partie en direction de l'enchanteur qu'il était. Il lui semblait que ces manifestations tumultueuses, qui secouaient la salle comme une gigantesque pirogue en détresse, saluaient uniquement son savoir-faire (*Rêves*, 11).

Ignace se présente alors comme le sujet d'un double exil caractérisé par son absence quasi permanente de la société et l'intériorisation de la morale abstraite du cinéma. Cette situation fait de lui un inadapté et une proie facile justement à ce moment de l'histoire de son pays où le départ programmé du colonisateur libère des places enviées et aiguise toutes sortes d'appétits.

Les conséquences de l'exil physique, pour ainsi dire, se traduisent par l'ignorance totale des réalités sociales et politiques de son pays. C'est d'abord au cœur de sa propre cellule familiale qu'Ignace révèle son déphasage par rapport au réel. L'image qu'il a de Marie, son épouse, est fautive. Il la croit vertueuse et dévouée alors qu'elle est infidèle et calculatrice. Elle n'hésite pas à le tromper pour l'argent ou même simplement les beaux yeux du premier venu, quelquefois sous ses yeux. Et de son aveu même, c'est l'absence permanente d'Ignace, absorbé par son travail au cinéma, qui rend possible sa duplicité et son comportement licencieux. Lorsque Ignace est emprisonné, elle devient la maîtresse du ministre de l'intérieur, celui-là même qui persécute son mari, et mène loin de la case familiale une vie extravagante, sans jamais penser à user de ses charmes pour libérer son

mari. Pendant ce temps, Ignace l'imagine malheureuse et lui trouve des excuses. Il accuse par exemple ses propres parents, les seuls qui en réalité tiennent à lui, d'avoir poussé son épouse hors de la concession familiale. On voit bien que les données réelles sur sa famille lui échappent.

Le processus qui conduit Ignace en prison montre qu'il vit carrément dans un autre monde. S'il accepte de garder la valise d'Édouard que lui confie son collègue Pierre, c'est parce qu'il n'est pas assez éveillé pour s'apercevoir du trafic de stupéfiants qui se déroule devant lui. Le fait de confier à son tour la valise pleine de drogues et de minerais rares à Jean de la Lune et Geoffrey, des rivaux politiques d'Édouard, montre qu'il ignore les forces en présence dans la société. D'ailleurs, dès qu'Édouard apprend que Geoffrey est impliqué dans le vol de sa valise, il l'interprète comme un complot politique, ce qui aggrave la situation d'Ignace qui appartient à une ethnie minoritaire sur le plan politique. Tenu en échec dans une dispute basée sur des détails sociopolitiques qu'il ignore et humilié par la gifle que lui inflige Édouard, Ignace se retranche dans le seul monde qu'il connaît, celui du cinéma, révélant du coup la dimension psychologique de son exil.

C'est convaincu que l'offense appelle toujours une vengeance immédiate, qu'à l'image du héros de l'écran il est juste et donc invincible, qu'Ignace dégaine le couteau qu'il porte à ceinture, puis poignarde Édouard. Il est incarcéré et meurt sans avoir été jugé, laissant à la postérité l'indigne réputation de meurtrier. Cependant, Édouard qui le cocufiait et ne s'intéressait à la politique que pour protéger ses avantages illicites passe à l'histoire comme un martyr de l'indépendance. Le triomphe du méchant contre le bon et le sort d'Ignace dans l'ensemble montrent que la morale du cinéma est utopique et que toute tentative de l'appliquer dans la vie réelle relève d'un manque de jugement. Cette image du cinéma comme industrie de rêves et de chimères susceptible de compromettre la survie des

individus en les détournant de la réalité sociale est aussi évoquée dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes²². Pour arracher des aveux au capitaine Yakaba, auteur d'un coup d'état manqué, le chef du commando en charge de son interrogatoire lui recommande de tenir compte des données réelles par le détour d'une métaphore qui en dit long sur sa perception du cinéma :

Attention, monsieur, attention ! T'es pas en train de tourner un film sur le martyr de Saint-Etienne, mon gars. Si tu t'imagines que donner la mort nous intimide, nous, détrompe-toi. Détrompe-toi, mon pote. Justement, on va se plaire à te tuer. (*Pleurer-rire*, 301)

Dans ce contexte, le cinéma représente une utopie, mais avec un accent particulier sur sa dimension « irréalisable » et une nuance péjorative. Or on le sait, le potentiel sémantique de la notion d'utopie est vaste, puisqu'elle se compose de caractéristiques variées pouvant s'actualiser partiellement en fonction des contextes socioculturelles et idéologiques²³.

IV – L'univers du cinéma : une société parallèle

En effet, c'est en tant que société imaginaire spatialement organisée et dotée d'un certain encadrement réglementaire que la représentation du cinéma actualise l'utopie dans certains romans. Ici, contrairement à Ignace qui est passif et ignorant des réalités qui l'entourent, l'utopiste puise activement dans le cinéma des éléments pour réaménager le réel dont il a une parfaite connaissance. L'utopie est alors une révision de la réalité provoquée par un sentiment tragique de l'histoire et la volonté d'influencer son cours. Elle témoigne donc, ainsi que l'écrit Raymond Trousson, « d'une conscience sociologique en éveil²⁴ ». *Cinéma* de Tierno Monenembo s'inscrit dans cette logique en mettant en scène un

²² Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

²³ Voir Hans-Günter Funke, « L'évolution sémantique de la notion d'utopie en français », *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, (dir. Hinrich Hudde et Peter Kuon), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp 19-37. Il attribue à la notion d'utopie les éléments sémantiques suivants : caractère irréel, idéal, unique, exemplaire, bonheur, état-modèle, fonction normative et critique.

²⁴ Raymond Trousson, *Op. cit.*, p. 21.

adolescent qui, à force de rêver à un univers différent inspiré des films *western*, finit par s'installer dans un monde symbolique en concurrence permanente avec la société réelle.

C'est la quête d'un monde parallèle qui conduit Binguel vers le cinéma. La maison paternelle est pour lui « un lieu sans cœur dominé par l'ennui et la peur » (*Cinéma*, 58). Il refuse le rythme de vie oppressant qu'y imposent son père et ses deux épouses et recherche la liberté à tout prix. L'école coranique n'est pas une issue, vu la brutalité du maître qui impose la discipline par la violence physique et psychologique. Quant à l'école occidentale, elle est une prison pour Binguel et malgré les efforts de mademoiselle Saval, il est un adepte incorrigible de l'école buissonnière. Lorsque Binguel rencontre Bente et Ardo, deux adolescents fortement imprégnés de connaissances cinématographiques, il est séduit par leurs discours porteurs de perspectives potentiellement libératrices :

Leurs propos me paraissaient si nouveaux que même en dressant les oreilles je n'en captai au plus que deux misérables syllabes. Ils relevaient tous deux d'un autre monde ; un monde fascinant, invisible, et dont il me revenait de découvrir l'accès pour atteindre enfin ma véritable vie (*Cinéma*, 35).

Binguel met tout en œuvre pour percer le mystère de ce monde qui, à l'instar de la société africaine traditionnelle, n'admet de membre qu'au terme de longues épreuves d'initiation. Il se laisse modeler par Bente et devient un client assidu de la salle obscure avec une prédilection pour le *western*. Ce goût façonne le personnage, le transfigure et lui donne une nouvelle vision du monde.

Le cinéma n'est pas une représentation à ses yeux, mais de la réalité concrète. Il considère les *cow-boys* qui défilent à l'écran comme des personnes réelles qui, à l'invitation du propriétaire de la salle, viennent, avec le matériel nécessaire, implanter à Mamou leurs villages de l'Ouest américain et y vivent un moment. Cela ressort de la façon dont il explique la programmation des films *western* aux heures tardives :

Les cow-boys ne pouvaient arriver qu'à ce moment-là, même si par extrême gentillesse pour notre cité ils avaient quitté depuis l'aube le lointain et fabuleux pays qu'ils se devaient d'habiter. [...] Seïny-Bôwal écrivait ou téléphonait ou télégraphiait [...] et les chevaux, les cow-boys, les vallées et les Indiens venaient osciller et grossir, se détériorer et mourir pour vingt-cinq francs l'entrée (*Cinéma*, 101).

Le voyage au bout duquel un individu découvre un monde inconnu est un élément important dans la définition de l'utopie. Ici l'inverse se produit car le monde inconnu vient à l'individu. Binguel en conçoit que le monde du cinéma est réel et transportable. Voilà pourquoi la première étape d'accès à ce monde de rêve va consister à reconfigurer l'espace géographique, en commençant par la concession familiale.

Oui, vieux cow-boys d'Arizona, ainsi fut ma vie sur le territoire de Môdy Djinna. Une vie de gueux. Une destinée de paria, de détenu ou d'exilé, tout dépend des lois de ce comté, honorables citoyens... Pourtant, il me fallait vivre, la dompter, l'accepter. Aussi, dans les moments les plus durs, je m'imaginais dans un film. Le pavillon et sa toiture informe qui me semblait faite pour amplifier l'humidité et l'insolation devenait Veracruz ou Santa Fe, Fort Alamo ou O. K. Corral (selon ma satanée humeur de réprouvé). La grande salle oblongue où trônait un mobilier hétéroclite de rotin et de cuivre, ainsi que l'horloge à carillon, c'était le saloon. Les chambres à deux portes, ouvertes les unes sur les autres, les alcôves où les hommes venaient discuter avec les danseuses en fumant leurs longs cigares après avoir, comme il se doit, ôté chapeaux et revolvers. La cuisine, le salon du barbier. La remise, la banque à dévaliser. Le loutan et sa haie vive ceinturée de barbelés, le ranch. Et le puits (cette insondable cavité de limon et de fiel où surnageaient les têtards et les chiures de merles), un puits tout simplement entouré de pierres ocre, de cactus et de scorpions. Je me serais pendu ou coupé les artères, sinon ! (*Cinéma*, 46)

Le marché, lieu de rencontre des jeunes *cow-boys*, subit aussi une transfiguration importante pour devenir un univers indéfinissable, « un monde en soi, impossible à explorer malgré la familiarité qui vous y rattache, malgré le grillage ébranlé qui veut vous faire croire que son étendue est limitée » (*Cinéma*, 19). Dans ces espaces réels mais aux valeurs symboliques spécifiques, Binguel et Bente installent une vraie société organisée sur le modèle du film *western*. L'image devient réalité en quelque sorte.

Bente et Binguel se donnent des noms conformes aux lieux et aux activités qu'ils imitent. L'un se fait appeler Oklahoma kid, l'autre l'Homme de l'Ouest et sous ces noms empruntés au cinéma, ils terrorisent les commerçants du marché dans le but d'imposer leurs lois, comme le chérif du *western*. Ils vivent en effet de primes que d'honnêtes citoyens leur paient soit pour tenir loin de leurs commerces les petits bandits, soit pour éviter les représailles de ces *cow-boys*, soit, parfois, pour intimider un amoureux qui menace de les cocufier. Et pour mener ces missions toujours délicates, les *cow-boys* s'astreignent à un mode de vie bien codé qui en fait une société à part. Ils ont un code de communication basé sur les génériques de film. Ils Sifflotent ou jouent sur l'harmonica l'un ou l'autre en fonction du message à faire passer. Les lois de cette micro société, énoncée en termes de commandements encouragent la rupture d'avec les pratiques attestées dans la ville de Mamou. Pas de sentimentalisme, ne pas se mêler aux gens ordinaires et rechercher en toutes choses la virilité et l'arrogance. C'est pour cela que Bente jette toujours des pierres à King-Kong, un fou handicapé installé sur un tas d'ordures, pour montrer son insensibilité. Dans la même veine, Binguel arrête toute collaboration avec Hassana, son ami de toujours, car les manières plates de l'enfant de famille docile et rangé lui semblent maintenant « ridicules et proprement démodées » (*Cinéma*, 57). Les sports favoris de Bente et Binguel sont, à l'image du monde qui leur sert de modèle, violents. Leur préférence va à la bagarre et au tir du revolver. Et pour ressembler au « trappeur du Nevada », à défaut de bisons, ils abattent des taureaux. Cette société dans la société est si bien organisée qu'aux premiers signes de faillite de son compagnon Bente, coupable de faiblesse – il a manqué de vigilance en le laissant lui subtiliser son revolver, il s'est laissé surprendre une fois en train de pleurer, une autre fois en train d'acheter des cigarettes au lieu de les extorquer, puis en train de danser comme n'importe quel habitant de Mamou – Binguel le condamne à mort. Tout

se passe comme si Binguel tire du cinéma des éléments pour configurer un monde symbolique auquel il confère une existence plus ou moins réelle en l'arrimant à Mamou, un espace géographique réel.

Cependant le caractère illusoire de ce monde mimétique du cinéma est mis en évidence par l'échec de Bente et la bravade de Binguel qui abat un client en jouant au *cow-boy* dans un bar. On voit par ce dénouement que le monde du cinéma, aussi structuré qu'il soit, ne résiste pas à l'épreuve de la réalité. Bente est vite repris par la sentimentalité de la société réelle et la victime du coup de feu de Binguel est un bandit redoutable que la police recherche sans succès depuis des lustres. Son meurtre se révèle conforme à la logique sociale que Binguel réproouve. Autrement dit, Binguel est, lui aussi, rattrapé par la réalité, puisque ce sont les instances de la société réelle, et non celles de son monde illusoire de *cow-boys*, qui gèrent les conséquences de son acte. Le maître de l'école coranique le délivre de la foule qui s'apprêtait à lui infliger la justice populaire et, par la suite, les autorités publiques le félicitent pour l'élimination du brigand. En somme, le monde du cinéma demeure une fantaisie précaire et vouloir s'y installer relève de l'utopie.

Mais l'utopie désigne aussi dans l'usage courant une mentalité caractérisée par la tendance à combler les carences du présent dans une perspective révolutionnaire²⁵ et à opposer à la tyrannie régnante la nostalgie d'un monde meilleur²⁶. Par conséquent, en nourrissant l'imaginaire utopique, le cinéma s'offre comme un observatoire à partir duquel la société est remise en question. Ce faisant, il suscite des structures sociales traditionnelles des jugements souvent sévères.

²⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1959, cité par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ Roger Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, 1960, cité par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 12.

Le mode de consommation culturelle qu'il introduit, de même que certaines pratiques qu'il induit font apparaître le cinéma en Afrique comme un art de la rupture. Installé en ville à ses débuts et avant la propagation de la télévision et des vidéos, le cinéma est surtout fréquenté par une minorité de « privilégiés », devenant de ce fait un critère d'émancipation qui crée un clivage entre la ville et la campagne, puis entre les habitués et les néophytes de la « civilisation ». De plus, le mode de visionnement du cinéma qui encourage le repli du spectateur sur lui-même est en contradiction avec l'attitude participative des traditions orales où l'interaction des spectateurs entre eux et avec les acteurs fait partie des principes du spectacle. Le cinéma fait aussi appel aux fantasmes personnels et ouvre des brèches réelles ou symboliques aux individus qui parviennent alors à se soustraire de la censure sociale, comme on l'a vu plus haut. Il en ressort que le cinéma introduit une dynamique sociale en faveur de l'expression individuelle, ce qui déstabilise les structures sociales traditionnelles fondées, ainsi que l'écrit Mustapha Chelbi, sur les exigences communautaires et non sur le vouloir individuel :

Dans les sociétés tribales et traditionnelles, l'individu est nécessairement clanique et communautaire. Il est rattaché biologiquement à la société. Il ne peut avoir une vie propre, une pensée indépendante. Son être doit converger vers l'être communautaire. Sa mémoire personnelle est un segment de la mémoire collective. Un proverbe africain dit : « Je suis parce que nous sommes »²⁷.

Bien que ce constat de Chelbi s'applique particulièrement à l'Afrique du Nord, il peut aussi avoir des retentissements au-delà, en l'occurrence en Afrique sub-saharienne. La perception du cinéma dans les romans l'atteste.

Les remarques anodines des personnages dans les romans comme *Rêves portatifs* ou *Le pleurer-rire* attestent de l'existence d'un sentiment de rejet du cinéma. Le manque

²⁷ Mustapha Chelbi, *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris, Académie européenne du livre, 1989, p. 29.

d'engouement d'Ignace pour les festivités de l'Indépendance qui sont pourtant à la source d'une vraie hystérie collective montre bien que le personnage fait bande à part. Il n'est même pas capable de voir les dérapages de son épouse qui lui font subir le plus grave des déshonneurs imaginables pour un homme de sa tribu. L'idée qu'on en garde est que le cinéma dénature l'homme et le soustrait à la logique communautaire. Dans la même veine, le fait de rappeler à un personnage original qu'il doit faire la différence entre le cinéma et la réalité illustre le sentiment, conscient ou non, que cet art développe un rapport au monde qui n'est pas conforme aux dispositions de l'imaginaire collectif. La dérision du cinéma dans le roman, dont l'approche esthétique sera explorée aux chapitres 4 et 5, s'observe aussi dans le statut social accordé à sa fréquentation. La plupart du temps, la fréquentation du cinéma est un acte clandestin. Maïmouna dans le roman éponyme, la Mère dans *La civilisation, ma mère!...*, Fatiha dans *Une femme pour mon fils*, Marie dans *Rêves portatifs*, Binguel dans *Cinéma*, ou Djamila et Yamina dans *Bab el-Oued* doivent tromper la vigilance de leurs parents, de leur mari, de leur frère ou même parfois de leur fils pour aller au cinéma ou pour regarder un film à la télévision. On en arrive quelquefois à des situations ironiques dans *Une femme pour mon fils* où Aïcha, la belle-mère traditionaliste de Fatiha, prise au piège des lois édictées par elle-même contre le cinéma, doit se cacher pour voir un film intéressant, de peur de susciter la moquerie de ses enfants et de sa bru. Cela montre que pour certaines catégories sociales, généralement les jeunes et les femmes, aller au cinéma relève de l'interdit, ce qui en dit long sur la connotation négative du cinéma dans les romans africains. Cette vue péjorative du cinéma est mieux exprimée dans les romans qui représentent des institutions formelles d'éducation telles que la famille, l'école et les organisations religieuses.

Dans *Cinéma*, Binguel est le premier à reconnaître que l'arrogance et l'assurance grâce auxquelles il exaspère Mère-Griefs lui viennent du cinéma. Simuler la danse des guerriers Sioux autour du puits en traitant cette dame de sorcière ou faire semblant de fumer des cigarettes sont autant de scènes filmiques par lesquelles Binguel provoque. C'est également en essayant de mettre en pratique des leçons du cinéma que l'apprenti *cow-boy* commet des indécrottes qui occasionnent des dépenses supplémentaires à son père, comme par exemple l'abattage d'un taureau supposé représenter le bison des films *western*. Môdy Djinna a dû payer le double du prix normal. C'est donc logiquement que dans l'imaginaire de cette famille, les jeunes qui rodent autour du cinéma sont sans avenir car il s'y développe une culture de l'insouciance. Pour Môdy-Djinna, le fait pour son fils de dédaigner les repas familiaux au profit des beignets vendus près du cinéma annonce une vie d'adulte et de foi mal gérée à cause des vices, tels que l'alcoolisme, appris auprès des enfants de la rue. Dans les familles africaines donc, cinéma rime avec vices et perdition. Curieusement, l'école occidentale, introduite en Afrique en même temps que le cinéma, ne lui trouve pas que des mérites non plus. Pour M. Camille, le directeur de l'école, le cinéma serait réservé aux crapules, à la racaille qui préfère vadrouiller au lieu de préparer son avenir. Quant à l'école coranique, elle range le cinéma parmi les nouveaux péchés nés de la colonisation. Karamoko, le maître du Coran, conclurait que son adepte est spécialement poursuivi par le diable, s'il sondait ses rêves en plus de le suivre à travers différents espaces sociaux. C'est du moins ce qui ressort de l'introspection de Binguel :

Arrivé à ce stade de mes secrètes chimères, la figure de Karamoko surgissait pour me remettre les pieds sur terre. Comment? Convoler avec une chrétienne! Cela ne te suffit donc pas de pécher dans tous ces nouveaux lieux (école, cinéma, échoppe de contrebande), maintenant, tout d'un coup, c'est la chair blanche qui t'attire... (*Cinéma*, 104-105)

Le cinéma figure donc parmi les pratiques prohibées par la religion musulmane. Cette attitude est conforme à l'expérience vécue en 1908 au village malien de Bandiagara et rapportée par Amadou Hampâté Bâ. Lorsque le commandant français convoque les villageois à leur première séance de cinéma, les responsables religieux entrent en conclave et prennent la décision de faire échec à ce qui, à leurs yeux, ne peut être qu'une entreprise de malin :

Nous avons conclu que l'attraction qu'on nous propose ne peut être qu'une séduction satanique. Si elle n'en était pas une, on n'aurait pas choisi la nuit noire pour la présenter. Or, selon le dire du grand commandant, le spectacle se déroulera toutes lumières éteintes. Pourquoi dans l'obscurité? C'est facile à deviner. Nous savons que le diable n'agit que dans l'ombre épaisse²⁸.

La même impression se dégage de *Bab el-Oued*. Dès que Saïd se convertit à l'Islam radical, il cesse de regarder la télévision. Il déclare le téléviseur illicite et essaye même de vendre celui de sa famille. Les « images impudiques » que le petit écran relaie depuis sa connexion aux antennes paraboliques sont la principale cause de l'anathème que lui jettent les religieux. Saïd rêve d'ailleurs du jour où, devenu Imam, il fera purifier le quartier en le débarrassant de toutes ces antennes paraboliques. L'aversion des structures traditionnelles pour le cinéma s'explique essentiellement par le fait qu'il se dérobe à la censure et transgresse l'interdit de montrer ou de discourir sur des pratiques réprimées. Ce faisant, il interfère dans la reproduction des modèles sociaux locaux et fonctionne comme une école parallèle. La structure interne de nombreux romans africains s'appuie d'ailleurs sur la rivalité entre la culture du cinéma et la culture locale. Le principal ressort de l'intrigue de *Bab el-Oued* est le « vol » du haut-parleur accroché près des domiciles pour rapprocher la parole de Dieu de l'intimité familiale. On peut faire un rapprochement avec les antennes

²⁸ Amadou Hampâté Bâ, « Le dit du cinéma africain », dir. Catherine Ruelle, *Afrique 50. Singularité d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, Coll. « images plurielles », 2005, p. 23.

paraboliques accrochées aux mêmes domiciles dans le but d'y porter un message contraire. Autant Saïd se démène pour châtier Boualem, auteur du sacrilège – décrocher le haut-parleur de la mosquée, c'est enlever la parole à Dieu – autant il s'ingénie à limiter, voire supprimer, l'influence des antennes de télévision. C'est comme si deux médias concurrents se rivalisaient pour le même auditoire. *Cinéma* aussi fait de Binguel l'enjeu d'un conflit qui oppose l'école coranique, l'école occidentale et le cinéma. Ici encore, le cinéma est l'élément exogène qui interfère avec la reproduction souhaitable des sujets locaux. On pourrait étendre ce constat à d'autres romans comme *Maimouna* où la grossesse précoce qui empêche l'héroïne d'intégrer le cercle respectable des femmes mariées est arrivée par le cinéma. Le cinéma se présente donc comme un obstacle qui empêche la tradition de suivre son cours et détourne, les jeunes et les femmes surtout, de la foi et des lois du terroir.

Le cinéma remplit plusieurs fonctions dans le roman africain. Considéré comme un signe par excellence de la civilisation, il sert de tremplin à certains personnages qui veulent s'affirmer socialement en affichant leur maîtrise de la culture et du savoir technique occidentaux. La fréquentation du cinéma s'inscrit alors dans la lignée des comportements mimétiques sous-tendus par le complexe d'infériorité qui caractérisent souvent les échanges culturels en situation coloniale. Cette instrumentalisation du cinéma suscite la prise de la distance de certains écrivains qui le considère comme un moyen d'assimilation et d'acculturation pouvant aboutir, en fin de ligne, à l'aliénation culturelle. On perçoit les mêmes craintes dans le discours des instances éducatives et religieuses de la société qui manifestent clairement leur rejet du cinéma. Le septième art y apparaît comme un obstacle majeur à l'enseignement et à la mise en pratique des préceptes religieux et moraux traditionnels. Les modèles du cinéma entrent en concurrence avec les modèles locaux, ce qui met en péril la cohésion sociale. Le cinéma élargit les horizons des individus et suscite

des rêves et des fantasmes personnels qui ne sont pas toujours conformes à la réalité sociale, à la loi et à la foi officielles. Il fonctionne donc comme un espace de résistance qui place temporairement l'individu à distance de la société et lui offre l'occasion de briser impunément des interdits ou même parfois de remettre en question les fondements de cette société. Il devient dès lors difficile de porter un jugement sans nuances sur la représentation du cinéma dans le roman africain. Si pour certains il joue un rôle néfaste sur le façonnement des sujets capables d'assumer l'héritage culturel du continent, pour d'autres il est une arme de résistance contre la tyrannie de l'ordre établi. Finalement, on se rend compte que dans le roman africain, la perception du cinéma varie en fonction de la condition sociale des individus ou des groupes. À cet égard, reconstituer une géographie sociale à partir du cinéma qui se fait ou se consomme dans une aire culturelle donnée semble aussi important que la perception du cinéma qui se dégage de cette culture.

Chapitre 2 : La société au prisme de son cinéma

Un film peut témoigner de la réalité sociale d'un pays ou d'une époque par ses contenus, son style, ses effets de mobilisation et d'endoctrinement et le type de lecture qu'on en fait¹. C'est l'hypothèse de travail autour de laquelle ce chapitre s'organise. Il s'appuie sur les analyses de Francesco Casetti qui montrent que le cinéma s'élabore dans une interaction multiforme entre l'espace de la création et l'espace de la réception. D'une part, le dispositif cinématographique se structure de manière à fasciner le spectateur : il montre un monde dont l'ordonnancement incite le spectateur à y inscrire son expérience propre, se constituant de ce fait comme le destinataire de l'œuvre filmique. D'autre part, le spectateur contribue activement à construire ce qui apparaît à l'écran. Il procède par une saisie sélective des événements montrés et comble les blancs en puisant dans son imagination des éléments pour rétablir la cohérence de l'ensemble. Finalement, la rencontre entre le film et le spectateur donne naissance à « une authentique *géographie* qui intègre aussi bien le représenté que le destinataire de la représentation² ».

Mais il s'agirait d'une géographie variable, car les cinéastes et les spectateurs investissent dans le film, chacun à son niveau, leur culture, leurs croyances, leurs intentions, leur imaginaire, leurs aspirations et leurs frustrations, puisque « nous percevons les êtres et les objets à travers nos habitudes, nos attentes, notre mentalité, c'est-à-dire à travers les manières propres à notre milieu de structurer l'essentiel (ce qui est essentiel pour nous) par rapport à l'accessoire³ ». Ce que Pierre Sorlin nomme ici l'essentiel, il l'appelle

¹ Ici on se réfère aussi à Theodor W. Adorno qui, dans *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 15, soutient qu'il n'y a pas de cloison étanche entre l'art et la société car « [l]es antagonismes non résolus de la réalité s'impriment à nouveau dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme ».

² Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon, PUL, Coll. « Regards et écoutes », 1990, p. 107.

³ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977, p.68.

plus loin le « visible » et le définit comme « ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement⁴ ». L'affirmation de Sorlin fait écho à celle de Marc Ferro qui indique que le mode d'expression du cinéma, lié à la société qui produit les films autant qu'à celle qui les reçoit, peut révéler des zones idéologiques et sociales dont le créateur du film n'a pas nécessairement conscience⁵. En d'autres termes, si le cinéma est projection, il est aussi un miroir dans lequel la société se rend visible et lisible : il suffit de s'interroger sur ce qu'on filme, ce qu'on regarde, ce qu'on voit effectivement et sur la manière dont le contenu des films vus s'intègre dans la dynamique sociale.

Sous ce rapport, le déploiement dans le roman des personnages qui sont créateurs ou spectateurs de film ne peut être fortuit. En effet, le recours au cinéma semble répondre à un besoin de peinture sociale et il sera question ici de retracer le tableau que les romanciers cherchent à montrer par ce truchement. En considérant les images cinématographiques dans les romans selon les perspectives de la production et de la réception (les films sur les sociétés africaines, les films vus par les Africains) on pourra déterminer l'image des sociétés africaines du point de vue des producteurs d'images et l'image que ces sociétés renvoient d'elles-mêmes en se constituant spectatrices de film. En outre, les différentes formes de censure qui régissent l'accès au cinéma de même que l'inégale répartition des compétences nécessaires à la compréhension du message cinématographique pourraient mettre en évidence des inégalités (culturelles et économiques), des clivages sexuels et générationnels effectifs ou latents dans la société.

I – L'Afrique, terre d'inspiration et de récits humanitaires

⁴ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 68.

⁵ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, p. 15.

Les discours sur l'Afrique, même scientifiques, n'échappent pas à la contamination des idées reçues et des stéréotypes, chaque secteur d'activité ou de recherche se montrant favorable à quelques-uns en particulier⁶. Sur le plan de la création artistique, par exemple, l'Afrique est représentée comme une terre d'inspiration où les écrivains et les cinéastes (les étrangers surtout) n'ont pas besoin de grands efforts d'imagination pour trouver un sujet intéressant. Cette représentation du continent africain, tributaire de l'imaginaire colonial, est assez fréquente dans les films coloniaux. On la voit en l'occurrence dans *Princesse Tam Tam*⁷ où Max de Mirecourt, un écrivain français en panne d'idées et dépit par la conduite de sa femme, s'en va chercher l'inspiration en Tunisie. Il y fait la rencontre d'Aouïna, une femme qu'il trouve belle et exotique. Il décide de faire d'elle le personnage central de son roman intitulé « civilisation », lui enseigne les bonnes manières admises dans la civilisation européenne et l'emmène en France où il la présente comme la « Princesse Tam Tam » originaire de l'Inde. Ce qu'on remarque ici et qui est constant dans le regard que les artistes européens portent sur l'Afrique est l'inhospitalité du continent due à l'hostilité de la nature et à la barbarie de ses habitants. De la sorte, le personnage européen qui séjourne en Afrique apparaît comme un héros qui brave des dangers inexistantes en Europe pour sauver le « bon sauvage » africain en lui apportant la foi, la technique ou la culture⁸.

Ce cliché, assez répandu dans la littérature et les films coloniaux, conditionne l'auditoire européen et le rend réceptif à toute histoire en provenance d'Afrique, aussi insolite soit-elle. C'est d'ailleurs un des préjugés que Kossi Efoui essaie de déconstruire dans *La fabrique de cérémonies*, un roman qui parodie le cinéma comme on le verra plus

⁶ Voir George Courade (dir.), *L'Afrique des idées reçues*, Paris, Belin, Coll. « Mappemonde », 2006.

⁷ Réalisation d'Edmond T. Gréville, 1935.

⁸ Voir Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Cerf, coll. « 7^{ème} art », 1998.

loin. Il tourne en dérision le colon européen dont une partie du séjour en Afrique est consacrée à préparer les histoires qu'il racontera à son retour en Europe :

Comme pour se punir de se surchauffer le sang, de se monter la tête à coup de whisky-soda, de récapituler des nuits entières des histoires de forêt, de marigot, de lion et de sorcier, des histoires qu'on ramènera un jour chez soi, à Ajaccio ou à Lyon, pour se faire écouter dans le respectueux silence dû à celui qui a fait l'Afrique, l'original de la famille, qui a fait ce pays là-bas.
(*La fabrique*, 90-91)

Le respect dont jouit le conteur venu d'Afrique découle des mêmes prédispositions psychologiques qui sous-tendent la production et la réception des films coloniaux. Ce sont des films qui présentent l'Africain comme un être primitif mais facile à modeler et l'Afrique comme une terre sauvage, un champ de batailles tribales à pacifier et à occuper, justifiant de ce fait l'entreprise coloniale⁹. Le film fait office de propagande destinée à déguiser les opérations de conquête et d'exploitation économique en actes humanitaires, traduisant l'idéologie des puissances colonisatrices qui viennent « civiliser » un continent de « barbares ».

Avec la décolonisation et le changement des données sociopolitiques, cette idéologie persiste et s'actualise avec des nuances perceptibles dans les romans africains. Par exemple, à son retour en Afrique après trois décennies d'exil, Mongo Béti constate que « c'est tellement riche que l'inspiration est extrêmement facile¹⁰ ». Mais pour le romancier camerounais, le matériau qui inspire tant en Afrique, c'est l'immense diversité des questions sociopolitiques sur lesquelles l'opinion doit être sensibilisée et qui méritent de ce fait de figurer dans les romans et les films. Il ne s'agit donc pas de faire de l'art un répertoire de figures exotiques ou le véhicule d'un discours hégémonique en flagrante

⁹ Youssef El Ftouh et Manuel Pinto, « L'Afrique dans les images coloniales », *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, (dir. Catherine Ruelle), Paris, L'Harmattan, Coll. « images plurielles », 2005 pp. 35-38.

¹⁰ Ambroise Kom, *Mongo Béti parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 54, 2002, p. 109.

contradiction avec la pratique, mais de s'en servir pour éveiller la conscience du public local sur des problèmes qui risqueraient de passer inaperçues.

Cette représentation de l'Afrique en tant que terre d'inspiration pour créateur engagé apparaît clairement dans *Trois petits cireurs*¹¹, une nouvelle de Francis Bebey. Un cinéaste en mal d'inspiration découvre subitement « une idée formidable » (*Cireurs*, 39) en discutant avec Mamou, un des trois petits garçons qui subviennent aux besoins de leurs familles en cirant des chaussures et en commettant de petits larcins dans la rue. Il dissimule la caméra qui enregistre alors une journée de travail de ces jeunes faite de chasse aux clients, de bagarres et, ce jour-là, de vol dans la voiture que le cinéaste avait confiée à la garde de Mamou. Les trois petits cireurs deviennent à leur insu des acteurs de cinéma tandis que le cinéaste n'a d'effort à faire que de filmer une scène de rue. Le résultat est aussi étonnant pour les acteurs improvisés que pour les autres spectateurs qui assistent à cette première projection cinématographique, car « le cinéma est méchant. Il montre tout, même les choses que l'on ne voudrait pas montrer » (*Cireurs*, 60). Mamou s'aperçoit de la déloyauté de ses compagnons Abdel et Nyassa. Tous trois craignent d'être bientôt jetés en prison, à la satisfaction des marchands de bibelots qui tiennent là la preuve que ces enfants de la rue sont nuisibles, mais le cinéaste les rassure. Il est reconnaissant d'avoir pu réaliser une très belle séquence grâce à eux. La satisfaction du cinéaste s'exprime en termes de beauté et ne comporte pas de sous-entendus politiques ou éthiques, bien que sa démarche trahisse une certaine adhésion à l'idée selon laquelle l'Afrique, terre de mystère, recèle toujours des sujets fabuleux ou, du moins, étonnants.

¹¹ Francis Bebey, *Trois petits cireurs*, Yaoundé, CLE, 1972. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Cireurs*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

Cependant, ce n'est pas toujours du point de vue esthétique comme dans ce texte de Francis Bebey que l'Afrique fournit des images au cinéma ou à la télévision. Beaucoup de ces images tiennent leur validité des discours stéréotypés, proches de l'idéologie coloniale, qui valorisent certaines attitudes douteuses par rapport à l'Afrique. On a l'impression que les images tournées en Afrique, sous le prétexte d'informer ou de distraire le public occidental, servent les intérêts politiques ou économiques des uns et répondent aux fantaisies des autres en mal de causes politiques ou morales à défendre. Dans un cas comme dans l'autre, le producteur d'images est plus préoccupé par l'effet à produire que par l'objectivité de son œuvre. Le roman de Gaston-Paul Effa, *Voici le dernier jour du monde* fournit un exemple intéressant. Pendant près d'une semaine, la télévision montre des images du « marché mondial », c'est-à-dire des filles à peine pubères qui se livrent à la prostitution, et celles des mineurs cherchant des diamants dans les galeries souterraines du mont Nimba. Mais la précarité des conditions de vie et de travail de ces « damnés de la terre » passe au second plan lorsqu'André M., un ingénieur français, arrive au pays et se mêle à eux. Les commentaires deviennent plus politiques et orientent la lecture des images. André M. est présenté par l'ambassadeur de France comme un sauveur animé d'idéaux de générosité et d'altruisme :

...permettez-moi de saluer l'action de Monsieur André M. qui a œuvré en faveur de l'amitié entre nos deux pays. Si douloureuse et si critique que soit la prostitution des jeunes enfants dans notre pays, il a pris le parti de sortir la jeunesse de la rue. C'est encore lui qui dirige les travaux de la mine de diamants. Indépendamment du but exigeant et quasi religieux que se proposent ses actions, tout ce qu'il a fait jusqu'à ce jour n'est autre qu'un trou qu'il creuse pour y enfouir les malheurs de l'humanité. (*Dernier jour*, 80)

Il ressort de cette présentation que les images de la télévision sont destinées à justifier la présence de l'ingénieur français autrement que par la recherche des diamants. La

représentation de l'Afrique comme un espace en proie à la misère remplit cette fonction. On voit resurgir derrière ces images l'idéologie coloniale selon laquelle l'Afrique a besoin de l'Occident pour s'émanciper. Mais au lieu de la « mission civilisatrice », c'est l'assistance humanitaire qui est mise de l'avant pour masquer l'exploitation des richesses et de la force de travail du continent. Les images du réel, bien qu'objectives, traduisent dans le contexte de leur diffusion à la télévision une certaine perception de l'Afrique et trahissent l'idéologie qui la sous-tend.

Les images peuvent parfois être une reconstitution de la réalité. Dans ces cas, le producteur d'images essaye d'anticiper les attentes de son public et manipule la réalité pour ne pas les décevoir. En fin de compte, ce qui apparaît sur l'écran, c'est le fantasme du public cible qui traduit une certaine vision d'un événement africain et non les contours historiques réels de cet événement. C'est à cette tâche que se livre le cameraman Rodney dans *L'ainé des orphelins*¹² de Tierno Monénembo. Chargé par les chaînes de télévisions occidentales (BBC, CNN, télévision suisse) de réaliser des documentaires sur les sites du génocide au Rwanda, ce cameraman pour qui le génie consiste à « toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer » (*Ainé*, 98) met sa maxime en application. Il n'y a au Rwanda aucun guide qui soit capable de conduire les reporters sur les sites de massacre et d'expliquer ce qui s'est effectivement passé. Mais sachant que les spectateurs occidentaux conçoivent le génocide avant tout comme une histoire émouvante, Rodney requiert les services de Faustin, un orphelin du génocide, et fait de lui un acteur parfait dans le rôle de la victime. En fait de documentaire, il produit des films de fiction sur le génocide, avec

¹² Tierno Monenembo, *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil, 2000. (Désormais, les références à ce roman seront indiquées par *Ainé*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

d'autant plus de succès que son public se reconnaît dans la prétendue réalité qu'il montre.

Faustin explique cette réussite :

Il faut croire que, l'ami Rodney et moi, notre renommée était devenue planétaire. Les Norvégiens nous entraînent à Musha, les Australiens à Mwuliré. Je n'avais plus besoin d'être guidé. Rodney montait sa caméra et le film se déroulait tout seul. Dans des endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la mesure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents; la cour entourée d'hibiscus où on leur avait coupé les jarrets; le préau de l'église où on les avait éventrés; la vieille brasserie de bois où l'on avait fait la bière de banane avec leur sang; le fourneau où l'on avait grillé leurs cœurs et leurs intestins avant de les assaisonner de piment pour le déjeuner des assaillants qui s'étaient montrés les plus braves. J'enlevais mon calot pour montrer la cicatrice qui me barrait la tête, retroussais mon vieux tricot pour exhiber les marques de machette sur mes épaules et mon torse. Certains réalisateurs versaient des larmes. Alors je m'inventais des hauts faits pour les attendrir davantage. [...] Puis Rodney, le sourire satisfait, levait gaillardement son pouce pour m'indiquer que c'était bien mais que c'était fini, et on allait recommencer ailleurs. (*Aîné*, 108-109)

Ce qui garantit autant de succès à Rodney et Faustin, c'est leur aptitude à donner corps, grâce aux outils cinématographiques, aux représentations stéréotypées du génocide rwandais.

En somme, les personnages de cinéaste et de cameramen dans les romans permettent aux romanciers de montrer la représentation qu'ont les autres de l'Afrique. Devant la caméra des occidentaux, le continent africain apparaît ainsi comme le lieu d'inspiration par excellence pour les cinéastes et les humanistes en quête de causes à défendre. Cette représentation réactualise l'imaginaire colonial qui percevait la relation de l'Afrique et de l'Occident à travers l'opposition binaire barbare/civilisé et qui validait toute sorte de récits sur l'Afrique. L'opposition change en pauvre/riche, et les récits de grands civilisateurs sont remplacés par ceux de l'assistance humanitaire. Ce point de vue gagnerait à être confronté à la représentation des Africains par eux-mêmes. Mais dans ces romans, c'est l'État qui se positionne comme le cinéaste le plus productif. On le voit dans *Cinéma*

où les actualités projetées à l'entracte dans les salles de cinéma concernent principalement les activités de Boubou blanc, le président de la république nouvellement indépendante, qui a su tenir tête à Charles de Gaulle. On le voit aussi dans *Rêves portatifs* où les autorités politiques filment des paysans au travail pour leur permettre de se regarder travailler et de mieux prendre conscience de leur vitalité. Dans les deux cas, les Africains se présentent comme un peuple dynamique, capable d'assumer son destin politique et son développement économique. Les images contradictoires de l'Afrique, d'une part continent éternellement assisté, de l'autre peuple libre et travailleur, illustrent l'enjeu que représente le cinéma dans le champ politique postcolonial. Le média cinématographique confère le pouvoir d'imposer une interprétation du monde et joue un rôle important dans les relations de pouvoir comme on le verra au chapitre 3. C'est pourquoi les structures de pouvoir (politiques, religieuses, familiales, économiques) exercent un contrôle plus ou moins strict sur l'accès au cinéma : soit des catégories de films sont interdites, autorisées ou imposées, soit des catégories de personnes sont admises ou exclues des salles de cinéma. Par conséquent, l'attitude des sociétés africaines en tant que consommatrices d'images renseigne sur leurs structures et leur fonctionnement.

II – Distribution des films et extraversion des sociétés africaines

Marc Ferro affirme, à juste titre, qu'une société se trahit par toutes les formes de censure et d'autocensure qui y régissent les produits cinématographiques¹³. Dans ce registre, ce qui frappe d'emblée, c'est l'absence de références aux cinéastes, aux vedettes et aux films africains dans les romans francophones, une situation qui résulte de ce qu'on pourrait appeler la censure commerciale. En effet, comme l'écrit Pierre Sorlin, les films ne circulent pas au hasard et les mécanismes de leur distribution relèvent d'une politique,

¹³ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 15.

c'est-à-dire un choix volontaire d'un certain type de répartition visant à orienter une consommation intellectuelle¹⁴. Au sujet de la distribution des films en Afrique, Manthia Diawara remarque qu'elle est avantageuse pour les films européens, américains et indiens, au détriment des films africains :

At the same time that African countries could not control foreign domination and exhibition, they also have not raised, as have France and Germany, subsidies for national African film production. Furthermore, foreign distributors use block-booking and other monopolistic practices so that African films are often not even seen in their country of origin.¹⁵

On comprend dès lors que la plupart des films mentionnés dans *Cinéma, Rêves portatifs*, *Bab el-Oued* et *Une femme pour mon fils* soient des *westerns* américains, des films hindous ou des films italiens. Même les séries télévisées évoquées sont étrangères.

L'absence de références au cinéma africain dans les romans traduit-elle l'incapacité de ce cinéma de s'imposer à l'imaginaire collectif ? En tout cas, si le cinéma est « l'agent d'une prise de conscience sociale ou culturelle¹⁶ », l'image qu'on retient de l'Afrique serait celle d'une société extravertie qui se détourne/qu'on détourne de ses préoccupations essentielles. D'ailleurs, comme on l'a vu au chapitre précédent, le cinéma est davantage perçu comme un refuge, un espace d'évasion que comme un lieu de culture dans les romans africains. La culture populaire étrangère véhiculée par les *westerns*, les films asiatiques et européens fonctionne comme un hors temps qui coupe le citoyen des réalités locales et annihile toute velléité de révolution. Dans ces circonstances, le projet d'un Sembene Ousmane qui adapte systématiquement ses romans au cinéma pour leur donner une audience populaire plus grande en Afrique aboutit à une aporie. Si le livre est inaccessible à

¹⁴ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ Manthia Diawara, *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. viii.

¹⁶ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 13.

la majorité à cause de l'analphabétisme, la distribution commerciale ne rend pas leurs versions filmiques plus accessibles. À cet égard, la réticence des régimes postcoloniaux à soutenir la production et la distribution des œuvres cinématographiques locales participe peut-être d'une volonté politique de maintenir le statu quo¹⁷.

D'un autre côté, la distribution des films façonne un certain goût chez les spectateurs et aboutit, à la longue, à un conditionnement culturel. De ce point de vue, les romans présentent les Africains comme des acculturés qui dédaignent la culture locale au profit des cultures étrangères. Cette situation a un impact indéniable sur la création en Afrique. Comment intéresser les publics africains aux films africains ? Tandis que certains cinéastes militent en faveur des films qui soulèvent des questions spécifiquement africaines, d'autres, à l'instar de Jean-Pierre Bekolo, refusent l'étiquette de cinéaste africain et essayent d'ajuster leurs œuvres au goût du public fortement influencé par les films étrangers. La situation est cependant en pleine évolution avec la vulgarisation des outils cinématographiques et le phénomène de la vidéo. Les films imprégnés de la culture populaire africaine produits au Nigéria et en Côte d'Ivoire, entre autres, conquièrent de plus en plus le marché et pourraient, après avoir travaillé les structures mentales populaires, s'imposer dans l'imaginaire littéraire.

Il existe d'autres formes de censure, et point n'est besoin d'insister sur la désapprobation qu'expriment les vieux ou les instances politiques et religieuses à l'égard des jeunes adeptes du cinéma dans *Cinéma, Rêves portatifs* ou *Bab el-Oued*. Ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, plus qu'un conflit des générations, ce désaveu traduit la

¹⁷ Gilbert Doho, « The Illegitimate State and Cinematographic Discourse in Cameroon », Alexie Tcheuyap (dir.), *Cinema and Social Discourse in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 69, 2005, pp. 21-37. Cet article montre comment le colonisateur fait main basse sur la distribution des films pour asseoir sa domination en Afrique par l'aliénation culturelle et politique des masses, puis comment les pouvoirs néocoloniaux exploitent le cinéma pour réviser l'Histoire et dépolitiser la population.

naissance d'autres valeurs au sein de la société et le désir des jeunes de se constituer une personnalité et une identité sociale conformes aux horizons nouveaux que leur ouvre le cinéma. Le désarroi des anciens est d'autant plus grand que la culture qu'ils défendent n'a pas les moyens matériels nécessaires pour s'imposer au/par le cinéma. Dans l'ensemble donc, le discrédit qui frappe le cinéma dans le roman africain est l'expression de la peur d'une société confrontée à la concurrence des cultures étrangères et incapable de se reproduire à l'identique. Les concessions faites ou refusées par rapport à la fréquentation du 7^{ème} art informent davantage sur des structures particulières de ces sociétés et l'importance qu'elles attachent à chacune d'elles.

III – Les clivages sociaux reflétés au cinéma

L'un des clivages majeurs que la censure cinématographique met à nu est de l'ordre des genres. Que les garçons et les hommes soient plus nombreux dans les salles de cinéma peut passer inaperçu. Mais lorsque la présence d'une femme au cinéma est acceptable seulement dans la mesure où elle est accompagnée par un homme, c'est le cas dans *Maïmouna*, ou est acclamée tel un événement exceptionnel comme dans *La civilisation, ma mère !...*, cela dénote assurément un traitement inégal des genres dans la société. Cette hiérarchisation sociale liée au sexe est encore plus manifeste dans *Une femme pour mon fils*. Quand Amor, un chef relativement conservateur d'une famille algérienne, est informé par son patron que son fils Allaoua était au cinéma, il se montre assez compréhensif vis-à-vis de ces jeunes gens à qui il concéderait volontiers le droit de se distraire de temps en temps. Cependant il devient moins conciliant lorsqu'on lui dit que son fils était en compagnie de deux jeunes dames, puis il s'emporte en apprenant que lesdites dames étaient sa fille et sa bru. Le changement graduel d'attitude face au cinéma s'explique par la considération sociale différente de l'homme et de la femme. Le cinéma est un vice pour

l'un et l'autre certes, mais l'homme peut se permettre des déviances sans que cela affecte son statut social. La femme, elle, perd toute respectabilité si on la soupçonne, tant soit peu, d'aller contre la tradition. C'est ainsi qu'il est déshonorant pour une femme d'aller seule au cinéma dans cette société.

Et si la télévision est tolérée, c'est parce qu'elle se regarde en famille, sous le contrôle des hommes ou de femmes plus mûres et acquises à la tradition. Cette discrimination sexuelle révélée par le cinéma est en fait un symptôme d'un ordre social phallogratique qui infantilise la femme et la soumet à la volonté des hommes. Par exemple, Fatiha, même mariée, ne peut pas sortir sans être accompagnée d'un homme, fut-il de loin plus jeune qu'elle, alors que son mari peut tout se permettre, y compris la consommation de l'alcool que l'Islam interdit pourtant. Dans la même veine, Allaoua a plus de droit que sa sœur aînée, y compris celui de se faire servir son repas par elle. Ce traitement inégal, qui rend les garçons hardis et les filles vulnérables, aboutit parfois à des événements traumatisants comme le viol de Malika par Allaoua. Le garçon est sûr de son droit de tout obtenir de la femme alors que celle-ci, par peur du scandale où la victime est jugée encore plus sévèrement que le coupable, subit en silence.

Ce conditionnement culturel qui prédispose l'homme à prendre des initiatives et à agir tout en acculant la femme à la passivité influence leurs choix quant au genre de film à regarder. Ainsi que l'explique Emmanuel Ethis, les effets que produit une œuvre résultent de la rencontre de l'horizon d'attente généré par l'œuvre et de l'horizon d'attente social de ses publics. L'horizon d'attente de l'œuvre désigne ses caractéristiques familières connues qui la prédisposent à un mode de réception spécifique alors que l'horizon d'attente social

correspond à la *précompréhension* du monde et de la vie qui est investie par le récepteur dans son activité ; il y inclut les attentes concrètes qui s'accordent à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins, expériences tels qu'ils

sont déterminés par la société, par sa carrière de spectateur, aussi bien que par son histoire individuelle qui scintille dans toute expérience.¹⁸

Aussi, éduqués pour être virils et dominateurs, les garçons se passionnent-ils pour les films d'action et de violence et dédaignent ceux où la sentimentalité est le ressort principal de l'intrigue. Ce sont ces derniers qui remportent par contre le suffrage des filles, car ils les font rêver de mondes où la femme se donne à l'homme par amour et non en vertu de la tradition. Dans *Cinéma*, Binguel et ses compagnons justifient leur dédain pour les films hindous par le fait « qu'il y a trop de musique et de pleurs » (*Cinéma*, 137) alors que dans *Bab el-Oued*, c'est Lynda, une fille, qui, déçue par les goûts de Didine lui rappelle le genre qui sied aux hommes : « Didine ! Je t'ai déjà dit ce qu'il te faut, c'est des bons espionnages, style S.A.S., avec rafales et meurtres. Tu oublies que tu es un homme... » (*Bab*, 36). Les adolescents ne peuvent déroger à ces goûts que leur impose la répartition sexuelle des rôles sociaux sans subir les moqueries ou même parfois la marginalisation de leurs congénères. Si bien qu'il devient possible d'identifier dans les romans, en fonction des genres de film préférés, les garçons efféminés que les autres garçons trouvent socialement inadaptés et que les femmes tournent en dérision.

On voit bien que les épisodes du cinéma permettent aux romanciers d'illustrer leur vision de la société et même de stigmatiser certains de ses traits particuliers. L'autre fait social que le cinéma rend ainsi palpable, c'est l'inégale répartition du capital (économique et culturel) qui peut traduire une position sociale ou un rapport à la ville ou à la campagne. En effet, à en juger par le niveau de confort matériel que les salles de projection offrent aux uns et aux autres ou les connaissances et les réflexes déployés pour appréhender le message filmique, il est évident que le fait de regarder le même film, parfois dans la même salle, ne

¹⁸ Emmanuel Ethis, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », 2006, p. 62-63.

parvient pas du tout à masquer les inégalités sociales qu'évoque, inévitablement, la diversité des publics.

La plus flagrante de ces inégalités est d'ordre culturel. La compréhension du message d'un film suppose la maîtrise de l'ensemble des systèmes constitutifs du langage cinématographique et une bonne culture cinématographique constituée grâce au visionnement régulier de films¹⁹. Ces connaissances et cette culture se traduisent par une certaine attitude au cours des séances de projection, de sorte que ceux qui ne les possèdent pas se trahissent. Maïmouna dans le roman éponyme d'Abdoulaye Sadjì avoue son incapacité de déchiffrer les images qu'elle voit défiler sur l'écran et Rihanna, sa grande sœur, lui pince la cuisse afin de lui indiquer les postures grâce auxquelles elle évitera de dévoiler son origine villageoise. Les paysans de Mapati, dans *Rêves portatifs*, ne bénéficient pas du même encadrement et laissent éclater leur ignorance. Dans un des documentaires que le ciné-bus du ministère de la presse projette tous les six mois, les villageois reconnaissent Moussafou, un imposteur qui a collectionné leur impôt mais ne l'a pas reversé à l'autorité légale. Pour les paysans qui sont sans nouvelles du larron, « Moussafou est caché dans le ventre de cette machine » (*Rêves*, 187). L'assaut que ces braves gens donnent au ciné-bus et qui se solde en pertes humaines et matérielles traduit, mieux qu'une confusion entre l'art et la réalité, une absence totale de culture cinématographique. Dans nos deux exemples, la différence des niveaux de culture dénote aussi l'opposition entre la ville et la campagne. Les habitants de la ville ont manifestement un bagage culturel plus élevé que ceux des villages, du moins en ce qui concerne le cinéma. Or, bien que le cinéma soit perçu négativement par une bonne frange de la société, il

¹⁹ Christian Metz, *Cinéma et langage*, Nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Albatros, 1977, p. 24.

représente quand même un élément essentiel de la civilisation pour ses adeptes. Dans ce cas, surtout dans les romans représentant la période coloniale, le cinéma participe au marquage de la ville comme lieu de la « civilisation » et distingue donc les citadins, qui côtoient la culture occidentale, des ruraux qui n'ont de culture que les traditions africaines.

Il est à noter, cependant, que d'avoir la culture cinématographique en commun n'uniformise pas les publics citadins du cinéma. Les salles de cinéma et les places dans ces salles sont classées en catégories, suivant le pouvoir d'achat des spectateurs. Il y a des « “Colisée” de quartiers populaires » (*La civilisation*, 77) pour les pauvres et dans les salles plus huppées, les spectateurs sont répartis en fonction de leur rang social, lequel se détermine souvent par le prix du billet d'accès. Le cinéma Rialto dans *Maïmouna* réserve un côté aux indigènes et l'autre aux Occidentaux et aux « évolués », tandis que la salle de Seïny-Bôwal dans *Cinéma* se subdivise en « balcon », « l'orchestre » et « la place des Indiens », par ordre décroissant de fortune et d'aura sociale. Cette compartimentation de la salle permet aux spectateurs d'instrumentaliser le cinéma pour des fins autres que culturelles.

Par exemple, les fidèles de la salle obscure se rappellent n'avoir vu Massaloux, un mécanicien français, au balcon qu'une seule fois, « du temps où il se faisait encore des illusions sur ses liens avec Mlle Saval » (*Cinéma*, 189). Les autres fois, le mécanicien plaisantin s'installe à deux rangées de la « place des Indiens » pour taquiner les Africains à la faveur de l'atmosphère décontractée qui y règne. Or l'institutrice qu'il veut séduire se prend au sérieux et pour la mériter, il faut se hisser à son niveau social, ce qui justifie le changement de place dans la salle. Lorsque les avances de Massaloux sont rejetées et qu'il n'y a plus d'enjeu à faire valoir son rang social, il reprend son siège sur la « place des Indiens ».

Cette aptitude du personnage de passer d'un cercle à l'autre, d'un rôle social à l'autre, en se servant du cinéma, met aussi en lumière la capacité du 7^{ème} art de fonctionner comme un marqueur social. Les réactions du public du balcon/côté des Occidentaux ne sont pas généralement décrites dans les romans. Les narrateurs se limitent à quelques brefs commentaires sur leurs tenues correctes, leurs gestes mesurés ou leurs brèves conversations à voix basse. Cette attitude respectueuse et conforme aux principes fondamentaux de toute séance de cinéma relève, dans le contexte du roman africain, de la mise en pratique d'une culture élitiste. Les autres compartiments de la salle rassemblent des personnes d'origine sociale diverse qui ont en commun leur culture populaire. Ici, « le spectacle se déroul[e] simultanément sur deux plans, double décor et double action : à l'écran et dans la salle » (*La civilisation*, 77). Les spectateurs jouent de la guitare pour accompagner les séquences romantiques, participent aux séquences de bagarre par des jets de pierres²⁰ ou en hurlant des encouragements aux héros et des insultes contre les méchants²¹. Parfois, à la faveur du phénomène de l'identification, le conflit qui se noue à l'écran est actualisé dans la salle même. Prenant parti pour des personnages opposés, les spectateurs se constituent en équipes et se livrent à des joutes oratoires bruyantes²².

La différence entre le « balcon » et les coins populaires de la salle traduit les divers degrés d'imprégnation de la culture occidentale. Plus l'éducation européenne est intégrée dans les habitudes des spectateurs moins ils ont tendance à recourir aux ressources culturelles locales pour assister au spectacle cinématographique. En revanche, les classes populaires se réfèrent à la tradition orale africaine où tout spectacle est une interaction entre les spectateurs et entre le public et les acteurs. L'adhésion à l'un ou l'autre mode de

²⁰ Voir Driss Chraïbi, *La civilisation, ma mère!...*, op. cit., p. 77.

²¹ Voir Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, op. cit., p. 15-17.

²² Voir Tierno Monenembo, *Cinéma*, op. cit., p. 189.

réception du spectacle cinématographique, à défaut de révéler avec certitude l'origine sociale élevée ou populaire du spectateur et ses influences culturelles, dévoile la pratique du caméléonage²³ qui trouve en toute société multiculturelle un terrain propice.

IV – Le cinéma comme révélateur des mentalités sociales

En plus de déterminer le choix de la place ou la réaction du spectateur dans la salle de cinéma, les divers courants culturels et les classes sociales influencent aussi la lecture et l'interprétation du message filmique, car comme l'observe Marc Ferro à la suite d'Eisenstein, « toute société reçoit les images en fonction de sa propre culture²⁴ ». Aussi, les effets produits par un même film varieront-ils selon les dispositions psychologiques et les présupposés culturels du spectateur ainsi que le révèle l'expérience de Koulechov²⁵. De la sorte, les variations dans l'interprétation d'un film indiquent la mentalité²⁶ des spectateurs en tant que groupes ou individus, puisque le contenu de l'œuvre est lu de façon différente par des publics différents. On remarque à ce sujet que dans les romans, les films ne sont jamais racontés en entier. Quelques séquences seulement retiennent l'attention des personnages spectateurs, généralement celles qui relèvent de leur sphère socioculturelle et

²³ Le caméléon, d'après Pico Iyer dans *The Global Soul : Jet lag, Shopping Malls, and the search for home*, New York, Vintage Books, 2000, p. 18, serait une personne qui, ayant subi les influences de plusieurs cultures en même temps, s'aménage un espace de vie dans l'interstice de ces cultures. Ces influences multiples permettent à un sujet en situation multiculturelle ou (post)coloniale, comme c'est le cas en Afrique, de se façonner une identité multiple et flexible grâce à laquelle il circule et s'adapte d'un espace culturel à un autre. Dans les romans africains francophones, un même personnage peut, en fonction des circonstances, se prévaloir de la culture occidentale, de la culture africaine, de la culture populaire ou d'une culture d'élite.

²⁴ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ Devant le même gros plan inexpressif d'un comédien, Koulechov disposa successivement une assiette de soupe, une femme morte et un bébé rieur. Les spectateurs virent successivement dans l'expression de ce visage la faim, la douleur et la douce émotion paternelle.

²⁶ L'expression est employée au sens où l'entend Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 20, c'est-à-dire comme une lecture particulière de l'idéologie d'une société par un élément de cette société : « L'idéologie est le discours qu'une classe tient sur elle-même, ses pratiques et ses buts; par extension, elle devient le discours général, que les autres classes pratiquent, en l'infléchissant éventuellement, mais en conservant l'essentiel des ses implications. Les mentalités, au contraire, se diversifient et se distinguent suivant les milieux. Comme tous les groupes sont rattachés, de près ou de loin, à l'ensemble social, ils participent nécessairement à son idéologie; mais ils la réinterprètent en fonction des traditions, des habitudes et surtout des pratiques qui leur sont propres. »

pour lesquelles ils éprouvent un sentiment d'approbation ou de rejet plus ou moins puissant. Étant donné que le film ne persuade pas parce qu'il reproduit la réalité, mais « parce qu'il se conforme à un savoir antérieur qu'il vient en quelque sorte authentifier²⁷ », l'avis d'un spectateur trahit nécessairement ses aspirations, ses convictions et ses doutes, de même que ses rapports avec la société en général.

Du moment que l'œuvre cinématographique n'est pas dotée d'une signification absolue, mais reste ouverte aux influences de tout contexte socioculturel où elle est projetée²⁸, le savoir et le langage déployés pour l'accommoder dans les schèmes de la société du récepteur peuvent être de divers ordres : philosophique, religieux, économique, anthropologique, etc. Par exemple, dans le récit que fait Amadou Hampâté Bâ de la première projection cinématographique au village malien de Bandiagara²⁹, Tierno Bokar, un sage musulman donne une interprétation religieuse du cinéma. En 1937, presque trois décennies après la condamnation unanime du cinéma au village de Bandiagara, Tierno Bokar arrive à Bamako, la capitale malienne, et se laisse convaincre par le narrateur d'assister à une séance de cinéma.

À la sortie de cette séance, Bokar révise sa position vis-à-vis du cinéma qu'il considère maintenant comme une allégorie pouvant illustrer parfaitement sa compréhension des préceptes islamiques. Se servant de la « parabole du cinéma », il argumente en faveur de la nécessité d'un intercesseur entre l'homme et Dieu, contre ceux de ses coreligionnaires qui croient que le fidèle doit s'adresser directement à son Créateur. Comme les lumières du cinéma qui doivent réfléchir sur un écran pour prendre forme, les paroles de Dieu sont

²⁷ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ Emmanuel Ethis, *op. cit.*, p. 63.

²⁹ Amadou Hampâté Bâ, « Le dit du cinéma africain », *Films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Catalogue UNESCO, 1967, repris dans Catherine Ruelle (dir.), *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 23-31.

d'abord révélées à un Apôtre qui les traduit ensuite en un langage plus humainement compréhensible. Relisant la parole du prophète Mahomet qui dit « à chaque époque son livre³⁰ », Tierno Bokar voit en le cinéma un « nouveau langage religieux³¹ ».

Pour qui sait déchiffrer ce langage, les séances de cinéma ont lieu à la tombée de la nuit et représentent un avertissement, un signe avant coureur de l'obscurité à venir, c'est-à-dire la fin du monde. Les policiers qui assurent la discipline à l'entrée représentent les anges qui filtrent l'entrée au paradis tandis que les différents prix de billet qui donnent accès en première, deuxième ou troisième classe symbolisent la pesée des actions et l'attribution des places dans l'au-delà. Si la première classe, d'emblée acquise aux Européens, est seulement ouverte à quelques rares Africains privilégiés, c'est parce qu'au paradis, les places sont octroyées selon le mérite certes, mais aussi en fonction de la miséricorde de Dieu, une mesure exceptionnelle. Tierno Bokar en déduit que les hommes peuvent prétendre à la justice, mais pas à l'égalité complète.

D'autres parallèles sont tracés entre l'attente de la projection dans la salle illuminée et la vie sur terre, le début de la projection dans l'obscurité et la mort, le silence absolu dans lequel chaque spectateur s'enferme pour contempler le film et le jugement dernier. On tire de cette description du cinéma des informations sur les croyances du personnage, sa psychologie et la société où il vit. Musulman cultivé, il croit à la fin du monde, au jugement dernier et à la justice divine qui règne aussi bien au paradis que sur terre. Par conséquent, bien que conscient des inégalités sociales qu'impose l'ordre colonial, il se résigne à les admettre comme normales, car la justice n'est pas synonyme d'égalité, que ce soit au paradis ou au cinéma.

³⁰ Amadou Hampâté Bâ, *op. cit.*, p. 29.

³¹ *Ibid.*

Dans ce récit, les allusions au cinéma dévoilent les mécanismes intellectuels d'un personnage qui puise dans la religion des ressources pour s'accommoder à un ordre social qui semble imparfait. Ailleurs, ces allusions activent des conflits sociaux latents en permettant aux spectateurs de s'exprimer. C'est le cas dans *Cinéma* où une séquence de *western* suscite des réactions racistes chez le Français Massaloux. Au cours d'une bagarre à l'écran, un grand Noir poltron et drôle est projeté dans un sac de farine. Bien qu'étant « le seul Blanc au milieu d'une salle bourrée à craquer, il (Massaloux) montrait du doigt l'écran et il se tordait de rire avec une jouissance consciencieusement obscène », en répétant « Non de Dieu de nom de Dieu, ils ont foutu le Nègre dans la farine ! Ils ont foutu le Nègre dans la farine !... » (*Cinéma*, 189). L'approbation que manifeste le Français pour cette séquence de film traduit sa perception de l'Africain et révèle la dimension raciste de la colonisation. Pour Massaloux, l'Africain est essentiellement un incapable, un éternel perdant à cause de son ignorance de la technologie. Il conteste d'ailleurs l'indépendance de la Guinée arrachée à De Gaulle par Boubou blanc, avec pour principal argument qu'un peuple incapable de fabriquer, ne serait-ce qu'une aiguille, ne saurait être indépendant. Le Noir amorphe de l'écran, que des Blancs roulent dans la farine, rappelle à ses yeux l'ordre juste des choses : les Blancs, supérieurs, doivent imposer leurs lois aux Noirs, par la force s'il le faut.

D'ailleurs, son comportement désinvolte au cinéma (il y mange, y boit, bavarde et chante sans égard pour ses voisins noirs) et sa décision de rester après la proclamation de l'indépendance pour narguer les Guinéens traduisent assez bien son mépris pour les Noirs. Cette réaction extrême du mécanicien français provoque l'effroi des Africains qui la subissent comme une « vraie séance de torture » (*Cinéma*, 189), chacun d'eux se demandant qui va se décider à lyncher l'insolent provocateur. Les enjeux du conflit qui se déroule sur l'écran ne sont pas exposés dans le roman et le fait de l'actualiser par

l'opposition Blanc/Noir montre que la société coloniale est traversée par des sentiments racistes. De plus, l'attitude agacée des Africains peut être un signe de leur identification avec ce Noir qui encaisse des coups sans pouvoir en donner. Dans ce cas, leur silence en face d'une situation qu'ils reconnaissent injuste est assimilable à la résignation comme on l'a vu chez le religieux d'Amadou Hampâté Bâ. S'ils n'agissent pas collectivement, ils espèrent néanmoins, chacun au fond de lui-même, que quelqu'un le fera, adoptant par là le point de vue de nombreux Africains qui soutiennent que le salut de leur continent passe par l'intervention messianique de quelques individus charismatiques. Le silence qui envahit « l'orchestre », un endroit généralement bruyant, à la suite de la bravade du colon français ravive l'oxymore par laquelle Aimé Césaire, choqué par l'attentisme des opprimés noirs, les décrivait comme une foule criarde et muette, une foule qui ne sait pas faire foule et qui passe à côté de son vrai cri³².

Le spectateur de film, on le voit, par ses gestes, son discours ou son silence, donne des indices permettant de porter un jugement sur l'organisation de sa société et sur les idées/sentiments qui animent cette société. Par les mêmes réactions, il peut aussi rendre loisible une description de la société du point de vue économique ou culturel. Ces aspects sont particulièrement exploités dans *Une femme pour mon fils* pour montrer les divergences qui menacent de faire éclater la famille d'Amor. Les soirs, les membres de cette famille regardent les films à la télévision et sont différemment impressionnés. Les parents détestent les scènes de violence et les « longs baisers » (*Une femme*, 43) qu'ils trouvent choquants, mais ils ne peuvent interdire la télévision aux jeunes sans se priver eux-mêmes des séquences qu'ils approuvent. En effet, la morale des films correspond aux aspirations

³² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983/ Montréal, Guérin littérature, 1990, p. 9-10.

profondes de ces pauvres gens qui considèrent l'injustice sociale comme la cause de leur misère. Aussi le cinéma permet-il à Amor de rêver une issue plus heureuse à sa lutte quotidienne, car la « victoire des bons sur les méchants lui plaît ; elle satisfait son âme éprise de justice... » (*Une femme*, 43). En fait, ancien combattant de la guerre de libération nationale, Amor se considère comme un exclu des retombées de l'indépendance. Une fois au pouvoir, les responsables du parti ont oublié leurs promesses de justice pour tous et se sont constitués en une bourgeoisie néocoloniale qui continue d'exploiter les pauvres. Incapable dans ces circonstances d'obtenir un emploi pour son fils Hocine auprès de ses anciens compagnons de lutte, Amor doit se résigner à laisser celui-ci tenter sa chance, au péril de sa vie, en émigrant en France. Lui-même doit se contenter d'un emploi subalterne et mal rémunéré dans le magasin de Si Lakhdar, un commerçant véreux qui profite de ses relations politiques pour contourner la douane et les services fiscaux. Autant dire qu'Amor est au contact de l'injustice sociale au quotidien, ce qui oriente sa lecture des films. Son attitude ambiguë devant le cinéma traduit en outre l'indécision des pays émergents placés devant le choix des traditions ancestrales et de l'ouverture aux autres cultures.

C'est finalement le portrait moral d'Amor, esquissé à partir de ses activités de spectateur, qui met en lumière ces contradictions de la société sur le plan économique et politique. La même démarche est possible sur le plan culturel, si l'on adopte dans le même roman le point de vue des jeunes. À la sortie du film que Fatiha, une jeune lycéenne mariée de force à Hocine, Yamina, sa jeune belle-sœur et Allaoua sont allés voir clandestinement, leurs commentaires dénotent une grande sensibilité à la misère et une grande maturité d'esprit. Ils ont vu « L'argent de la vieille », un film italien dans lequel de pauvres gens tentent sans succès de gagner au jeu un peu de l'argent d'une « monstrueuse richissime américaine ». Yamina trouve la riche américaine horrible parce qu'elle se joue des pauvres

et aggrave leurs frustrations en faisant miroiter des gains impossibles. Pour Allaoua, même si le film n'est pas réel, la misère du peuple italien l'est et la milliardaire avare représente l'Amérique dont les dollars envahissent les peuples de par le monde sans les enrichir. Pour Fatiha enfin, « le jeu... c'est l'illusion [...] on ne sort pas de sa misère par l'illusion » (*Une femme*, 170).

Ces commentaires sont assez réfléchis pour qu'on se demande pourquoi les parents mettent tout en œuvre pour empêcher les jeunes d'aller au cinéma. Au lieu de détourner les enfants de la réalité, on s'en rend compte, le cinéma leur fournit des moyens appropriés pour l'analyser et mieux la comprendre. Le point de vue de Fatiha semble en outre dirigé vers son mari Hocine qui vit d'illusions. Son émigration en France ne lui apporte pas le bonheur escompté et, au lieu de s'en tenir à ce premier échec, il passe d'un expédient à l'autre : l'alcool, la cigarette, les prostituées. Paradoxalement, c'est Fatiha, dont les propos manifestent plus de responsabilité, qui est tenue en laisse, alors que son mari, dont l'inconscience est nuisible pour lui-même et pour les autres, jouit d'une grande liberté.

Au regard des réactions devant ce film, la société algérienne décrite ici se caractérise par sa méconnaissance de sa jeunesse, une faiblesse qui a d'énormes conséquences sur sa stabilité. Enfermée dans des stéréotypes culturels elle ne perçoit pas toutes les évolutions qui ont cours et continue d'appliquer des préceptes dépassés qui la privent de l'indispensable apport de certains partenaires sociaux. En réalité, il suffisait dans ce roman de reconnaître qu'une fille peut être aussi intelligente qu'un garçon, qu'un jeune peut avoir des idées constructives ou qu'un homme peut prendre une décision erronée pour assainir l'atmosphère au sein de la famille d'Amor et sauver le mariage de Fatiha et Hocine. L'image que le cinéma dévoile ici est donc celle d'une société prise en otage par son

héritage culturel et incapable de se remettre en question, malgré son ouverture culturelle sur l'étranger.

Dans le roman africain francophone, le cinéma intervient comme un révélateur au contact duquel se dévoilent la psychologie individuelle des personnages, les structures sociales et les idéologies sous-jacentes. L'Afrique apparaît ainsi comme un terrain de luttes symboliques où se déploie, entre autres armes, le support filmique et dont l'enjeu principal reste la représentation du continent. Les diverses représentations qui en sortent donnent lieu à des récits nationalistes ou humanitaires, selon que la perspective est africaine ou occidentale, et révèlent les nombreuses fractures sociales dont découle l'instabilité sociopolitique en Afrique. Des clivages religieux, générationnels, culturels et économiques sont en effet mis en évidence, avec la crise des valeurs qu'ils entraînent. En réalité, le foisonnement des représentations a pour corollaire la multiplication des modèles et le brouillage des repères, ce qui rend toute quête identitaire problématique. En définitive, ce qui est mis en exergue par l'étude du cinéma dans les romans, ce sont les efforts que font les Africains pour échapper à l'Histoire, se l'appropriier ou y inscrire leurs marques selon les cas. Comment le cinéma, en tant que support de la représentation, est-il donc instrumentalisé dans ces tentatives de redéfinition de l'identité culturelle ?

Chapitre 3 : La représentation cinématographique et la problématique de l'identité culturelle et politique dans les romans africains

L'introduction du cinéma en Afrique s'est faite dans des circonstances historiques qui renforcent tellement sa dimension idéologique qu'en le considérant simplement comme un objet culturel, on perd de vue un aspect important de sa réalité africaine. Instrumentalisé dans l'entreprise coloniale, en effet, le cinéma joue un rôle important dans le projet de « reformation of *native's* minds¹ », un des trois éléments clés du procédé de domination coloniale identifiés par Mudimbe². Ce travail de réforme des dispositions mentales et intellectuelles du colonisé consiste à déstructurer les traditions africaines et à imposer de nouveaux modèles :

Finally if at the cultural and religious levels, through schools, churches, press, and audio-visual media the colonializing enterprise diffused new attitudes which were contradictory and richly complex models in terms of culture, spiritual values, and their transmission, it also broke the culturally unified and religiously integrated schema of most African traditions.³

Dans ces circonstances, le cinéma est moins une activité artistique ou culturelle qu'un relais/support du discours colonial. Gilbert Doho soutient ce point de vue assez répandu⁴ et explique comment les puissances colonisatrices inondent les populations africaines de films en tout genre, dans le but de créer la dépendance à l'image cinématographique et de « deculture natives for a swift assimilation⁵ ». Clairement donc, l'enjeu du cinéma en Afrique se situe au niveau de l'identité culturelle, une question qui

¹ V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 2.

² Les deux autres projets complémentaires de cette domination sont : « domination of physical space » et « integration of local economic histories into the Western perspective ».

³ V. Y. Mudimbe, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Voir, entre autres, Pierre Haffner, « Entretien avec le père Alexandre Van den Heuvel, pionnier d'un "cinéma missionnaire" au Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 48, 1978, pp. 86-95 et Paulin Soumanou Vieyra, *Le cinéma et l'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1969.

⁵ Gilbert Doho, « The Illegitimate State and the Cinematographic Discourse in Cameroon », Alexie Tcheuyap (dir.), *Cinema and Social Discourse in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 69, 2005, p. 23.

sera doublée, avec les indépendances, de celle de la légitimation du pouvoir politique, car l'ordre néocolonial, à son tour, se servira du cinéma pour asseoir son autorité. Comment cette perception du cinéma comme support du discours (post)colonial et outil de domination est-elle mise en récit dans le roman francophone ? Voilà l'interrogation principale à laquelle ce chapitre tentera d'apporter une réponse. Il s'agira de voir l'exploitation qui est faite de l'effet mimétique du cinéma dont le maniement à des fins politiques ou idéologiques dans le roman peut jeter la lumière sur le détournement de la culture par les régimes (post)coloniaux et les questions d'identité qui se posent dans un contexte où les images entrent souvent en contradiction avec la réalité. On pourra aussi voir comment le cinéma influence la lecture du processus historique.

I – Cinéma et aliénation culturelle

Comme on l'a noté précédemment, l'un des faits remarquables en rapport avec l'inscription du cinéma dans les romans africains est la quasi absence de référence aux films africains. Cet état des choses, on l'a vu, peut s'analyser comme la conséquence d'une volonté politique qui mise sur la distribution des films pour détourner le public des réalités sociopolitiques locales, qui ne sont pas nécessairement gérées dans son intérêt, et éviter toute prise de conscience politique pouvant déboucher sur la remise en question du statu quo. La plupart des films vus en Afrique sont créés ailleurs et véhiculent un imaginaire étranger à la culture du terroir. Or un texte filmique, ainsi que le rappelle Francesco Casetti, n'est pas seulement un objet symbolique jouissant d'une structure et d'un mode de fonctionnement propres, il est aussi un événement qui, survenant dans un contexte spatiotemporel précis, demeure une proposition à interpréter, une ressource pouvant être

mobilisée tant au plan social qu'individuel, à des fins intellectuelles, esthétiques ou d'instrumentalisation⁶.

Sous ce rapport, l'impact social recherché par les pouvoirs (post)coloniaux, lequel consiste à abrutir les populations par des productions filmiques populaires sans enjeux politiques ou intellectuels et à leur proposer des modèles d'identification en déphasage avec leurs réalités sociologiques, peut engendrer un effet contraire. En réalité, si les romans africains mettent en scène des personnages aliénés par l'addiction au cinéma étranger, ils fournissent aussi des exemples de personnages qui se découvrent et prennent conscience de leur situation locale à travers les films étrangers.

Les personnages qui, ayant développé une certaine dépendance au cinéma, y captent des modèles de comportement qu'ils mettent en pratique dans la vie réelle se recrutent généralement dans les espaces de la marginalité. Ce dernier terme est employé ici au sens de Mudimbe qui perçoit la marginalité comme un espace intermédiaire entre la tradition africaine et la modernité coloniale/occidentale. C'est un espace où se manifeste la vulnérabilité des populations arrachées à leur culture mais qui sont loin d'avoir acquis celle de l'Occident : « This space reveals not so much that new imperatives could achieve the jump into modernity as the fact that despair gives this intermediate space its precarious pertinence and, simultaneously, its dangerous importance.⁷ » La caractéristique principale de cet espace est donc l'absence de repères socioculturels cohérents, qu'ils soient africains ou européens, de sorte que les modèles cinématographiques stéréotypés apparaissent comme les seules références consistantes.

⁶ Francesco Casetti, « Communicative situations : The cinema and the television situation », *Semiotica*, 112 – 1/2, 1996, p. 45.

⁷ V. Y. Mudimbe, *op. cit.*, p. 5.

Dans cette situation, l'édification d'une identité pour les jeunes en situation (post)coloniale semble dépendre surtout de l'autorité qui règle la distribution/diffusion des films : elle peut opter pour l'assimilation à la culture occidentale dominante ou pour une identité bâtarde qui approfondit le malaise des populations autochtones en leur proposant des modèles apatrides, inopérants aussi bien en milieu africain qu'en milieu occidental. L'existence de trois classes de cinéma poursuivant des objectifs bien définis, la première réservée aux colons, la deuxième aux Africains « civilisés » et la troisième à ces Africains marginalisés, comme le révèle Gilbert Doho⁸, semble obéir à cette volonté de moduler les comportements par le cinéma.

Dans les romans africains, l'identification aux personnages et aux situations cinématographiques n'est pas l'apanage des spectateurs de seconde zone certes, mais on a l'impression que ce phénomène est vécu différemment dans les salles de premier ordre et les salles populaires, une différence qui souligne davantage le rôle déstructurant du cinéma. Parmi les colons et l'élite africaine, l'identification, entendue comme un processus psychologique consistant à emprunter des comportements à quelqu'un qu'on considère comme un modèle, relève d'un projet personnel. Si elle permet aux Africains de s'ajuster au mode de vie des Européens, c'est le cas de Boumana dans *Maïmouna*, elle inspire les Européens/Européennes désireux de se mettre en valeur dans leur communauté pour diverses raisons, ainsi qu'on le voit dans *Rêves portatifs* :

Depuis l'avènement de monsieur Eddie Constantine sur les écrans de l'Eldorado – l'unique salle de cinéma située dans la ville européenne – les femmes se font coiffer et s'habillent comme Dominique Wilms, font onduler leur postérieur comme Brigitte Bardot. Les hommes, qui arrangeaient avantageusement le toupet de leur chevelure à la Clark Gable, gardent cette coiffure qui rappelle assez celle d'Eddie Constantine, mais se font raser la moustache pour mieux ressembler à Lemmy Caution (*Rêves*, 67-68).

⁸ Gilbert Doho, *loc. cit.*

Cette mascarade participe d'un jeu social pervers mais tacitement admis dont le principe est, pour chaque homme, de se montrer le plus séduisant et d'attirer le plus de femmes et, pour chaque femme, d'attirer l'attention du plus bel homme afin de « faire remonter ses valeurs à la bourse du troussage » (*Rêves*, 68). Le cinéma se présente donc comme un atout parmi d'autres, tels que la marque de voiture, l'excellence sportive ou la réussite professionnelle. Il y a une certaine cohérence entre le monde imaginaire du cinéma et l'univers occidental réel et l'on n'emprunte au premier que pour mieux s'intégrer dans le second. Dans un contexte pareil, l'identification « s'exerce dans un univers de ressemblance et de proximité possible avec l'univers réel du spectateur, et relève [...] d'un monde des apparences propice à la séduction et à l'amour⁹ » ainsi que le note H-Paul Chevrier. Une telle adéquation entre le cinéma et la réalité n'opère pas dans les salles populaires qui recrutent leurs spectateurs parmi les marginaux (employé au même sens que plus haut), lesquels n'adoptent le modèle cinématographique que pour se fragiliser davantage.

Par exemple, ce qu'on retient d'emblée de la vie d'Ignace dans *Rêves portatifs*, c'est sa posture problématique dans la société traditionnelle africaine. Il survit à Jérôme, son frère jumeau, et ne s'en remet pas. En fait, la tradition veut que la mort d'un jumeau soit dissimulée à l'autre pour lui ménager une bonne intégration sociale. Mais Ignace semble avoir percé le secret puisque ses parents « devaient se souvenir qu'à partir de ce moment, leur enfant devint sombre, agité, peu communicatif jusqu'à l'adolescence. Il n'oublia jamais l'Autre et ne raconta à personne les rêves dans lesquels il retrouvait son frère disparu » (*Rêves*, 9-10). Cet échec dans la société africaine est suivi par une série de

⁹ H-Paul Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, Coll. « cinéma », 1988, p. 43.

déconvenues dans la vie moderne. Ses études sont médiocres et c'est après « trente-six activités diverses » (*Rêves*, 10) qu'il se case enfin comme projectionniste au cinéma « Lumière ». Son maigre salaire lui importe peu, du moment où il peut, grâce au phénomène de projection, triompher de ses faiblesses et maladresses sociales en incarnant ses pulsions et fantasmes dans les héros de cinéma. À travers ces derniers, il assume son rêve de justice et de puissance, tant et si bien que lorsqu'il est pris dans l'engrenage de la politique et du système judiciaire de son pays, il réagit comme un personnage de cinéma, dévoilant toutes les facettes de son aliénation.

La morale et le savoir qu'Ignace mobilise pour faire face à ses adversaires et aux difficultés quotidiennes ne procèdent ni de la sagesse africaine, ni de l'école occidentale, mais de l'ensemble des films qu'il a vus et dont l'une des principales caractéristiques est de donner une idée simpliste de la vie. Otage de cette vision manichéenne qui classe les hommes en deux catégories, les bons et les méchants, les vainqueurs et les vaincus, Ignace s'identifie au bon et au vainqueur et vit selon un schéma utopique, loin des traditions africaines et du modernisme occidental.

Le processus qui mène au choix du modèle cinématographique est similaire dans *Cinéma*. Binguel a été tour à tour élève de l'école coranique et de l'école française, mais au lieu que cela l'enrichisse, il en sort totalement déboussolé. Les approches de la vie qu'enseignent les deux institutions sont si différentes qu'il est illusoire de vouloir les réconcilier. Karamoko enseigne à Binguel que les portes du paradis sont fermées à quiconque fréquente l'école des Blancs, tandis que de son côté, M. Camille, le directeur de l'école française, proclame que « l'école coranique, c'est juste pour nourrir les charlatans » (*Cinéma*, 100). Les deux institutions ont cependant en commun leur traitement brutal des

jeunes, ce qui les rend également détestables et compromet la possibilité d'hybridisme qu'Ardo, un ami de Binguel caricature :

Ce n'est pas si facile de régler ces choses-là ! Écoute, grand camarade, Dieu a créé deux écoles pour les deux mondes de son royaume : l'ici-bas et l'au-delà ! Le premier, il l'a réservé aux Blancs et, le second, à nous autres les Noirs. Et toi, comme par hasard, il t'a concocté deux vies pleines : une vraie vie de Blanc et une vraie vie de Noir. Nanti sur terre et béni dans l'au-delà. [...] Tu imagines ce que cela pourrait te rapporter une fois que tu seras devenu grand : cent billets de banque pour chaque coup donné par M. Camille et mille ans de paradis pour la fêrle de Karamoko ! (*Cinéma*, 99)

Il y a ici deux modèles incompatibles, l'un tourné vers la spiritualité et l'autre vers la poursuite du bonheur terrestre. Le jeune Binguel ne peut choisir l'un sans avoir l'impression de trahir l'autre et opte pour un modèle « constant », Ardo :

Autant dire que je me sentais bien seul dans l'espace illimité séparant mes deux maîtres. De quelque côté que je retournais le problème, il me semblait insurmontable. Avoir le certificat d'études et risquer les portes de l'enfer, ou sauver mon âme et traîner une pauvre vie de bohémien ignare et martyrisé comme un « âne bête », selon l'expression de M. Camille ? J'enviais le sort d'Ardo. Lui, il savait se tirer de tout, même des dures lois divines. Il suffisait, croyait-il, d'apprendre à ruser pour venir à bout de tous les tracas, fussent-ils tombés du ciel. Être fait comme lui était en soi un gage de pouvoir sauver son portefeuille et son âme (*Cinéma*, 109).

Ce qu'on remarque, c'est que l'appartenance simultanée au système africain et occidental est à l'origine du malaise de Binguel et qu'il est à la quête de repères solides. Il admire Ardo pour son adaptabilité et cherche à lui ressembler. Or Ardo est un adepte de cinéma et Binguel en arrive rapidement à la conclusion qu'en fréquentant la salle obscure, il pourrait apprendre des leçons utiles pour la vie.

Paradoxalement, l'assiduité au cinéma dénature davantage Binguel, car au lieu d'y apprendre la ruse d'Ardo, il se laisse séduire par la violence des personnages de *western*. Il se choisit un nom, « l'homme de l'ouest », un code de conduite et une morale en conformité avec le style de vie des *cow-boys*. Il est tellement imprégné des lois de ce

monde viril¹⁰ et irréel qu'il devient irrécupérable pour quelque société que ce soit, africaine ou occidentale. D'ailleurs, devenu gendarme, pour ainsi dire, de ce monde utopique, il trouve Benté, le maître à penser par qui il a découvert l'art du *western*, indigne de lui et de la vie des *cow-boys*.

À travers Binguel, l'image cinématographique devient réalité, tandis que le jeune homme lui-même perd toute attache avec le monde réel, que ce soit au plan familial, religieux ou scolaire. En fait, dans l'imaginaire de Binguel, les images cinématographiques se substituent aux personnages historiques ou sociaux qui servent souvent de référence aux jeunes et favorisent l'ancrage de leurs actions dans une société donnée. Par exemple, pour séduire une femme, il lui fait « une révérence comme [il] en a vu dans *Le tombeau hindou* ou *Le Tigre de Bengale* » (*Cinéma*, 169) et il règle ses contentieux à coups de fusil comme dans les *westerns*. Son discours rappelle constamment l'univers du cinéma par le choix lexical, les modulations de la voix et le choix des thèmes. Il y a lieu de se demander pourquoi les films n'exercent pas le même effet de captation sur Ardo dont l'assiduité au cinéma est, pour le moins, comparable à celle de Binguel.

II – Cinéma et affermissement de la conscience de soi

Au fait, à regarder de plus près, on s'aperçoit qu'Ardo adopte parfois une distance critique par rapport à certaines séquences de film. Il rapproche l'image cinématographique et son expérience, et on a la nette impression qu'à aucun moment il ne perd conscience des réalités sociopolitiques de son pays. Bien au contraire, les films l'y ramènent parfois, ce qui évoque l'identification à soi-même qui s'opère chez certains spectateurs selon Christian

¹⁰ Voici quelques unes de ces lois : « S'il le faut, expirer mais ne jamais douter de soi ! » (p. 122); « Perdre son père ou son œil, mais ne jamais verser une larme ! » (p. 123); « Être l'égal de l'autre, fût-il nabab ou roi, c'est le moins que tu puisses faire » (p. 194); « Moisir, s'il le faut, se rendre jamais ! » (213).

Metz. Pour Metz, en effet, l'activité du spectateur de film requiert un savoir double : d'une part, il sait qu'il perçoit de l'imaginaire, d'autre part il sait qu'il est le sujet de cette perception. Ce deuxième savoir à son tour se dédouble car

Je sais que je perçois réellement, que mes organes de sens sont physiquement atteints, que je ne suis pas en train de fantasmer, [...] et je sais également que c'est moi qui perçois tout cela, que ce matériel perçu-imaginaire vient se déposer en moi comme sur un second écran, que c'est en moi qu'il vient faire cortège et se composer en une suite, que je suis donc moi-même, le lieu où cet imaginaire réellement perçu accède au symbolique en s'installant comme le signifiant d'un certain type d'activité sociale institutionnalisée, dite « cinéma ».¹¹

En d'autres termes, un spectateur capable d'interpréter un film est un sujet conscient de son identité et du monde réel qui l'entoure. Si Ardo peut interpréter la joie du Français Massaloux devant une séquence de film où un Africain-Américain se fait maltraiter par un Blanc comme une offense, c'est parce qu'il rapporte ce fait lointain à la situation coloniale africaine. Il ne s'identifie pas au Noir de l'écran (au sens d'emprunter un comportement), il reconnaît à l'écran une situation comparable à la sienne. Les images cinématographiques consolident un savoir qu'Ardo détenait déjà sur lui-même et sur les rapports de race.

Dans *La civilisation, ma mère !...*, selon une démarche similaire, l'activité de spectatrice confère à la Mère une existence et une certaine personnalité autonomes. D'abord, elle parvient à s'imposer dans cette salle pleine de garçons hostiles aux femmes, en donnant de la voix. Ensuite, elle a une lecture originale des films. Dans le premier, *Le fils de Schéhérazade*, elle s'arrête sur le rôle de la mère et réinterprète le film selon une perspective si originale que les autres spectateurs de la salle lui consacrent toute leur attention à l'entracte. Il y en a d'ailleurs un qui lui propose d'écrire des scénarios de film. Le second film, un *western*, donne lieu à une lecture plus originale, car la Mère l'associe au

¹¹ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Christian Bourgeois, 1993, p. 69.

film précédent et à son expérience personnelle. Nagib, le narrateur, fait le bilan de la sortie au cinéma sur sa mère :

Tout se mélangeait dans sa tête : les deux films, fiction et réalité, romanesque et violence, et sa propre enfance qu'elle avait presque oubliée et ce monde de bruits et de fureurs où elle venait de faire irruption. Une seule porte ouverte. Par cette vanne, par torrents, tout entrait en elle d'un seul coup et elle essayait d'endiguer ce qui était étranger à sa nature, d'assimiler le limon propre à la fertiliser un jour (*La civilisation*, 82-83).

Les deux films, on le voit, sont l'occasion pour la Mère d'exercer son esprit critique, lequel fait resurgir un savoir latent sur sa culture et sur elle-même qu'elle n'était pas consciente de posséder. Étant allée à la découverte du cinéma, c'est finalement son moi profond qu'elle y découvre, avec en prime son aptitude à plier et à adapter toute proposition étrangère à sa personnalité et à son tempérament. La représentation de la femme et de la colonie comme un désert culturel à inonder par la civilisation occidentale soutenue dans le roman par le Père est ainsi déconstruite.

Il existe des similitudes évidentes entre Ignace (*Rêves portatifs*) et Binguel (*Cinéma*) de même qu'entre la Mère et Ardo. Les deux premiers, qui ont subi des échecs à la fois à l'école occidentale et dans la tradition africaine, se laissent happer par l'imaginaire du cinéma et perdent tout moyen de se positionner dans la société. Ils n'évaluent pas précisément les forces en présence et finissent par subir les événements. Sans avoir jamais voulu s'engager politiquement, l'un et l'autre se trouvent embarqués et finissent par faire les frais de leur ignorance. La Mère et Ardo, eux, n'ont pas été à l'école occidentale et jouissent d'une connaissance certaine de la culture traditionnelle. Ils sont tous deux d'habiles artisans (l'un répare et cire des chaussures, l'autre confectionne des habits, des sandales et de petits instruments ménagers pour sa famille) qui adorent chanter et raconter

des histoires. Est-ce cette maîtrise, aussi relative soit-elle, de la seule culture du terroir qui leur permet de garder une distance critique par rapport au cinéma ?

Il est possible de répondre par l'affirmative à cette question, en s'appuyant sur Benita Parry qui affirme, à l'encontre de Spivak, que les sujets dominés peuvent s'exprimer à travers l'art et l'artisanat :

Since the native woman is constructed within multiple social relationships and positioned as the product of different class, caste and cultural specificities, it should be possible to locate traces and testimony of women's voice on those sites where women inscribed themselves as healers, ascetics, singers of sacred songs, artisans and artists, and by this to modify Spivak's model of the silent subaltern.¹²

Cette remarque est d'autant plus pertinente pour Ardo et la Mère que leur engagement politique ultérieur en faveur de l'émancipation des colonisés et de toutes les catégories dominées vient expliciter leur refus du discours impérialiste. Le recours qu'ils ont à leur expérience personnelle pour donner une signification contextuelle aux films étrangers relève ainsi des pratiques discursives qui, selon Homi Bhabha, pervertissent les récits de domination et déconstruisent l'absolu du pouvoir occidental¹³. La consommation culturelle apparaît alors comme une activité créative dont l'efficacité ne réside pas dans la fabrication de « produits propres » mais dans les « manières d'employer » des produits imposées par un ordre dominant. Il s'agit en définitive, ainsi que l'écrit Michel de Certeau, de ruses et de tactiques qui permettent au faible de tirer parti du fort et qui donnent une dimension politique aux pratiques quotidiennes¹⁴.

III – Appropriation populaire du cinéma et subversion du discours dominant

¹² Benita Parry, « Problems in Current Theories of Colonial Discourse », Bill Ashcroft et al. dir., *The Post-colonial Studies Reader*, London/New York, Routledge, 1995, p. 37. (36-44)

¹³ Homi Bhabha, « Signs Taken for Wonders : Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817 », cité par Benita Parry, *loc. Cit.*, p. 42.

¹⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essai », 1990.

De ce point de vue, il convient d'admettre avec Éric Prince que « voir un film est une pratique discursive¹⁵ » qui permet au spectateur de consolider la conscience de soi et du monde qui l'entoure, mais aussi que la lecture du film, c'est-à-dire la formulation de tels discours, est fortement influencée par les circonstances de visionnement. On l'a vu en effet, l'interprétation que font Ardo et la Mère des films en les rapprochant de leur contexte socioculturel local est en fait une réaction à une attitude ou un commentaire des autres spectateurs. Les interventions verbales ou gestuelles des spectateurs sont loin d'être négligeables pour la réception des films : elles assimilent le cinéma aux arts de performance¹⁶, car bien que préenregistrée et « exécutée » en l'absence des artistes, l'œuvre cinématographique est installée au cœur du spectacle. Les spectateurs encouragent ou huent les personnages de l'écran dans *Rêves portatifs* ; dans *La civilisation, ma mère !*, ils s'invectivent, chantent, jouent de la musique ou balancent des projectiles à l'écran en fonction du contenu des séquences. De temps en temps, quelqu'un joue au bonimenteur en proclamant sa vision du film qui est immédiatement validée ou contestée par un autre. La même ambiance règne dans *Cinéma* où certains spectateurs expriment à haute voix leurs sentiments face à certaines scènes. Dans tous les cas, les séances sont suivies de conversations informelles qui prolongent le film par des commentaires circonstanciés établissant un rapport entre les images cinématographiques et la réalité. Ces réactions relèvent de ce que Valérie Pozner appelle « pratiques d'accompagnement oral des séances

¹⁵ Éric Prince, « Imagination, émotion : L'acte de visionnement d'un film », André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 226.

¹⁶ Germain Lacasse, « Le cinématographe, cet "art folklorique" », Gaudreault, Lacasse et Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 284 définit généralement les arts de performance comme ceux qui sont exécutés en présence de l'artiste.

de cinéma¹⁷ » et qui ont pour effet de réinventer le septième art par la tradition orale du spectacle. Il s'agit en réalité d'un processus d'appropriation culturelle et d'investissement actif du spectateur africain dans un art étranger.

Ce que les romans africains présentent, ce sont des spectateurs actifs qui se préoccupent moins du film, perçu comme une œuvre originale, que des activités communes menées lors de la projection. La projection cinématographique devient l'occasion de créer des communautés autour du film et les commentaires des uns et des autres substituent une interprétation collective à la lecture individuelle qui prévaut dans la culture occidentale. Ainsi, l'important n'est pas de reconstituer le message original du créateur du film, mais de s'entendre sur une signification particulière reliée aux réalités locales. Le média cinématographique, bien que nouveau, se trouve alors légitimé et intégré dans les habitudes culturelles locales, tandis que la narrativité du film, affectée par les commentaires oraux et la gestuelle, intègre des spécificités culturelles du terroir par la force des choses. Les discours africains populaires marginalisés trouvent ainsi le moyen de se faire entendre en empruntant le même média que la culture dominante.

On peut voir que la tradition orale africaine déployée au cinéma détourne les représentations issues du centre pour articuler un discours local. On pourrait, à la suite de Pozner, noter que

l'idée reçue selon laquelle le texte [...] est l'objet d'une fétichisation, devient immuable après avoir reçu l'imprimatur [...] ne se vérifie pas toujours. Bien au contraire, il semble que ce texte ne soit pas (pas toujours, pas partout) donné comme objet de consommation identique quel que soit le public¹⁸.

¹⁷ Valérie Pozner, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004.

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

La différence, dans le roman africain, vient du degré d'imprégnation des spectateurs par la culture locale. On remarque que les sujets ayant perdu leurs cultures traditionnelles ont une identité plus instable et sont plus passifs et plus influençables par les représentations cinématographiques, ce qui les rend plus vulnérables aussi à la domination politique. L'effet mimétique du cinéma, renforcé par des facteurs culturels, acquiert alors une vocation politique.

En effet, ainsi que le relèvent à juste titre Gunter Gebauer et Christoph Wulf,

L'histoire de la mimesis est une histoire des luttes pour la mainmise sur la production symbolique d'un monde, c'est-à-dire le pouvoir de représenter les autres et soi-même et d'interpréter le monde. C'est dans cette mesure que la mimesis possède une dimension politique et fait partie de l'histoire des relations de pouvoir.¹⁹

Cet aspect de la question est d'une importance capitale en contexte postcolonial où l'État, structure artificielle héritée de la colonisation, ne peut se consolider qu'en soumettant à un même principe les diverses sociétés africaines qui occupent le même territoire. Il s'agit, comme l'écrit Achille Mbembe, d'une reconfiguration des structures mentales et d'une redéfinition de l'imaginaire, deux opérations qui s'appuient souvent sur des formes de coercition symboliques car

L'imposition de l'hégémonie passe aussi par le contrôle des moyens par lesquels une culture produit les définitions du monde pour les acteurs, limite ou élargit à des domaines nouveaux les outils conceptuels disponibles à une époque, restreint les répertoires émotionnels ou tente de les canaliser, soustrait certaines *issues* (souligné par l'auteur) de l'espace d'interrogation.²⁰

IV – Le cinéma au service de l'histoire et de la propagande politique

¹⁹ Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Mimesis. Culture-art-société*, Traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005, p. 14.

²⁰ Achille Mbembe, *Afriques Indociles. Christianisme, pouvoir, et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988, p. 27.

Le cinéma et la télévision deviennent dans ce cas des outils importants du pouvoir qui fait valoir ses qualités d'historien et d'acteur culturel et économique dans la bataille hégémonique. Point n'est besoin de revenir sur le rôle d'appât joué par le cinéma : afin de soustraire les populations à leurs occupations routinières pour les rassembler et leur communiquer un message politique ou religieux, les autorités programment des séances cinématographiques mettant en vedette ces populations elles-mêmes ou des acteurs bien connus²¹ car c'est dans la réécriture de l'histoire que le cinéma est le plus souvent utilisé.

En tant qu'« agent de l'histoire », le cinéma peut être mis au service de l'avancement des hommes dans des secteurs aussi variés que la science et les entreprises militaires²². Dans les romans africains, cette fonction du cinéma est récupérée par les autorités politiques qui infantilisent souvent les populations pour mieux imposer leurs visions du monde à travers une relation pseudo pédagogique de maître à l'apprenant. Dans *Rêves portatifs*, par exemple, la séance du ciné-bus au village de Mapati est précédée d'une promesse de distribution de cadeaux à la population, une attitude qui sied mieux aux enfants qu'aux adultes. Les films de fiction projetés « avant de passer au plat de résistance » (*Rêves*, 184) jouent ce même rôle de leurre pour ces spectateurs à qui on ne laisse pas la latitude de choisir quel film regarder. En réalité, des films documentaires à contenu précis sont proposés aux villageois dans le but, pas nécessairement avoué, de modifier certaines de leurs pratiques. Montrer des films sur les maladies tropicales et les règles d'hygiène à observer pour les éviter peut relever d'une initiative altruiste, mais si le film met l'accent sur les efforts déployés par les services publics pour éradiquer ces maladies, la visée réelle du film devient douteuse.

²¹ Voir Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.* ou le père Alexandre Van den Heuvel dans Pierre Haffner, *loc. cit.*

²² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, p. 11.

Dans un contexte où les populations, acquises à King Yaya, le leader emprisonné de l'opposition, contestent le pouvoir et rechignent à payer l'impôt, la dimension de propagande politique du film sur la lutte contre les maladies l'emporte sur sa fonction scientifique ou pédagogique. Cet amalgame entre la science et la propagande est plus marqué dans le second film qui porte sur la culture du cacao. Dans ce village coupé du reste du monde à cause de l'état désastreux des routes, les populations survivent par la pratique d'une agriculture de subsistance, de la chasse et de la pêche. Le film cherche à les en détourner, et les commentaires du projectionniste l'attestent, au profit de la culture du cacaoyer. La maîtrise de la production du cacao que ce documentaire enseigne induit un changement d'habitudes sociales aux conséquences bénéfiques pour le gouvernement et néfastes pour les villageois. En abandonnant les cultures de subsistances au profit du cacao qu'elles ne consomment pas, les populations perdent leur autonomie et deviennent de plus en plus dépendantes des « cadeaux » du pouvoir.

Le cinéma, support scientifique, permet aux autorités politiques de conditionner les populations, de les détourner des pratiques ancestrales vers des attitudes économiques nouvelles et inadaptées à leur environnement socioéconomique, mais susceptibles de favoriser l'implantation des structures de l'État moderne dont rêvent les politiciens. La description de la séance du ciné-bus permet ainsi au narrateur de *Rêves portatifs* de dénoncer l'exploitation des paysans par le pouvoir postcolonial. Ainsi que le note Jean-Marc Ela, l'introduction de l'agriculture de rente dans les villages africains perturbe profondément le système cultural et les modèles culturels des villageois, puis engendre deux classes sociales inégales, d'une part les campagnards indigents qui travaillent, d'autre part l'élite citadine improductive qui bâtit sa fortune et son bien-être sur le produit de ce

travail²³. Il s'agit d'une politique de prolétarianisation héritée de la colonisation et qui a besoin de discours efficaces pour se maintenir. Le cinéma apparaît ici comme un véhicule idoine pour de tels discours.

Un usage similaire est décrit dans *Cinéma*, bien qu'avec un écho plus explicitement politique. Ce que le narrateur cherche à illustrer c'est l'endoctrinement caractéristique du régime prosoviétique de Boubou-Blanc, un système fondé sur la stigmatisation des pays dits capitalistes et la promotion du patriotisme et des valeurs du collectivisme. Dans les salles de cinéma, le générique de fin n'est plus suivi de la publicité des marques de bière, de cigarette ou de médicament comme du temps de la colonisation française, mais plutôt de l'hymne national, puis du programme de nettoyage collectif des quartiers ou d'autres travaux d'intérêt commun. Même s'il n'est pas aisé d'apprécier l'impact de l'endoctrinement par le cinéma, certaines réactions montrent qu'il a un effet certain sur les spectateurs. Lorsque le Français Massaloux raille l'image du président Boubou-Blanc, de nombreux spectateurs considèrent l'acte comme un incident grave, preuve que le politicien a marqué les consciences par sa régulière apparition sur les écrans de cinéma.

Il en va de même pour Hassan dans *Bab el-Oued* qui ne peut pas voir l'image du président algérien à la télévision sans l'abreuver d'insultes. Dans le même roman, on peut situer la conversion de Saïd à l'intégrisme religieux et à la violence dans la même veine, puisque le modèle auquel il s'identifie sort d'un film à forte prétention politique. Arrêté et emprisonné au cours d'une émeute, Saïd a le temps, en cellule, de méditer sur la situation politique de l'Algérie. Sa haine pour les institutions publiques et tout objet ou pratique issu de la civilisation occidentale l'incite à se comparer à « Ali la pointe », « ancien voyou devenu héros puis martyr de la guérilla urbaine pendant la lutte de libération et dont il avait

²³ Jean-Marc Ela, *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala, 1982, p. 69-70.

suivi les aventures dans le film *La Bataille d'Alger* qui avait eu un succès fou au cinéma Marignan » (*Bab*, 30). Pour Saïd, les dirigeants actuels de l'Algérie qui abandonnent les populations à la misère sont comparables au colonisateur que la guerre de libération visait à expulser. En réalité, dans l'esprit des religieux, c'est le fait d'avoir pactisé avec l'ennemi d'hier, l'Occident, en oubliant les principes musulmans, qui corrompt les politiciens au pouvoir. Par conséquent, la libération reste à accomplir, ce qui justifie l'engagement de Saïd. Dans ces circonstances, on peut bien dire que la représentation cinématographique de personnalités politiques historiques affecte profondément les spectateurs sur le plan émotionnel ou intellectuel et détermine leur engagement pour ou contre une cause politique réelle.

Cette idée habite le narrateur du *Temps de tamango*, un roman de Boubacar Boris Diop qui raconte la révolte de jeunes Africains idéalistes contre un gouvernement dictatorial. Entre autres armes dont disposent ces jeunes, la reconquête de l'histoire à travers la création artistique pour éviter les erreurs du passé et s'inspirer des modèles historiques. Le narrateur, dont le texte écrit en l'an 2063 s'appuie sur les archives et la presse des siècles passés et prétend à l'objectivité scientifique que lui confère la distance temporelle, se demande ce « que deviendrait [la] vaillante jeunesse si elle était privée de ses héros²⁴ ». Pour lui, l'engagement politique est d'autant plus efficace qu'il s'inscrit dans une tradition de résistance et de protestation contre l'injustice et l'oppression. Les personnages du roman ne se limitent pas alors à s'engager eux-mêmes sur les traces d'un ancêtre charismatique, ils en réhabilitent aussi d'autres que l'histoire officielle tend à effacer des mémoires. Deux fronts de lutte donc pour ces jeunes convertis au marxisme, d'une part combattre la dictature et, d'autre part, éveiller la conscience politique de leurs congénères

²⁴ Boubacar Boris Diop, *Le temps de tamango*, Paris, L'Harmattan, coll. « encres noires », 1981, p. 140.

en actualisant leurs connaissances historiques. Ndongo, le personnage central, en plus de mener son combat politique sous le nom de Tamango, un roi africain du 18^{ème} siècle qui s'est singularisé dans la lutte antiesclavagiste, écrit des romans, des poèmes et des pièces de théâtre sur l'histoire du continent. Mahécor, un autre militant marxiste, s'intéresse surtout à la mise en scène cinématographique : « Il lui était surtout impossible de voir un attroupement dans la rue, un petit cireur au travail ou une vieille carcasse de voiture sans regretter de ne pas disposer d'une caméra. » (*Tamango*, 58)

Derrière l'obsession cinématographique de ce personnage, on peut voir une passion pour l'histoire, car, ainsi que l'écrit Marc Ferro, « grâce à la mémoire populaire et à la tradition orale, le cinéaste historien peut rendre à la société une histoire dont l'institution l'a dépossédée²⁵ ». D'ailleurs, Mahécor confirme cette relation entre la passion de la camera et celle de l'histoire par sa décision de tirer un grand film de la pièce de théâtre de Ndongo sur les massacres des anciens combattants du camp Thiaroye en décembre 1944. L'idée lui est venue en réaction à l'insouciance des jeunes qui traversent le cimetière des tirailleurs sans manifester le moindre respect. L'agitateur politique veut passer par le film pour « introduire à tout jamais ce massacre dans la tête des gens » (*Tamango*, 62), avec pour ultime objectif de dévoiler la logique du colonialisme, de rendre justice aux tirailleurs massacrés, puis d'inculquer aux jeunes l'habitude des luttes pour la justice.

L'un des mérites du roman de Boubacar Boris Diop est de montrer l'importance pour les Africains d'inclure l'appropriation de l'histoire parmi les priorités de la lutte pour l'émancipation. Cette appropriation de l'histoire peut se faire à travers les sciences humaines et sociales, la littérature et le cinéma comme l'indique son narrateur. Il s'agit pour ce narrateur de réécrire l'histoire en établissant un parallèle entre les injustices du

²⁵ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 19.

passé et celles du présent, de sorte que les contestataires d'antan deviennent des modèles actuels de lutte politique. Le lien établi par ce roman entre l'histoire, le cinéma et l'engagement politique, semble avoir prospéré. Le projet des personnages révolutionnaires de mettre le massacre des anciens combattants de Thiaroye en film est concrétisé en 1988 par Sembene Ousmane, un cinéaste dont l'engagement politique n'est plus à prouver. L'aspect politique de la représentation cinématographique mis en évidence ici par Boubacar Boris Diop figure parmi les ressorts qu'exploitent les romanciers africains pour qualifier les acteurs politiques et définir les rapports de force qui régissent le contexte dans lequel ils opèrent.

La récupération politique du cinéma se manifeste aussi dans les actualités présentées à l'entracte ou à la fin du film. Sous le prétexte d'informer, le cinéma devient le lieu de la glorification de politiciens en quête de popularité. Le cas le plus patent vient de *Cinéma* qui évoque en arrière plan l'opposition entre De Gaulle et Boubou-Blanc, laquelle s'est soldée par l'indépendance de la Guinée. Seul président ayant osé refuser le projet d'union entre la France et ses colonies africaines, Boubou-Blanc est isolé et privé de tout soutien de la France. Le but visé par l'ancienne métropole est de disqualifier l'option d'indépendance de l'Afrique en montrant que tout pays qui refuse sa tutelle manque du même coup l'occasion de se développer et de se faire entendre sur le plan international. Boubou-Blanc mène campagne pour la thèse contraire et ses apparitions à l'entracte des films parlent dans ce sens :

A l'entracte, on revoyait la célèbre joute oratoire de Général et de Boubou-Blanc. « L'indépendance, elle (la Guinée) peut la prendre le 28 septembre en disant non au référendum qui lui est proposé... », disait l'un. « Nous préférons la liberté dans la pauvreté à l'opulence dans l'esclavage », répondait l'autre. Tout le monde se levait pour applaudir sauf Massaloux (*Cinéma*, 182-183).

La présentation répétée de cet épisode en alternance avec des épisodes de visite officielle de Boubou-Blanc en compagnie des présidents Eisenhower, John Kennedy ou Kroutchev finit par configurer des séquences filmiques diverses en un récit intégrateur à forte coloration de propagande.

La répétition, on le sait, est une composante importante de la propagande. Mais un aspect encore plus essentiel est la fonction interprétative et intégrative d'un tel discours²⁶. Il s'agit de donner une même valeur à des événements disparates et de les intégrer dans un schéma narratif cohérent, susceptible de fédérer des aspirations de masse, l'effet recherché étant la persuasion et la mobilisation de chaque individu vers un but collectif. Lorsque Boubou-Blanc, s'adressant à De Gaulle, dit « nous » au lieu de la Guinée, il amène les Guinéens qui se reconnaissent dans ce pronom collectif à s'identifier à lui. Il gagne ainsi en légitimité et chaque Guinéen interprète sa rencontre avec les présidents américains et soviétiques comme un succès personnel, une victoire contre l'ancienne puissance colonisatrice qui prophétisait une mort certaine pour tout pays qui choisirait l'indépendance. C'est du moins une lecture possible de la réaction des spectateurs de la salle de cinéma : les applaudissements apparaissent comme l'approbation collective du président, un sentiment qui pourrait être reporté sur ses autres décisions politiques.

Certaines figures politiques incapables d'obtenir l'assentiment de leurs administrés comme Boubou-Blanc recourent plutôt à l'intimidation. La représentation cinématographique s'insère alors dans une stratégie de divinisation visant à faire du politicien un objet de culte qui inspire, sinon le respect, du moins la crainte. Le cinéma/la télévision devient ainsi un outil de la dictature grâce auquel le politicien viole l'imaginaire de la population : non seulement le média audio-visuel lui assure une certaine

²⁶ Marc Angenot, *La propagande socialiste*, Montréal, Balzac – Le Griot, 1997, p. 39.

omniprésence et la possibilité de s'ingérer dans l'intimité familiale des citoyens, mais encore il lui permet de se composer une identité légendaire qu'il leur impose. On le voit par exemple dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*²⁷ d'Ahmadou Kourouma, un roman qui expose les pratiques de domination politique des dictateurs africains. Le dictateur au totem léopard, pas spécialement fier de ses origines paysannes, échappe à sa destinée d'homme ordinaire en se ménageant une renaissance symbolique céleste à travers la télévision :

Il souffrait, comme beaucoup de dictateurs de notre éternelle Afrique, d'être né, sorti des cuisses d'une Négrresse illettrée. Il ne l'a jamais déclaré. Il se contentait de le démentir par une imagerie. Une imagerie qui, huit fois par jour, passait sur les écrans de télévision du pays. Dans l'imagerie, le dictateur ne coulait pas de sa mère Momo : il descendait directement du ciel ; il déchirait de laiteux nuages sur fond bleu. Dans l'imagerie, Annette (la femme du dictateur) n'était pas oubliée ! Elle ne sortait pas, elle, du néant mais se rattrapait largement sur terre en distribuant comme le Christ beaucoup de bien et de bon aux enfants et des miracles aux malheureux. (*Le vote*, p. 249)

Tout se passe comme si le cinéma permet aux politiciens de donner un sens à leurs actions, de réécrire l'histoire en choisissant des événements qui leur sont favorables et qu'ils réordonnancent de manière à toucher le public dans son affectivité, suscitant un sentiment fort d'identification ou de crainte profitable dans les rivalités politiques. Par conséquent, les dirigeants essayent partout de s'approprier l'audio-visuel/cinéma.

Dans le roman africain, la conquête du cinéma et de la télévision est une bataille importante dans la lutte politique. La prise des organes de communication de masse tels que les maisons de presse, la radio et la télévision est un moment décisif des coups d'état décrits dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Rêves portatifs* par exemple. De même, dans *Le pleurer-rire*, les querelles amoureuses ou de leadership qui secouent

²⁷ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

l'équipe gouvernementale se règlent par écran interposé. Le dictateur Bwakamabé, qui a fait de sa maîtresse une présentatrice de télévision afin de mieux admirer sa beauté, s'offusque de l'ordre de présentation des événements à la télévision. Le déroulement plutôt anodin du journal télévisé suscite la colère du président et provoque un énième remaniement ministériel pour la simple raison qu'un gros plan du ministre de l'information assistant à une cérémonie présidée par le ministre de la santé est passé avant les images du président de la république recevant l'envoyé spécial d'un pays ami. Pour le dictateur, il n'y a pas de preuve plus éclatante du mépris de l'ordre qu'il veut imposer : « Qu'est-ce que c'est que cette histoire, nom de dieu ? Hein ?... Depuis quand les ministres passent avant le Chef ? [...] Et la hiérarchie alors... Merde pour vos excuses. » (*Pleurer-rire*, 95)

L'écran apparaît finalement comme un lieu de conditionnement social, un espace d'endoctrinement, de manipulation et d'orientation de masse. C'est donc à juste titre que Jean-Patrick Lebel constate que l'infrastructure du cinéma appartient à la sphère des superstructures car elle se prête à des visées idéologiques variées²⁸. Lorsque le contenu de l'image ne véhicule pas une certaine idéologie, c'est le contexte sociopolitique dans lequel on choisit de la montrer qui lui confère un sens idéologique. Cette flexibilité du matériel audio-visuel en fait un pilier de la domination politique, et en Afrique, comme on l'a vu dans les romans, la dictature se reconnaît, entre autres, par le monopole de l'État sur la télévision et le cinéma.

L'inscription du cinéma dans le roman se présente comme un prétexte pour soulever des questions d'identité culturelle. Dans un contexte postcolonial marqué par la double référence culturelle (africaine et occidentale), les agents sociaux, peu sûrs de parvenir à une sécurité totale en recourant à un seul des modèles culturels disponibles, sont en quête

²⁸ Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, 1971, p.89.

permanente de nouveaux repères. Dans ces circonstances, les œuvres cinématographiques ne se consomment pas seulement en tant que produit culturel, mais se trouvent instrumentalisées dans le champ politique et idéologique à cause de leur dimension mimétique. Bien que certains personnages soient capables de mobiliser leur culture africaine pour soumettre les modèles filmiques à un travail de réinterprétation et de réappropriation, d'autres les assimilent et s'y identifient, devenant de fait des aliénés dont la résistance à la domination symbolique se révèle faible. Empruntant des modèles à l'univers irréel du cinéma, cette dernière catégorie de sujets perd la maîtrise des réalités et se singularise par son inadaptation sociale. Les politiques, quant à eux, exploitent l'illusion réaliste du média audio-visuel pour se représenter comme acteurs incontournables de l'histoire et imposer un imaginaire et une lecture des événements qui leur soient favorables. Outil de la déculturation et de l'assimilation dans le roman colonial, le cinéma devient un dispositif d'oppression politique dans le roman postcolonial. Cependant, il peut aussi jouer un rôle de résistance à l'oppression politique et au discours impérialiste si les spectateurs adoptent une attitude active de réinterprétation, ce qui aboutirait à la mise en échec du pouvoir absolu.

DEUXIÈME PARTIE : CINÉMA ET ESTHÉTIQUE DU ROMAN

Chapitre 4 : Le signifiant cinématographique dans le roman

Pour parler d'interférences sémiologiques entre le cinéma et le roman, il est nécessaire de circonscrire au préalable le cadre d'un tel rapprochement qui, parce que pouvant être envisagé du point de vue des médias, des genres, des codes, etc. est susceptible d'engendrer des polémiques. Par exemple, si la présence d'«empreintes» du cinéma dans le roman est analysée comme résultant de l'influence de l'un sur l'autre, on aboutit à une hiérarchisation des arts qui ne s'appuie sur aucun critère objectif. Car s'il est vrai que, chronologiquement, le roman a précédé le cinéma, il faut reconnaître avec Muriel Plana

[...] qu'ils évoluent aujourd'hui au même rythme dans leurs franges expérimentales et qu'ils affrontent les mêmes problématiques : crise de la représentation, de la fable, du sujet et du personnage et, ces dernières années, soubresauts postmodernes tendant à les restaurer ou à mettre en relation, pour les faire évoluer formellement, les arts entre eux¹.

Par conséquent, le lien entre le cinéma et le roman est un rapport d'analogie et de convergence formelle dont l'étude, pour être fructueuse, doit considérer les deux arts comme parallèles et égaux. Il faut donc abandonner le concept d'influence au profit de celui de dialogue qui suppose la possibilité d'échanges réciproques entre deux arts dotés, chacun, de sa spécificité. Cette attitude, par bien de points, rappelle celle de Keith Cohen² qui, partant des considérations narratologiques sur le roman et le cinéma, arrive à une conclusion similaire.

Cohen examine différents points d'intersection entre le roman et le cinéma et en montre les limites. Il réfute, entre autres, la thèse d'Eisenstein qui soutient que le langage

¹ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. «Amphi Lettres», 2004, p. 103.

² Keith Cohen, *Film and Fiction / The Dynamics of Exchange*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

cinématographique signifie par combinaison de représentations graphiques et se rapproche en cela de la langue écrite. Pour Cohen, cette comparaison n'est valable qu'avec des langues telles que le japonais qui se servent d'idéogrammes dans leur système d'écriture. En effet, il n'y a pas d'équivalents cinématographiques des constituants des langues naturelles que sont les phonèmes et les morphèmes. Si la langue écrite associe un signifiant et un signifié pour créer une image mentale, le langage cinématographique n'a pas besoin d'une telle articulation; il lui suffit de montrer une représentation du référent.

Cependant, cette différence entre la langue naturelle et le langage cinématographique semble moins radicale lorsqu'on déplace la question du niveau de la communication ordinaire ou de la communication scientifique à celui de l'expression artistique. Le roman et le film de fiction, en se servant des mots pour l'un et des images pour l'autre, mettent en place un processus référentiel qui reconfigure le monde et le livre à l'interprétation des lecteurs/spectateurs. Ce processus est surtout basé sur l'organisation en séquences d'unités distinctes selon un axe temporel. C'est en fait d'un processus narratif qu'il s'agit et Cohen l'explique :

Indeed, narrativity is the most solid median link between novel and cinema, the most pervasive tendency of both verbal and visual languages. In both novel and cinema, groups of signs, be they literary or visual signs, are apprehended consecutively through time; and this consecutiveness gives rise to an unfolding structure, the diegetic whole, that is never fully *present* in any one group yet always *implied* in each such group.³

Mais, tout en reconnaissant la narrativité comme seul élément de comparaison solide entre le cinéma et le roman, Cohen admet en même temps que chacun de ces modes d'expression a sa manière spécifique d'assumer la narration. Le cinéma est doué d'une aptitude inhérente à se servir du mouvement pour saisir l'espace et le temps dans une

³ Keith Cohen, *op. cit.*, p. 92.

perspective dynamique et certaines structures ou séquences narratives y sont déployées de manière particulière. Dès lors que la narration romanesque peut recourir à des structures homologues, l'échange de structures entre le cinéma et le roman, sur une base égalitaire, se fait assez naturellement. Ici encore, l'étude des interférences entre le cinéma et le roman ne se fera pas en termes d'influence, mais d'analogie, comme le suggère Cohen :

Here it will be a question of fundamental isomorphic structures, not a study of influences. In other words, the view is toward literary artists who observe, absorb, react to, and handle the external reality of a given period in ways strikingly similar to their fellow film-artists.⁴

Chez Christian Metz aussi, les interférences entre le cinéma et le roman sont mieux cernées en termes de transfert de structures d'un « langage-prêteur » à un « langage-emprunteur ». Il peut être question soit d'interférences localisées, si une figure particulière est présente dans deux langages différents, soit d'interférences codiques, lorsqu'un système ou un fragment de système figure de façon analogue dans deux langages. Dans le cas de la littérature, contrairement aux autres arts comme la peinture ou la photographie par exemple, l'interférence sémiologique s'accompagne d'une transposition sensorielle. Il y a un changement de matière de l'expression et on passe de ce qui est « vu » à ce qui est « dit » chaque fois qu'un code (ou un élément de code) proprement cinématographique est réinvesti dans le livre.

Admettre qu'une forme cinématographique peut être transposée dans le roman pourrait signifier que cette forme est d'abord apparue dans le cinéma à un moment précis, puis a fait son entrée dans la littérature plus tard, ce qui autorise une étude diachronique qui rend plus compte de l'histoire de ladite forme que de son fonctionnement. Or quand une unité cinématographique est transposée dans un roman, elle s'y intègre pleinement et ne

⁴ Keith Cohen, *op. cit.*, p. 108.

signifie que par rapport aux éléments du code romanesque. Une approche fonctionnelle s'avère donc plus pertinente, car elle peut élucider l'appartenance spécifique d'une telle unité à un code et les conditions de sa transposition dans l'autre.

Dans ce cas, on considérera comme spécifiquement cinématographiques, non pas des codes qui sont d'abord apparus dans le cinéma, mais ceux qu'on « suppose liés, dans leur existence même, à la matière de l'expression qui est propre au cinéma⁵ ». Autrement dit, l'iconicité, la duplication mécanique, la mise en séquence et le mouvement (de l'image ou dans l'image) étant les traits pertinents de la matière d'expression qui est propre à l'image de cinéma, tout phénomène qui relève de ces traits – un angle de prise de vue, une figure de montage, un mouvement de caméra, par exemple – est plus naturel dans un film que dans un texte écrit. Si donc un tel phénomène se retrouve dans un roman, c'est en vertu d'une transposition motivée par la recherche d'équivalences perceptives, laquelle suppose un parallélisme parfait entre le code cinématographique et le roman.

Dans ce chapitre, nous considérerons donc l'interférence sémiologique entre le cinéma et le roman comme un échange de figures d'expression ou de structures narratives homologues entre deux arts ou deux langages. Il sera essentiellement question de répertorier les techniques d'expression cinématographique convoquées dans les romans, puis d'évaluer leur raison d'être. Car, on le sait, le signifiant cinématographique est principalement un signifiant de dénotation. L'image filmique est analogique et signifie ce qu'elle montre. Mais ce signifiant déroule une importante dimension expressive dès lors qu'il est placé dans la syntaxe du film et entouré d'éléments signifiants relevant de différents codes cinématographiques et non-cinématographiques. En plus de la valeur anecdotique, il prend alors une charge connotative qui ne vaut que dans le cadre général de

⁵ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, p. 165.

ce film particulier. Le signifiant cinématographique joue-t-il le même rôle dans le roman? En d'autres termes, est-il au service de l'intrigue ou permet-il à la fable de signifier au-delà du cadre anecdotique? Le langage cinématographique peut aussi devenir une grille de lecture du réel ainsi que l'écrit H-Paul Chevrier :

Les délimitations par le cadrage, les choix de la composition et les possibilités de l'échelle des plans font que l'espace filmique n'est pas du tout la reproduction de l'espace réel. Les angles de prise de vue, les mouvements de caméra et les plans subjectifs présentent une ubiquité que notre œil n'aura jamais dans la réalité... L'expressivité commence dès la prise de vue la plus simple, car elle oblige à prendre une foule de décisions, en fonction de telle ou telle intention.⁶

Autrement dit, les films améliorent la lecture du réel en apportant à la réalité un supplément de visibilité et de cohérence. Sous ce rapport, les signifiants cinématographiques viennent-il au secours de l'expressivité d'un romancier/narrateur incapable de traduire un fait ou d'exprimer effectivement un sentiment ou une pensée par les seules ressources du langage verbal?

Nombre de figures signifiantes relevées dans les romans africains et qui rappellent des techniques cinématographiques se présentent généralement comme des articles particuliers de tel ou tel autre code cinématographique. L'emprunt de code entier est rare, voire inexistant, ce qui fait que l'unité particulière transposée passe par un processus d'adaptation au code et à la matière de l'expression littéraires qui la transforme foncièrement. Au terme de cette transformation, la structure cinématographique acquiert un statut littéraire et renvoie au cinéma essentiellement par métaphore, ce qui est conforme aux remarques de Metz⁷. Certains romans sont d'ailleurs très explicites et introduisent l'élément transposé par une formule comparative. L'univers cinématographique s'emploie alors dans

⁶ H-Paul Chevrier, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, coll. «Cinéma», 1998, p. 64-65.

⁷ Christian Metz, *Langage et cinéma*, op. cit., p. 161.

les romans comme un comparant grâce auquel des faits relevant de la duplication mécanique de l'image, du mouvement, de la mise en séquence des images ou de tout autre unité cinématographique, sans s'identifier à leurs homologues filmiques, s'en rapprochent ou, du moins, marquent leur rattachement au 7^{ème} art.

I – Simulation de la duplication mécanique de l'image

Aussi ne trouvera-t-on pas dans un même roman tous les aspects de la duplication mécanique de l'image, laquelle peut se définir comme l'ensemble des effets produits par le maniement de la caméra. Si certains romans exploitent les subtilités expressives du cadrage, d'autres emploient plutôt les échelles de plan, les angles de prise de vue ou encore les mouvements de la caméra. Le lecteur de *La fabrique de cérémonies*, par exemple, est surtout frappé par la dynamique qu'y institue le regard. Tout ce qui y est décrit est vu par un personnage à travers un appareil – une lucarne, une fenêtre, un miroir, un appareil photographique, etc. – qui délimite un champ de vision. Si tous ces dispositifs d'observation simulent le viseur de la caméra et confèrent au roman une dimension méta-discursive, le roman se désignant comme une fiction cinématographique ainsi qu'on le verra au chapitre suivant, ils permettent aussi au narrateur d'effectuer un cadrage de la réalité.

On a alors un univers organisé en champs et hors-champs, c'est-à-dire l'espace qu'on veut montrer et celui qu'on veut masquer. Cette structuration des lieux obéit à l'objectif des personnages à l'œuvre dans le texte : on a, d'un côté, des guides touristiques spécialisés dans l'insolite et l'horreur et, de l'autre, des Occidentaux qui, blasés par la quotidienneté dans leurs pays, recherchent des sensations fortes à travers des expériences extrêmes. Un tel contrat peut s'exécuter en Afrique, du moins si les organisateurs parviennent à donner corps, sur le terrain, à la représentation bien médiatisée qui fait de ce

continent le siège de toutes les extrémités négatives. Le choix est vite fait dans l'alternative de Bazin, « cache ou cadre », et le champ fonctionne dans *La fabrique des cérémonies* comme « un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement⁸ ». L'exposition photographique de Johnny-Quinquelibà décrite dans ce roman⁹ l'illustre bien, il s'agit de faire abstraction dans la représentation de l'Afrique de tout ce qui pourrait contredire son image médiatique et commerciale essentiellement bâtie sur les préjugés et les idées reçues. Le roman devient un musée de l'épouvante en plein air lorsque les personnages, tels des caméras, circonscrivent et fixent des scènes abominables ou insolites, puis orientent l'attention des lecteurs vers elles seules, éliminant de la vue tout ce qui pourrait entourer ces horreurs sans y participer effectivement.

Or, comme le note encore Deleuze, aussi clos et renfermé que puisse paraître un système issu du cadrage, il « ne supprime le hors-champ qu'en apparence, et lui donne à sa manière une importance aussi décisive, plus décisive encore¹⁰ ». Cette remarque se vérifie avec d'autant plus de justesse dans *La fabrique des cérémonies* qu'un des personnages attire parfois l'attention du lecteur sur la composition de l'univers représenté en indiquant explicitement, avec un vocabulaire technique approprié, le décalage entre le champ et le hors-champ. Edgar Fall, qui vit mal son retour en Afrique, fait en effet allusion quelques fois à ce qui existe autour de la réalité montrée :

Je n'aurais pas été surpris d'entendre une voix venue d'un perchoir, la voix du metteur en scène grasseyant à travers le filtre du mégaphone : Qu'est-ce qu'il fout là, celui-là, oui celui-là. Coupez! Me désignant à de tendres nervis qui m'auraient sorti sans égard mais sans rudesse du champ. Et je n'aurais pas eu besoin de demander mon chemin pour me retrouver, au bout de trois pas seulement, dans la réalité [...] je me serais retrouvé à rire dehors,

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 28.

⁹ Voir Kossi Efovi, *La fabrique*, op. cit., p. 109-113.

¹⁰ Gilles Deleuze, op. cit., p. 28.

mélangeant mon rire aux cris des enfants jouant dans une vraie rue; et j'aurais tapé dans un ballon comme on pince. (*La fabrique*, 88-89)

Ce constat du personnage, qui intervient après une série noire de catastrophes naturelles, de conflits religieux meurtriers, de bravades de jeunes criminelles armés ou d'exécutions publiques, tous vus à travers les prismes réducteurs des touristes occidentaux, incite justement le lecteur à voir au-delà de ce qui est montré. Est ainsi mis en évidence le rôle de filtrage des différents dispositifs de prise de vue que nous avons évoqués plus haut : ils permettent au sujet regardant de reconstituer librement la réalité, en montrant certains aspects tout en cachant d'autres.

La représentation de l'Afrique qui en découle devrait donc être relativisée, puisqu'elle est manipulée à des fins touristiques et commerciales. Au regard de ceci, l'engagement d'Urbain Mango, un autre partenaire du tourisme extrême, prend toute sa signification et explicite ce qu'Edgar Fall exprime par une métaphore cinématographique. Sa réclame spécifie aussi bien ce que leur entreprise touristique offre et ce qu'elle n'offre pas, soit, en fait, ce qui sera cadré et montré et ce qui sera relégué hors champ : « Nous ne vendrons ni les ruines récentes de villes miracles et de cités champignons, ni les ruines anciennes du Monomotapa. » (*La fabrique*, 32) Et plus loin : « Nous ne vendrons ni du rêve ni du vent par rafales sur des plages enchantées. Ni le doux sommeil sur le sable fin et légèrement mouillé. Nous ne vendrons pas le soleil éclatant sur des lacs... » (*La fabrique*, 85) On retrouverait ainsi, hors du champ de vision des touristes du roman, des sites autrement plus valorisants sur le plan touristique, culturel et historique.

Tout se passe comme si, pour Kossi Efoui, les appareils de cadrage déployés dans son roman sont une métaphore des médias de représentation visuelle qui opèrent par choix, livrant de l'Afrique une image partielle/partiale. En insinuant, par l'usage insistant de ces

instruments, substituts de la caméra qui opère un découpage sélectif de la réalité en portions cadrées et portions cachées, qu'il existe une autre facette non médiatisée du continent, il apporte une nuance importante à sa perception médiatique. Le recours au cadrage permet ainsi au romancier d'atténuer la force de ce qui est vu en suggérant la présence insistante de ce qui est voilé. Sans nier l'existence des catastrophes naturelles et humaines en Afrique, le romancier suggère d'autres réalités africaines à prendre en compte. Finalement, dans le roman, la référence métaphorique au cinéma, plus particulièrement au cadrage, révèle aussi et surtout l'importance de ce qui n'est pas cadré.

La caméra, ou ce qui en tient lieu, dessine un cadre clos qui renferme des éléments destinés à être vus. Mais dans un film, ces éléments s'organisent en un système puis s'intègre à d'autres systèmes afin de constituer un ensemble cohérent. Dès lors il ne s'agit plus seulement de voir des images dans un cadre, mais aussi d'y puiser des informations, car l'image « est lisible autant que visible¹¹ ». Certains romanciers ne se limitent pas à simuler le cadrage cinématographique, ils jouent aussi avec l'échelle des plans à l'intérieur des cadres. La comparaison du regard du narrateur de Gaston-Paul Effa qui, dans *Voici le dernier jour du monde*, s'attarde principalement sur les visages marqués d'effroi, de panique et de souffrance des habitants de Bakassi avec un plan rapproché peut sembler forcée, malgré les nombreuses références à la télévision qu'on trouve dans ce roman¹². Mais la description d'une partie du corps uniquement suppose, d'une part, l'ancrage dans un regard et, d'autre part, le désencrage de la partie vue par rapport au reste du corps et au décor, ce qui entre dans la définition des gros plans telle qu'énoncée par Jeanne-Marie

¹¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 24.

¹² Gaston-Paul Effa, *Voici le dernier jour du monde*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 29.

Clerc¹³. La même comparaison est par contre évidente dans le roman de Kossi Efoui où, sans employer de termes descriptifs particuliers, le narrateur parvient à traduire les mêmes sentiments de panique et de souffrance tels qu'exprimés par le visage d'un garçon qui subit le supplice du collier de feu :

Au moment où j'ai cru appuyer sur le déclencheur, je me suis une première fois trompé de bouton et j'ai zoomé, et le visage du jeune garçon a grossi soudain, dans le même mouvement s'est rapproché comme aimanté, s'est élargi, a ventousé mon visage, œil contre œil à travers le carré de verre, ce visage d'enfant et son expression à la lisière du sourire. Cette grimace qu'aucun clown ni aucun bébé n'aurait jamais produite par simple jeu de muscles (*La fabrique*, 106).

Cette façon de cerner le visage ressemble à ce que Chevrier nomme plan psychologique et qui permet de visualiser une réaction ou une vive émotion¹⁴. Dans le roman de Kossi Efoui, elle est un raccourci pour une analyse psychologique des personnages, généralement déshumanisés par des conditions d'existence extrêmement difficiles. Les défigurations que les gros plans imposent aux parties du corps pourraient se lire comme une matérialisation de cette humanité bafouée¹⁵.

Dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes, le gros plan sert à dévoiler les sentiments du personnage comme dans les romans précédents certes, mais il va plus loin. Il livre aussi des indices permettant d'expliquer la cause de ces sentiments. C'est ainsi qu'au cours d'un coup d'état, le narrateur, mis en joue par un soldat, lit dans les yeux de celui-ci toute la haine qui l'anime et dans les traits particuliers de son visage les raisons d'une telle animosité :

Je regarde attentivement, dans un mouvement de zoom, ce jeune homme-là, juste à hauteur de mes yeux. Il braque un canon sur ma poitrine [...] Nous

¹³ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. «fac. Cinéma», 1993, p. 168.

¹⁴ H-Paul Chevrier, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵ On peut voir un plan similaire aux pages 42-43 du roman où en insistant sur la tête, le visage et les yeux de Johnny-Quinquelibla, le narrateur traduit la gêne qu'il éprouve au cours d'une interview télévisée en direct.

ne sommes l'un pour l'autre que des inconnus. Me tuer n'exigerait de lui qu'un mouvement de l'index sur la gachette. Je n'ai pas plus de place dans son cœur que ses cibles d'entraînement. Mais pourquoi m'en veut-il? Je sens sa pupille bander dans ma direction avec une intensité de haine telle que c'est à croire qu'il s'est engagé dans cette opération spécialement pour me régler mon compte. Visage d'un tout jeune homme. Un enfant presque. Aux deux incisions en forme de signe égal qu'il porte à la hauteur des tempes, je reconnais la tribu à laquelle il appartient. Un Djassikini (*Pleurer-rire*, 146).

Plus le narrateur scrute le visage de son persécuteur, plus grande est l'intensité de la haine qu'il y décèle, et son étonnement s'accroît car, comme il l'insinue, étant de parfaits inconnus l'un pour l'autre, ils n'ont pas, logiquement, des raisons de se détester. Les questions qu'il se pose, avec sûrement l'intention d'intriguer le lecteur, trouvent une réponse dans un détail du visage et déplace la confrontation du plan individuel au plan politique et collectif. La remarque sur l'origine tribale du soldat comme seule raison possible de son animosité souligne le caractère irrationnel des enjeux politiques en Afrique. Ce n'est pas la conviction idéologique qui anime les acteurs politiques et motive les renversements de régime, mais les rivalités ethniques cultivées et entretenues dans tous les corps de l'État. Le recours au plan rapproché permet dans cet extrait de montrer le rapport entre les pulsions personnelles, l'organisation collective et la gestion politique du pays.

Le plan rapproché apparaît aussi comme une parodie des techniques de représentation des médias qui traquent les détails insolites jusque dans l'intimité des populations. Dans ce cas il ne s'agit plus de faire le portrait du personnage cadré, mais celui du voyeur dont l'attitude est dénoncée comme outrancière. C'est par exemple le cas du cameraman du *National Geographic* filmant des paysans africains misérables et faméliques évoqué dans *La fabrique des cérémonies* :

[...] vus de face, les deux mains pressant la tête, ou de dos avec le répertoire des vertèbres –, de vieux grigous cracheurs de tabac, buveurs de vin de palme en calebasse [...] si étonnement immobiles que le cameraman de National Geographic avait sûrement dû faire bouger la caméra pour rappeler

que le cinéma, c'est l'art du mouvement, long travelling jusqu'au vieux soleil jaune sur fond rouge (*La fabrique*, 77-78).

On peut voir une nuance satirique dans cette évocation des techniques cinématographiques, puisque l'adoption du travelling, ici, un déplacement latéral de la caméra, pour cadrer un corps immobile a pour effet de déplacer l'intérêt de ce qui est vu vers la manière de le voir. Car, pour masquer les artifices de la fabrication du film et obtenir une impression de réalité convaincante, la caméra se déplace pour suivre un corps mobile et reste immobile lorsque ce corps est fixe, sinon elle se trahit. Dans ce cas précis, on dévoile le jeu des cinéastes trichant avec la machine pour créer des images choquantes et celui des paysans qui entrent dans la combine par l'adoption d'une gestuelle qui accentue leurs conditions réelles. Le narrateur relève d'ailleurs ironiquement cette déformation de la réalité par une représentation prétendument scientifique en suggérant que si les places de village et les clairières sont vides, c'est parce que les paysans « sont partis peupler les documentaires signés National Geographic » (*La fabrique*, 77).

Si le cadrage implique un regard, il suppose aussi le lieu de ce regard. Les dispositifs de prise de vues ne délimitent pas seulement la portion du réel visible, ils imposent aussi une perspective au regard. La position de la caméra ou de l'œil influence la perception de l'objet cadré qui peut alors apparaître comme vu à ras de sol, de bas en haut, de haut en bas, etc. Ces différents angles de prise de vues sont en principe dépourvus de valeurs expressives intrinsèques et se justifient avant tout par l'emplacement du sujet regardant par rapport à l'objet du regard. Dans *La fabrique des cérémonies*, la définition de l'angle de vue donne l'impression que le roman se lance dans une exploration dynamique de l'espace. Tout se passe comme si une vision cohérente du monde était impossible, parce que le même espace est vu par plusieurs sujets différents à partir des perspectives

différentes, ce qui contribue à renforcer le thème du chaos que le roman développe. Parfois, c'est le même sujet qui ne parvient pas à ajuster deux vues du même espace captées à partir d'angles différents. Edgar Fall en fait l'expérience :

C'est le pays. Qu'une seule image parvient encore à me rendre vaguement familier [...] Cette image, qui me tient lieu de souvenir enfermé dans un calendrier périmé, est un lacs de routes que je n'aurai pas empruntées, que je n'aurai jamais réellement vues que de haut, de l'avion qui m'emmenait, quinze ans plus tôt, vers Moscou. Et ce n'étaient pas des routes, pas celles dont on puisse dire indifféremment : C'est la route (*La fabrique*, 78).

La recherche du compromis entre la vue aérienne de la ville natale du personnage et ce qui s'étale devant ses yeux quinze ans plus tard traduit assez bien sa quête identitaire, un autre sujet central du roman. S'il y a un fait qui rend pleinement compte de l'aliénation d'Edgar Fall, c'est son inaptitude à reconnaître l'identité/ipséité des mêmes personnages vus du haut d'un bâtiment à Moscou, de sa fenêtre du huitième étage à Paris ou de la case maternelle en Afrique et des mêmes lieux visités en des circonstances différentes.

Dans certains romans, l'évocation de l'angle de vue a une valeur métalinguistique. La précision de l'angle de prise de vue par le narrateur n'est pas un détail indispensable pour la saisie de l'intrigue, mais un indice destiné à orienter l'interprétation du récit. Elle marque l'implication du narrateur dans son récit et prend une valeur discursive. Dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes, par exemple, le narrateur qui décrit très objectivement la mise en place d'un conseil des ministres au pays du dictateur Bwakamabé finit par une comparaison avec le cinéma :

Chaque ministre ouvrait devant lui un volumineux attaché-case, d'une marque bien connue, et au profit de laquelle je ne veux pas ici faire de publicité. Un cinéaste aurait aimé la scène car, filmée sous un certain angle, c'était un attroupement de couvercles de valises, écoutant les recommandations du Chef (*Pleurer-rire*, 97).

Avec cette métaphore cinématographique, le narrateur résume en passant, en une image saisissante, le fonctionnement du système dictatorial dans le roman et en Afrique. On a ici, traduit en image visuelle, « le fantasme de l'Un », un concept développé par Achille Mbembé pour expliquer les mécanismes internes des dictatures postcoloniales. Ce fantasme décrit

[...] un dieu jaloux, sévère et implacable [qui] se saisit, non d'un individu en particulier, mais d'un sujet collectif et s'efforce de le posséder. Par volonté de possession, nous entendons le fait, pour le dieu, de vouloir inscrire son nom et sa mémoire au cœur de l'histoire de ce sujet collectif de telle manière que la puissance infuse du dieu circonscrit les liens de ce sujet collectif avec lui-même et avec le monde.¹⁶

La prise de vue cinématographique réduit les ministres à une masse uniforme incapable de jugements ou d'initiatives autres que ceux du Chef. Comme les valises auxquelles on les identifie, les ministres, réifiés, deviennent des véhicules de la pensée du Chef, formulée en termes de recommandation, c'est-à-dire d'ordres à appliquer en fait. En dictature, ainsi qu'il ressort du texte de Mbembé, le narcissisme du Chef le pousse à rechercher l'ubiquité pour imposer à tous un mode d'être et de pensée unique. Les ministres dépersonnalisés et transformés en caisses de résonance apparaissent comme autant d'avatars et de relais qui lui confèrent ce don d'omniprésence. Cette réalité est bien rendue par la référence à un élément de code cinématographique qui, ici, permet au narrateur d'aller au-delà de la fable et d'exprimer un point de vue politique.

II – Jeux sur le son et les images

Le cinéma est aussi, comme on l'a vu, un art qui associe plusieurs codes, ce qui fait que la réunion d'éléments et d'univers hétéroclites est essentielle à son esthétique. Aussi la narration cinématographique déroule-t-elle un éventail de combinaisons et de transitions

¹⁶ Achille Mbembé, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 190.

grâce auxquelles l'univers de la fiction acquiert une cohérence que des arts voisins voudraient émuler. C'est ainsi que la synchronisation du son et des images ouvre au roman de multiples possibilités d'usage expressif. Jeanne-Marie Clerc pense que le synchronisme du son et de l'image, organisé autour des habitudes et des codes bien assimilés, est conventionnel, voire stéréotypé, de sorte que les représentations cinématographiques se nourrissent de mémoire et de connaissances toutes faites. Le spectateur, bien que sollicité par des stimuli sensoriels hétérogènes qui nient son unité même, adhère au simulacre de cohésion qu'offre le cinéma, parce qu'il répond à ses attentes, une quiétude que la représentation romanesque remet parfois en question. Clerc écrit à ce sujet :

Le synchronisme stéréotypé de l'image cinématographique conventionnelle répond à l'attente d'une représentation sans surprise reflétant des structures perceptives régies par des codes acquis. L'apport du romancier moderne est d'avoir très souvent déjoué le fonctionnement sécurisant de ce système en en dissociant les éléments constitutifs, ou en dénonçant le caractère artificiel et convenu de l'une de ses séries perceptives par rapport à l'autre.¹⁷

Dans *La fabrique des cérémonies*, le narrateur se sert justement de cette déconstruction des codes cinématographiques pour tourner en dérision un personnage apparemment important et donner de l'univers une représentation surréaliste. L'emploi désynchronisé du son et de l'image crée une confusion dans laquelle hommes et animaux permutent leurs attributs habituels :

On ne distingue plus les expressions des visages, les mouvements de lèvres qui bougent. Le brouillard s'amusant à déjouer la synchronisation des voix et des images, si bien qu'on entend Urbain Mango aboyer et les chiens dire à haute voix : – C'est du style qu'il nous faut.

Les chiens interprétant le numéro d'Urbain Mango, donnant de temps à autre un coup de langue au corps étendu par terre, Nous vendrons ça, la voix d'Urbain Mango dans la gorge des chiens est restée inchangée, mais le volume a monté d'un cran et une prosodie de sergent recruteur marquant de courtes pauses respiratoires dans l'attente du Yes, Sir ! réglementaire d'un

¹⁷ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « fac. Cinéma », 1993, p. 164.

régiment de G. I. Urbain Mango aboyant bras levés, bras ballants (*La fabrique*, 95-96).

La dissociation de l'image et du son ici permet de figurer l'incohérence du monde extérieur, un monde qui n'intéresse le narrateur que pour son aspect absurde prisé par les touristes de l'insolite dont Urbain Mango est le guide. La figure filmique dénaturée par la narration romanesque transforme le guide en spectacle.

Les romanciers peuvent aussi transposer le traitement cinématographique du son dans leur texte pour traduire le chaos interne de leurs protagonistes. C'est ce qui se passe dans *Cinéma* de Tierno Monénembo, un roman qui met l'accent sur la vie psychique de Binguel, le personnage central. Narration à la première personne, ce texte à la fois introspectif et rétrospectif colle avec le genre que Dorrit Cohn nomme auto-récit et définit comme un récit mettant en scène un « narrateur éclairé, averti, qui dénonce les confusions de ses propres mouvements de conscience de jadis, et cet écart considérable entre les deux subjectivités correspond à la distance qui sépare le narrateur de son protagoniste dans des récits à la troisième personne [...] »¹⁸. Il s'agit du dédoublement du héros-narrateur qui assume désormais plusieurs personnalités, ce qui crée une certaine confusion au niveau de la structure narrative. En quête de modèle, Binguel a renoncé à l'autorité parentale et déserté l'école pour se soumettre à l'influence de Benté, un inconditionnel du film *western* qui lui inculque le refus de l'ordre établi, le courage, la vigilance, la violence et l'insensibilité. Le narrateur a cru à l'infailibilité de son mentor et s'est laissé manipulé jusqu'au jour où il a découvert que celui-ci est un incompetent, incapable de suivre ses propres préceptes. Il met alors sur pied un plan destiné à ridiculiser, puis tuer le maître

¹⁸ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, Coll. «poétique», 1981, p. 168.

déchu, mais pour que ce plan fonctionne, l'apprenti *cow-boy* doit prétendre qu'il demeure l'élève soumis d'hier.

Cette attitude se répercute au niveau de la structure narrative où se superposent l'adresse à soi-même et l'adresse à un/des interlocuteur(s) de même que trois types de discours : d'abord le récit principal, fable du roman, où Binguel dévoile ses propres fautes et les faiblesses de Benté et qui pourrait être considéré comme écrit (car c'est un roman), ensuite le discours oral adressé à Benté et les autres personnages et enfin un monologue intérieur d'un statut bien ambigu. Si ce discours muet ressemble au « monologue autonome¹⁹ » de Dorrit Cohn, il s'en démarque par l'adresse :

Je me trouve au bout d'un long cycle de délivrances. Et j'avoue qu'il m'en a fallu des efforts pour en arriver là. Pas facile de tuer son propre héros. Et voilà que je peux le réussir sans excès de remords !... *Adieu, Oklahoma Kid ! Je dirai à la postérité une ou deux choses gentilles, par exemple, l'ascendant que tu pouvais exercer sur certaines personnes. Parce que, en ce qui me concerne, tu n'auras plus aucun effet, même pas celui d'une ombre sur un mur de bois. Précisément en ce moment où je t'entends dire, infiniment sûr de tes moyens : "Ma prime, sinon je te montre mon poing américain." Ce qui me plaît le plus, tout bien analysé, c'est que tu es resté identique à toi-même. C'est moi qui ai changé sans que tu t'en aperçoives (la belle vengeance de l'âne !). Eh non, mon vieux, je ne suis plus celui que tu as connu, en esprit et en corpulence...*²⁰ (Cinéma, 81. Souligné par l'auteur).

Contrairement au monologue autonome qui interpelle un auditoire imaginaire par un pronom de la deuxième personne, le pronom « tu » désigne ici Benté, le rival à qui le discours n'est pas destiné et le lecteur qui le reçoit effectivement n'est pas pris en compte dans sa formulation. Si donc le lecteur pénètre ainsi dans la conscience du narrateur, c'est grâce à la médiation d'artifices éditoriaux, ici, l'italique, œuvre d'une instance située en dehors de l'univers de la fiction. Cette mise en relief matérielle du monologue destinée à donner un accès libre à la conscience du personnage, tout en marquant une distinction avec

¹⁹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 201.

²⁰ Italique de l'auteur. On retrouve des monologues similaires aux pages 115 et 123-124.

des répliques réellement dites à Benté et avec la narration effective, est comparable à la voix intérieure qu'une *voix-over* assume au cinéma. L'italique se rapproche d'autant plus de la *voix-over* qu'elle fonctionne ici comme une convention entre le romancier/l'éditeur et le lecteur invitant ce dernier à convertir les paroles lues en paroles entendues.

L'effet de cette superposition de voix narratives différentes, émanant toutes du même héros-narrateur, est de refléter le psychisme de ce personnage amené à assumer plusieurs rôles. En même temps qu'il réévalue son parcours passé, il délibère sur la meilleure manière de gérer son nouveau statut sans dévoiler son jeu. Le lecteur comprend mieux le personnage et le bien-fondé de ses décisions. Si bien que l'intrigue peut être reconstituée d'un bout à l'autre, avec tous les dénouements possibles, ce qui entretient le suspense. On peut donc dire que l'emploi littéraire de la voix intérieure a une double fonction, à savoir le développement de la fable et l'exploration psychologique du personnage.

Dans un récit à la troisième personne, cette exploration de l'univers psychique du personnage passe parfois par la description des états mentaux tels que le rêve, la rêverie ou l'hallucination. Ainsi que l'indique Dorrit Cohn, ce sont des mouvements psychiques non verbalisés dont la mise en discours ne dépend pas du personnage, du reste incapable de discernement dans ces moments obscurs et confus²¹. L'intégration de telles séquences dans la trame narrative se fait par la médiation du psycho-récit qui indique au lecteur un mode pour la réception de ces perceptions imaginaires. Dans le texte romanesque, la tendance générale est de recourir aux prologues et aux épilogues dont le fonctionnement est comparable au « rideau qui se lève, puis s'abaisse, sur la représentation onirique²² ».

²¹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p.63.

²² *Ibid.*, p. 70.

Ces formules introductives sont le lieu du compromis où le narrateur peut engager le narrataire/lecteur à donner une forme réelle (visuelle, auditive) à la perception imaginaire. Dans ce cas, bien qu'en étant « loin du “showing” de l'ocularisation cinématographique²³ », la consigne du narrateur peut être de « monnayer les verbalisations en images²⁴ ». C'est ce qui se passe dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba, par exemple, lorsqu'Ignace, un projectionniste de cinéma qui a commis un crime et est incarcéré cherche refuge dans la créativité de son imagination. Il s'invente des circonstances atténuantes, puis rêve à un scénario d'évasion digne de Hollywood. L'Introduction du narrateur convie le lecteur à lire/voir ces événements imaginaires comme un film que projetterait Ignace :

Le seul refuge d'Ignace est de se remémorer les circonstances qui ont joué en sa défaveur, de les rembobiner pour les passer à l'envers dans sa mémoire, afin que les événements puissent se dérouler de façon positive sur l'écran de son imagination [...] Ses héros de cinéma ne se trouvent-ils pas souvent dans des situations plus graves que la sienne ? Pourquoi ne s'en sortirait-il pas?... (*Rêves*, 97)

La référence à l'écran et la mention des héros de cinéma dans le prologue de la rêverie suggère au lecteur d'adopter l'attitude d'un spectateur de cinéma. La séquence se rapproche par là de l'image mentale cinématographique qui, comme elle, juxtapose le réel et l'imaginaire. Son emploi ici souligne un trait important du personnage d'Ignace qui, à cause de sa longévité dans les milieux du 7^{ème} art, confond la représentation filmique et la vie réelle.

L'interpénétration de l'irréel et du réel dans la vie de ce personnage est aussi mise en exergue, non plus par le contenu de l'image, mais par le mode de transition entre le rêve et la réalité qui est analogue à certaines techniques de montage de l'image mentale au cinéma :

²³ François Jost, *L'œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987, p. 101.

²⁴ *Ibid.*

Ignace a perdu toute notion de temps et d'espace et se fie donc entièrement à son imagination. Il en vient à penser que les aveugles sont peut-être les seules personnes à jouir de cette liberté qui repose sur l'ignorance de la réalité. Bientôt, un torpeur s'empare de lui et il a l'impression étrange qu'il quitte peu à peu son enveloppe charnelle. A mesure qu'il semble s'élever du sol, il entre dans un monde inconnu, éclatant de couleurs riantes, fuligineuses, intermittentes, qui s'entrelacent, se tirent mutuellement la langue, en se faisant des clins d'œil et en se mordant continuellement la queue dans un tournoiement perpétuel (*Rêves*, 39).

Cette transition qui s'étire dans le temps donne l'impression, avec les adverbes «peu à peu» et «à mesure que», qu'à un moment l'espace réel et l'espace imaginaire se superposent, créant une surimpression d'images comme on voit dans le fondu-enchaîné. Cette figure se définit d'ailleurs comme une transition douce ayant un minimum d'interruption du flux visuel où un plan apparaît pendant que le précédent disparaît progressivement. Le caractère progressif et imperceptible de ce passage de la réalité au rêve, comme si les deux états étaient situés l'un dans le prolongement de l'autre, permet au narrateur de souligner le caractère rêveur et naïf d'Ignace, un être tant absorbé par l'univers de la fiction cinématographique qu'il ignore tout du monde qui l'entoure. Au demeurant, celui-ci confond souvent les deux et, pour lui, les deux mondes n'en font qu'un.

III – Les lieux communs du cinéma dans le roman

On met en lumière de nombreux autres aspects par lesquels le cinéma s'ouvre au roman en l'envisageant comme un art populaire soucieux, entre autres, d'anticiper les attentes du spectateur. Ces attentes se formulent en termes de désir et de plaisir, désir de résoudre les mystères de son monde devenu spectacle et d'éprouver sa maîtrise des codes à l'œuvre dans le film, plaisir d'être conforté dans ses croyances et convictions à l'issue du film. Marc Vernet résume cette attitude paradoxale du spectateur qui, tout en recherchant du nouveau, manifeste un certain conservatisme :

Mais il nous semble que le désir de savoir est en quelque sorte interne à la fiction, qu'il est créé par elle : il s'agit d'en savoir plus sur ce qui se passe dans le film. Et il ne s'agirait pas tant d'en savoir que de savoir de nouveau, pas tant de connaître que de reconnaître à la fin ce qui était au début. Et quand les codes se remettent à vaciller dans la pratique quotidienne, le spectateur retourne au cinéma.²⁵

En d'autres termes, l'inscription de l'intérêt du spectateur dans le film passe par la stabilité du système de représentation filmique qui lui garantit une parfaite maîtrise de ce qui se déroule à l'écran.

Pour ce faire, l'écriture filmique se déploie essentiellement dans ce que Metz nomme le « vraisemblable cinématographique » et qu'il définit comme « la réitération du discours²⁶ ». Le vraisemblable ici ne renvoie pas à une quelconque réalité référentielle, mais à des configurations filmiques consacrées par la répétition à travers des films qui se font échos. La création filmique dépend alors autant du génie du cinéaste que de l'apport des œuvres antérieures, de sorte qu'on peut rassembler les films en catégories, en fonction des traits qu'ils ont en commun. C'est d'ailleurs ce que fait l'industrie cinématographique qui classe les films en genres, situant ainsi le spectateur dans un champ connu où, grâce aux « rappels interfilmiques²⁷ », il peut constituer les lois de chaque genre et déduire à quel type de sujet ou de structure narrative (personnages, décor, intrigues, etc.) s'attendre pour un film donné. A ce sujet, Chevrier écrit qu'« [e]n plus de permettre la progression (facile) du récit, les genres garantissent de ne pas dépayser le spectateur en restant à l'intérieur de clichés et de stéréotypes²⁸ ». Bien que le stéréotype soit évoqué ici dans son acception restreinte de structures préconstruites à l'œuvre dans la production et la réception du

²⁵ Marc Vernet, « Spectateur », Jean Collet et al., *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1980, p. 215 (212-215)

²⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.238.

²⁷ Marc Vernet, « Genre », Jean Collet et al., *op. cit.*, p.113. (108-114)

²⁸ H-Paul Chevrier, *op. cit.*, p. 19.

discours²⁹, jouant de ce fait une fonction régulatrice³⁰, il garde ses principales caractéristiques générales, en l'occurrence, son emploi fréquent, son caractère schématique et « son ancrage durable dans la mémoire collective³¹ ».

Par conséquent, le romancier, qui est aussi spectateur de film, est prédisposé à employer dans son processus de création ce matériel filmique que l'usage répété a transformé en lieu commun. Nous entendons par filmique ici, tout ce qui peut apparaître dans un film, sans aucune exigence d'appartenir à un code cinématographique spécifique. Car, ainsi que l'écrit Metz, si le langage cinématographique est combinaison de codes spécifiques, il est aussi combinaison spécifique de codes dans la mesure où les éléments non cinématographiques qui rentrent dans la structure du film se plient à un ordonnancement proprement filmique, ce qui leur donne un statut différent de leur usage dans d'autres langages³². Aussi des catégories générales de la fiction telles que le personnage, l'espace, l'intrigue, etc. peuvent-elles acquérir au cinéma des marques particulières susceptibles d'être reprises par le roman.

Le retour dans le roman de ces éléments informés par le cinéma se fait sous forme de citation ou d'allusion à un acteur, un procédé cinématographique, à un film ou genre de film. On ne s'attardera pas sur les citations, en l'occurrence celles des titres des films, très nombreux dans les romans, faites par des protagonistes dans l'unique but de montrer leur érudition ; on analysera surtout l'usage des citations cinématographiques dans le discours

²⁹ Jean-Louis Dufays, « L'ambivalence des stéréotypes : Du constat obligé à une théorie et à une didactique de la littérature », *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes*, textes réunis et présentés par Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 28 (27-37)

³⁰ Daniel Castillo Durante, « Le stéréotype à l'heure de tous ses masques : État des lieux », *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes*, textes réunis et présentés par Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 73-82.

³¹ Jean-Louis Dufays, *Loc. cit.*, p. 28.

³² Christian Metz, *Cinéma et langage*, *op. cit.*, p. 182.

du narrateur/romancier pour voir dans quelle mesure elles renouvellent l'expressivité des techniques romanesques.

Pour traduire certaines sensations particulières, les narrateurs se réfèrent à leur expérience de spectateur. Par comparaison ou par métaphore, ils invoquent la situation cinématographique, c'est-à-dire l'ensemble constitué par les outils de projection, la salle et les spectateurs, et réactivent chez le lecteur des sensations latentes proches de celles qu'ils tentent de décrire. Le narrateur de *Le pleurer-rire* parvient ainsi à matérialiser la déception qu'il éprouve au sortir d'un rêve dans lequel il était en compagnie de Soukali, sa maîtresse qu'il n'a pas revue depuis son bannissement du pays : « J'ai voulu l'étreindre par le buste. Ay! trop brusquement. Je m'en suis réveillé, frustré comme un spectateur d'un film interrompu par une rupture de pellicule. » (*Pleurer-rire*, 304)

La référence au cinéma permet aussi au narrateur de décrire une situation ou un fait de manière un peu plus réaliste. Le réalisme de la description peut découler de ce que la matière de l'expression du cinéma assume, mieux que l'écriture romanesque, l'effet recherché par le narrateur. Le rythme, par exemple, se traduit mieux dans la matière de l'expression de la musique, de la poésie et du cinéma. Son expression dans le roman n'est pas de toute évidence et le détour par le cinéma se présente comme une solution effective. C'est du moins l'option que choisit le narrateur de *Le pleurer-rire* qui, occupé à encaisser les coups des militaires dont ses amis et lui-même sont otages et incapable de trouver des mots justes pour rendre compte d'une telle intensité de violence, renonce à décrire la scène, renvoyant le lecteur à sa culture cinématographique : « Qu'on n'attende pas ici la description de ce sanglant jeu de cirque. Comment rendre la violence des scènes qui se succédaient et s'accumulaient au rythme endiablé des dessins animés? » (*Pleurer-rire*, 130)

Le réalisme de la description peut aussi tenir de la ressemblance entre la situation romanesque et une situation filmique entrée dans la tradition populaire. On trouve dans *Cinéma* un tel rapprochement avec le personnage de Tarzan lorsque Binguel, pour échapper à la punition de Mère-Griefs, se réfugie dans les arbres : « Et pour parfaire l'épouvante, elle tenait une longue gaule de bambou qu'elle essayait furieusement de faire passer à travers les branchages pour atteindre mon petit derrière. Je dus faire le Tarzan pour me sortir de là. » (*Cinéma*, 51-52) Dans ces situations, ce n'est plus le réel qui se profile comme référent derrière le texte romanesque, mais des images filmiques figées en légende par l'usage populaire.

Cela s'observe aussi dans les portraits des personnages romanesques, ce qui a fait dire à Jeanne-Marie Clerc que les images consommées remplacent le réel et déplacent les enjeux de la vraisemblance. Elles entrent en concurrence avec les personnages historiques ou mythologiques qui donnent au roman un ancrage dans un réel géographique ou social repérable³³. Ce transfert est d'autant plus aisé que la structuration du film populaire évite les subtilités complexes de l'analyse psychologique et réduit le personnage à quelques traits saillants. Pour faciliter la lecture du film, le monde qu'il représente est simplifié et organisé selon une logique manichéenne où les bons s'opposent aux méchants. Le personnage est alors clairement identifiable pour la valeur ou contre-valeur qu'il incarne et qui le situe systématiquement dans cet univers simplifié du film. Ainsi, dans tous les films de même genre, les rôles sont généralement stéréotypés et prévisibles : les héros, leurs antagonistes et, parfois, même les personnages secondaires se distinguent par des traits (apparence physique, gestes, actions, caractère moral, etc.) qui restent permanents d'un film à l'autre. Le caractère invariable de ces traits les rend imitables et les romanciers ne s'en privent pas,

³³ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 194.

car ils leur permettent de faire l'économie des détails dans la peinture des personnages romanesques.

Une simple évocation suffit alors pour rendre clairement le geste d'un personnage : « Le chef de la sécurité politique, celui-là même que conseillait Monsieur Gourdain, se présentait à lui, le revolver au poing, et lui faisait jouer un haut les mains, *net* comme dans les films de *koyboys* [sic]. » (*Pleurer-rire*, 74) De la même manière, l'apparence physique d'un personnage est rapidement brossée :

On distinguait aisément pourtant le groupe des femmes dans lequel tranchait par son maintien Ma Mireille, vêtue d'un pagne qui lui laissait les épaules nues. Cette tenue des simples et pauvres villageoises conférait au corps de mannequin de notre présidente l'allure de ces filles aux pieds nus qu'on peut voir dans les plages de certains films américains qu'affectionne la jeunesse de Moundié. (*Ibid.*, 45)

Le portrait du personnage, en s'inspirant du cinéma, peut en même temps inciter le lecteur à se représenter une atmosphère particulière et à s'attendre à un type d'événements précis. C'est ce qui se passe dans *Cinéma* avec l'évocation d'une Dakaroise qu'accompagnent trois hommes sur une piste de danse :

[...] un trio d'exploitants forestiers venus de Côte-d'Ivoire et une pimpante Dakaroise qui s'était mis dans la tête d'apprendre aux hommes à danser le Charleston. Elle ressemblait à ces femmes qu'on voit dans les films de gangsters, avec un menton pointu et mutin, un fourreau à paillettes et un boa couleur vive (*Cinéma*, 154).

La rivalité que cette femme suscite entre les hommes aboutit à une bagarre, puis aux coups de feu et à la mort d'un rival, comme dans un film de gangsters. Cet univers de hors-la-loi où les différends se règlent par la violence est déjà annoncé dans la présence de la Dakaroise qui stimule la mémoire cinématographique du lecteur.

Contrairement au personnage littéraire qui n'est qu'un être de papier, le personnage de cinéma est incarné par un acteur. En plus des caractéristiques inhérentes au rôle dans le

film, le personnage est aussi déterminé par l'acteur qui l'interprète. La célébrité de l'acteur peut finir par éclipser les particularités du rôle, de sorte que le spectateur retient avant tout les traits physiques de l'acteur. Dans ces cas, la référence au personnage filmique dans le roman se fait plus précise. Pour désigner un personnage surgi de nulle part et dont on ignore tout dans *cinéma*, on lui donne le nom d'un personnage de film, en vertu d'une ressemblance physique certaine :

Pauvre King-Kong! Regardant son buste immobile et sombre, je ne peux m'empêcher de me demander qui a bien pu lui coller un surnom aussi avenant. Qui que ce soit, il ne sera pas beaucoup cassé la tête. Il suffit de voir le célèbre film une seule petite fois pour mesurer la ressemblance entre le monstre de la décharge et son frère jumeau de l'écran (*Cinéma*, 116).

La référence au film a le mérite ici de décrire le personnage objectivement, pour ainsi dire, tout en justifiant son nom. Ailleurs, c'est avec un ton humoristique que le romancier fait appel à une particularité d'un acteur. On le voit dans *Bab el-Oued* de Merzak Allouache lorsque le narrateur évoque Yul Brynner, un acteur complètement chauve, en parlant d'un hôtelier dont le savon défectueux a provoqué la chute des cheveux chez une vingtaine de femmes³⁴. La référence à l'acteur de cinéma donne au narrateur la latitude d'illustrer les sentiments des habitants de Bab el-Oued à l'égard de ce propriétaire d'hôtels devenu riche et intouchable grâce à ses relations avec les dignitaires du pouvoir néo-colonial. En affublant son hammam du sobriquet de *fartas* (chauve) et lui-même de celui de Yul Brynner, ces populations surmontent par le rire une situation dramatique et prennent un semblant de revanche contre l'auteur de l'incident dont la richesse insolente est une cause de frustration permanente.

La simplification de l'univers du film a par ailleurs des répercussions importantes sur le déroulement de l'intrigue. Le plaisir du spectateur de film est analogue à celui des

³⁴ Merzak Allouache, *Bab el-Oued*, Paris, Seuil, 1995, p. 64.

enfants à qui on répète les mêmes contes avec de variations mineures³⁵. Il s'agit d'aller de suspense en suspense vers un dénouement heureux connu d'avance et qui rassure sur l'ordre parfait d'un monde où le bien triomphe toujours du mal. L'organisation du récit se fait alors de manière à ce que l'attente de la fin ne soit pas anxieuse :

La mécanique narrative est assez simple et repérable pour qu'il (le spectateur) bâtit le scénario au fur et à mesure; elle introduit juste assez d'imprévu pour qu'il fasse des suppositions, non pas sur la réussite du héros, mais sur la façon dont il gagnera cette fois-ci...³⁶

On obtient ainsi des schémas narratifs stéréotypés appliqués invariablement dans la plupart des films du même genre : dans un film d'aventure (western, policier, science fiction) il est question de punir ou éliminer un agresseur par la violence; dans un film comique ou mélodramatique, un personnage maladroit fait ses preuves et est récompensé ou intégré à la société; la problématique d'un film tragique (film noir, drame social, film politique) consiste à reconnaître la dignité d'un magnifique *loser*. Ces schémas de déroulement d'intrigue filmique, répertoriés à titre d'exemple par Chevrier, concourent par leur simplicité à illustrer ce que Sylvain Bemba appelle « la morale du cinéma ». C'est cette morale du cinéma que les romanciers récupèrent à travers une intrigue romanesque qui la soutient ou la réfute.

Dans *Rêves portatifs*, Bemba prend le parti de montrer l'irréalité de cette morale du cinéma par une parodie des intrigues filmiques stéréotypées. L'intrigue principale se déroule dans un pays africain à la veille de l'indépendance et met en scène Ignace, projectionniste au cinéma « Lumière », que vingt ans de carrière ont complètement déformé. Déphasé de la réalité par les idées reçues du cinéma, ce personnage vit selon les préceptes véhiculés par l'écran : une bonne intrigue de film c'est « de la fesse et du sang,

³⁵ Marc Vernet, « Spectateur », *op. cit.*, 213-214.

³⁶ H-Paul Chevrier, *op. cit.*, p. 30.

du pognon et de l'aventure » (*Rêves*, 63), l'offense appelle toujours une vengeance immédiate et le héros est invincible. Le roman s'ouvre par une séance où se projette un film bâti sur ce canevas. Le héros, beau et irrésistible, soutenu par les sept cents spectateurs de la salle, fonce

[...] dans le piège que lui tendait le dernier survivant et chef des bandits [...] Cependant, sur l'écran, l'inquiétude tournait au cauchemar. Le justicier se trouvait en mauvaise posture, et à la merci de son farouche ennemi. Mais l'action rebondissait une fois de plus avant l'explication finale qui n'allait plus tarder. [...] Le méchant perdait de plus en plus du terrain, ainsi que sa chemise et son souffle. La garde abaissée, il était en train de recevoir une terrible punition. Finalement, un maître coup de poing le fit décoller comme un pantin désarticulé. On le vit tomber avec un cri effrayant au fond du ravin, dans un décor grandiose dont la sauvage majesté était à la mesure de cette mythologie populaire dominée par la figure messianique du justicier (*Rêves*, 16-17).

Ce schéma selon lequel le héros, porteur de valeurs telles que la paix et la justice, subit de nombreuses déconvenues avant de triompher finalement est reproduit dans le roman, avec Ignace comme héros et des visées contraires à celles du cinéma.

Comme le héros du film qu'il vient de projeter, Ignace est victime de la machination des « bandits » dont monsieur Geoffroy est le Chef. Son collègue Pierre lui confie une valise contenant de la drogue et des pierres précieuses appartenant au trafiquant Édouard. À la fin de son service, Ignace doit rapporter ladite valise dont il ignore tout du propriétaire et du contenu à un endroit convenu pour la restituer à Pierre. Mais entre temps, Jean de la Lune, un employé de Geoffroy et complice de Pierre, vient prendre la valise en gage pour une somme d'argent qu'Ignace lui doit. Lorsque le projectionniste se présente enfin pour négocier un règlement de la dette et récupérer la valise, Geoffroy et Lune nient avoir pris la valise et lui montrent leur registre de compte indiquant qu'Ignace s'est acquitté de la prétendue dette trois mois plus tôt. Sentant le piège, comme dans le dernier film projeté, Ignace court au lieu du rendez-vous où Pierre le somme d'expliquer à Édouard la perte de

sa valise. Mais ce dernier ne veut rien entendre et humilie Ignace, d'abord par des insultes et ensuite en le frappant.

Dans la logique du cinéma où l'offense appelle la vengeance, Ignace dégaine le couteau qu'il portait à la ceinture et poignarde Édouard qui meurt pendant son transfert à l'hôpital. Ignace se rend à la police. Il présente les faits tels qu'ils se sont déroulés, mais les autorités ne le croient pas et l'accusent de crime politique avec préméditation, car contrairement à son assassin, Édouard est riche et appartient à l'ethnie au pouvoir. Le ministre qui veut suivre de près l'instruction du dossier rencontre Marie, la femme d'Ignace, dans les couloirs du commissariat, la trouve belle et décide d'en faire sa maîtresse, ce qui est un facteur défavorable pour l'accusé. La cause du projectionniste est entendue et, dans l'attente optimiste d'un hypothétique justicier – « Ses héros de cinéma ne se trouvent-ils pas souvent dans des situations plus graves que la sienne? » (*Rêves*, 97) – il mourra en prison, sans avoir été jugé.

Nous avons ici rassemblés les principaux éléments d'une intrigue de film d'évasion : Les méchants qui s'enrichissent sans scrupule par le trafic d'influence politique et des marchandises illicites, un héros de bonne foi qui subit l'agression des méchants et exerce promptement la légitime défense. Mais contrairement au film, cet acte de légitime défense ne scelle pas la victoire définitive du héros. Il signe plutôt le début d'une descente aux enfers où tous les espoirs seront déçus. Des figures du justicier, qui interviennent toujours au cinéma pour faire triompher la vérité et l'ordre, apparaissent ici mais sont inopérantes. Monsieur Gaulois, le patron d'Ignace aurait pu user de ses appuis politiques pour le libérer, mais il n'en fait rien. Cassius, journaliste, co-détenu d'Ignace et camarade de classe du président de la république, promet de l'aider une fois libéré, mais à sa sortie il n'en trouve pas le temps. Le roman consacre donc la victoire des méchants qui, en plus

d'assassiner le bon, lui ravissent la belle femme que le cinéma réserve généralement au héros vainqueur.

Ce qui empêche l'adéquation entre l'intrigue filmique et le drame d'Ignace, ce sont les facteurs politiques et sociologiques (son rang social, son origine ethnique, la situation politique du pays au moment de l'incident) qu'il n'avait pas pris en compte. Et ce sont ces facteurs, changeants et incontrôlables dans la réalité, manipulés et orientés à dessein dans les films, qui marquent la différence entre la vie et le cinéma. Pour le romancier, le cinéma présente un monde idéal, un rêve en quelque sorte, qui ne peut pas se concrétiser tel quel. En situant son roman à la veille de l'indépendance du pays, un événement qui suscite des rêves de toutes sortes, il passe par l'allégorie du cinéma pour indiquer la distance qu'il y a du rêve à la réalité, anticipant par là les désillusions qui allaient suivre. Cassius lui sert de porte parole à ce sujet quand, s'adressant à Ignace qui, lui, représente la croyance naïve du peuple à l'indépendance, il dit :

On ne me pardonne pas d'avoir voulu tuer un rêve. Les hommes au pouvoir ont dit que l'indépendance nous apporterait tout. J'ai écrit que les enfants ne viennent pas par la bouche des femmes, quand ces dernières se contentent de bâiller comme le croient les anciens. J'ai écrit que l'indépendance ne fera pas pleuvoir en saison sèche, ni guérir le mal sans soins, ni germé ce qui n'a pas été semé ou planté. *J'ai comparé les dirigeants actuels à des charlatans qui prétendent que la vie peut imiter le cinéma où tout croît en un clin d'œil, alors que le cinéma seul peut imiter la vie, à sa manière, par des raccourcis qui n'existent pas dans la réalité*³⁷ (Rêves, 54).

On se rend compte que le roman parodie une intrigue filmique type, mais en détourne le dénouement pour articuler un point de vue politique, à savoir que le rêve (cinématographique ou politique) se fracasse au contact de la réalité. L'équation qui fait des indépendances africaines une chimère au même titre que le monde cinématographique est

³⁷ Je souligne.

posée dès le premier chapitre du roman. Par une métaphore filée, le narrateur assimile les participants de la fête politique à des projecteurs de rêves :

A quelques jours de la Grande Fête, les différences politiques, les oppositions tribales s'estompent temporairement pour former la photo composite de l'homme palmérien tirée à cinq cent mille exemplaires qui délirent d'enthousiasme à l'approche du jour faste, et se transforment en projecteurs de chimères. En effet, tous vont plus ou moins se métamorphoser en un héros romanesque qui a la particularité de porter sur son épaule gauche un singe et sur son épaule droite un perroquet; l'oiseau est chargé de répéter le langage d'un monde enchanteur, tandis que l'animal en reproduit les gestes magiques (*Rêves*, 9).

Le singe et le perroquet représentent l'image et le son avec lesquels le cinéma bâtit le monde enchanteur que le romancier conteste ici. Le rêve ne se limite donc pas à celui qu'Ignace répand au cinéma « Lumière », il désigne aussi l'illusion que les politiques diffusent.

Pour démontrer cette dimension politique du rêve, le romancier développe une intrigue politique parallèlement à celle opposant Ignace et les trafiquants. Cette intrigue politique obéit aussi au schéma classique de la confrontation des bons et des méchants. Léonidas, le très intègre président de la république tombe dans le piège que lui tend Moudandou, un ministre corrompu et licencieux, celui-là même qui a fait incarcérer Ignace et enlevé sa femme. Par des machinations politiques, des chantages et des crimes crapuleux, il cause la chute du président et le fait déporter dans une léproserie, détruisant du même coup le rêve de démocratie et de prospérité que ce dernier incarnait. Le portrait du ministre, largement détaillé dans le roman, et les précisions sur ses nombreux crimes le rendent détestable et suscite chez le lecteur une plus grande sympathie pour Léonidas, le président déchu. Pourtant c'est la brute qui triomphe du bon, réfutant de nouveau la morale du cinéma. Bien qu'à la fin du roman un coup d'état militaire renverse le régime de Moudandou, puis réhabilite Ignace et Léonidas, on n'y voit pas la victoire finale de l'ordre

sur les forces du mal, car le narrateur insiste trop sur l'impuissance des honnêtes gens pour qu'on continue de croire au mythe du héros invincible capable de faire prévaloir la justice dans un monde soumis à la confrontation permanente du bien et du mal.

En somme, on retrouve des empreintes cinématographiques de différents ordres dans le roman africain. Des éléments de code cinématographique spécifique y sont transposés, subissant au passage les ajustements qu'exige la différence entre la matière de l'expression du cinéma et celle de l'écriture. Aussi des procédés de la « rhétorique de l'écran » tels que des figures de montage, le cadrage, la synchronisation du son et de l'image, par exemple, sont-ils invités par comparaison ou par métaphore dans la prose romanesque. Les mêmes procédés président à l'incorporation des codes non cinématographiques dont l'usage dans des combinaisons spécifiquement filmiques rappelle constamment leur origine cinématographique. C'est ainsi que le roman africain recourt aux techniques de description ou aux schémas narratifs qui s'inspirent du cinéma.

Quand elles s'insèrent dans la syntaxe du roman, ces structures d'origine filmique contribuent de plusieurs façons différentes à la signification du discours romanesque. Certaines jouent un rôle qu'on pourrait qualifier de décoratif, car elles n'ajoutent rien au contenu du texte. Mais comme la plupart du temps le signifiant filmique s'obtient par la manipulation d'une machine, ce qui suppose l'existence d'un opérateur, ce signifiant influence la perception du message romanesque par sa seule présence. Il signale la présence du narrateur et souligne sa volonté de mobiliser sa culture cinématographique pour des besoins esthétiques.

D'autres structures cinématographiques apportent des informations complémentaires indispensables pour la compréhension de l'intrigue. Elles explorent l'univers psychique d'un personnage, par exemple, et exposent ses motivations secrètes.

D'autres encore vont au-delà de l'intrigue et joue un rôle métalinguistique en indiquant le sentiment du narrateur sur l'événement ou le personnage qu'il décrit. Le roman prend alors une connotation politique ou idéologique à travers le supplément de sens qu'apporte le signifiant cinématographique. Parfois le roman fait un emploi parodique d'un code cinématographique dans le but d'obtenir un effet comique ou de disqualifier certains usages de ce code. Ainsi donc, si le roman emprunte au cinéma des codes pour se structurer, il le fait aussi pour déconstruire des mythes et des stéréotypes consolidés par le septième art.

Chapitre 5 : Le roman comme une parodie du cinéma

Qu'elle soit conçue comme un genre littéraire ou comme une pratique sémiotique, la parodie se prête à de nombreuses définitions qui, malgré d'importantes différences, se recoupent sur certains points essentiels. Une revue critique des approches du phénomène parodique chez Rose Margaret¹, Gérard Genette² et Linda Hutcheon³ permet à Clive Thomson⁴, par exemple, de relever des traits généraux indispensables à la compréhension de la parodie. C'est un phénomène essentiellement textuel qui implique une relation entre deux textes, un texte parodiant ou hypertexte qui reprend, détourne ou déforme un texte parodié ou hypotexte. La parodie implique aussi une double compétence, celle de l'auteur qui retravaille le texte parodié et l'intègre au parodiant et celle du lecteur qui doit reconnaître ce travail pour conférer une existence à la parodie. La parodie est enfin une forme autonome qui, possédant sa propre intégralité, provoque une transformation dans le système ou la hiérarchie des genres.

Anthony Wall souscrit à ces définitions dans l'ensemble, mais conteste l'idée de la hiérarchie qui s'instaure entre le parodiant et le parodié. En effet, écrit-il, les approches mécanistes de la parodie qui, comme celle de Genette, consistent à retrouver l'hypotexte dans l'hypertexte attribuent au premier le statut d'un original intouchable, ontologiquement supérieur, et réduisent le second au rôle de copie. Or la parodie, de nature sémiotique, devient partie intégrante de l'œuvre dans laquelle elle fonctionne. Elle est donc à envisager, dans une perspective bakhtinienne, comme une interaction réciproque, un dialogue entre deux ou plusieurs textes :

¹ Margaret Rose, *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croon Helm, 1979.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

³ Linda Hutcheon. *A theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Arts Form*. New York et Londres, Methuen, 1985.

⁴ Clive Thomson, « Problèmes théoriques de la parodie », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 14-15.

Il est dans l'essence du dialogue bakhtinien de rester infiniment ouvert et en mouvement continu. Nous voyons la parodie comme un processus sémiotique qui permet au récepteur de *revoir* les notions, les mots, les textes qu'il croit déjà connaître. Pour bien accommoder le travail transformateur effectué sur le déjà-lu, le déjà-vu et le déjà-entendu, opération que nous croyons essentielle de la parodie vue comme processus sémiotique, il faut sans doute rejeter toute conception du texte qui cherche à fixer ce dernier dans un quelconque absolu intouchable pour nous rappeler que seuls les textes qui sont encore lus sont ceux qui sont encore vivants dans notre culture⁵.

Ce qui rend cette définition de la parodie comme dialogue intertextuel importante pour notre étude, c'est le mérite qu'elle a de désacraliser l'hypotexte et de le délivrer d'une essence figée, car l'hypertexte, en lui redonnant vie, modifie forcément la perception qu'en a le lecteur. L'idée de rabaissement qui associe la parodie au caricatural, au comique ou au risible est ainsi dépassée. La définition de Wall reste cependant tributaire des prémisses des théoriciens qu'il conteste. Wall évoque un tableau et sa copie dans son texte, mais c'est pour bien faire comprendre la notion de la parodie en littérature, comme si elle ne pouvait pas s'étendre à d'autres domaines tels que la peinture ou le cinéma. En outre, son étude se fonde sur le produit fini de la parodie, un hypertexte issu d'un ou de plusieurs hypotexte(s), alors qu'il est possible d'envisager le phénomène parodique sous un angle dynamique.

C'est d'ailleurs ce que fait Patricia Eichel-Lojkine⁶ dans son ouvrage sur la parodie pendant la Renaissance. À la suite de Paul Zumthor pour qui la parodie est « une opération seconde qui prend son point de départ dans une technique donnée, mais la dénature⁷ » et de Charles Grivel pour qui « parodier c'est créer de la différence par imitation tempérée⁸ », Eichel-Lojkine perçoit la parodie comme un processus dynamique qui peut s'observer au-

⁵ Anthony Wall, « Vers une notion de la colle parodique », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 26

⁶ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

⁷ Paul Zumthor, *Langue et technique poétique à l'époque romane (XI – XIII siècles)*, Paris, 1963, p. 93 (cité par Patricia Eichel-Lojkine, *Op. cit.*, P. 33.)

⁸ Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurs constants », *Dire la parodie*, colloque de Cérisy, Peter Lang, 1989, pp. 1-34 (cité par Patricia Eichel-Lojkine, *Op. cit.*, p.33)

delà des frontières génériques, dans d'autres champs que celui de la littérature et en dehors de la relation binaire hypotexte-hypertexte. En effet, tandis que les termes « opération » et « créer » rendent compte du dynamisme du processus, avec la considération d'une « technique donnée » comme son point de départ, la parodie peut exister sans un hypotexte particulier. Elle peut être un détournement de codes comme l'atteste le titre de l'ouvrage d'Eichel-Lojkine.

C'est dans cette perspective que nous envisageons la parodie dans ce chapitre. *La Fabrique des cérémonies*, en tant que parodie, est assurément un hypertexte que structurent des hypotextes identifiables, mais pour nous il sera question, avant tout, d'y voir un détournement des codes cinématographiques. On montrera alors, d'une part, que le roman de Kossi Efoui s'inscrit dans ce que Metz appelle le régime de la perception⁹ en faisant appel au spectaculaire et au plaisir qu'il confère et, d'autre part, que ce roman autoréflexif se désigne comme une fiction, non pas romanesque, mais cinématographique. Le narrateur dévoile les artifices « cinématographiques » dont il se sert pour « fabriquer » les images d'Afrique destinées au plaisir des touristes européens, asiatiques et américains, parodiant ainsi des techniques propres à l'ensemble des films qui portent sur ce continent. Puisque toute parodie est dialogue et, comme le dit Wall, modifie notre perception de l'hypotexte, on s'interrogera aussi sur la perception nouvelle du cinéma d'Afrique que ce roman veut véhiculer car, en définitive, ce qui tient lieu d'hypotexte à ce roman c'est le langage filmique tel que déployé en Afrique.

I – Inscription du roman dans le régime de la perception

⁹ Christian metz, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*. Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 145.

C'est d'abord le foisonnement du vocabulaire technique du cinéma qui accroche l'attention du lecteur de *La fabrique des cérémonies*. De temps en temps, Edgar Fall, l'un des narrateurs, adopte l'attitude d'un témoin qui assiste, incrédule et impuissant, à l'enchaînement apocalyptique des événements. Pour nier la réalité de ces événements qui frisent l'absurde, il se met dans la posture d'un spectateur de film et les commente en même temps qu'il les raconte. Le récit est alors accompagné d'un métadiscours dont les mots-clés ressortissent au champ lexical du cinéma : scénario, metteur en scène, scènes de figuration, perchoir, mégaphone, câbles, rails, caméras, perchistes, champ, coupez!, etc.¹⁰ Cette présence du lexique cinématographique fonctionne comme une mise en contexte à la lumière de laquelle la structure même du roman prend une signification qui l'ancre dans le cinéma et l'art visuel en général.

Sur les douze chapitres que compte le roman, sept ont un titre qui évoque l'art figuratif ou relève d'un rapport intertextuel avec la peinture et le cinéma. Les chapitres I et IV, intitulés respectivement « Buste : fragment d'un personnage » et « Nature morte avec statue » ont un rapport manifeste avec la sculpture. Les chapitres III, VIII, IX et X portent un même titre : « La nef des fous (détail) ». C'est le titre du recueil de poèmes satiriques de l'Alsacien Sébastien Brant publié en 1494. Dans cette œuvre illustrée de gravures sur bois attribuées à Albrecht Dürer, l'auteur se veut plus peintre que poète :

Les fous et les sots qui s'entassent, je les ai tous peints et décrits. Ceux qui méprisent les écrits ou des livres n'ont pas l'usage se reconnaîtront aux images. Chacun y verra, trait pour trait, sa vraie figure et ses méfaits. "Miroir des fous", ainsi se nomme l'œuvre qui révèle à tout homme sa folie, car il peut la voir s'il se regarde en ce miroir.¹¹

¹⁰ Voir Kossi Efoui, *La fabrique de cérémonies*, op. cit., p. 88-90 par exemple.

¹¹ Sébastien Brant, « Prologue à la nef des fous », *La nef des fous*, adaptation française de Marc Gautron, <http://www.lancino.org/catalogueE/laNefDesFous-3languages.pdf> consulté le 26/10/2006.

Avec les termes image, voir, regarder et surtout miroir, un écran en quelque sorte, on est en plein dans le domaine de la représentation iconique et c'est donc naturellement que ces poèmes inspireront d'abord le peintre Jérôme Bosch (1450-1516) et ensuite le cinéaste américain Stanley Kramer.

La nef des fous de Bosch fait partie des ces tableaux qui, « [c]omme les rêves [...] se déroulent dans un monde qui ne prend les apparences du réel que pour mieux nous tromper et où abondent les symboles semblables à ceux que la psychanalyse moderne s'applique à interpréter dans les songes¹² ». C'est le lieu de rappeler que selon Christian Metz, il y a une relation évidente entre le rêve et l'expression cinématographique, puisque tous deux jouent sur l'impression de réalité. Quant au film de Kramer sorti en 1965 sous le titre original de *Ship of fools*, il met en scène un navire allemand transportant des passagers de diverses origines, un monde hétéroclite donc, d'Amérique Latine vers Brème pendant les années qui précèdent la deuxième guerre mondiale. Le miroir comme métaphore de l'humanité qui se regarde dans les poèmes de Brant cesse d'être une simple figure de style pour devenir réalité au cinéma. Si les poèmes de Brant ainsi que la peinture et le film qu'ils ont inspiré reposent sur un même motif thématique que l'on retrouve dans le roman de Kossi Efoui, à savoir un voyage au cœur de la folie humaine, ils ont aussi en commun cette obsession de l'image visuelle à laquelle on ne peut s'empêcher de rattacher le roman. Ce d'autant plus que le dernier chapitre de ce roman s'intitule « Générique ».

Le titre de ce chapitre et sa situation à la fin du roman renvoient à l'univers filmique. En effet, l'usage du générique est propre à l'audiovisuel. C'est une séquence filmique qui comporte des inscriptions indiquant le titre du film et tous les partenaires (artistiques, techniques, administratifs ou autres) auxquels on doit sa réalisation. Le

¹² *La nef des fous*, <http://www.megapsy.com/Louvre/pages/035.htm> consulté le 24/10/2006.

générique peut être en position inaugurale, en position finale ou encore réparti au début et à la fin. Il est donc toujours placé, comme le note Nicole de Mourgues, à la lisière du film, ce qui lui confère une dimension pragmatique. C'est ainsi que Roger Odin¹³ y voit un artifice qui permet au spectateur d'entrer dans la fiction au début du film puis d'en sortir à la fin. Abondant dans le même sens, Mourgues considère le générique comme un élément méta-discursif qui donne à l'énonciation filmique un caractère réflexif : « C'est le lieu où s'établit un contrat entre le film et son spectateur [...]. Le générique est la partie du film qui dit au public qu'il est film. Grâce à lui le film "se signale en tant que film"¹⁴ ». Si donc le générique sert au film à s'autoproclamer comme tel, Kossi Efoui cherche-t-il, par le choix du titre du dernier chapitre, à inscrire son roman dans un registre filmique ?

De nombreux indices militent pour une réponse affirmative. Le roman porte sur la commercialisation des images horribles du Togo dont la carte géographique redessinée en fait une métonymie de l'Afrique. Cette tâche incombe à Edgar Fall et Urbain Mango qui travaillent à la rubrique « Extrême et insolite » de *Périple magazine* et ils doivent trouver un « style » efficace. On assiste alors à une sorte de division du travail qui structure la trame du récit romanesque et qui, d'une certaine façon, s'inspire de la constitution matérielle du film. Tandis qu'Urbain Mango fonctionne comme la bande-son, Edgar Fall est tantôt la caméra qui capte les images, tantôt l'écran sur lequel les images se reflètent. Cette organisation qui fonctionne d'un bout à l'autre du roman est implicitement mise en place dès le deuxième chapitre, bien avant le début du périple en Afrique. Edgar Fall l'explique :

¹³ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », Jacques Aumont et J. L. Leutrat (dir.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

¹⁴ Nicole de Mourgues, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p. 12.

Dans l'entortillement de ses mots, l'un annonçant l'entrée de l'autre, prenant le temps de s'attendre, de se mettre en accord pour avancer en phrases groupées, il y a comme une dissimulation dans leur profusion même, une recherche de raccourci, un désir de mensonge salubre, un simple jeu de mots qui entretient dans sa luxuriance touffue la promesse d'une clarté qui tarde à venir. De sorte que je me demande : A parler ainsi, que cherche-t-il à cacher? Et moi qui me raidis de plus en plus avec cette folle envie de me retourner mais, cette fois-ci, je n'imagine plus un interlocuteur secret derrière moi. *J'imagine un écran que fixerait son regard à travers moi, et ce que je prends pour sa conversation ne serait que la bande-son d'un film, provenant de haut-parleurs dissimulés au plafond. Et ses lèvres à lui, Urbain Mango, bougeant en play-back sur des images sous-titrées pour malentendant, qu'il serait seul à voir*¹⁵ (*La fabrique*, 33).

Le « générique » atteste d'ailleurs que le texte est une reconstitution due à la générosité d'Edgar Fall qui a « laissé consulter son carnet de voyages avec ses photos ratées et ses cahiers dans lesquels il n'aura jamais rien écrit d'autre que des titres... » (*La fabrique*, 251). Autrement dit, nous sommes en présence d'un récit basé, pour l'essentiel, sur des images.

Une fois ce principe du récit romanesque qui se déploie en images et bande-son établi, la visée cinématographique telle que décrite par Christian Metz et Jean-patrick Lebel apparaît très clairement dans le roman. Pour ces deux auteurs, le cinéma participe de la culture de consommation et, en dehors des films expérimentaux, toutes les œuvres cinématographiques sont conçues dans l'optique de répondre au besoin (personnel ou culturel) du public pour le spectacle/spectaculaire. Metz remarque que le spectateur d'un film de fiction n'éprouve de plaisir qu'autant que ce film concorde avec ses fantasmes personnels¹⁶. Dans la même veine, Lebel pense que le spectateur va au film pour s'abandonner à ses rêves¹⁷. Et comme ces rêves sont d'origine sociale, les réalisateurs de film en tiennent compte dans la création de leurs œuvres. Il en déduit alors que tout film est une « fabrication » destinée à nourrir les fantaisies d'un public cible.

¹⁵ Je souligne.

¹⁶ Christian Metz. *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 134.

¹⁷ Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Les éditions sociales, 1971, p. 38

Le cinéaste est donc toujours conscient de ce que le film est un artifice construit à partir d'un réel reconfiguré en fonction de l'effet à produire sur le spectateur. D'un autre côté, c'est à bon escient, avec une bonne préparation psychologique, que le spectateur adhère à ce jeu de l'illusion, car la perception cinématographique, ainsi que l'écrit Metz, implique la reconnaissance par le spectateur des images et de l'univers diégétique simplement comme une représentation de la réalité. Cette convention entre cinéaste et spectateur au sujet du cinéma comme artifice idéologiquement déterminé par la quête (avouée ou non) de fantasme et de rêve des spectateurs est conforme à ce qui se passe dans *La fabrique des cérémonies*.

Ce qu'Edgar Fall et Urbain Mango sont appelés à vendre, c'est l'Afrique dégénérée, appauvrie et ensanglantée, celle dont l'horreur et la laideur de l'image choquent. Le désastre multiforme du continent, mieux que ses atours touristiques aménagés, se présente alors comme un capital exceptionnel susceptible de grande rentabilité :

Nous partions, Urbain Mango et moi pour traquer de quoi alimenter les rubriques de *périple Magazine*, le seul vrai guide du tourisme insolite, choc et hard : traduction free lance de *trash tour*... L'homme qui m'a accueilli répète : C'est une affaire... Urbain Mango répète : C'est en plein essor. L'homme : Une affaire qui fera du bruit. Urbain Mango : En plein essor aux États-Unis et au Japon. Les deux continuant de répéter insolite et choc et hard et trash et moi, me figurant armé d'appareils photo et d'une ruse d'explorateur pour identifier et dresser la carte de ces lieux où votre consulat est aux abonnés absents, où les femmes pissent des larmes de sainte vache, debout sur les trottoirs où la vie vaut 10 dollars, là où n'a pas cours votre réduction de 1 franc sur l'eau de Javel payable illico durant l'opération « Dégustez l'Europe en 12 jours », là où vous vous nourrirez d'un brouet amer et de biscuits de manioc, sous le regard blet d'enfants belliqueux, là où le charcutier alcoolique est un médecin qui a acheté son diplôme à la foire aux faux, où le flic se bagarre avec le truand qui rechigne à lui payer la location de l'uniforme... (*La fabrique*, 22).

Il s'agit en fait d'exploiter au plan médiatique et économique les images stéréotypées de l'Afrique qui ont cours en Occident. L'opération est d'autant plus rentable qu'elle

correspond aux fantasmes du public : « De l'Afrique toujours surgit le nouveau » (*La fabrique*, 32).

Ce proverbe traduit assez bien les prédispositions des occidentaux qui s'intéressent à l'Afrique. Voilà pourquoi on trouve parmi la clientèle du tourisme insolite des hommes et des femmes blasés par leurs expériences d'ailleurs. En plus des mercenaires, des anciens combattants et des soldats de fortunes, il y a un ex-secrétaire d'état, trois vieilles dames que fascinent les maladies rares et l'anatomie, une autre, adepte de cinéma japonais et coréen et Wang Lee, un négociant spécialisé dans le traitement d'histoires sinistres. Ce dernier, après l'histoire de l'Ukrainien qui est resté caché de 1944 à 1999 pour échapper à l'Armée rouge, celle de l'anthropophage japonais qui a mangé sa fiancée récalcitrante et bien d'autres plus sombres encore, se tourne vers l'Afrique en quête du nouveau. On voit que l'Afrique nourrit bien des fantasmes, ce qui la prédispose à devenir un sujet de film couru. Cette idée ambiguë de l'Afrique comme terre de désastre et sujet à succès médiatique, exploitable économiquement, est d'ailleurs mise en abyme dans le roman.

Après des années de séparation, c'est à la télévision qu'Edgar Fall revoit son camarade Johnny-Quinquelibas. Ce dernier est l'invité d'une émission en sa qualité de ressortissant « d'un pays que, d'un pays qui, d'un pays malheureusement où... » (*La fabrique*, 41). Ces syntagmes incomplets laissent la latitude aux téléspectateurs de configurer ce pays lointain au gré de leurs imaginations. Si bien qu'à la fin, lorsque l'invité apparaît sous les traits d'un homme ordinaire, la déception est grande :

Et ceux qui venaient de prendre l'émission en cours avaient dû se méprendre sur le compte de l'invité en le voyant ainsi avancer, pressé par le présentateur [...] On attendait les images que le présentateur ne cessait d'annoncer à grande vitesse. Que le réalisateur ne retrouvait pas. Seul le visage de Johnny-Quinquelibas occupait l'écran (*La fabrique*, 42).

Cette déception des téléspectateurs met en évidence l'étroite relation qui existe entre la fiction cinématographique et les fantasmes. Plus le film se rapproche des fantasmes conscients ou inconscients du spectateur, plus il l'aime¹⁸. La déception dans le cadre de ce roman vient alors de ce que le spectateur, s'appuyant sur des idées reçues, s'est formulé des attentes par rapport au personnage africain et souhaite les retrouver telles quelles à l'écran. Il n'en est rien à la fin, l'image rêvée et l'image réelle étant absolument différentes.

Il y a une autre instance dans le roman où l'image de l'Afrique comme espace par excellence de la pauvreté est exploitée à des fins commerciales. On montre à la télévision l'athlète Marie Ngandu qui arrive dernière dans une course avec des « chaussures de pauvre » (*La fabrique*, 97); plus tard, on montre la même femme qui bat son record avec « ses nouvelles chaussures de marque et de riche » (*La fabrique*, 97), puis on apprend que tout cela était un montage publicitaire pour une marque de chaussure. La mise en abyme participe de la dimension méta-fictionnelle du roman de Kossi Efoui et met en exergue, d'une part, la forte demande médiatique d'une certaine représentation filmique de l'Afrique et, d'autre part, la promptitude des opérateurs médiatiques ou commerciaux à exploiter les images du continent à des fins économiques, quitte, parfois, à déformer ces images pour les adapter aux fantasmes du public/de la clientèle cible.

Ainsi donc, un regard sur le para-texte, les éléments de la structure externe, la structure lexicale et la mise en abyme nous indique que le roman de Kossi Efoui se désigne comme une fiction cinématographique. Le titre du roman, « La fabrique de cérémonies », en devient plus précis, puisque nombre de théoriciens du cinéma parlent parfois de la création cinématographique en termes de fabrication¹⁹. Mais de se proclamer cinéma suffit-

¹⁸ Christian Metz, *Signifiant imaginaire*, op. cit., p.112.

¹⁹ Voir, par exemple, Patrick Lebel, *Op. Cit.*, p. 77-78 ou Nicole de Mourgues, *Op. Cit.*, p. 12.

il pour faire d'un roman une parodie de film? Ne faut-il pas, au lieu de se dire cinéma, revêtir la forme du film et fonctionner comme tel? Il devient impérieux, dans ce cas, de voir en quoi les mécanismes internes et l'univers de *La fabrique de cérémonies* le rapprochent du cinéma.

II – Les machines de représentation visuelle

Le modèle scriptural du cinéma se caractérise principalement par la sollicitation des organes de la perception. Le cinéma est avant tout visualité et son existence reste inséparable de l'usage des appareils de représentation visuelle. Mais le cinéma est aussi son, ce qui fait que le spectateur est l'objet de stimulations sensorielles hétérogènes appelant des réponses tout aussi hétérogènes. À ce sujet, Jeanne-Marie Clerc note que si le roman recourt aux « “machines de représentation visuelle” pour multiplier les images, c'est pour mieux représenter l'individu moderne dans le monde où le visuel n'est pas un facteur de cohérence et d'harmonie mais source de pseudo-informations fragmentaires et contradictoires, d'ambiguïté et d'égarement²⁰ ». Elle s'aligne ainsi sur la pensée de Sergei Eisenstein²¹, Robert Bresson²² et Gilles Deleuze²³, entre autres, qui considèrent l'univers filmique comme un monde composite, fragmentaire et hétéroclite qui mêle le passé, le présent et le futur, l'ici et l'ailleurs, l'image et le son, l'image visuelle et l'image mentale, l'histoire collective et le destin individuel, etc. et dont l'unité organique et la cohérence nécessitent l'intervention du montage. Parler du roman comme une parodie de film reviendrait donc à y localiser les « machines de représentation visuelle » ou ce qui en tient lieu, les différentes séquences d'images qui le composent et les modes d'assemblage ou

²⁰ Jeanne-Marie Claire, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 154.

²¹ Pierre Beylot, « S. M. Eisenstein : le chantre du montage-roi », *cinémAction*, n° 72, 1994, pp. 39-49.

²² Jean Sémolué, « Robert Bresson : du mouvement et des sons », *cinémAction*, n° 72, 1994, pp. 60-66

²³ Marcel Rodriguez, « Gilles Deleuze : temps et mouvement », *cinémAction*, n° 72, 1994, pp. 154-156.

montage, si l'on veut, grâce auxquelles ce « mixte d'images et de signes²⁴ » forme une totalité signifiante.

Le prétexte du roman de Kossi Efoui est le tourisme exotique. Il y est question d'explorer l'Afrique pour traquer les détails les plus insolites, les plus invraisemblables. L'écriture romanesque s'en ressent, car le décor semble avoir préséance sur l'histoire. *La fabrique de cérémonies* se caractérise, en effet, par une prolifération de descriptions et de scènes qui, bien qu'on ait un narrateur principal, ne sont pas attribuables à la même source. La réalité est généralement décrite à partir d'un point de vue et d'un angle qui relèvent du champ de vision d'un personnage précis. On obtient alors un effet-caméra – c'est d'ailleurs à travers des objets comparables au viseur de la caméra que la description est présentée – qui donne une impression de mouvement et de variation fréquente de décor.

Le voyage de l'équipe d'Edgar Fall en Afrique a un antécédent, celui de son ami Johnny-Quinquelibas. Ce dernier est allé notamment en Ouganda d'où il a ramené des photos pour une exposition. Vue à travers le viseur du photographe, l'Afrique se réduit à une série de gros plans :

Les yeux d'Edgar Fall se promènent sur les murs [...] comme s'il s'attendait à y voir surgir les mêmes poitrines noires aplaties par la forfaiture du gros plan, la précision sèche du cliché, l'obstination de Johnny-Quinquelibas à serrer au plus près ces carrés de peaux plats, ce qui avait fait disparaître la suite de la phrase. (TRAITRE A... comme s'il les avait dépecées, ces poitrines, avait tendu la peau par quatre piquets croisés aux extrémités formant le cadrage quadrangulaire) (*La fabrique*, 109).

Ce qu'il est intéressant de relever ici, c'est la comparaison qui s'établit entre le cadrage et le dépeçage de la réalité. En effet, les appareils de prise de vues forment un prisme qui ne

²⁴ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 63, 1986, p. 41. Pour elle, « [l]e langage cinématographique s'est toujours constitué comme un mixte d'images et de signes [...] et c'est le montage – cette articulation syntaxique, successive ou simultanée, de plans et phrases – qui règle dans un film, quel qu'il soit, la mise en œuvre d'un procès signifiant. »

livre de l'Afrique qu'une image parcellaire propre à nourrir l'imagination. Ce d'autant plus que le technicien décontextualise l'image en la privant d'un arrière-plan qui aurait pu attirer l'attention des spectateurs sur ce qui existe aux alentours. Edgar Fall s'interroge d'ailleurs à ce sujet :

[...] le moyen de raconter comment ces poitrines s'étaient succédé dans le cadre serré de l'objectif, abolissant la forêt jusqu'à la moindre brindille, abolissant tout cela qui faisait naturellement, imperturbablement, décor, y compris même les bras le long du buste, l'esquisse des épaules, la tête, elle-même la tête, quoi la tête... (*La fabrique*, 111).

La conséquence principale de cette pratique est qu'on obtient des images qui égarent, pas seulement le regard comme le dit un commentateur dans le roman, mais aussi l'imagination et l'intelligence, car, voulant comprendre l'image, chacun y va de ses préjugés et fantasmes. C'est ainsi, par exemple, qu'aux yeux d'Edgar Fall, cette exposition photographique de l'Afrique finit par associer ce continent avec les films d'épouvante. C'est pourtant toujours de cette manière que l'Afrique est vue dans le roman : un cadrage délimite le champ de vision comme pour masquer tout ce qui entoure l'image qu'on focalise et qui pourrait constituer soit un spectacle alternatif, soit un contexte pouvant orienter objectivement son interprétation.

Wang Lee, l'un des personnages engagés dans la tournée africaine, livre ses intentions dès que la voix d'Urbain Mango annonce l'arrivée au Pays :

Et d'ailleurs, avait-il vite ajouté en regardant dans le vide (et d'ailleurs je ne suis pas là pour visiter), en fixant le carré approximatif d'une déchirure dans la bâche, fenêtre bancale à travers laquelle le monde extérieur [...] c'est-à-dire un ciel doré miel capturé dans la lucarne, couche monochrome avec, de temps en temps, les collines sombres se découpant en triangles plats, le monde extérieur n'est qu'une surface plane profitant des déhanchements du camion pour léviter obliquement dans la lumière, pour créer une illusion de profondeur (*La fabrique*, 57).

On remarque que la déchirure de la bâche, couplée au mouvement du camion, produit le même effet qu'une caméra qui se déplace pour obtenir un travelling panoramique. Tout se passe comme si Wang Lee, bien qu'étant en Afrique, se contente d'une représentation du continent au lieu d'aller au contact de la réalité. On le retrouve d'ailleurs plus tard au bar de son hôtel, accroché depuis une demi-journée à la télévision où l'on diffuse les images d'une sorte de confession publique, une reconstitution par des acteurs des crimes politiques commis par le régime en place. Le voyage en Afrique n'aura donc pas changé grand-chose pour ce collectionneur d'histoires qui reste enfermé et découvre les paysages et la politique africains par média interposé. Au lieu de la réalité, c'est sa représentation qu'il contemple. Encore une vue parcellaire donc, conditionnée par un outil de représentation visuelle. Tous les autres passagers du camion, Edgar Fall compris, voient le pays à travers la même lucarne dans la bâche, mais une fois arrivée, contrairement à Wang Lee qui reste cloîtré, ils visitent des lieux ou, du moins, contemplant l'extérieur.

Chaque scène, objet, action ou paysage décrit dans le roman l'est à travers un regard. Mais ce regard à son tour est circonscrit par un cadre artificiel ou naturel. Les femmes qui s'en vont, sous la contrainte de jeunes bandits, visiter le monument de l'an I de Paix, trouvent au pied de celui-ci un corps en décomposition. Cependant elles ne pourront pas détourner le regard de cette horreur car il y a quelque chose d'indéfinissable qui les y rive : « Le regard ici ne se promène pas. Il suit des parcours rectilignes qui le ramènent inmanquablement à la statue, comme si des balises invisibles lui imposaient sa direction. Rien ne se laisse regarder. Rien ne bouge assez loin pour attirer le regard » (*La fabrique*, 72-73). Cette manière de voir le paysage pourrait bien s'apparenter à un plan fixe.

Le regard d'Edgar Fall, lui, s'égare souvent dans le lointain, mais il doit transiter par une fenêtre entrouverte. Lorsqu'il est à Paris, il observe le monde du huitième étage. Le quotidien défile alors en plongé sous sa fenêtre comme sur un écran cinématographique :

Des heures passées à regarder comme tout le monde des images de ciels enfumés, mon regard allant du petit écran à la fenêtre pour capturer, dans le piège de ce carré de trottoir qui semblait projeté depuis les quatre angles de ma fenêtre, une scène de la vie parisienne, modèle usuel : jeune fille en manteau tapant du pied et parlant toute seule, le coude levé, la main plaquée contre l'oreille serrant son téléphone miniature (*La fabrique*, 73-74).

Même pendant la tournée africaine, Edgar se trouve constamment devant la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Mais ici, en plus du cadre que dessine la fenêtre, il y a l'appareil photographique.

Si l'appareil photographique d'Edgar Fall lui permet de fixer la réalité, il ne lui rend pas toujours satisfaction. Il saisit l'instant et le fige, supprimant ainsi la dynamique du processus et des séquences. Le générique indique du reste que toutes ses photos sont ratées. C'est que Fall hésite à appuyer sur le bouton de l'appareil lorsqu'il a devant son objectif une scène dont les détails et leur ordonnancement semblent significatifs, comme celle du supplice du collier infligé à un enfant de la rue par des hommes-panthères. Dans ce cas précis, il ne photographie pas la scène, mais la décrit telle qu'elle se déroule, comme si elle était enregistrée par une caméra cinématographique. On obtient alors ce qui s'apparente à une séquence filmique constituée d'un certain nombre de plans :

Tu sais peut-être qu'on va te ... Je n'ai pas photographié ce que j'ai vu, une silhouette plutôt biche que garçon cassée en deux, les mains prenant appui sur les genoux, et l'homme-panthère qui tient dans une main un pneu de voiture, et l'homme-panthère qui a devant lui un bidon et changement de pose, l'homme-panthère qui tient le pneu au-dessus de la tête du jeune garçon, et l'homme-panthère qui a la main dans la poche, qui sort la main de la poche, qui a une grosse boîte d'allumettes entre deux doigts et changement de pose, l'homme-panthère penché sur le bidon, les doigts recourbés sur le bouchon et tu sais peut-être ce qu'on va te... Et le jeune garçon avec son collier meurtrier autour du cou : un peu arrosé d'essence et

dix hommes-panthères sachant chassé avec l'imperturbable masque de couvaïson tranquille (*La fabrique*, 105).

On constate alors que la progression du roman de Kossi Efoui repose sur la dynamique du regard, le regard qui saisit l'image à travers un prisme qui la dissèque, la fige ou lui imprime des mouvements. Cependant l'apport des scènes ainsi captées à la conduite de l'action principale du roman n'est pas évident. Elles n'ont pas une fonction narrative à proprement parler et font prévaloir la description sur le récit. Le roman montre alors plus qu'il ne raconte, adoptant par là l'une des principales caractéristiques des *cinematic novels* telles qu'identifiées par Steven Kellman :

The most elementary observations on film and literature begin with the realization that the medium of the first is images, whereas the medium of the second is words. Some of the ambition to create *cinematic novels* must surely be a legacy of symbolist impatience with mere words, each worth but .001 percent of a picture. The same impulse responsible for Imagist poetry and invisible authors urged novelists to aspire to the visual presence of film, to attempt to abandon concepts for percepts, telling for showing.²⁵

Autrement dit, c'est la recherche de l'originalité ou d'une expressivité à laquelle ne peuvent parvenir les mots qui motive chez les romanciers le recours aux techniques cinématographiques. On pourrait trouver en cela une explication de la grande prévalence de la perception visuelle dans le roman de Kossi Efoui, un jeune romancier déterminé à emprunter une voie différente de celles tracées par ses aînés :

Chaque écrivain construit l'obstacle qui lui permet d'inventer sa langue, de se déshabituer de la langue apprise. Les Antillais l'ont fait en créolisant le français. Amadou Kourouma l'a malinkisé. Ma frontière à moi est de prendre le mot tel qu'il est, et d'essayer de le plumer pour au bout du compte tricoter quelque chose qui m'appartient. Je suis à la limite du texte classique, tel qu'il est codifié dans le dictionnaire (...) Écrire, c'est parler de son petit coin du monde au monde entier. Cette ambition de la littérature

²⁵ Steven G. Kellman, « The Cinematic Novel: Tracking a Concept », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, No 3, 1987, p. 475.

prend aujourd'hui plus de sens avec Internet, où les petits coins du monde se répandent, chacun étant à la fois centre et périphérie.²⁶

On comprend dès lors pourquoi l'écriture romanesque de Kossi Efoui se détourne de la créativité linguistique, à laquelle on réduit souvent l'originalité des écrivains africains. Il situe son enjeu plutôt dans la représentation de son « petit coin du monde », et le recours au regard et aux appareils de la représentation visuelle lui permet d'en montrer les différentes facettes, avec une variété de perspective. L'univers de *La fabrique des cérémonies* se présente du reste comme une prolifération d'images de « petits coins » réels ou imaginaires qui se font écho selon une logique imprévisible.

On entre dans le roman de Kossi Efoui comme dans un monde composite et chaotique, si bien que le principal défi auquel le lecteur est confronté consiste à trouver le principe qui l'organise. Les pratiques narratives habituelles du roman sont subverties, de sorte qu'on n'a pas d'intrigue(s) qui serve(nt) de fil conducteur, mais plutôt un ensemble de clichés visuels et sonores qui se suivent sans aucune cohérence apparente. Les hypothèses de lecture sont constamment déçues jusqu'à la fin du roman. Au début du texte, par exemple, on a une narration à la première personne qu'on pourrait attribuer à Edgar Fall. Mais, par la suite, on s'aperçoit que ce personnage n'assume que ce qu'il voit, entend ou imagine, et il le fait par délégation d'ailleurs, car comme il le pressent, il y a «une présence de caméras discrètes qui tenteraient de [l]e piéger au moindre pas...» (*La fabrique*, 153). Parfois, en effet, Edgar Fall est le sujet d'une narration à la troisième personne conduite par un narrateur extradiégétique. Ce dernier se signale dans le dernier chapitre du roman lorsqu'il remercie Edgar Fall pour avoir prêté ses photos pour bâtir le récit. Tout se passe comme si Edgar Fall était une caisse d'enregistrement dans laquelle ce super narrateur, en

²⁶ Kossi Efoui, cité par Jacques Moran, « Kossi Efoui, l'Afrique universelle », *Journal l'Humanité*, 26 avril 2001, <http://www.humanite.fr>

fait le metteur en scène (Fall en appelle constamment au metteur en scène quand la vue des images cauchemardesques devient insupportable²⁷), recueille et mixe des images et des sons d'origines diverses. On a déjà évoqué le rôle d'Urbain Mango, la bande-son, mais en réalité, le roman se compose d'images et de sons captés et projetés à partir de ces nombreuses « caméras discrètes » que sont Edgar Fall lui-même et ses compagnons de voyage.

III – Imitation du montage cinématographique

Aussi peut-on voir se juxtaposer des images du présent et des images du passé. Si la dualité son-image est le premier aspect composite visible du roman, à travers l'usage itératif des expressions « une voix » ou « voix d'Urbain Mango » annonçant une scène ou une description, le mélange des images réelles et des images mentales est tout aussi évident. On le voit surtout dans l'emploi des temps verbaux : d'une part, le présent de l'indicatif, d'autre part le passé composé, l'imparfait et le plus-que-parfait. Dans sa prétention cinématographique, *La fabrique de cérémonies* cherche à adopter le mode narratif du média filmique qui assure aux images un présent éternel. On assiste alors à une narration simultanée qui présente les faits comme s'ils survenaient ici et maintenant, une caractéristique essentielle du cinéma comme le note Alain Robbe-Grillet :

La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent (ce qui rend si étrange, si faux, ces films « racontés » des publications spécialisés, où l'on a rétabli le passé simple cher au roman classique!) : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran est en train de se passer, c'est le geste même qu'on nous donne, et non un rapport sur lui.²⁸

²⁷ Voir à la page 152, par exemple.

²⁸ Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 15.

La narration au présent nous met ainsi, spontanément, en présence du Togo tel qu'il apparaît aux «caméras humaines » que sont les touristes de l'extrême : ses monuments en ruines, ses villes mangées par la mer, les scènes de justice populaire ou de violence politique, ses populations transformées en zombies..., tout cela filmé en plan fixe, en travelling panoramique ou en plongé. Cependant, ces images et sons du présent sont morcelés, comme on l'a vu plus haut, et ne livrent pas une information complète. Leur caractère fragmentaire intrigue le sujet de la perception qui déploie toute son imagination pour les inscrire dans un récit cohérent. Les temps du passé interviennent alors à ces moments de l'exploration de l'univers psychique, celui d'Edgar Fall surtout.

Africain exilé qui revoit son continent après un long séjour en Europe, il a tendance à faire appel à ses souvenirs pour pallier l'incohérence du présent. Les images enfouies dans son subconscient resurgissent et on voit se côtoyer les coins du monde réel et les recoins de l'espace psychique : l'enfance au Togo, la vie et la mort de son père dans une prison ou un asile psychiatrique, les amours de sa mère, les scènes d'exécution publique, le départ pour l'étranger, le séjour en Russie ou en France... Le contraste images réelles/images mentales cache bien d'autres paradigmes. En l'analysant de près en effet, on se rend compte qu'en fait, ce sont les images du passé qui viennent faire concurrence à celles du présent, les frontières spatiales qui se brouillent tandis que l'histoire personnelle interfère constamment avec l'histoire collective. On a donc un univers où les sons et les images, le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs et différentes perceptions de la réalité par différents sujets s'amalgament, déjouant la dialectique de causalité qui sous-tend généralement le récit romanesque. *La fabrique de cérémonies* épouse ainsi les contours de ces romans qui, comme l'écrit Jeanne-Marie Clerc, sont structurés par des hasards objectifs hérités des récits filmiques :

C'est ainsi que la thématique des images apparaît comme cette irruption inattendue d'un fragment ressemblant au réel, à partir duquel le récit peut dériver à l'infini hors des enchaînements logiques attendus : « une image a éclaté sans raison apparente », « alors une autre image revient brusquement sans raison ». À partir de ces intrusions d'un réel fait image, c'est-à-dire découpé et isolé, le récit se constitue comme variation combinatoire explorant, systématiquement toutes les possibilités d'agencements entre les divers éléments ainsi rapportés par l'image, qu'elle soit matérielle ou mentale ...²⁹

Pour comprendre le roman de Kossi Efoui, il faut donc élucider le principe combinatoire qui y régent les images : comment des coins distincts de l'univers, des scènes du passé et du présent, le monde intérieur et le monde réel s'accrochent-ils les uns aux autres ? Autrement dit sur quel type de montage *La fabrique des cérémonies* repose-t-il ?

Cette question est d'autant plus pertinente qu'un roman qui revendique un statut cinématographique devrait s'appuyer sur le montage, du moins si l'on se réfère aux critères qu'énonce Steven Kellman. Cet aspect figure parmi les plus importants de son inventaire :

Eisenstein and other Russian theorists like Pudovkin, Kuleshov, and Vertov infectiously argued that the essence of cinematic art is montage: the arrangement of discrete frames to create a visual rhythm. A *cinematic novel*, then, would be one that is organized as if separate chapters, paragraphs, or sentences were written and then edited into nonlinear patterns.³⁰

Le principe selon lequel cet agencement de fragments se fait est déterminant pour la connaissance de l'œuvre car le montage comporte deux phases différentes et complémentaires, le découpage et le collage, comme l'indique Vincent Amiel :

Ainsi, parler du montage, c'est toujours parler d'une opération qui évolue entre deux pôles, qui en équilibre les influences de manière singulière, différente à chaque film, et se compose donc des deux conceptions, pourtant fort dissemblables. Mais, pour n'être pas du même ordre, le montage-découpage et le montage-collage servent le même art, ou le même champ d'expression. Ils articulent sons et images selon un certain nombre de projets

²⁹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 186.

³⁰ Steven G. Kellman, *op. cit.*, p.473.

auxquels peuvent participer aussi bien des logiques de continuité que des logiques de rupture.³¹

Le découpage, première étape de l'écriture filmique, est un travail littéraire qui permet de « baliser le déroulement [des actions] par des regards choisis³² ». Il aboutit à la juxtaposition d'images hétérogènes et, dans un roman comme celui de Kossi Efoui, il suffit juste, on l'a vu, à conférer au texte le caractère cinématographique. Le collage, qui recèle une dimension pragmatique, donne un sens au découpage à travers le mode d'assemblage adopté et permet de définir l'esthétique du roman. Car le montage, au cinéma ou dans le roman, ne se ramène pas uniquement à une combinaison non linéaire des images ainsi que le suggère Kellman ; différentes liaisons peuvent se faire, en fonction du projet du romancier/cinéaste. On pourrait alors avoir, en empruntant les catégories de Vincent Amiel, un montage narratif dont le but est de raconter des histoires, un montage discursif qui contribue à établir des relations de sens ou un montage des correspondances qui vise à faire naître des émotions ponctuelles. Un regard sur le collage dans *La fabrique des cérémonies* permettrait de déterminer quel type de montage y est à l'œuvre et quels projets il pourrait servir.

Certains fragments s'associent tout à fait linéairement dans le roman de Kossi Efoui, s'inscrivant les uns à la suite des autres, dans une continuité (chrono)logique. Cela intervient le plus souvent lorsque le narrateur, tel un reporter, décrit les lieux et les actions sur le vif. Dans la plupart des cas du reste, ce type de liens s'établit entre gestes, images et/ou sons réels (par opposition à images mentales), ceux qui structurent l'univers présent des personnages et donc dessinent le cadre spatio-temporel général du roman. La narration fait alors appel à ce qui s'apparente à des raccords, c'est-à-dire des artifices discrets qui,

³¹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005, p. 11.

³² *Ibid*, p. 6

servant d'articulations cohérentes entre deux scènes, empêchent que le passage de l'une à l'autre soit ressenti comme une rupture. Parfois aussi, le raccord consolide l'unité d'une scène que l'insertion d'une image mentale inattendue a disloquée.

Les chapitres de ce roman fonctionnent comme des séquences filmiques ou des scènes théâtrales qui s'ouvrent et se ferment avec l'entrée ou la sortie d'un personnage. La continuité y est assurée par l'entrée puis la sortie d'Edgar Fall. À l'ouverture du chapitre 1, dès que le patron de *Périple Magazine*, en compagnie d'Urbain Mango, l'accueille dans son bureau, on a droit à un flux d'images de Paris, de Russie et d'Afrique, des images qui ne s'annoncent pas toujours comme imaginaires. C'est à la fin, quand, au moment de partir, Edgar Fall tient à serrer la main de ce « fragment de personnage » pour s'assurer que son recruteur n'est pas une « holographie » ou un « numéro d'illusionniste » que le lecteur distingue la réalité du rêve. Le lien entre ce chapitre et le deuxième, qui se déroule dans un bar, est fait par la présence d'Urbain Mango et le sujet de la discussion. Pendant que Fall ressasse des images mentales, Urbain Mango parle du périple en Afrique, prolongeant le débat du chapitre 1. Urbain est le lien avec la réalité et à travers lui on devine qu'Edgar Fall a accepté le poste de photographe du tour qu'on lui a proposé. Le chapitre s'achève lorsque les deux compagnons se séparent sur le trottoir et que, après avoir annoncé qu'il marche pour « porter le poids de [s]es os jusqu'au huitième étage », on retrouve Edgar Fall en train de téléphoner, geste qui sert de raccord avec le troisième chapitre.

À la fin du chapitre 2, Edgar Fall raccroche le téléphone parce que Jonny-Quinquelibab, dont il veut profiter de l'expérience de photographe en Afrique, ne répond pas. Au début du chapitre 3, il essaye de joindre le même personnage au téléphone, avec la même formule : « Si tu es là, décroche. Si tu n'es pas là rappelle. » (*La fabrique*, 39) Bien qu'il se soit passé trois jours, on a l'impression de vivre la suite immédiate du chapitre

précédent, ce d'autant plus que le narrateur trouve le moyen, entre deux rêveries, de décrire la chambre d'où Edgar Fall téléphone par un champ-contrechamps. La phrase qui l'introduit ressemble à une indication scénique : « Regard d'Edgar Fall faisant le tour de la pièce : des piles de journaux, revues et magazines rangés par tas inégaux, certains attachés à l'aide d'une cordelette, ou d'un foulard, ou d'une vieille cravate, puis la table à écrire, les livres, les livres. » (*La fabrique*, 51) Cet agencement de séquences permet une ellipse temporelle car tout se passe comme si aucun événement n'a eu lieu entre le moment où Fall monte au huitième étage (fin du chapitre 2) et celui où il téléphone en inspectant sa chambre (chapitre 3). En même temps, une continuité spatiale se crée entre cet immeuble, le bureau où Urbain rencontre Edgar Fall au premier chapitre et le bar où ils planifient leur voyage au chapitre 2.

Le lien est similaire entre les chapitres 4 et 5, puis 9, 10 et 11. Un élément présent à la fin d'un chapitre commence le suivant. Le chapitre 4 se ferme sur des passagers en camion, impatients d'arriver au bout d'un voyage que l'état désastreux de la route rend éreintant. Le chapitre 5, lui, commence lorsque l'engloutissement de la route par l'océan en crue impose une fin au voyage. Les passagers commencent alors l'exploration de la ville, une activité qui prend des allures de cauchemar pour Edgar Fall. Chaque coin que ce dernier visite réveille en lui des visions et des sentiments insupportables, si bien qu'il décide d'interrompre son séjour. On le voit alors laisser une note sur la porte d'Urbain Mango, absent de sa chambre d'hôtel : « Tu sais où me trouver, Urbain Mango. Tu as mon adresse à Paris. Toujours au même grenier. Toujours au même huitième étage. » (*La fabrique*, 208) Cette situation clôt le neuvième chapitre et c'est tout logiquement qu'au chapitre 11 on retrouve Edgar Fall à l'adresse indiquée, bien que dix années se soient écoulées. Le chapitre 10, essentiellement méditatif, n'indiquant pas de lieu et la description

de la chambre au chapitre 11 étant identique à celle déjà vue au chapitre 3, on n'a pas l'impression que dix années séparent l'inscription de la note sur une porte d'hôtel en Afrique et la méditation du personnage dans son grenier du huitième étage à Paris. Ici encore le raccord permet le rapprochement d'événements distants dans le temps et dans l'espace.

Cependant, lorsque ce genre de combinaison n'est pas suffisant, le narrateur a recours au raccord sonore. On le voit par exemple entre les chapitres 3 et 4. Comme il n'y a pas de lien évident entre l'un, situé à Paris, se terminant par Urbain Mango en train de s'apprêter pour un voyage, et l'autre qui a lieu en Afrique, c'est une *voix-off*, pour ainsi dire, qui marque la transition : « Une voix : C'est le pays. Une voix au moment où le camion se remet à danser...Une voix chaque fois que le camion se remet à râler : C'est le pays. » (*La fabrique*, 55)

En somme, ces gestes et actions fragmentés qui se trouvent aux seuils des chapitres, en partie dans l'un et dans l'autre, jouent un rôle narratif important. Ils réduisent la distance temporelle entre les événements et inscrivent l'intrigue du roman dans un cadre spatial. Ils permettent ainsi « d'établir un horizon qui ne s'altère pas à l'instant de la coupe », comme le dirait Alain Masson, et de réaliser « cette agréable continuité [qui] peut aussi exprimer la substance du cinéma, modification continuelle du simulacre, simulation par dissimulation³³ ». Mais le rapprochement entre lieux et époques différents n'aboutit pas toujours à la fluidité dans le roman. À l'intérieur des chapitres, on a l'impression qu'il crée plutôt un effet de rupture.

Si la structure générale de *La fabrique des cérémonies* est contrôlée par un narrateur extradiégétique, la connexion entre les différentes séquences à l'intérieur du roman semble

³³ Alain Masson, « Fluidités », *Positif*, n° 531, mai 2005, p. 109.

laissée à la merci des mouvements de la conscience d'Edgar Fall, eux-mêmes soumis aux réactions, toujours imprévisibles, du personnage aux stimuli sensorielles qu'il reçoit. Chaque perception (visuelle ou sonore), chaque geste amorcé, en évoquent d'autres chez le personnage, de sorte que des images de différents ordres se superposent, interrompant ainsi la fluidité de la représentation. Des espaces et des moments lointains se font écho et s'associent selon une logique aléatoire.

C'est ainsi, par exemple, que le timbre particulier d'une voix peut provoquer chez Edgar Fall un regard introspectif qui résulte en un autoportrait critique. Le personnage se dédouble alors et se projette en une image qui interromp un dialogue ou une description :

Le ton de la voix. Une conviction pesante. On a tout dit quand on a dit ça. C'est peut-être à ce moment que je me suis vu marcher vers le canapé, que j'ai vu ma propre image se détacher de moi et s'éloigner, une image plate surgie du silence qui a suivi ces paroles, un instantané, de face, qu'on aurait collé au plafond ou agrafé dans un catalogue universel avec la légende : Edgar Fall, parle russe [...] Une image qui me répudie, qui réfute toute coquetterie. C'est elle qui m'observe et m'interdit toute action, pas touche, pas retouche, m'interdit toute correction, me renvoie l'indigence de ma biographie (*La fabrique*, 10).

On voit se télescoper ici deux représentations du même personnage, celle matérielle et positive exprimée par le patron de *Périple magazine* qui suscite en écho l'autre, mentale et négative, qui hante la conscience d'Edgar Fall.

Quelques fois, la vue d'un objet ou la visite d'un lieu familier éveille chez Edgar Fall « une injonction inconsciente de se souvenir » (*La fabrique*, 60). Son premier contact avec l'Afrique l'illustre parfaitement. La description de l'odyssée du camion s'interrompt ou plutôt dérive souvent en un flux incohérent, allant des cours d'école où les enfants chantent « *Bénissez le Togo* » à la conférence de Berlin, en passant par les périodes troubles des luttes anticolonialistes et des coups d'état. Plus loin, obligé de continuer le voyage en pirogue, la ville étant engloutie par l'océan, Fall se représente l'Infant du Portugal, un des

des histoires personnelles distinctes se juxtaposent dans le même récit et créent une impression de discontinuité.

Ainsi donc, il y a deux types de montage à l'œuvre dans *La fabrique de cérémonies*. Le cadre général du roman est circonscrit de manière cohérente par un montage narratif qui s'appuie sur des raccords visuels et sonores. Mais ce continuum narratif encadre un univers disparate constitué par le télescopage d'images réelles et mentales, les deuxièmes étant une répétition des premières dans un contexte spatiotemporel lointain mais similaire. On est alors en présence de ce que Vincent Amiel nomme montage par correspondance, un montage qui joue sur la répétition, la reprise, la similitude et qui nie la simplicité linéaire du monde. En effet le résultat d'un tel montage dans le roman de Kossi Efoui est de figurer le monde chaotique qu'il dépeint, le discours épousant les contours de l'objet qu'il représente.

Le montage de correspondances joue plus qu'un rôle formel dans ce récit. S'il donne à voir un monde disloqué, c'est pour contraindre le lecteur à une perception analytique, une attitude de lecture active qui incite à rechercher des informations pour reconstituer le monde suggéré. Vincent Amiel écrit d'ailleurs que : « [...] si quelque effet visuel ou sonore en rappelle un autre, en trouve un troisième en écho, ce n'est pas seulement de rime formelle qu'il s'agit, mais forcément aussi, d'information.³⁴ » Quelles informations obtient-on de cette organisation du récit dans *La fabrique des cérémonies* ?

La juxtaposition d'images dans le roman aboutit à une représentation de l'Afrique comme un continent en régression constante. En confrontant des images du passé avec celles du présent, on voit les effets conjugués des cataclysmes et des folies humaines sur les hommes et la nature. L'Afrique apparaît alors comme le continent par excellence de la barbarie où la seule loi applicable reste celle de la jungle : les frontières entre États

³⁴ Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 76.

s'effacent, l'océan engloutit les villes, le pouvoir politique et judiciaire est exercé par des bandits dans la rue. Tout se passe comme si l'Afrique était un univers inculte à redécouvrir et à humaniser, une planète dont la géographie est à refaire. Mais comme le roman est régi essentiellement par la perception, le sujet de la perception se livre en même temps que sa représentation du monde. C'est ainsi que, à travers le montage de correspondances, Edgar Fall se révèle comme un sujet aliéné en quête de repères et d'identité. Le va-et-vient entre le présent et le passé, le réel et l'imaginaire, figure la quête de soi de cet apatride dont l'éducation aussi bien africaine qu'occidentale est inachevée, qui n'est même pas sûr de sa filiation paternelle et qui vit dans la marginalité à Paris. La quête d'un ancrage familial et d'une Afrique conforme aux rêves d'enfance de ce personnage se présente alors comme un indice d'unité dans l'éparpillement d'images qui structure le roman. Avec Kossi Efoui, la littérature devient donc un vrai travail des formes dont le résultat est l'appropriation de la langue de création par l'auteur et une conception originale du roman. En effet, *La fabrique de cérémonies* nous amène à concevoir le roman, non plus seulement comme un message sur un contexte référentiel connu, mais aussi comme une exploration des formes et des styles, bref comme une poétique de l'écriture.

Au total, *La fabrique de cérémonies* se présente comme un récit métafictionnel. Par l'emploi important du lexique du cinéma, la mise en exergue de la perception et des appareils de la représentation visuelle, de même que par sa structure qui simule le montage filmique, ce roman se désigne comme une fiction cinématographique. Ce statut confère au roman deux niveaux de signification. En tant qu'œuvre de fiction, le roman sert de support à une représentation de la réalité. Il s'y dessine en l'occurrence une vision sombre de l'Afrique, un continent où les folies humaines et les désastres naturels atteignent des extrémités inimaginables.

Cependant, la dimension métadiscursive remet en question la validité de cette représentation en insistant sur sa nature fictionnelle. Car une fiction cinématographique, qui repose sur le montage, c'est-à-dire un choix, parmi d'autres, d'images et de leur ordonnancement, ne peut présenter qu'un monde construit, un simulacre qui est, dans le meilleur des cas, une interprétation du monde réel³⁵. Pour Catherine Saouter, par exemple, un énoncé cinématographique en tant qu'objet sémiotique « est un état d'interprétation [...] un point de vue formulé par le producteur de l'œuvre puis par son spectateur³⁶ ». Au bout de cette double interprétation, par l'auteur et par le récepteur de l'œuvre, l'univers référentiel qui sous-tend la création apparaît. C'est ce que Saouter appelle *le donné à voir* et indique qu'il est toujours partiel car il ne vaut que par ce que la formalisation choisit ou parvient à en saisir. Ce choix, à l'encodage et au décodage, est conditionné par les idéologies et la culture ambiantes, si bien que l'artiste voit ses fantasmes dans la réalité tandis le spectateur projette les siens sur son œuvre.

Le roman de Kossi Efoui illustre bien ce mécanisme interprétatif du cinéma qui véhicule des vérités partielles en faisant constamment appel au hors-champ comme on l'a vu au chapitre 4. Ce lexème désigne ce qui entoure les images mais qui n'entre pas dans le projet du cinéaste. Son évocation fréquente par le narrateur entretient une certaine distance chez le lecteur et le rend critique par rapport à la représentation de l'Afrique qui émane du roman, puisqu'elle relève d'un choix plus ou moins intentionnel entre plusieurs constructions possibles. L'espace filmique n'y est donc pas une reproduction de la réalité et, comme parodie de film, *La fabrique des cérémonies* souligne l'ampleur de la crise africaine tout en attirant l'attention sur la relativité de ses représentations filmiques.

³⁵ Voir l'interview de l'auteur dans Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 139-140.

³⁶ Catherine Saouter, « Le montage cinématographique et l'interprétation : les cadres spatio-temporels inducteurs de la signification. », *Degrés*, n° 91, 1997, p. 2.

Chapitre 6 : La télévision et le renouvellement du champ littéraire africain

L'histoire de la littérature francophone d'Afrique est faite de ruptures marquant chaque fois l'émergence d'une nouvelle conscience littéraire. Le passage de la littérature coloniale à une littérature proprement africaine constitue le premier tournant décisif de cette évolution. En effet, cette transition marque le refus des écrivains africains de continuer d'être des imitateurs des créateurs européens. Cette posture nouvelle, en contestant le rôle de modèle assigné à la culture européenne, rompt avec les usages littéraires qui faisaient du champ littéraire de la colonie le prolongement de celui de la métropole et aboutit donc à la création d'un nouveau champ, caractérisé par la prise en compte des particularités historiques et culturelles de l'Afrique dans le processus créatif.

Chaque écrivain participe alors à la consolidation du nouveau champ littéraire en faisant écho dans ses œuvres particulières à la préoccupation principale de la culture postcoloniale qui consiste à gérer le rapport avec la culture dominante, ainsi que l'écrit Jean-Marc Moura¹. Dans cette circonstance, chaque œuvre se construit un contexte d'énonciation qui déconstruit les modèles dominants que propage la métropole, de sorte qu'il devient possible de déceler des motifs formels et thématiques caractéristiques dans l'ensemble de la production littéraire de l'Afrique. Entre autres traits communs, qui confèrent à cette production littéraire une certaine homogénéité, on peut citer les usages particuliers de la langue, l'exaltation de la culture africaine ainsi que la critique des effets politiques, psychologiques ou sociologiques de l'esclavage et de la colonisation.

C'est donc sur une expérience historique commune, celle de l'esclavage et de la colonisation, et tout ce qui les distingue des Européens que les écrivains africains fondent

¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, Coll. « écritures francophones », 1999, p. 44.

leur originalité et donnent une certaine cohésion au champ littéraire dont ils se réclament. Ce choix incite l'écrivain à s'engager socialement et à assumer un rôle de guide d'opinion qui déborde largement les limites du cadre littéraire comme l'écrit Édouard Glissant :

Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient, dans son œuvre, les peuples n'ont cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte dans la prise de conscience; l'artiste devient un réactif. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte. L'art ne connaît pas ici la division des genres.²

La principale conséquence de cette conception utilitaire de la littérature est de faire de l'écrivain un porte-parole dont la mission exige qu'il inhibe son individualité pour mieux représenter la communauté. Bernard Mouralis écrit à ce sujet :

[...] l'écrivain africain est perçu à travers une capacité, qui lui est reconnue d'emblée, d'exprimer une vision du monde et une expérience historique qui doivent être lues comme une réponse globale au discours que l'Occident tient traditionnellement sur l'Afrique et les Africains, c'est-à-dire, au fond, comme un contre-discours, marqué notamment par une rhétorique de l'inversion, comme dans le cas de la négritude ou des travaux de Cheikh Anta Diop.³

En d'autres termes, la littérature africaine apparaît comme une œuvre collective qui se réalise par la plume d'auteurs individuels appelés à faire abstraction de leur personnalité.

Par conséquent, les lecteurs et les critiques abordent cette littérature, et même celle de la diaspora, comme un ensemble homogène en négligeant la situation particulière des écrivains de même que leur itinéraire, leur conception particulière de la littérature, leur position dans le champ sociopolitique, leur formation, etc. La création littéraire est ainsi soumise à la pression de l'opinion publique et de la critique qui lui prescrivent un cadre idéologique tellement rigide que les écrivains dont les œuvres ne s'y conforment pas sont

² Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1981, p. 759.

³ Bernard Mouralis, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 58.

parfois traités en renégats⁴. Si les écrivains de la négritude et ceux des premières décennies de l'indépendance se prêtent, à des degrés divers, à ce jeu qui accorde la préséance au contexte, masquant de ce fait la complexité du texte et la diversité de la production littéraire africaine, ceux que l'écrivain djiboutien, Abdourahman Waberi, nomme les « enfants de la post-colonie » le rejettent et font valoir, dans leurs œuvres et en dehors, leur subjectivité et leur individualité. On assiste alors à un changement majeur de perspective dans la littérature africaine francophone.

En réalité, lorsqu'on s'interroge sur les langues d'écriture et la conscience linguistique chez les écrivains, de même que sur le rapport de ceux-ci à la tradition, à leur lieu d'écriture et sur la problématique des littératures nationales, on s'aperçoit que l'univers littéraire africain n'est pas aussi homogène qu'on le croit à première vue, ce qui révèle la capacité de l'écrivain africain de se poser en sujet d'écriture unique, susceptible d'être, non la conscience d'un peuple particulier, mais la voix d'une expérience personnelle. Cette aptitude, longtemps latente, parce que masquée par les conditions idéologiques de création et de réception, est ouvertement revendiquée par de jeunes écrivains d'origine africaine, encouragés par le contexte de la globalisation qui incite plus à l'ouverture sur le monde qu'à l'enracinement dans une communauté culturelle particulière. Les écrivains « négropolitains », comme on les appelle par allusion au fait qu'ils résident majoritairement en France, sont les principaux acteurs de cette rupture qui se manifeste tant sur le plan idéologique qu'esthétique.

En effet, moins imprégnés de la culture africaine que leurs aînés et appelés à vivre dans une société européenne encore hostile à la diversité culturelle et peu préparée à les

⁴ Voir, par exemple, les reproches faits à Camara Laye au sujet de *L'enfant noir*, à Mouloud Mammeri au sujet de *La colline oubliée* ou à Driss Chraïbi au sujet de *Le passé simple*.

intégrer, ces écrivains sont en quête de nouveaux repères et d'un nouvel espace identitaire. Ayant peu ou pas connu l'Afrique, la nostalgie du pays natal, motif jusque-là très récurrent dans les œuvres africaines, est abandonnée dans leurs romans au profit d'une quête des origines qui se révèlent souvent impossible, faisant des protagonistes des citoyens du monde, des hybrides à l'identité instable, en même temps allogènes et autochtones partout où ils vont. Par conséquent, les oppositions binaires entre, d'une part les Occidentaux matérialistes et individualistes et, d'autre part, les Africains spiritualistes et solidaires ne font plus recette. D'ailleurs, on a l'impression que l'ambition des écrivains francophones est de transcender les cloisons nationales, ethniques ou raciales pour s'imposer comme écrivains avant tout, ce qui implique la recherche d'un nouveau cadre de légitimité littéraire. À ce sujet, Jacques Chevrier écrit :

Devant cet effacement des repères, le *topos* du retour au pays natal en vient évidemment à perdre toute pertinence, et il est progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et la production d'une écriture nouvelle. En remettant en question un certain nombre de configurations discursives qui prévalaient jusque-là, les écrivains de la migritude vont donc chercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires.⁵

Le franchissement ou l'effacement des frontières géographiques, culturelles et raciales est donc au centre de cette littérature où l'écrivain revendique une « marginalité en forme de supranationalité⁶ » qui repose sur la pratique de certains genres tels que le roman policier ou le roman d'amour⁷ jusque-là dédaignés par les institutions littéraires d'Afrique et le

⁵ Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 98.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir, par exemple, Pim Higginson, « Mayhem at the crossroads : Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel », *Yale French Studies*, n° 108, 2005, p. 160-176 ou Ambroise Kom, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, n° 136, 1999, p. 14-25.

développement d'une nouvelle poétique de l'espace et des relations⁸. C'est à ce dernier aspect, qui inscrit les nouvelles technologies de la communication en général et la télévision en particulier au centre de l'univers romanesque, que ce chapitre s'intéresse.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, du transfert sémiologique du cinéma vers le roman, mais de la manière dont l'esthétique et l'éthique du roman se renouvellent au contact de l'audiovisuel. En l'occurrence, on montrera comment les romanciers se servent des images de la télévision pour donner un prolongement spatio-temporel à leurs romans. Les personnages évoluent alors en même temps, grâce à l'audiovisuel, dans plusieurs espaces sociaux différents. Ce don d'ubiquité que confère la télévision permet aux personnages de créer des affinités transfrontalières, évitant par le fait même de s'enfermer dans une identité figée, et aux romanciers d'associer des causes sociales ou politiques que rien ne semblait rapprocher, ce qui donne à leurs romans une dimension globale. *Voici le dernier jour du monde* de Gaston-Paul Effa, *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *La fabrique des cérémonies* de Kossi Éfoui sont assez représentatifs de cette évolution du roman francophone vers l'internationalisme et serviront d'illustration à notre démonstration.

I – Télévision et inscription légitimante du roman diasporique

L'aspect le plus frappant de la mutation du roman francophone découle de ce que Jean-Marc Moura appelle « l'inscription légitimante d'un texte⁹ » et qui est, en fait, l'articulation de l'œuvre au monde. Pour analyser ce rapport déterminant entre le texte et le contexte sans courir le risque de retomber dans le réductionnisme de l'opposition binaire

⁸ Pour une étude élaborée de cet espace interculturel et international de la représentation qui structure les œuvres des écrivains originaires d'Afrique et vivant en Occident, voir Pius Adesanmi, « Redefining Paris : Trans-modernity and Francophone African Migritude Fiction », *Modern Fiction Studies*, Vol. 51, N. 4, Winter 2005, p. 958-975.

⁹ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 109.

Nord/Sud, il importe, ainsi que le suggère Moura, de se concentrer, non sur la situation d'énonciation (réelle) de l'œuvre, « mais sur la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même (situation que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide), et dont l'ensemble des signes déchiffrables dans l'œuvre peut être appelé la scénographie¹⁰ ». En d'autres termes, il convient avant tout d'étudier le cadre pragmatique des romans en question, c'est-à-dire « les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps à partir desquels se développe l'énonciation qu'elle [la scénographie] se suppose¹¹ ». Le statut du coénonciateur, c'est-à-dire du destinataire du récit ou du public, n'apparaît pas aussi clairement que celui de l'énonciateur dans les romans de Diome, Effa et Kossi Efoui. Bien qu'on puisse établir à partir de quelques indices que ces récits sont principalement destinés à l'Occident, on a l'impression que cela n'a pas une grande importance pour les romanciers, pas autant que l'énonciateur et son espace socioculturel en tout cas.

En effet, la présentation insistante de l'itinéraire géographique et spirituel de l'énonciateur, de son identité et de ses aspirations dans les trois romans incite à lui accorder un plus grand intérêt. D'ailleurs certaines options formelles et thématiques, comme l'inscription de la télévision au centre de l'intrigue romanesque par exemple, se justifient par le statut de l'énonciateur. Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, Edgar Fall, le narrateur de *La fabrique de cérémonies* et celui de *Voici le dernier jour du monde* sont partis de l'Afrique où ils sont nés depuis dix ans au moins. S'ils sont traités en étrangers en France où ils résident, ils ne sont pas moins étrangers en Afrique. Bien qu'ils y aient encore des amis ou de la famille, la réalité du continent leur échappe. Leur existence et leur personnalité souffrent par conséquent d'un déséquilibre psychologique qu'ils essayent de

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

réparer par une reconnexion avec l'Afrique et à travers l'écriture. Salie dont le statut d'enfant naturelle a compromis l'intégration dans sa communauté villageoise, l'acculant à la fuite, justifie ainsi son option pour l'exil et la carrière d'écrivaine :

L'exil, c'est mon suicide géographique. L'ailleurs m'attire car, vierge de mon histoire, il ne me juge pas sur la base des erreurs du destin, mais en fonction de ce que j'ai choisi d'être; il est pour moi gage de liberté, d'autodétermination. [...] Tant pis pour les séparations douloureuses et les kilomètres de blues, l'écriture m'offre un sourire maternel complice, car, libre, j'écris pour dire et faire ce que ma mère n'a pas osé dire et faire. Papiers? Tous les replis de la Terre. Date et lieu de naissance? Ici et maintenant. Papiers! Ma mémoire est mon identité (*Le ventre*, 226-227).

La mémoire de la narratrice qui lui permet ainsi de se reconnecter aux siens restés en Afrique, sans se soumettre aux contraintes physiques du voyage et sans affronter de pratiques d'exclusion sociale, a besoin d'adjuvants pour se déployer. Dans *Le ventre de l'Atlantique*, c'est la télévision qui en fait office. Les faits relatés dans le roman ont presque entièrement lieu sur l'île sénégalaise de Niodior, mais la narratrice qui en assume le récit n'a pas bougé de son appartement strasbourgeois.

Le ventre de l'Atlantique est essentiellement un flux de souvenirs, stimulés par les images de la télévision, puis actualisés par une narratrice constamment mise au courant, par téléphone, des bouleversements survenus dans la société de son enfance. Elle déclare : « Mes yeux fixent la télévision, mon cœur contemple d'autres horizons » (*Le ventre*, 12), introduisant par là la trame de son récit, une longue évocation de la vie à Niodior, village où la culture ancestrale, les affinités tribales et les amitiés/inimitiés se reconfigurent au gré de l'entrée dans la mondialisation, dont le symbole principal est encore un vieux poste de télévision rapporté de France par un ex-immigrant. Le lien s'établit d'abord entre la narratrice et Madické, son jeune frère, puis, excitée par l'envie de communier pleinement avec celui-ci, elle replonge en imagination dans l'ambiance passée et présente du village

dont elle fait un tableau complet : paysages, personnages, événements, etc. La télévision fonctionne alors comme un pont qui annule la distance et libère l'imagination :

Chaque fois que les reporters crient le nom de Maldini, un visage se dessine sur l'écran. À quelques milliers de kilomètres de mon salon, à l'autre bout de la Terre, au Sénégal, là-bas, sur cette île à peine assez grande pour héberger un stade, j'imagine un jeune homme rivé devant une télévision de fortune pour suivre le même match que moi. Je le sens près de moi. Nos yeux se croisent sur les mêmes images. Battements de cœur, souffle, gestes de joie ou de désarroi, tous nos signes émotionnels sont synchronisés la durée d'un match, car nous courons derrière le même homme : Paolo Maldini (*Le ventre*, 14-15).

Si dans ce roman le récit se décline en termes de supposition – la narratrice l'entrecoupe d'expressions telles que : « J'imagine », « Là-bas donc, au bout du monde, je devine... » – fondée sur des indices télévisuels, dans les romans d'Effa et de Kossi Efoui, la télévision est plutôt utilisée comme un gage de vérité.

Le narrateur de *Voici le dernier jour du monde* est un écrivain en panne d'inspiration qui décide de retourner à Bakassi, son pays natal, convaincu que la condition à remplir pour retrouver sa verve, pour devenir « finalement, écrivain », est qu'il « affronte la réalité, qu'[il] descende dans l'arène. La plume à la main » (*Dernier jour*, 11). Mais comment saisir, dans toute son étendue, avec toutes ses nuances, une réalité sociale complexe dont on est séparé depuis deux décennies? Il n'est pas aisé pour le narrateur de se mêler à la population, lui qui réside à l'hôtel, a pour guide Fabien, le doyen de la faculté de lettres, et fréquente les chancelleries occidentales. En conséquence, bien que la déchéance politique de Fabien le conduise en prison et dans la rue, permettant au narrateur d'entrer enfin en contact avec le petit peuple, il ne peut être véritablement témoin que de quelques événements isolés.

Dans ces conditions, l'analyse de la situation économique et sociopolitique de Bakassi a besoin d'un supplément de détails réels pour atteindre la cohérence nécessaire à

la construction du contexte référentiel du roman que le narrateur souhaite écrire. Cette méconnaissance du terrain par le narrateur/écrivain qui, déterminé à trouver le vrai visage de son peuple afin de se réconcilier avec celui-ci et avec lui-même, aspire au réalisme justifie son recours constant à la télévision. Il s'en sert comme un observatoire idoine de la réalité et accorde aux faits qu'elle montre le même crédit qu'à ceux vus de sa fenêtre d'hôtel ou dans les rues de la capitale. Cette confusion entre la réalité qu'on touche du doigt et la réalité médiatisée, donc manipulée, passe inaperçu dans le roman et assure par ailleurs sa cohésion, ce qui fait de l'« effet de croyance » généré par la télévision un élément clé du contrat de lecture entre le narrateur et son auditoire.

Parlant de la télévision, en effet, Stéphane Breton écrit :

On n'y trouve pas de croyance (en un ordre transcendant ou seulement nécessaire), mais un *effet de croyance*, qui tient en ceci : *ce qu'on nous dit est vrai, puisque nous le voyons*. Cet effet peut être rempli de n'importe quelle croyance. La seule chose à laquelle la télé tient est le caractère nécessaire du lien entre le verbe révélé et la garantie visuelle de sa légitimité. Pour le téléspectateur, *le visible est antérieur au regard*. [...] L'image, et maintenant la télé, est le mode d'apparition du visible. Elle va autant de soi qu'une fenêtre ouverte, qu'une vue sur les choses. Comme elle paraît neutre et découvre un spectacle préexistant, elle-même n'est rien et reste impartiale, prétend-elle. Voici notre foi dans l'immanence : *la vérité du visible jaillit des choses, non pas du voir*.¹²

Autrement dit, le téléspectateur ignore tout du travail de sélection et de montage précédant l'apparition de l'image à la télévision et croit que celle-ci n'est qu'une fenêtre ouverte sur le réel. C'est fort de cette croyance que le narrateur de *Voici le dernier jour du monde* substitue des images télévisuelles à la réalité, comblant ainsi les lacunes dont sa description de Bakassi aurait pu souffrir. Par la médiation de la télévision, il obtient et présente des faits sur certaines régions que son statut, les conditions géographiques ou la distance rendent matériellement inaccessibles.

¹² Stéphane Breton, *Télévision*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005, p. 18-19. (Les extraits soulignés le sont par l'auteur.)

C'est ainsi que la vie précaire des mineurs des monts Nimba et le danger que constituent les lignes de cassure dans le mur des puits d'extraction de diamants sont décrits à partir des reportages de la télévision nationale. Il est vrai, le narrateur se rend plus tard dans cette région, mais c'est pour plonger dans le feu de l'action et partager les sentiments des chasseurs de diamants. On a l'impression que tant qu'il veut rester objectif et fonder sa description sur l'observation neutre de la réalité, à la manière d'Émile Zola et de Victor Hugo dont il se réclame explicitement en évoquant leurs romans (*Germinal* et *Les misérables*), le narrateur se fie à la télévision. Les images de la télévision nationale lui fournissent la même distance, qui s'assimile dans ce cas à de la pudeur, pour décrire le « marché mondial », lieu de prostitution où des femmes de tous les âges, travaillées par la misère, se vendent aux hommes devenus, eux-mêmes, dépendants du sexe et du khat (drogue locale) à force de chercher des paradis artificiels pour échapper à leurs conditions infernales de travail. En réalité, on peut affirmer que le narrateur n'est témoin direct que des déconvenues de son ami Fabien tandis que les malheurs collectifs des Africains et même des autres peuples (les conséquences de l'occupation militaire de l'Irak par les Américains par exemple) lui parviennent par l'intermédiaire des reportages télévisuels.

La situation d'Edgar Fall, principal narrateur de *La fabrique des cérémonies*, s'apparente à celle du narrateur de *Voici le dernier jour du monde*. Fall effectue lui aussi un retour en Afrique après des décennies d'absence avec l'ambition non avouée de résoudre une énigme existentielle. Il semble désarçonné par les événements de sa vie antérieure en Afrique et voudrait y voir plus clair. En l'occurrence, il ne comprend pas les circonstances du décès de son père, les relations entre sa mère et un certain M. Halo, entre autres. Contrairement au narrateur de *Voici le dernier jour du monde* qui s'arme d'une plume, il est équipé d'une camera et d'un carnet, probablement destiné à prendre des notes devant

servir à la rédaction d'un livre. Il se rend compte à son arrivée au Togo que le pays est en pleine déliquescence, tant sur le plan moral que physique. L'océan érode le continent, engloutissant les villes et redessinant les frontières nationales tandis que la faillite de l'ordre et de la morale publics livre le pays à toutes les formes de violence et de crime possibles. S'il est témoin direct de toutes ces atrocités, qu'il filme d'ailleurs en sa qualité de guide touristique pour le compte d'un magazine excentrique, il ne peut les comprendre, ni a fortiori comprendre son enfance, sans une rétrospection bien menée. La télévision nationale lui sert de support dans cette opération de retour au passé en diffusant à longueur de journée une reconstitution de la vie politique du pays.

Ici encore, le contrat de lecture repose sur l'accréditation des événements reconstitués par la télévision car c'est par eux que le narrateur justifie le chaos présent. Cette relation de cause à effet entre la représentation télévisuelle de certains événements d'une part et des événements à la réalité incontestée d'autre part constitue un des principaux éléments structurants de ce roman dont la composition, ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, est très lâche. La logique du roman dépend donc de l'adhésion du narrateur et des lecteurs au pouvoir mystificateur de la télévision tel que le définit Stéphane Breton :

Il y a tout lieu de penser que la télé est devenue chez nous l'institution de la reproduction sociale, comme les rites d'initiation dans les sociétés lointaines. Cela tient aux vertus particulières du spectacle. Montrer une chose publiquement revient à l'authentifier, la rendre vraie, lui donner l'évidence du déjà-là. Mais pour ceux qui regardent, la monstration s'efface dans l'apparaître. La présence devient une qualité naturelle de la chose, comme si elle avait toujours été là. Le regard porté sur elle la confirme dans son être.¹³

Par la magie de la télévision donc, la vie politique reconstituée du Togo, une fiction en fait, devient réalité et est incorporée comme telle dans la syntaxe narrative de *La*

¹³ Stéphane Breton, *op. cit.*, p. 252.

fabrique de cérémonies. Aussi les touristes venus chercher des faits insolites en Afrique ont-ils le choix soit d'affronter les dangers de la rue pour satisfaire leur fantasme, soit de rester dans leur hôtel et se fier au talent de mercenaires repentis, d'ex-gardes, d'ex-détenus et de comédiens rejouant à la télévision les différents actes d'un assassinat politique, d'un lavage de cerveau ou de l'élaboration d'un mensonge politique à l'échelle nationale. C'est cette mise en scène télévisée qui révèle à Fall les coulisses de la dictature africaine et le rôle joué par Halo dans la mort de son père, le dégoûtant définitivement de ce continent qu'il ne visitera plus désormais

qu'à travers les images avaries et répétitives (déjà estampillées Images d'archives dans le petit coin à droite de l'écran) : ciels enfumés sur une chaîne de télévision française et bongo-bongo des canons couvert par les commentaires des envoyés spéciaux, alors que [son] regard se détourn[e] vers la fenêtre pour capturer une scène de la vie parisienne et [se] sentir vivre et vieillir (*La fabrique*, 174).

Les émissions télévisées décrites dans le roman explicitent l'histoire politique du pays du narrateur et expliquent l'itinéraire personnel de celui-ci. Il apprend, en l'occurrence, que M. Halo, ce personnage qui utilisait les charmes de sa mère pour piéger les hommes, est le même qui, jouant au psychiatre, a fait arrêter et interner M. Fall, son prétendu père avant d'organiser son lynchage sur la place du marché, probablement par jalousie. Plus grave, ce M. Halo, qui est peut-être son véritable géniteur, est celui qui, sous le nom de code du Général Tapioka, a planifié tous les crimes politiques dont le pays a souffert. Comme dans *Voici le dernier jour du monde* où les images télévisuelles donnent de la vraisemblance au récit en prenant en charge la relation d'événements inaccessibles au narrateur à cause de la distance sociale ou spatiale, la télévision permet à Fall d'évoquer des faits passés, franchissant ainsi l'obstacle temporel.

La télévision s'impose alors comme un facteur incontournable du projet d'écriture. Elle donne même lieu à une pratique esthétique qu'on pourrait appeler le nouveau réalisme

du roman africain et qui consiste à s'appuyer sur des représentations audiovisuelles, plutôt que sur le contexte social référentiel, pour donner un effet du réel au récit romanesque. Cette démarche esthétique tire sa cohérence du fait que le social, définissable seulement dans une « perspective panoptique » ainsi que l'écrit Jean Baudrillard, se présente comme un espace perspectif pouvant donner « un sens à tout ce qui s'y insère par simple convergence sur ligne de fuite à l'infini¹⁴ ». L'espace social reproduit dans le roman n'est donc pas un donné immuable, mais « un modèle de simulation parmi d'autres, et qui n'a pour caractéristique que le fait qu'il donne lieu à des effets de vérité, d'objectivité inouïs et inconnus dans les autres modèles¹⁵ ». La télévision, le cinéma, les mass media en général, sont des instruments par excellence de cette simulation dont le résultat est une hyperréalité, un simulacre plus vrai que la réalité :

Dissuasion de toute potentialité réelle, dissuasion par redoublement minutieux, par hyperfidélité macroscopique, par recyclage accéléré, par saturation et obscénité, par abolition de l'écart entre le réel et sa représentation, par implosion des pôles différenciés par où passait l'énergie du réel : cette hyperréalité met fin au système du réel, elle met fin au réel comme référentiel en l'exaltant comme modèle¹⁶.

Il devient donc loisible pour des écrivains coupés des réalités qu'ils veulent décrire de se tourner vers la télévision qui leur en fournit des modèles reconstitués suffisamment ressemblants pour servir valablement de substituts.

II – Télévision et métadiscours dans le roman

Au regard de la place concédée à la télévision dans les trois romans – d'ailleurs Fatou Diome la personnifie tandis qu'Effa et Kossi Efoui l'inscrivent au cœur des rituels populaires de visionnement qui la rendent comparable à un autel – on a l'impression que les romanciers exploitent l'effet de séduction et de fascination de la télévision pour faire passer

¹⁴ Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses. La fin du social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, p. 72.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 89

des messages qu'elle communique plus efficacement que l'écriture. Stéphane Breton décrit fort justement la télévision comme un medium du malheur, plus apte que la littérature à dénoncer le mal :

La télé présente le spectacle du mal. Elle a remplacé dans cette fonction la littérature qui, depuis le XIX^e siècle, souligne Georges Bataille, s'est résolument jetée du côté de l'inspection du mal. Mais contrairement à celle-ci, contrairement à Baudelaire par exemple, elle n'y trouve ni jouissance ni transcendance, seulement une raison de le dénoncer et de proclamer du même coup son innocence.¹⁷

Dans les romans de Diome, Effa et Kossi Efoui, la télévision permet, certes, de montrer le désastre sociopolitique de l'Afrique et même d'en analyser la genèse. Mais les narrateurs vont plus loin, comme s'ils voulaient que la littérature prenne sa revanche sur la télévision, en contextualisant le message de cette dernière et en illustrant les bouleversements (positifs et négatifs) qu'elle cause dans la vie des individus et des communautés.

Le contenu des émissions télévisées, mis en récit dans le roman, sans être contesté, se trouve alors remis en perspective, interprété ou relativisé selon la visée communicationnelle de l'énonciateur. Par exemple, lorsque le journal de TV5 présente l'image de quelques immigrants africains clandestins rescapés d'un naufrage le narrateur de *Voici le dernier jour du monde* y voit une métonymie du continent noir. Tout ce qu'il a vu à Bakassi depuis son retour l'incite à penser l'Afrique comme une barque à la dérive, sans aucun espoir de redressement. Le compte rendu télévisuel de l'accident des clandestins africains lui permet de résumer ses impressions d'Afrique, voire de conclure son récit, tout en approfondissant la position du reporter qui voulait voir un signe d'espoir dans l'accouchement d'un garçon par une clandestine, juste après le sauvetage de l'embarcation :

Sans doute étais-je retenu par l'image de cette femme qui, à bord de cette même embarcation, venait d'accoucher d'un petit garçon. Aussi, passé la première explosion de colère, je m'assis en face du poste de télévision, et restai quelque temps

¹⁷ Stéphane Breton, *op. cit.*, p. 233.

silencieux. Fasciné par ma propre mélancolie? Ce petit homme, né dans des conditions effroyables, aujourd'hui dans les bras de sa mère, et qui, le long du voyage, se refusait jusqu'au dernier moment à naître, c'est lui que la caméra montra en dernier, comme pour entretenir une dernière lueur d'espoir, alors qu'il n'y en avait plus (*Dernier jour*, 198).

On peut dire que le narrateur importe l'image de la télévision pour matérialiser une figure littéraire et la rendre plus frappante et plus expressive. Ce pouvoir expressif de la télévision est mis à profit pour porter les réponses de certaines interrogations soulevées dans les romans.

L'une des questions majeures posées par les narrateurs de nos trois romans est celle de l'identité. Rejetés aussi bien en Occident qu'en Afrique, Salie et le narrateur de *Voici le dernier jour du monde* tiennent à s'inventer une identité déterritorialisée. Il s'agit pour eux de trouver un statut qui leur permette de se mouvoir aussi bien en Afrique qu'en Occident et ailleurs, sans nécessairement s'enraciner dans un espace culturel en particulier. L'une et l'autre optent pour le statut d'écrivain afin que le livre devienne la scène sur laquelle se déploie le « théâtre invisible, grouillant de fantômes » (*Le ventre*, 227) qu'ils portent en eux. Mais si l'écriture offre la mobilité et la flexibilité indispensables à ces apatrides dont la personnalité est façonnée par des modèles culturels divers, voire incompatibles, il n'en demeure pas moins qu'ils ont besoin d'un espace de légitimation, fut-il virtuel, pour valider cette identité à leurs yeux et à ceux des autres.

La télévision joue parfaitement ce rôle d'authentification des identités marginales que rebute tout ancrage ethnique ou culturel fixe, car, ainsi que l'écrit Stéphane Breton, l'identité de l'individu se dessine d'autant plus clairement que celui-ci l'exprime par la monstration de soi, puisque ce qui est montré fait autorité. En d'autres termes, il ne suffit pas pour les narrateurs de Diome et d'Effa de devenir des écrivains, il faut encore faire prévaloir cette fonction sur les autres rôles sociaux qu'ils sont appelés à jouer, en la rendant

visible, au besoin, en recherchant la célébrité afin de l'imposer à la conscience collective. Or, « être célèbre, c'est seulement se trouver là où l'on vous voit (c'est être reconnu dans la rue, c'est-à-dire avoir été vu à la télé)¹⁸ ».

Aussi, Salie qui constituait jadis la honte de sa famille et de toute la communauté à cause de son statut d'enfant naturelle, qui a même failli être étouffée à la naissance pour éviter à ses grands-parents l'affront d'abriter une bâtarde, peut-elle nourrir aujourd'hui l'orgueil identitaire de son peuple après son passage, à titre d'écrivaine, dans une émission télévisée :

Imaginez donc l'événement, le jour où, par hasard, il vit à l'écran cette cousine lointaine, dont il n'avait même pas l'adresse. Pour la première fois de sa vie, il suivit une émission littéraire jusqu'au bout. Du livre en question, il ne connaissait que la couverture, mais cela lui avait suffi pour bâtir une épopée qu'il s'empessa de raconter dès son retour au village. Qui oserait lui en vouloir? L'orgueil identitaire est la dopamine des exilés (*Le ventre*, 163).

Dans la même veine, le narrateur de *Voici le dernier jour du monde*, étranger et inconnu à son arrivée à Bakassi, ne passe plus inaperçu dans les rues depuis son passage à la télévision. C'est ainsi qu'au moment même où il voudrait se fondre dans la foule et aider Fabien qu'on suspecte du meurtre de son épouse à échapper aux autorités policières, un homme l'interpelle : « – je vous reconnais, vous, l'écrivain! Je vous ai vu à la télé. » (*Dernier jour*, 153) La télévision se présente ainsi comme la pierre de touche du succès personnel pour ceux qui voudraient s'intégrer à la société par d'autres voies que celles de la filiation et des métiers traditionnels. On comprend dès lors que la détermination des jeunes Niodiorois du *Ventre de l'Atlantique* à émigrer vers la France soit surtout motivée par la possibilité de troquer leur casquette d'anonymes pêcheurs contre celle de footballeurs professionnels, une carrière qui donne accès à la télévision. Mais ce médium n'affecte pas

¹⁸ Stéphane Breton, *op. cit.*, p. 182.

que les destins individuels, il modifie les liens à l'intérieur des groupes et entre les communautés.

III – Télévision et globalisation dans le roman

Les organes de diffusion comme la radio et la télévision peuvent remplir le rôle social jadis dévolu aux spectacles dans les sociétés traditionnelles, à savoir cultiver le sentiment communautaire et participer au processus de socialisation. Il suffit pour cela, écrit Jean Cazeneuve, que l'organe de diffusion en question cesse

d'être un centre d'où rayonnent les messages, pour devenir une sorte de plaque tournante, ou, mieux encore, un lieu de transmutation qui reçoit et renvoie une voix extérieure parce qu'il lui donne un autre statut en la répercutant. Par son truchement, l'homme menacé d'être un simple objet devient sujet, sans pour autant sortir du phénomène de masse¹⁹.

La forme que préconise Cazeneuve est celle des émissions interactives où l'auditeur téléphone pour se faire entendre par le médium qu'il écoute. Mais en Afrique la configuration de l'interaction est différente. Les émissions télévisées se regardent en groupe, dans une atmosphère généralement détendue qui laisse aux téléspectateurs la latitude d'exprimer leurs sentiments à haute voix. Qu'ils fassent semblant de s'adresser à la télévision ou qu'ils interpellent nommément un autre spectateur, le résultat est qu'ici la télévision n'incite pas l'auditoire à la passivité et à l'individualisme. Au contraire, elle renouvelle ou raffermi la solidarité tribale en rappelant aux gens qu'ils vivent côte à côte.

Le simple fait de regarder les mêmes images, en même temps, rapproche les hommes et les femmes, peu importe ce qui les sépare d'ordinaire. On a vu plus haut comment il relie Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, à son village natal situé à des milliers de kilomètres, lui permettant de renouer avec son mode de vie, le temps d'un match de football. Elle peut alors partager les angoisses de son jeune frère, supporter

¹⁹ Jean Cazeneuve, *Le pouvoir de la télévision*, Paris, Gallimard, 1970, p. 334.

inconditionnel de Maldini et de l'équipe nationale italienne de football, lorsque cette équipe se trouve en difficulté. Elle imagine aussi le malaise des enfants d'Afrique chez qui les séquences publicitaires suscitent des besoins nouveaux qu'il leur est impossible de satisfaire, ce qui ravive en elle le sentiment tribal, une solidarité instinctive :

Les glaces, ces enfants n'en connaissent que les images. Elles restent pour eux une nourriture virtuelle, consommée uniquement là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique, dans ce paradis où ce petit charnu de la publicité a eu la bonne idée de naître. Ils tiennent à cette glace (Miko) et, pour elle, ils ont mémorisé les horaires de la publicité. [...] *Pour ces enfants, je rêve d'une piscine de Miko, bâtie au nom du plaisir et non du chiffre d'affaires.* Cette glace, ils rêvent de la gober comme Madické rêve de serrer la main de Maldini²⁰ (*Ventre*, 19-20).

Un autre sentiment que la télévision entretient au-delà de la distance et du temps est celui de l'amour paternel. Un vieux pêcheur de Niodior, ancien champion de lutte et bourreau des cœurs, qui a jadis abandonné une fille enceinte de ses œuvres, trouve aujourd'hui dans ce médium le seul moyen d'exprimer son repentir et son amour. Le fils abandonné porte son nom et joue dans une équipe de football en France. Les seules occasions de le voir, de suivre sa carrière et de lui exprimer son soutien sont les moments où les matches de son équipe sont diffusés à la télévision.

Dans les cas sus-évoqués, la relation établie par l'entremise de la télévision est à sens unique, mais il arrive souvent que la télévision crée une euphorie collective qui triomphe de toutes les rancœurs et aboutit à une redéfinition des relations à l'intérieur d'un groupe. C'est ainsi que dans *Le ventre de l'Atlantique*, l'instituteur Ndétare, l'homme de Barbès et le père de Sankèle, trois ennemis que rien ne semblait pouvoir réconcilier, se retrouvent sous le même toit pour la première fois depuis des décennies, le regard tourné vers un même objectif : la télévision. En réalité, la haine qui oppose ces hommes date du jour lointain où, refusant d'épouser l'homme de Barbès, Sankèle désobéit à son père et

²⁰ Je souligne.

conçoit un enfant de Ndétare qu'elle aime. À la naissance de l'enfant, le père de la jeune fille le tue, ce qui pousse cette dernière à fuir le village, au grand désespoir de l'instituteur. Devant la télévision, à l'occasion d'un match de football opposant le Sénégal à la Suède, « Ndétare et le vieux pêcheur se retrouvèrent l'un dans les bras de l'autre » (*Ventre*, 237). Il semble qu'un trait soit maintenant tiré sur ce conflit larvé qui a longtemps orienté les relations amicales au village, les trois hommes impliqués étant parmi les plus influents, l'un par son savoir, l'autre par sa richesse et le dernier par son âge.

Dans *La fabrique de cérémonies*, la télévision est mise à contribution pour la négociation de ce qui s'apparente à un nouveau pacte social. Conscientes de l'ampleur de la désillusion des Togolais qui n'ont connu que crimes politiques, violence, pauvreté et misère depuis l'indépendance, les autorités politiques entreprennent de se racheter et de reconquérir l'amitié du peuple. Elles mettent sur pied une opération médiatique comparable à des séances de psychanalyse collective. Toute la vie politique passée du pays est rejouée à la télévision pour être vue par tout le peuple. Dans ce pays ravagé par nombre de divergences et de sourdes rancunes, les postes de télévision deviennent alors des points de convergence, de

petits bijoux fétiches autour desquels se regroupent des familles nombreuses, des amis silencieux disputant un verre, des clients d'hôtel, des inconnus devant la vitrine d'un magasin, formant attroupement débordant sur la chaussée, la ville entière les yeux fixés sur la bouche ouverte de l'ex-vrai de vrai moulu de bagné qui crache enfin dans le soulagement général, enfin un mot, une réponse à la question posée sur ses sentiments aujourd'hui, crachant comme s'il contre-attaquait le micro, le mordant comme ceci : un trou (*La fabrique*, 117).

Le résultat de cet usage ritualisé de la télévision est la naissance d'un sentiment national largement partagé qui se traduit par l'adoption des gestes et d'un langage communs :

La mode du moment voulant que, dans le jeu de séduction qu'implique toute conversation, Moi-même qui vous parle n'ait rien d'autre à placer que le mot douleur, ou une variante quelconque de cette douleur dont le masque approprié est un concept

mis au point par l'unique émission de télévision qui envahit la ville depuis un an : une expression à recopier sur son visage, des intonations à recopier dans son parler si l'on ne veut pas passer inaperçu (*La fabrique*, 169).

La télévision participe à cette catharsis politique collective à deux niveaux : par son aspect spectaculaire elle attire et rassemble les foules, puis, en axant son contenu sur la souffrance, elle attise la compassion des uns et des autres, créant une chaîne de solidarité savamment entretenue. En effet, en plus de montrer une reconstitution des malheurs passés du pays, une équipe de télévision sillonne la ville pour « filmer et retransmettre en direct l'émotion de téléspectateurs ivres d'alcool, de tristesse, de larmes et de vomissements psychosomatiques » (*La fabrique*, 118).

Instrumentalisée, la télévision est placée au centre d'un projet politique de réconciliation nationale. Bien qu'on puisse douter de la franchise des organisateurs de cette opération, la sincérité des nouvelles attitudes communautaires adoptées par le peuple est incontestable. D'ailleurs, dans des circonstances similaires libres de toute manipulation politicienne, on voit le couplage de la télévision et de la misère aboutir à la naissance d'un nouveau sentiment d'appartenance qui supprime toutes les connexions antérieures. C'est ce qui arrive aux mineurs de la région des monts Nimba dans *Voici le dernier jour du monde*. Ces mineurs sont des hommes et des femmes recrutés dans toutes les ethnies et les classes sociales du pays. Fabien, l'ancien professeur d'université, et le narrateur, un écrivain désormais célèbre, en font partie. Le soir pourtant, après le travail, tout ce monde déjà uni par la souffrance de la mine de diamants trouve dans la télévision un élément indispensable pour forger un sentiment communautaire :

Nous étions assis là, chacun à sa place, sans nous parler, sans rien de visible qui nous réunisse, sauf que nous avions tous les yeux fixés sur l'écran. Et toute l'horreur de la terre s'abattait sur nos épaules. [...] On y était, au bout du compte, moins abandonnés et moins hideux que dans la mine ou dans le sommeil (*Dernier jour*, 162-163).

Ce constat du narrateur illustre le rôle fédérateur joué par la télévision dans l'enfer des mineurs : elle recrée des liens sociaux que la recherche du profit avait bannis et engendre un sentiment humanitaire qui s'étend au-delà des frontières et des différences culturelles ou raciales. En fait, la télévision élargit les horizons de l'individu et le rend réceptif aux préoccupations universelles.

En effet, commentant les travaux de Marshall McLuhan pour qui la télévision n'est pas seulement un organe de diffusion, mais aussi un outil d'engagement individuel et de communication réciproque avec d'autres gens ou avec d'autres groupes sociaux²¹, Jean Cazeneuve écrit :

La simultanéité électronique réintègre dans notre univers mental tout ce que la perception peut lui apporter. La connaissance vraie n'est plus uniquement celle qui est visuelle, livresque et abstraite. Selon Mac Luhan, il devrait en résulter un retour au tribalisme, mais à l'échelon mondial. [...] Autrement dit, après que, dans la seconde phase [celle de la civilisation de l'écriture], l'individu s'est détaché du groupe, voici qu'il s'y réintègre, mais ce groupe ce n'est plus maintenant un petit ensemble localisé; c'est la société élargie aux dimensions de l'univers par les *média* électroniques.²²

Dans ce contexte, la présence remarquable de la télévision dans les romans africains permet aux écrivains d'associer les préoccupations de l'Africain (en tant qu'individu ou en tant que communauté) à celles des autres peuples du monde, cessant par le fait même d'apparaître comme les porte-parole d'un seul peuple.

La télévision y est alors un support majeur du thème de la mondialisation, traité surtout dans ses aspects sociaux et culturels. Il s'agit, dans *Le ventre de l'Atlantique* et *Voici le dernier jour du monde*, d'inscrire dans la fiction l'arrimage du continent noir au reste du monde en montrant comment fonctionnent les images télévisuelles d'ailleurs dans

²¹ Voir par exemple Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg*, traduction de Jean Paré, Montréal, édition HMM, 1967.

²² Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 61.

les sociétés africaines. En même temps que le narrateur évoque les malheurs et les angoisses de ces populations étrangères et lointaines, il montre la solidarité qu'ils suscitent parmi les Africains. À la vue des reportages de TV5 sur la guerre en Irak, par exemple, les mineurs de Bakassi s'identifient aux civils irakiens, victimes de la brutalité des soldats américains. Le ressentiment qu'ils en conçoivent contre les Américains est si fort qu'ils font courir une rumeur selon laquelle aussitôt la destruction de l'Irak terminée, la folie dominatrice des Américains les conduira à l'invasion de Bakassi. Les habitants de Bakassi, victimes potentielles se découvrent par conséquent une communauté de destin avec ceux d'Irak, victimes actuelles, grâce à la télévision, et s'engagent dans des activités de soutien comme le port de vêtements frappés de l'effigie du terroriste musulman Ben Laden.

Dans *Le ventre de l'Atlantique*, on peut voir des jeunes gens mordus de sport communier avec leurs congénères du reste du monde. Les footballeurs en herbe de Niodior ont chacun une idole et une équipe favorite en Europe. La télévision leur permet de suivre les rencontres de ces équipes et de partager les joies ou les déceptions des supporters qui se trouvent pourtant à des milliers de kilomètres de leur île. C'est ainsi que la défaite de l'équipe nationale d'Italie face à celle de la France en coupe d'Europe a d'importantes répercussions sur cette île. Madické, seul supporter de l'Italie, est d'autant plus inconsolable que tous les autres, supporters de l'équipe de France, organisent une grande fête pour célébrer leur victoire. La narratrice commente :

Je comprenais la déception de Madické, mais je trouvais sa tristesse, les larmes dans sa voix et sa colère contre ses copains un peu excessives. À l'autre extrémité de la terre, il portait sur ses épaules tout le poids de la défaite italienne et souffrait plus que les Napolitains (*Le ventre*, 223).

On le voit, en plus de montrer l'interaction entre l'Afrique et les autres entités du monde, la télévision donne au narrateur un prétexte pour soulever des questions d'intérêt universel et éviter de confiner son récit dans un contexte géopolitique restreint.

En réalité, étant une surface sur laquelle s'affichent des données supplémentaires à l'intention d'usagers vivant dans un espace réel, l'écran de télévision fonctionne dans les romans francophones comme un espace augmenté, au sens où l'entend Lev Manovich. Sans plonger les téléspectateurs dans la virtualité en les coupant de leur environnement immédiat, les images télévisuelles leur ajoutent des renseignements susceptibles d'influencer la reconfiguration de cet environnement :

Quand on regarde un film dans une salle de cinéma ou sur un grand écran de télévision, ou qu'on joue à un jeu électronique sur une console branchée à cette télévision, on n'a pratiquement pas conscience de l'environnement physique; en fait, on est plongé dans la réalité virtuelle. Mais lorsqu'on regarde le même film ou qu'on joue au même jeu sur le petit écran de son portable ou de son assistant numérique personnel, l'expérience est différente : on est encore très présent dans l'espace physique; la présentation à l'écran ajoute à l'expérience phénoménologique d'ensemble, mais elle ne prend pas le dessus. Tout dépend donc de la manière dont on comprend l'idée d'ajout : on peut ajouter des renseignements supplémentaires à l'expérience ou introduire une expérience totalement différente.²³

Le fait que la télévision se regarde en groupe et suscite l'interaction entre les téléspectateurs milite en faveur de la classification de ce médium comme réalité ajoutée dans les romans francophones, car les réactions des uns ramènent constamment les autres à la réalité, les obligeant à un va-et-vient régulier entre l'espace que représente la télévision et leur espace physique immédiat.

Dans *Le ventre de l'Atlantique*, par exemple, l'efficacité de la télévision comme facteur d'interaction sociale la place en situation de concurrence avec les autres activités collectives qui permettent la socialisation des jeunes. Dès l'introduction du premier poste

²³ Lev Manovich, « Pour une poétique de l'espace augmenté », *Parachute*, n° 113, 2003, p. 37.

de télévision à Niodior par l'homme de Barbès, les terrains de football sont désertés par les spectateurs qui préfèrent l'aire gazonnée des stades occidentaux au sable de la plage sénégalaise. Cependant, même en l'absence des spectateurs, les joueurs restent fidèles à la pratique de leur sport principal tout en adoptant un mode d'organisation nouveau, inspiré par la télévision. Les équipes locales portent désormais les mêmes noms que certaines équipes françaises dont on imite le système de jeu. Les joueurs se font appeler par le patronyme de leurs idoles européennes dont ils imitent aussi le style de jeu, dérogeant à la tradition qui voulait que les plus jeunes se forment au contact de leurs aînés. De plus en plus, les modèles viennent de loin, d'autant plus que l'autorité traditionnelle est mise à mal. À cause de la télévision, l'instituteur Ndétare, entraîneur à ses heures perdues, n'est plus la seule voix autorisée du village en matière de football, et le Muezzin s'égosille en vain lorsque l'heure de la prière coïncide avec une heure de grande écoute à la télévision. Avec toutes les expériences qu'elle propose, c'est à une grande réorganisation de la vie du village que la télévision convie.

D'ailleurs, comme l'écrit Stéphane Breton,

[d]errière toute parole télévisuelle, on découvre un objet appropriable : une marchandise spéculaire, un miroir devant lequel on peut préciser qui l'on est. [...] La télé propose dans tout rapport aux objets une alternative tranchée. Ou bien on se trouve dans ce qu'on pourrait appeler *une émission de gymnastique*, dont le récit est celui de l'apprentissage de l'objet, ou bien dans une émission de télé-achat qui enseigne à sélectionner celui-ci.²⁴

L'alternative de Breton est traduite dans *Le ventre de l'Atlantique* en termes d'étapes à franchir pour s'intégrer à la société globale. Étant dépourvus de l'objet que la télévision exhibe, les jeunes de Niodior lui trouvent un substitut pour apprendre à s'en servir, en attendant de pouvoir émigrer en Occident pour se lancer à la conquête de l'objet véritable.

²⁴ Stéphane Breton, *op. cit.*, p. 100-101.

Voilà pourquoi la pratique de football dans le sable de la plage n'est qu'un tremplin pour beaucoup. Ils y aiguisent leurs talents afin de séduire des agents de joueurs qui les emmèneraient jouer sur les terrains verts vus à la télévision. De même, les enfants séduits par la publicité de Miko ne désespèrent pas de pouvoir, un jour plus ou moins lointain, déguster la fameuse glace qui, pour l'instant, reste « une nourriture virtuelle, consommée uniquement là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique » (*Ventre*, 20). Mais en attendant, « [c]e cône de Miko, ils lui ont trouvé des icônes : ils ont grossièrement taillé des bouts de bois, les ont peints à la craie rouge et jaune pour représenter des glaces appétissantes. Ce sont ces bouts de bois qu'ils reniflent en savourant la publicité. » (*Ventre*, 20).

Comme on peut le constater, l'expérience proposée par la télévision influence les mœurs locales de deux manières. D'une part elle décline des pratiques jusque-là admises, puis en impose de nouvelles et, d'autre part, elle suscite le désir de la connaître autrement que comme une réalité virtuelle ou comme une réalité ajoutée. Le narrateur souligne ainsi le rôle des médias électroniques dans la problématique de l'immigration.

Dans *Voici le dernier jour du monde*, bien que l'espace ajouté soit un univers de la guerre, il n'en suscite pas moins des émules. Lassées de subir la domination politique et l'exploitation économique sans rechigner, les populations de Bakassi voient dans la réaction des islamistes irakiens contre l'occupation américaine une expérience profitable. Le nombre de convertis à l'Islam augmente rapidement et ces populations, jadis pacifiques ou résignées, cèdent à l'endoctrinement, puis deviennent vindicatives et violentes. L'objet d'apprentissage proposé par la télévision ici est la guerre et, comme l'environnement immédiat miné par des différences criardes de statut social, de niveau de vie et d'intérêts est constitué de factions rivales, il n'est point besoin de différer l'appropriation de la réalité ajoutée. C'est ainsi que d'ordinaires maisons d'habitation sont transformées en mosquée où

des enfants-soldats, des mineurs et autres désœuvrés, déjà sous le contrôle de la drogue, sont manipulés et faits terroristes. Le narrateur ne reconnaît pas ses concitoyens ainsi métamorphosés et exprime sa peur :

Si je cherchais à définir le sentiment qui m'habitait, différent de la peur, les mots qui me venaient étaient ceux de crainte mystérieuse, en voyant les hommes, les jeunes enfants se rendre à la bicoque transformée en mosquée, comme d'autres vont au cinéma. [...] c'était là, derrière la porte toujours fermée à clé, que tout se passait : récitation des versets, exhortation au djihad – la guerre sainte –, plan pour combattre l'axe du mal, les États-Unis, projets terroristes, choix des kamikazes, auxquels on promet soixante-dix vierges à la mort. La religion avait touché jusqu'aux monts Nimba (*Dernier jour*, 176).

On le voit, si la télévision fait rêver dans *le ventre de l'Atlantique* en superposant à l'espace réel un espace virtuel désirable, dans *Voici le dernier jour du monde*, elle terrifie le narrateur en véhiculant la haine et la violence. Dans les deux cas, la télévision apparaît comme un tremplin pour des romanciers soucieux de bâtir leurs récits autour des problématiques universelles.

En somme, l'effet de la télévision dans les romans francophones se situe à deux niveaux. Sur le plan esthétique, elle permet aux romanciers d'assumer le statut ambigu, nouveau dans le contexte francophone, que Pius Adesanmi traduit assez clairement par l'oxymore « inoutsider²⁵ ». Ce sont des écrivains qui, résidant en Europe, résistent aussi bien à l'assimilation à la culture occidentale dominante qu'à l'idéologie du retour à la culture africaine prônée dans le courant de la négritude. L'identité hybride qu'ils revendiquent se constitue cependant, entre autres, d'éléments africains accessibles par la médiation des technologies de la communication telles que la télévision, ainsi qu'on l'a vu avec les narrateurs de Diome, Effa et Kossi Efoui. La cohérence du récit, certaines prises de position des narrateurs, de même que le discours identitaire véhiculé par la narration

²⁵ Pius Adesanmi, *loc. cit.*

reposent sur des faits transmis par télévision, mise à contribution pour suppléer une connaissance lacunaire ou approximative de l'Afrique.

Sur le plan du contenu, la télévision ouvre une brèche aux écrivains qu'interpellent les thèmes d'actualité comme l'immigration et la mondialisation. En tant qu'espace augmenté, la télévision juxtapose dans les récits la réalité immédiate et la réalité ajoutée, c'est-à-dire que par elle, une communauté donnée connaît des expériences nouvelles qui affectent durablement son mode de vie. Aussi un espace virtuel attractif (comme l'Europe) pourrait-il faire naître le désir d'immigration et un espace hostile (comme l'Irak) enseigner de nouvelles façons de faire face à l'adversité. C'est du moins ainsi que, dans leurs romans, Diome et Effa associent la télévision au développement des thèmes de l'immigration et de l'expansion de l'islamisme et du terrorisme. En général, la télévision élargit le contexte référentiel du roman francophone et y inscrit des questions de portée globale. L'aptitude de la télévision à marquer les consciences, à donner aux événements malheureux une dimension spectaculaire rejaillit sur le roman où les reportages télévisuels sont repris et analysés. En fin de compte, c'est comme un instrument de l'engagement de l'écrivain pour une cause locale ou globale que la télévision apparaît dans le roman francophone.

TROISIÈME PARTIE : NOVÉLISATION

Chapitre 7 : Du film au roman : Les stratégies augmentatives

À la suite de Merzak Allouache qui justifie la novélisation de son film, *Bab el-Oued city*, par la quête de la liberté, Alexie Tcheuyap note qu'au départ de cette réécriture littéraire du film, il y a « une revanche contre les limites et contraintes de la caméra¹ ». Tandis que le film, commente-t-il, n'est que le dérivé d'un texte d'origine amputé par le travail du montage, travail de partition, de segmentation et de sélection s'il en est, le roman, lui, comporte une exigence de quantité. Par conséquent, du film au roman, des éléments absents du texte tuteur, du fait des contraintes médiatiques, budgétaires, sociologiques ou autres, pourraient être convoqués pour allonger le texte d'arrivée. Jeanne-Marie Clerc reconnaît aussi cette marge de liberté que confère l'adaptation romancée². Si le romancier dispose de la latitude de rester fidèle à la « sécheresse » du découpage filmique, il peut aussi procéder à l'extension du contenu filmique par l'« étoffement » littéraire. Abondant dans le même sens dans la note qui présente *Guelwaar*, roman tiré du film de même nom, Ousmane Sembene estime que « [l']arbitraire des normes cinématographiques est un écueil » et envisage la novélisation, « cette bigamie créatrice [et] fécondante », comme une expérience enrichissante³.

Qu'on l'aborde donc du point de vue du critique ou de celui du créateur, un constat s'impose : la novélisation naît d'une certaine insatisfaction de l'auteur par rapport à l'œuvre qu'il vient de réaliser ainsi que de sa volonté de la perfectionner⁴. Ainsi perçue, la

¹ Alexie Tcheuyap, « Entre intertextualité et réécriture. *Bab el-Oued* et *Bab el-Oued City* de Merzak Allouache. », *Présence Francophone*, n° 65, 2005, p. 53

² Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris Nathan, 1993, p. 77.

³ Ousmane Sembene, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 10.

⁴ Cette remarque vaut surtout pour les auteurs qui signent en même temps le film et le roman et indiquent une telle motivation dans leurs notices paratextuelles comme Ousmane Sembene et Merzak Allouache. Il peut en effet arriver que la novélisation résulte de la volonté de prolonger ou capitaliser le succès commercial ou artistique d'un film à travers son double littéraire. C'est cette dernière éventualité qui semble prévaloir pour la novélisation de *Les 400 coups* de François Truffaut par exemple. Sur la quatrième de couverture de ce roman

novélisation se situe dans la logique de la reprise telle que la conçoit Kierkegaard. Pour le philosophe danois, en effet, la reprise est le repli de la conscience sur elle-même, un repli par lequel le poète peut retrouver son caractère originel. Parlant du poète qu'il met en scène dans son essai, *La reprise*, il écrit : « Il explique le général comme reprise et pourtant il comprend lui-même la reprise d'une autre manière; car, tandis que la réalité devient la reprise, la reprise devient pour lui la seconde puissance de sa conscience.⁵ » Autrement dit, la reprise a deux acceptions. Elle désigne le général, c'est-à-dire ce qui est complet, parfait, en fait un idéal résultant de la somme de toutes les répétitions. Mais elle désigne aussi le processus par lequel la conscience transcende le réel et progresse vers cet idéal par ailleurs inaccessible. La reprise peut donc se résumer comme une quête de l'originel ou de l'idéal, laquelle passe par de nombreuses étapes intermédiaires qui, une fois atteintes, se révèlent obsolètes.

Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave transposent cette catégorie philosophique dans le champ littéraire et définissent l'écriture comme une « révision permanente » qui se développe dans une continuité de variantes, variantes *in praesentia* qui constituent le texte poétique, variantes *in absentia* qui constituent l'histoire de ce texte poétique. Pour eux, « il existe, en tout cas sous forme idéale, des textes en tant qu'unités cohérentes singulières. Un tel texte idéal n'est accessible que par l'intermédiaire d'un certain nombre de représentants matériels plus ou moins fautifs qui varient les uns par rapport aux autres et par rapport au

issu de la collaboration du dialoguiste Marcel Moussy et du réalisateur du film lui-même, on voit bien que le roman revendique le succès de son antécédent filmique : « *Les 400 coups*, couronné au Festival de Cannes, a été la révélation de la nouvelle vague du cinéma. François Truffaut, son metteur en scène, s'était fait connaître par des critiques virulentes. Marcel Moussy, adaptateur et dialoguiste, a publié trois romans. Tous deux ont écrit le récit d'Antoine Doinel, l'histoire des *400 coups*, non pas comme un film raconté, mais comme un vrai roman. Voici ce roman. » (Marcel Moussy et François Truffaut, *Les 400 coups*, Paris, Gallimard, 1959, quatrième de couverture.)

⁵ Kierkegaard, *La reprise*, traduction de Nelly Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 174.

texte idéal⁶ ». Cependant, travaillant dans le cadre classique de la « variante philologique », Ferrer et Lebrave supposent que le texte idéal, œuvre d'un énonciateur fortement individualisé et doté d'une transcendance proche de celle de la parole divine, est un texte source autorisé, un texte qui existe réellement donc et qui est antérieur à ses variantes qui sont autant de déformations dues à des répétitions malhabiles⁷.

Gilles Deleuze présente la question différemment, car il pense que le texte idéal n'existe que dans la conscience de l'auteur. C'est du moins ce qui ressort de sa définition des avant-propos de livre comme une déclaration d'intention de l'auteur qui « témoigne d'une réelle modestie par rapport au livre idéal⁸ ». Dans ce cas, la répétition apparaît comme un moyen de porter le processus de création poétique à la perfection. L'artiste confronte ainsi ses intentions aux circonstances particulières de l'énonciation. Cependant, quand il se reprend, il aboutit à des énonciations particulières, les circonstances de l'énonciation étant différentes à chaque fois. Aussi Deleuze peut-il écrire :

La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à un autre, d'un instant privilégié à un autre, avec et dans les variantes.⁹

Dans cette perspective, la novélisation peut s'étudier comme deux moments différents dans la création d'une grande œuvre. Si le film tuteur et le roman dérivé s'inscrivent dans une certaine continuité, ils constituent chacun une œuvre différente car la répétition est un processus de « production de l'absolument différent¹⁰ ».

⁶ Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave, « De la variante textuelle au geste d'écriture », Louis Hay (dir.), *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS, Coll. « Textes et manuscrits », 1991, p. 14. (P. 9-25).

⁷ *Ibid.*

⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

Par ailleurs, puisque le film et sa version littéraire se présentent comme des « stades » différents de l'œuvre idéale qui se réalise à travers la répétition, ils jouissent chacun d'une relative autonomie et d'une égalité certaine qui disqualifient toute approche tendant à établir une hiérarchie entre les deux variantes, que ce soit du point de vue du statut social des genres et des média ou de celui de l'ordre chronologique. Il ne sera donc pas question d'évaluer le degré de conformité du roman au film qui lui est antérieur et l'engendre, pour ainsi dire, mais d'analyser les stratégies esthétiques et discursives qui permettent le passage de l'un à l'autre, avec pour objectif principal d'élucider les facteurs importants qui influencent la réécriture littéraire du film et l'acte poétique en général.

Comme le suggère Gérard Genette, en effet, la répétition d'un même texte par le même auteur comporte nécessairement une dimension métafictionnelle car « en me répétant, je m'imite déjà, et l'on peut sur ce point m'imiter en me répétant. Ce que je dis deux fois n'est plus ma vérité, mais une vérité sur moi, qui appartient à tout le monde¹¹ ». C'est dire que les œuvres de novélisation issues d'une opération d'auto-réécriture, par une sorte de narcissisme littéraire, font référence à elles-mêmes et se présentent au lecteur – celui qui a vu le film tuteur – en même temps comme produit fini littéraire mais aussi comme une exploration du processus de création de ce produit.

En réalité, ainsi qu'on l'a vu plus haut, la novélisation se présente comme une seconde tentative engagée par le cinéaste pour s'affranchir des contraintes inhérentes au septième art et réaliser pleinement dans l'écriture l'œuvre idéale qu'il porte en lui, la liberté ainsi conquise se traduisant principalement par « l'expansion » ou « l'étoffement » littéraire. En admettant, comme l'écrit Jeanne-Marie Clerc, que le référent qui se profile derrière le texte de novélisation n'est pas le réel mais l'image, c'est-à-dire un réel absent,

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1982, p. 104.

un réel reconstitué par les artifices cinématographiques¹², on se rend à l'évidence qu'un tel texte est doublement second, puisqu'il se réfère, non seulement au film dont il est tiré, mais aussi au texte idéal qui habite la conscience de l'auteur et aux variantes *in absentia*, c'est-à-dire les multiples stades traversés entre le scénario et la réalisation du film.

Dans cette perspective, les éléments convoqués en vue de l'étoffement ou de l'expansion littéraire de la version filmique, éléments souvent absents du film mais qui ressurgissent dans le roman, fonctionnent comme le hors-champ, au sens où l'entend Gilles Deleuze. Pour lui, en effet, le hors-champ représente ce qui est présent mais invisible. S'il désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour, il témoigne aussi « d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle "insiste" ou "subsiste", un ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes¹³ ». Sous ce rapport, une analyse du statut culturel, politique ou sociologique des éléments qui refont surface dans le roman, à la faveur de la liberté recouvrée du cinéaste, pourrait permettre de rendre compte des facteurs sociopolitiques et culturels qui déterminent le travail du cinéaste et entrent en jeu dans l'opération de novélisation.

I – Le retour du narrateur

Ce qui frappe d'emblée, lorsqu'on compare chacun des trois films et son adaptation romancée, c'est le changement du statut et du rôle du narrateur. Contraint de s'effacer au cinéma pour laisser le spectateur seul devant l'écran où l'histoire semble se raconter toute seule, le narrateur se manifeste dans le roman par sa très grande présence. Il s'interpose entre l'histoire et le lecteur qu'il guide à travers l'univers de la fiction par des commentaires, des éclaircissements, des explications, etc. On a l'impression que la

¹² Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 77.

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 30.

principale liberté que le cinéaste reconquiert en recourant au roman est celle du « raconteur d'histoires¹⁴ » ou du « conteur¹⁵ » qui a la latitude de créer et d'animer un univers fictif clos auquel il introduit lui-même les lecteurs selon un rythme et un ordre voulus, en leur fournissant les indices sociopolitiques, culturels et psychologiques nécessaires pour sa compréhension. En définitive, c'est l'autorité de la voix auctoriale/narrative indiquant au lecteur ce qu'il faut voir, entendre et comprendre que la novélisation confère au cinéaste.

Ce fait, qui confère une plus grande subjectivité au récit littéraire, s'explique par la différence entre la situation de production d'un roman et celle d'un film. Comme l'explique Gérard Genette, il faut toujours distinguer la situation d'écriture d'un récit de fiction de sa situation narrative. La situation d'écriture implique l'auteur, être de chair doté d'un statut social réel, tandis que la situation narrative fait appel au narrateur qui est « un rôle fictif¹⁶ ». Ce rôle, peu importe la forme qu'il prend, permet à l'auteur de se dédoubler pour entrer effectivement dans l'univers de la fiction. Bien qu'il ne faille pas confondre le narrateur et l'auteur, la situation que l'énonciation narrative présuppose pouvant être bien différente de la situation réelle d'écriture, force est de reconnaître que l'auteur a une mainmise sur le narrateur qu'il crée ou qu'il prétend être, lequel, à son tour, contrôle l'univers du récit qu'il marque de sa présence. Cette présence du narrateur dans son récit, implicite (narrateur extradiégétique) ou explicite (narrateur intradiégétique) selon les cas, apporte, comme celle de tout sujet d'énonciation dans son énoncé, une dimension discursive que le récit filmique ne peut assumer.

En effet, pour effectuer le passage de la situation d'écriture du film à sa situation narrative, le réalisateur recourt à la technologie qui, en prenant le relai du récit, l'efface

¹⁴ Merzak Allouache, *Bab el-Oued*, Paris, Seuil, 1995, quatrième de couverture.

¹⁵ Ousmane Sembene, *Guelwaar*, Paris, Présence africaine, 1996, p. 56.

¹⁶ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

entièrement. L'univers du récit filmique acquiert alors une autonomie telle que la présence d'un narrateur devient superflue. La novélisation substitue à cet intermédiaire impersonnel qu'est la technologie, la « personne » du narrateur dont le propre est d'incarner plus aisément une certaine subjectivité. Il s'agit d'une subjectivité verbalisée, plus nette que celle véhiculée par le montage, les mouvements de la caméra et les angles de prise de vues au cinéma, car « [e]n tant que le narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne [...].¹⁷ » Ainsi, à la fonction narrative, celle de raconter l'histoire, assumée presque également par l'outil cinématographique et le narrateur du roman, s'ajoutent d'autres fonctions plus prépondérantes dans le récit littéraire. Du fait de la possibilité qu'a le narrateur d'intervenir dans son récit, les quatre autres fonctions du narrateur que cite Genette sont en effet plus manifestes dans le texte littéraire. Le narrateur peut commenter l'organisation interne de son récit (fonction de régie), établir et maintenir le contact avec les narrataires (fonction de communication), exprimer un avis ou ses sentiments par rapport aux faits qu'il présente (fonction testimoniale) ou expliquer et justifier les événements de son récit (fonction idéologique)¹⁸. La réactualisation du rôle du narrateur est donc l'élément clé de la novélisation; il prend en charge, non seulement le contenu du texte novélisé, mais aussi sa forme ainsi qu'on le verra au chapitre suivant.

Si dans la version littéraire d'*Une femme pour mon fils* d'Ali Ghalem il revient au lecteur de constater l'omniprésence du narrateur, dans *Guelwaar*, le narrateur se présente explicitement, en insistant sur ses prérogatives : « Conteur, je ne dois omettre personne et situer chacun à sa place, même minime dans cette fable. » (*Guelwaar*, 56) Merzak

¹⁷ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 252 (souligné par l'auteur).

¹⁸ *Ibid.*

Allouache, lui, pour avoir cette marge de manœuvre, a dû remplacer Yamina, la narratrice du film dont le pouvoir et le savoir sont limités par son statut de personnage intra-diégétique¹⁹, par un narrateur extra-diégétique omniscient. Ce dernier reprend alors le récit depuis le début, expliquant et justifiant tous les événements que la narratrice du film essaye de comprendre trois ans après leur déroulement. Les faits, présentés de manière analeptique dans le film, sont restitués dans leur ordre chronologique dans le roman, puis complétés par un épilogue couvrant les trois années passées entre la fin des événements et la lettre de Yamina qui constitue la trame du film. Dans les trois romans donc, les narrateurs sont dépositaires de connaissances étendues qui leur permettent de parler des personnages, des faits et du contexte selon des points de vue variés, avec pour effet l'extension, l'expansion ou l'amplification des événements que le film se contente de présenter objectivement, pour ainsi dire.

II – L'extension du contenu filmique

Bien que les trois concepts d'extension, d'expansion et d'amplification désignent des opérations d'augmentation consistant à ajouter du texte au texte, ils présentent certaines nuances que relève Genette dans *Palimpsestes* et qu'on gagnerait à prendre en compte. On a ainsi l'avantage de couvrir aussi bien la dilatation stylistique, qui s'appliquerait surtout à l'expansion du genre poétique²⁰, que l'ajout d'épisodes au texte et les diverses formes de développement visant à étendre des épisodes présents dans le texte premier. D'après la définition de Genette, l'extension est une augmentation par addition massive qui pallie une

¹⁹ En principe, Yamina, jeune fille cloîtrée qui ne sort qu'occasionnellement et à qui l'accès au monde des hommes est interdit en vertu des prescriptions de l'islamisme radical dont se réclame son frère Saïd, ne domine pas suffisamment les événements pour en donner un récit complet. Il persiste dans son esprit des interrogations sans réponses qu'en revanche le narrateur du roman résout par des références au passé ou à la psychologie des personnages et au contexte sociopolitique du pays.

²⁰ Voir Michael Rifaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 71.

insuffisance quantitative de la matière en ajoutant des épisodes et des personnages²¹. Cette pratique est dominante dans le cas d'*Une femme pour mon fils*, mais plutôt rare dans *Guelwaar* et *Bab el-Oued* où les auteurs ont tenu, pour reprendre la formule d'Ousmane Sembene, à « respecte[r] le canevas du scénario » (*Guelwaar*, 10).

Une femme pour mon fils est essentiellement l'histoire de Fatiha, une jeune fille studieuse et ambitieuse contrainte par son père d'abandonner l'école et ses rêves pour épouser Hocine, un travailleur émigré en France. À peine le mariage consommé et Fatiha enceinte, Hocine la confie à ses parents, des musulmans conservateurs, avant de retourner en France. Confrontée à l'incompréhension de sa belle-mère et privée du soutien de son mari, la jeune femme se révolte, puis retourne chez Houria, sa mère, qui la conduit à la maternité. Elle donne naissance à une petite fille. L'intrigue du film est centrée sur le rapport conflictuel entre la belle-mère et sa bru : le film s'ouvre sur Fatiha, femme enceinte qui tourne en rond dans la concession de ses beaux-parents et se termine lorsqu'elle s'en échappe. Il ne représente alors qu'une partie du roman, approximativement la moitié, si l'on s'en tient au découpage de la version littéraire. Le roman se subdivise en quatre sections : la première revient sur la préparation lointaine et immédiate du mariage; la deuxième décrit l'évolution du jeune couple juste après le mariage, avant le retour de Hocine en France; la troisième peint la relation entre Fatiha et les membres de sa belle-famille après le retour de Hocine en France et avant son entrée à l'hôpital où elle rencontre de jeunes femmes animées d'idées révolutionnaires; enfin la quatrième section montre la vie de Fatiha depuis sa sortie d'hôpital jusqu'à sa séparation de sa belle-famille.

Le film représente seulement quelques aspects de la troisième section et la quatrième section. Il correspond donc à la fin du roman qui se présente alors comme sa

²¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 364.

continuation analeptique. En effet, la version romanesque est plus longue parce qu'elle remonte aux origines du mariage foireux présenté dans le film. Le narrateur décrit les événements qui l'ont précédé et déterminé, ainsi que les démarches et motivations des personnages impliqués dans le processus. Tout se passe comme si les épisodes ajoutés dans le roman étaient destinés à montrer que le mariage de Hocine et Fatiha, vicié depuis la base, ne pouvait aboutir qu'à un échec : le film présente un événement solitaire, le roman l'ancrage dans un contexte socioculturel et le fait apparaître comme l'inévitable conséquence d'un enchaînement d'événements antérieurs mal gérés.

Dans la section 1 du roman, le narrateur s'étend sur les derniers préparatifs du mariage. Il décrit le « bain de vierge », le test de virginité et les nombreuses séances de maquillage que subit Fatiha ainsi que la préparation de Hocine par un masseur d'abord, puis par ses camarades d'âge. Cependant, en décrivant ces actions, le narrateur laisse transparaître ce qu'en pensent les principaux personnages à travers des psycho-récits. Il s'agit, d'après la définition de Dorrit Cohn, du discours du narrateur sur la vie intérieure des personnages, lequel lui permet de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes de ces personnages, mais aussi de donner une expression efficace à leur vie mentale non verbalisée, confuse et obscure²². Fatiha se révèle alors comme une jeune fille brillante et critique par rapport à l'organisation patriarcale de la société. En plus d'évoquer avec tristesse ses ambitions, sabordées par le mariage précoce, de mener de bonnes études afin d'exercer un métier qui lui permette d'échapper à la misère commune des femmes au foyer, elle ne s'explique pas pourquoi elle doit se laisser épiler et vêtir non pour son plaisir propre,

²² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1981, p. 63.

mais pour celui de son futur mari tandis que ce dernier n'est pas astreint aux mêmes exigences.

De même, elle perçoit comme injuste le fait que ce soit la fille, et non le garçon, qui abandonne ses parents pour s'installer chez ses beaux-parents, de véritables inconnus. En fait, c'est un rêve d'égalité entre l'homme et la femme qui habite Fatiha, lequel sous-tend une conception du mariage contraire à la pratique admise dans la société patriarcale décrite dans le roman. On pressent la difficulté qu'aura la jeune femme à se soumettre corps et âme à son mari ainsi que le veut la tradition. D'ailleurs, s'adapter à ce monde dépassé n'entre pas dans ses projets et elle s'accroche plutôt au mince espoir que Hocine saura déroger à la tradition pour avoir longtemps séjourné en France et côtoyé d'autres cultures. Cet espoir ne peut qu'être déçu selon le narrateur qui expose les souvenirs et les dispositions mentales de Hocine. On apprend ainsi que Hocine a consenti au mariage par obéissance à la tradition et à ses parents pressés d'assurer la perpétuité de leur lignée. Hocine ressemble à un invité à son propre mariage car ses parents ont tout arrangé avant de lui envoyer une lettre dans laquelle il découvre la date de ce mariage et la photo de sa future épouse. Faire le bonheur de cette épouse, ou même le sien propre, ne le préoccupe pas autant que la satisfaction qu'il voudrait donner à ses parents.

L'impression qu'on garde à la fin de cette section du roman est que le narrateur veut mettre en exergue le caractère rétrograde d'une tradition qui impose la vie commune à deux jeunes gens qui, non seulement ne se sentent pas prêts pour le mariage, mais surtout n'en ont pas la même conception. En plus de l'approche divergente qu'ont les deux fiancés du mariage traditionnel, il se pose aussi la question d'une société traversée par des conflits de générations. Cet aspect est illustré dans le roman par l'ajout d'un personnage, madame Suissi. Femme éduquée et professeur de son état, elle représente un courant moderne et sert

de modèle à Fatiha et bien d'autres jeunes femmes. Le débat qu'elle engage avec Kaddour, le père de Fatiha, afin de le dissuader de marier sa fille, est symptomatique du mouvement de revendication et d'affirmation des droits de la femme qui se constitue au sein de la société. Le lecteur est ainsi préparé à voir Fatiha affronter sa belle-mère, digne représentante de la vieille garde conservatrice. L'effet de l'augmentation ici est donc une analyse critique des facteurs culturels et générationnels ayant miné le mariage et conduit à l'échec montré dans le film.

La section 2 du roman s'attarde essentiellement sur les causes du retour de Hocine en France. Par obéissance à sa mère, il serait resté auprès de sa femme s'il avait trouvé un emploi à Alger. Sa recherche reste vaine, malgré l'appui de son père qui pensait pouvoir compter sur son passé de combattant de l'indépendance. Il se rend à l'évidence que les nouveaux dirigeants ne sont pas plus justes que les autorités coloniales. En plus de justifier l'abandon de Fatiha par son mari quelques mois seulement après le mariage, le narrateur dresse un tableau complet du paysage politique et économique de l'Algérie postcoloniale. Il en ressort que la jeunesse, frustrée par les injustices sociales et le chômage, n'a d'autres issues que l'immigration. En suggérant que Hocine et Fatiha auraient pu apprendre à se connaître et parvenir au bonheur s'ils avaient eu les moyens matériels de s'installer ensemble, ailleurs que dans la maison familiale, le narrateur indique que le système politique du pays, peu propice à la distribution équitable des fruits de la croissance, est responsable de l'échec individuel des jeunes.

L'augmentation par adjonction de nouveaux épisodes, on le voit, modifie le texte tuteur sur le plan dramatique en établissant une relation de cause à effet entre des événements de divers ordres. Elle lui donne aussi une tonalité nouvelle puisque l'analyse du contexte sociopolitique et culturel engagée par le narrateur dévoile un parti pris

idéologique et didactique plus explicite. On perçoit, en effet, derrière la peinture sociale déployée dans le roman un engagement féministe et une dénonciation de l'orientation politique du pays. Les romans ou parties de roman correspondant au schéma initial de scénario, quant à eux, s'allongent par l'expansion ou par l'amplification. Il ne sera pas question de noter toutes les instances où il est fait appel à ces pratiques, mais d'en relever quelques-unes susceptibles d'illustrer leur fonctionnement.

III – L'expansion du contenu filmique

Telle que définie par Genette, l'expansion consiste à prolonger par des descriptions, des portraits, des dialogues, etc. des détails implicites ou seulement nommés dans un hypotexte plus concis²³. Dans les trois adaptations romancées étudiées ici, on ne peut pas vraiment parler d'expansion par les dialogues puisque les auteurs semblent plutôt s'efforcer d'en réduire la fréquence pour laisser une plus grande latitude aux narrateurs. Par contre, les portraits et les descriptions prolifèrent. Nous n'insisterons cependant pas sur les descriptions puisqu'elles sont presque toutes destinées à inscrire l'action dans un cadre spatiotemporel réaliste. L'espace urbain déliquescant que peignent Merzak Allouache et Ali Ghalem traduit assez bien la précarité matérielle et parfois morale de ceux qui y vivent tandis que les paysages ruraux désertiques de *Guelwaar* cadrent bien avec les préoccupations agricoles et alimentaires qui sous-tendent l'intrigue du roman d'Ousmane Sembene. Les portraits, en revanche, sont variés et apportent divers types d'information supplémentaire qui éclaire d'un jour nouveau des situations sommairement présentées dans le film.

Le narrateur se limite parfois à énoncer quelques traits de caractère des personnages mais, ce faisant, il resitue les conflits développés dans le film et ajoute quelques ressorts

²³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 372.

nouveaux à l'intrigue. C'est par exemple le cas dans *Une femme pour mon fils* où le portrait moral d'Aïcha et de Houria, respectivement belle-mère et mère de Fatiha, ajoute une dimension personnelle aux causes socioéconomiques et culturelles de l'échec du mariage évoquées plus haut :

C'est une belle femme, ne portant pas ses cinquante ans, ample, souple malgré ses rondeurs, souvent exubérante; elle semble énergique, autoritaire et fière de la puissance et de l'autorité qu'on lui a accordées dans les limites qui sont celles de l'univers des femmes. Auprès d'elle, Houria paraît effacée, réservée; elle l'est; affectueuse, douce, peu revendicatrice, très dévouée aux autres, peu nerveuse, elle atténue les heurts plus qu'elle ne les provoque. Sa présence est calme; elle parle peu, écoute, donne rarement son avis; habituée à écouter l'avis de son mari, le sien lui paraît de peu d'importance; toujours souriante comme si la vie l'avait épargnée de soucis (*Une femme*, p. 23-24).

Le contraste entre les deux femmes indique la différence d'approche qu'elles ont dans la tenue de leur foyer respectif et annonce le « choc culturel » que pourrait subir Fatiha, appelée à passer de la tutelle de l'une à celle de l'autre.

Dans *Guelwaar*, le recours au portrait moral permet au narrateur de formuler encore plus explicitement la morale sous-entendue dans le film. Dans un village ouest africain en proie à la sécheresse et à la famine, un groupe de patriarches catholiques, les « Guelwaar », dans un sursaut de conscience, s'insurgent contre la démarche gouvernementale fondée essentiellement sur l'aide alimentaire internationale. Pour eux, un chef de famille respectable devrait nourrir cette famille par ses propres efforts et le gouvernement d'un pays qui se dit indépendant abdique toute dignité s'il attend la charité de peuples étrangers pour s'occuper de sa population. Au cours d'une cérémonie officielle de remise de dons, les Guelwaar désignent Pierre Henri Thioune pour parler en leur nom.

Le discours de ce porte-parole des anciens contre la charité qui avilit ne plaît pas au député Fall dont la stratégie de campagne consiste justement à se servir de l'aide alimentaire pour obtenir le vote des populations affamées. Le député demande alors à l'un

de ses affidés de faire taire l'importun vieillard pour de bon. Battu à mort, la dépouille de Pierre Henri Thioune est introuvable à la morgue de l'hôpital le jour prévu pour son inhumation. À la suite d'une erreur administrative, elle a été enlevée et enterrée dans un cimetière musulman à Ker Baye Aly. La petite communauté catholique se rend dans ce village et, après de multiples tractations mêlant politique, religion et coutumes africaines, elle récupère finalement le corps. Sur le chemin de retour, les catholiques croisent un camion transportant de l'aide alimentaire affrétée par le député Fall pour apaiser les musulmans de Ker Baye Aly troublés par ses adversaires politiques. Sous l'instigation d'Étienne, le neveu de Pierre Henri Thioune, de jeunes catholiques s'attaquent au camion et répandent tout son contenu en travers de la route.

Cet acte qui clôt le film et le roman indique que la volonté du peuple ne peut être bafouée en permanence par des politiciens véreux et que la violence, même si elle tue des individus, reste impuissante face aux idées. On le déduit du portrait d'Étienne :

Étienne, âgé de quinze ans, neveu élevé par le défunt, faisait déjà figure de proue. [...] Ce nouveau germe à la tige fragile, qui grandissait sur un sol ingrat, tourmentait Abbé Léon. Comme son tuteur, Étienne avait le défi à ras de cil et dédaignait tout conformisme (*Guelwaar*, 51).

Ce portrait moral d'Étienne, qui le présente dans le roman comme l'héritier spirituel de Pierre Henri Thioune, en allongeant le texte, fournit au lecteur une interprétation que le spectateur du film est appelé à développer par ses propres moyens.

Les portraits physiques présentés dans les romans reprennent souvent des détails vus au film, mais ils fonctionnent comme des tremplins à partir desquels le narrateur explore des aspects de l'histoire des personnages. C'est ainsi, par exemple, qu'en évoquant la démarche boiteuse d'Aloys, un fils de Pierre Thioune, le narrateur de *Guelwaar* remonte à l'accident (une chute d'un arbre) qui l'a handicapé, ou qu'en décrivant la tenue de

Barthélémy, un autre fils de Thioune habillé d'un costume malgré le climat chaud et sec qui sévit au Sahel, il revient sur son séjour en France et son statut « d'étranger » au Sénégal. De même, dans *Bab el-Oued*, la description de la barbe de Saïd et de ses acolytes donne lieu à une digression qui remonte à la naissance de l'intégrisme musulman dans le quartier de Bab el-Oued. En réalité le retour analeptique qui précise l'histoire et l'identité d'un personnage, d'une cérémonie, d'un lieu ou d'un édifice est l'une des principales formes d'expansion adoptées pour la réécriture littéraire du film ainsi que le note Alexie Tcheuyap au sujet de Merzak Allouache²⁴.

Le récit de Merzak Allouache reprend quelques scènes de vie de l'Algérie des années 1990, marquée par la recrudescence de la violence politique et religieuse. Il est construit autour de l'opposition entre Boualem, un employé de boulangerie qui travaille de nuit et dort le jour, et Saïd, un fondamentaliste musulman déterminé à purifier Bab el-Oued par tous les moyens. Dérangé dans son sommeil par un des haut-parleurs installés par l'équipe de Saïd pour porter le prêche de l'Imam jusque dans les familles, Boualem le décroche et le jette à la mer. À la suite d'une enquête informelle, Saïd identifie Boualem comme l'auteur du blasphème et le soumet à une série de violences physiques et psychologiques qui le contraignent à l'émigration vers la France. Avec le retour analeptique sur la vie des deux garçons et de tous les jeunes qui participent à leur combat, le narrateur établit un parallèle entre leurs itinéraires et fait d'eux le symbole d'une jeunesse contrainte par les conditions sociopolitiques à chercher refuge dans la religion, l'exil ou autres paradis artificiels. Ils sont tous « de braves enfants massacrés par la vie » (*Bab el-Oued*, 15), sans personne qui veuille les sauver de la déchéance quotidienne, et le narrateur du roman explique par quel détour chacun d'eux en est arrivé au rôle qu'on le voit jouer dans le film.

²⁴ Alexie Tcheuyap, *loc. cit.*

Ainsi, Saïd se présente comme un déclassé qui, animé par la haine des autorités et de l'ordre, a marqué les islamistes par l'ampleur des dégâts causés aux voitures, banques, administrations, etc. pendant les émeutes d'octobre 1988. Il est arrêté, mais à la fin de sa détention, il est fait héros populaire et recruté par ces islamistes qui ont profité de sa fragilité psychologique de prisonnier pour le convertir et lui imposer une ligne de conduite. Le discours violent de Rachid et sa promptitude à réclamer les armes pour combattre les ennemis de l'Islam s'expliquent par son séjour à Peshawar en Afghanistan où il a côtoyé les talibans tandis que le tour des petits métiers plus ou moins légaux exercés par Mabrouk le prédispose à la double vie de boulanger et de contrebandier. Quant à Boualem, son histoire et celle de sa famille le présentent comme un miraculé qui, placé dans les mêmes conditions de misère et d'oppression que tous les autres, reste raisonnable. Il est d'ailleurs le premier à s'en étonner lorsqu'il est confronté à des voisins bourrés de drogues : « Boualem leur adresse un signe amical et poursuit son chemin en se demandant pour la énième fois, comment lui, baignant comme tous les jeunes du quartier dans cet univers sordide, a pu échapper à la défonce. Un rejet qu'il ne peut s'expliquer. » (*Bab el-Oued*, 17-18)

En retraçant ainsi le parcours des protagonistes, le roman va plus loin que le film dans l'analyse du conflit Boualem-Saïd. Plus qu'une question de fidélité aux principes musulmans, c'est l'aptitude à faire face à l'adversité politique et à la précarité économique sans céder à la rancœur et à la violence et sans renoncer aux valeurs d'humanisme qui oppose les deux garçons. Le film présente la cause immédiate de l'affrontement, le roman en explore les causes lointaines, lesquelles se ramènent à un environnement politique et économique qui n'offrent aucune perspective aux jeunes. Ils ont le choix de rester en Algérie et devenir acteurs et victimes de la violence islamiste, comme Saïd et Mabrouk, ou s'exiler en France avec l'espoir de réussir plus dignement, comme Boualem et Mess.

L'impact de cet environnement sociopolitique est tellement important pour le narrateur qu'il saisit tous les prétextes pour le restituer. L'histoire de Hassan-le-boulangier, qui coïncide avec celle de Bab el-Oued, débouche sur une digression au bout de laquelle le narrateur révèle que le fameux quartier ne cesse de se dégrader depuis la fin de la colonisation et le départ des pieds-noirs :

Il le connaît bien et l'adore ce quartier, principalement en sa splendeur et ses lustres d'antan [...] Hassan ne peut évoquer ce passé sans penser avec rancœur et amertume au présent où se mêlent le quotidien morne et la dégradation progressive du quartier. Et questions odeurs!... Mise à part la période sacrée du ramadhan durant laquelle les senteurs des épices, de la chorba, de la menthe et de l'eau de fleur d'oranger embaument les rues, c'est surtout les effluves nauséabondes [*sic*] des égouts à ciel ouvert qui dominant... (*Bab el-Oued*, 33-34).

Une telle description du quartier en fait une métonymie du pays dont la population s'appauvrit chaque jour davantage ainsi qu'il ressort de la biographie d'Aâmi Mourad, un personnage qui fait office de figurant dans le film.

Ce personnage qui observe la scène politique nationale et internationale depuis la seconde guerre mondiale prête ses souvenirs au narrateur qui parvient ainsi à retracer l'histoire de l'Algérie avec une insistance particulière sur le rôle des acteurs collectifs tels que le FLN ou individuels comme Boumediene et les principales décisions politiques dont découle la désillusion présente :

Aâmi Mourad pense que le responsable principal de la crise qui frappe le Pays est « quelque chose d'indéfinissable, de monstrueux que nous avons créé nous-mêmes! Et cette chose va finir par nous dévorer... ». Convaincu que « l'Algérie est à la veille de bouleversements incommensurables. Des événements dramatiques qui dépassent de loin ce qui vient de se passer au Liban. Un vaste séisme qui va nous engloutir... » (*Bab el-Oued*, p. 110).

Cet aperçu historique montre que la violence qui ravage le pays n'est pas seulement religieuse, mais comporte des ramifications politiques qui remontent à l'époque coloniale,

une analyse qui ne peut se faire sans la redéfinition du rôle du narrateur que le romancier introduit dans l'univers présenté au cinéma.

C'est la même démarche qu'on retrouve dans *Guelwaar*, bien que les instances où ce rappel des circonstances sociohistoriques est assumé par le dialogue comme dans le film soient plus récurrentes. C'est ainsi que la reconstitution de la carrière administrative de Gora, le commandant de la gendarmerie qui mène avec succès l'enquête pour retrouver la dépouille de Guelwaar, fait ressortir le caractère corrompu de l'administration et des politiciens. Les nombreuses sanctions et affectations disciplinaires dont le gendarme est l'objet s'expliquent par son attachement à la justice et son refus d'abuser de son pouvoir ou de sa fonction en faveur des politiciens. En fait, il les dénonce plutôt, et la haine que lui voue le député Fall provient de ce qu'il n'a pas accepté de « figoler un bon dossier » (*Guelwaar*, 34) pour coffrer Guelwaar. C'est un effet similaire que produit la présentation de l'édifice abritant les bureaux de la gendarmerie :

Le bâtiment est de style tropical, avec des colonnades. Il servait de résidence et de bureau à tous les commandants-administrateurs qui se sont succédé. Le rez-de-chaussée est aménagé en grande salle à moult usages : tribunal pour les 'indigènes', espace de consultation des chefs de canton une fois l'an par le résidant de l'époque, salle de bal pour le 14 juillet, fête nationale en ce temps-là. À l'indépendance le gouvernement, dans sa politique agraire, en fit le siège de la Coopérative agricole de la région, la CAR qui fut un gouffre à milliards de nos francs avant la dévaluation du 11 janvier 1994. En trois décennies de gestion, ce fut une catastrophe. Les fonds servirent de ressources à une clientèle électorale, de prébende, de népotisme... À présent, dans la cours s'entassaient des carcasses de camions, des débris de voitures de luxe, des moignons de machines agricoles, témoins de la gabegie (*Guelwaar*, 24).

Cette description de la gendarmerie, en débouchant sur la gestion calamiteuse des fonds et de la politique agraire du Sénégal, situe le discours de Pierre Henri Thioune contre l'aide alimentaire internationale dans un contexte politique qui l'illustre et renforce sa pertinence. Dans une grande proportion, la crise alimentaire qui affecte le pays est d'origine humaine et

répondre favorablement aux demandes d'aide du gouvernement s'apparente à une prime à l'irresponsabilité.

IV – L'amplification des séquences filmiques

On le voit, plus qu'un apport quantitatif, l'expansion resitue le récit filmique et lui confère une teneur sociologique, politique ou didactique susceptible d'orienter sa lecture. L'effet principal de l'expansion est alors de donner au texte romanesque une plus grande prise sur certaines réalités éclipsées dans la version filmique. On aboutit au même résultat dans les cas d'amplification où les réalités prises en compte ne contribuent pas à donner plus d'épaisseur à un actant (humain ou non) mais plutôt à étoffer l'intrigue. L'amplification consiste en effet à gonfler un épisode concis par les hésitations, les délibérations, les pressions et autres affrontements qui l'ont précédé, retardant ainsi l'événement pour créer le suspense ou pour explorer les motivations inavouées des intervenants²⁵.

Aussi bien dans *Une femme pour mon fils*, que dans *Guelwaar* et *Bab el-Oued*, le type d'amplification le plus fréquent est la re-motivation psychologique. Cela consiste à exposer les raisons profondes pour lesquelles une action a été faite, donnant par là l'occasion au narrateur d'invoquer des facteurs politiques, sociologiques, personnels, etc. pas toujours perceptibles dans le film. Ousmane Sembene parvient, par exemple, à revaloriser l'emprise de la femme sur la société sénégalaise traditionnelle en montrant que le discours de Guelwaar, si virilement articulé contre l'aide alimentaire internationale, est inspiré par les femmes.

En réalité, le refus des dons prend sa source dans un différent matrimonial au sein de la famille Guignane. Bien qu'étant chrétien, Antoine Guignane devient polygame en

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 376.

épousant une deuxième femme, Honorine, de loin plus jeune qu'Angèle, la première épouse. Cette dernière feint d'accepter la situation en public, mais nourrit secrètement le désir de se venger de son mari en l'humiliant. Un jour, Guignane apporte sa ration d'aide alimentaire à Angèle pour s'entendre dire : « Tchim! mes enfants et moi, nous ne vivons pas d'aumône. » (*Guelwaar*, 59) Sarcastique, elle traite les gens du gouvernement, ces semblables d'Antoine, de mendiants qui déshonorent leurs valeureux ancêtres en s'avalissant devant les Blancs et le monde entier. Elle va jusqu'à nier l'indépendance du pays qui n'est valable que pour le père qui nourrit lui-même sa famille. Chacune des femmes ayant assisté à cette altercation, qui a d'ailleurs rassemblé grand monde, fait siens les propos d'Angèle et les répercute à son mari. Les maris ainsi touchés dans leur dignité se rassemblent, prennent la décision de dénoncer officiellement l'aide alimentaire internationale et font de Pierre Henri Thioune leur porte-parole.

L'effet de cette amplification est la mise en évidence des travers de la polygamie mais aussi de la puissance de la femme dans la société traditionnelle. Plus entreprenante et plus libre qu'elle ne paraît, la femme sait s'affranchir des contraintes de la tradition lorsque les circonstances l'imposent. Le divorce de la deuxième épouse de Meysa Ciss dès le décès de celui-ci, malgré les prescriptions de la coutume qui font d'elle une énième épouse d'un des frères du défunt, ou encore la décision de Sophie et Hélène de recourir à la prostitution pour aider leurs familles confirment ce dynamisme de la femme, capable de sortir des sentiers battus pour faire face à l'adversité. La femme se distingue en cela de l'homme qui, prisonnier de son complexe de supériorité, croit agir alors qu'il est agi par les hommes du pouvoir, l'Occident et ses compagnes. L'amplification permet donc d'aborder des thèmes que le film ne traite pas du tout.

Quelquefois, l'apport de l'amplification est de relativiser l'impact de certains facteurs sur le cours des événements. Le conflit qui oppose les catholiques et les musulmans dans *Guelwaar* est clairement dissocié de tout enjeu vraiment religieux dans la version romanesque par l'intervention de l'imam Biram. Lorsque les catholiques se présentent à Ker Baye Aly pour récupérer la dépouille de Pierre Henri Thioune, la communauté musulmane les empêche de profaner leur cimetière, mais elle s'oppose aussi à toute exhumation aux fins d'identification par des musulmans, bien que le bon de sortie de la morgue atteste qu'il y a eu une erreur administrative. L'imam Biram décide de braver l'hostilité de tout le village en creusant la tombe querellée.

Le narrateur justifie cette décision courageuse de l'imam par l'érudition islamique qui permet à ce dignitaire d'éviter l'amalgame entre la charia et les règles de la tradition, de distinguer entre les litiges faisant appel au temporel – qui se discutent hors mosquée – et les questions effectivement religieuses. De plus, l'imam et le défunt Pierre Henri Thioune ont subi ensemble les mêmes épreuves initiatiques et le souvenir de leurs parents respectifs qui étaient des amis malgré leur différence de religion reste frais dans sa mémoire. Il est vrai que dans le film on voit les manœuvres du député Fall et on apprécie la droiture de l'imam, mais l'amplification romanesque explique davantage comment les politiciens suscitent des conflits religieux pour servir leurs intérêts électoralistes.

La volonté du narrateur de montrer que la religion seule ne peut être un facteur de discorde est d'autant plus manifeste lorsqu'il justifie la plupart des gestes et attitudes de l'abbé Léon. Ce prêtre participe à la vie traditionnelle de la communauté tant qu'elle n'entre pas en contradiction avec les engagements de son sacerdoce, et malgré sa révolte contre l'oppression dont ses ouailles sont victimes, il ne s'engage pas outre mesure dans la vie publique car il est « crucifié par son serment » d'obéissance au Saint-Père (*Guelwaar*,

41). En définitive, les développements du roman tendent à montrer que si la distinction entre le religieux et le temporel est respectée, les communautés religieuses parviennent à collaborer sans heurt. Mais c'est un principe constamment bafoué par les politiciens.

Merzak Allouache dissocie aussi l'islam de la violence par le même procédé dans *Bab el-Oued*. Le geste irréfléchi de Boualem et tous les actes de violence qu'il déclenche sont expliqués par des motivations autres que religieuses. Dans le film, on voit d'abord Boualem décrocher le haut-parleur qui transmet le prêche de l'imam, puis, plus loin dans le film, on le voit dérangé dans son sommeil. Il est possible pour un spectateur de faire le lien entre les deux actions, mais dans le roman, le narrateur s'en charge pour le lecteur. Les troubles de sommeil sont d'abord expliqués, ensuite cette chose indéfinissable qui assaille Boualem comme s'il était possédé est évoquée et enfin il décroche le haut-parleur. De plus, le remord qu'il éprouve après cet acte montre son caractère instinctif. Il ne s'agit donc ni de provocation préméditée, ni du mépris de la parole divine ou de l'autorité de l'imam ainsi que Saïd l'insinue, mais du geste désespéré d'un garçon raisonnable dont le besoin naturel de repos, après une nuit de travail, est contrarié par le haut-parleur.

En outre, l'acharnement de Saïd à retrouver et à punir le coupable malgré le discours pacifiste de l'imam qui le lui déconseille indique qu'il a des raisons personnelles inavouées d'agir ainsi. D'ailleurs, son goût prononcé pour la violence, comme l'explique le narrateur, est un acte de vengeance d'un pauvre frustré contre les riches et les gens du pouvoir. Imposer les préceptes de l'Islam par la violence n'est donc qu'un prétexte pour assouvir sa rancœur. Voilà pourquoi il s'enrage davantage quand il s'aperçoit que Boualem est l'auteur du vol du haut-parleur. Il ne lui a jamais pardonné, en effet, d'entretenir une relation amoureuse avec sa sœur Yamina et il tient enfin l'occasion de lui infliger une

correction, sans avoir à dire en public les motifs réels de sa haine pour cet ancien ami d'enfance.

Dans la même veine, ce n'est pas par fidélité à l'Islam que Rachid Peshawar dénonce Boualem à Saïd après avoir surpris une conversation au cours de laquelle le mitron avoue avoir décroché le haut-parleur. S'il le fait, c'est par dépit car il est amoureux de Yamina qui le méprise et lui préfère Boualem. Quand il dénonce donc Boualem pour le haut-parleur et participe avec plus de rage que Saïd lui-même à sa bastonnade, ce n'est pas à l'infidèle musulman qu'il en veut, mais à un rival. L'amplification romanesque fait voir les intentions profondes des principaux actants et donne une perspective nouvelle aux événements montrés dans le film.

V – Portée idéologique et éthique de la novélisation

Les principales stratégies mises en œuvre par Ali Ghalem, Merzak Allouache et Ousmane Sembene pour la réécriture littéraire de leurs films sont l'extension (ajout d'épisodes), l'expansion (descriptive et historique) et l'amplification par la motivation psychologique des actions des personnages. Ces opérations dépendent elles-mêmes d'une transformation majeure, celle du statut du narrateur dont les prérogatives, on le sait, ne sont pas identiques dans le récit filmique et dans le récit scriptural. Cette différence, ainsi que l'écrit André Gaudreault, réside dans le fait que

[l]e monstateur filmique, dont l'activité s'identifie au premier chef au procès du tournage, n'a pas la possibilité d'ouvrir une brèche temporelle permettant d'inscrire, dans la béance ainsi produite, un temps durant lequel, en tant qu'instance responsable de la communication du récit, il pourrait se permettre de « réfléchir » au monde narré et d'en restituer la substance à travers le filtre de son regard.²⁶

²⁶ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal/Paris, Nota bene/Armand Colin, 1999, p. 103.

Par conséquent, le passage du filmique au littéraire, bien que s'inscrivant dans ce que Genette nomme transformation intra-modale puisque l'hypotexte et l'hypertexte sont tous les deux narratifs, aboutit à un déplacement du pôle narratif, pour reprendre un concept de Gaudreault. Pour ce dernier en effet, toute œuvre narrative résulte d'une tension entre deux pôles, à savoir le monde raconté et l'instance racontante. Tout récit, étant à la fois discours (de l'instance racontante) et histoire (du monde raconté), peut être modulé pour donner préséance soit au narré, l'histoire prédomine alors, soit à l'instance racontante, le récit se situe alors du côté du discours²⁷. Le passage du filmique au littéraire relève donc d'un processus de subjectivation par lequel l'instance narrative s'interpose entre le monde narré (montré au cinéma) et le narrataire, accordant par ce fait une place prépondérante à la dimension discursive, car « le verbe, c'est le discours. Et le discours n'est pas le monde. Quel qu'en soit le degré de transparence, le *plan focal* du récit verbal reste, par-dessus les choses qui s'y réfractent, comme filtre du regard d'un autre que soi, le narrateur²⁸ ».

Cette perspective théorique légitime la démarche adoptée par Ali Ghalem, Merzak Allouache et Ousmane Sembene dans la réécriture littéraire de leurs films respectifs et présente les stratégies augmentatives qu'ils exploitent comme autant de possibilités d'intrusion discursive qu'offre toute novélisation au cinéaste, du fait que les médias filmiques et littéraires informent différemment la narration. Les contraintes de temps inhérentes à la réalisation et à la réception du film (environ une heure et demie) qui laissent peu de place aux développements pouvant se faire en marge de l'histoire s'estompent dans le roman²⁹. De même, comme « il paraît difficile à un texte filmique de stocker des

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

²⁹ Voir Emmanuelle Meunier, *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan, Coll. « De visu », 2004, p. 42.

informations, le taux de saturation perceptive des spectateurs étant vite atteint³⁰ », il semble logique que la transsémiotisation littéraire du film s'opère principalement à travers un ajout d'informations. Le lieu d'inscription de ces informations supplémentaires dans la novélisation – descriptions, portraits des personnages et explications logiques de leurs actions – n'est en rien exceptionnel chez les trois auteurs africains dont la pratique semble tout à fait conforme aux remarques de Jeanne-Marie Clerc :

Sans doute les lois du genre lui (au narrateur) imposent de rester fidèle à un certain canevas narratif, mais ces contraintes ne l'empêchent pas de donner aux personnages une épaisseur psychologique, de leur inventer un passé, des souvenirs et des désirs, de leur fournir constamment des justifications rationnelles. [...] En fait, le véritable héros du roman tel qu'il est mis en lumière par ces textes, c'est le narrateur, et les personnages n'existent que dans la mesure où il peut en faire ses créatures.³¹

Il en ressort que la particularité des novélisations africaines, si elle existe, réside non dans les techniques de réécriture adoptées, mais dans la nature, le contenu ou la valeur idéologique du discours que le narrateur ajoute au texte et, peut-être aussi, dans les motivations des auteurs, puisqu'il s'agit d'auto-réécriture.

Les textes de Ghalem, Merzak Allouache et Sembene remplissent quatre des cinq critères qui pourraient servir, selon Raphaëlle Moine³², à définir la novélisation comme un genre : leur format est celui du livre, leur matière d'expression est le texte verbal et écrit, leur mode d'expression est narratif, ils peuvent être lus de manière autonome malgré leur genèse cinématographique, mais leur publication ne coïncide pas avec la sortie en salle du film.

³⁰ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma », 1989, p. 105.

³¹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 101.

³² Raphaëlle Moine, « Cinéma, genres et novellisation dans l'espace éditorial français contemporain », Jan Baetens & Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 88.

Ce dernier trait qui distingue la pratique de ces auteurs contribue à éloigner leurs œuvres du champ cinématographique car, avec un décalage de quatre ans ou plus entre la sortie du film et celle du livre, elles ne visent ni à faire la publicité du film, ni à tirer davantage profit de son succès commercial. D'ailleurs, il ne s'agit pas de films d'action spectaculaires ou de films pour un jeune public comme la majorité des films hollywoodiens qui se prêtent avantageusement à la novélisation et les romans sont publiés par des éditeurs « traditionnels » tels que Syros, Présence africaine et Seuil, sans précautions éditorialistes ou commerciales particulières qui les rendent plus accessibles. Ainsi « ancrés dans la culture légitime », les romans de Ghalem, de Merzak Allouache et de Sembene appartiennent à ce que Raphaëlle Moine appelle novélisations « nobles », par opposition à la novélisation populaire, qui sont des romans dérivés de films d'auteur et qui se présentent comme « autre chose que le film³³ ».

En réalité, la novélisation telle que pratiquée par ces trois auteurs semble s'inscrire dans une démarche élitiste destinée à arracher le sujet de leur film du domaine du fait divers ou de la banalité quotidienne par une profonde réflexion sur les acteurs sociaux et le contexte sociopolitique. Une analyse de Stéphane Benassi montre que le succès de la novélisation en tant qu'outil de marketing provient de certaines de ses figures structurelles et diégétiques qui relèvent du récit populaire. Pour lui, l'œuvre novélisée, qui se réduit à la trame narrative et aux dialogues, constitue une forme « primitive » du récit littéraire, « un genre proprement paralittéraire directement hérité de la tradition orale qui reposerait tout entier sur la *mimèsis*³⁴ ». En travaillant justement dans leurs romans à dépasser la

³³ *Ibid.*, p. 93.

³⁴ Stéphane Benassi, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », Jan Baetens & Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 101.

monstration filmique dont le ressort principal est la *mimèsis*, Ghalem, Allouache et Sembene chercheraient à se démarquer de la paralittérature, à donner une version vraiment littéraire, élitiste, à un récit que le média cinématographique destine à un auditoire populaire.

On a l'impression qu'il existe une division des tâches entre le cinéma et la littérature chez ces cinéastes-romanciers. Si le cinéma permet de toucher un auditoire plus large et varié, la littérature autorise des analyses et des prises de position difficiles à assumer par le média filmique, ce qui a fait dire à Dudley Andrew que Sembene Ousmane dénigre le cinéma par rapport à la littérature en l'utilisant comme un outil de diffusion de ses vues sur les problèmes sociaux de l'Afrique³⁵. Merzak Alouache, lui, revendique un cinéma populaire pour mieux exprimer ce qu'il ressent face à la société et pour y arriver, il ajuste son art :

[...] j'ai fait de la tactique, du slalom, pour mettre des atouts de mon côté, et non venir sur un plateau m'exprimer avec tout ce que j'avais à dire; mais mettre des garde-fous pour essayer d'avoir le moins de dégâts en tenant compte du contexte, chaque fois, dans lequel je fais mes films.³⁶

Mais s'il veut faire des films populaires, Allouache exprime en même temps le souhait de voir se créer un « environnement intellectuel³⁷ » qui permette d'élucider le discours filmique. La novélisation dans ce contexte pourrait être perçue comme un aspect de ce prolongement critique par lequel le cinéaste recouvre des éléments amputés de son œuvre pour contourner les contraintes contextuelles, tout en y ajoutant une dimension

³⁵ Dudley Andrew, « Enraciné et en mouvement : les contradictions du cinéma africain », *CinémAction*, n° 106, 2003, p. 17.

³⁶ Merzak Allouache, « L'homme qui regardait les fenêtres. Interview de Merzak Allouache », Fanny Colonna (dir.), *Être marginal au Maghreb*, Paris, CNRS, 1993, p.229. (225-239)

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

intellectuelle³⁸. La novélisation semble donner aux cinéastes un plus grand sentiment de complétude puisqu'elle répond à leurs aspirations intellectuelles insuffisamment pris en compte par le film.

On l'a vu, en effet, les techniques de réécriture littéraire du film déployées dans les trois novélisations consistent à allonger le texte et donc, comme le dit Genette, à ajouter du texte et du sens à un texte³⁹. L'augmentation aboutit dans les romans à une transformation thématique qui affecte la signification des films dont ils sont dérivés. L'extension, l'expansion et l'amplification s'y présentent comme des prétextes pour introduire des arguments politiques, analyser des faits culturels ou commenter des situations sociologiques. Les événements anecdotiques au cinéma prennent alors une tournure plus sérieuse lorsqu'ils sont rattachés à leurs causes premières, à savoir les défaillances importantes dans l'organisation sociale ou le système politique. On pourrait parler d'une transformation permettant de passer d'une structure de surface centrée sur l'enchaînement des événements à une structure profonde plus discursive et plus analytique.

Ainsi, si *Guelwaar* apparaît au cinéma comme une « satire des chrétiens et des musulmans qui se disputent des limites opposées d'un terrain (le cimetière) que ni les uns ni les autres ne peuvent franchir » ou une controverse relative à l'aide alimentaire en Afrique⁴⁰, le roman fait plutôt ressortir les incuries des politiciens qui, après avoir sabordé la réforme agraire garante de l'autonomie du pays, instrumentalisent la pauvreté de leurs peuples dans leurs batailles de positionnement. L'aide alimentaire qu'ils demandent, quand elle n'est pas détournée et réinvestie en Occident, sert à manipuler les populations, ce qui

³⁸ C'est le lieu de rappeler que *Bab el-Oued city* a été tourné en 1993 dans la clandestinité, Alger étant sous état d'urgence et les artistes et intellectuels étant constamment pris pour cible par les fondamentalistes. Voir à ce sujet Hadani Ditmars, « Torn Apart », *Sight and Sound*, n° 5 (9), sept. 1995, p. 34-36.

³⁹ Gérard Genette, *Palimpseste*, op. cit., p. 418.

⁴⁰ Dudley Andrew, loc. cit., p. 17.

finir parfois par des conflits prétendument religieux. Le roman comporte ainsi un fondement idéologique qui change le texte tuteur du fait divers à caractère religieux ou de controverse en critique sociale et politique.

Par ailleurs, le rapport entre récit principal et récits intercalés, de même qu'entre thèmes principaux et thèmes secondaires est mieux articulé dans le roman que dans le film. Si l'on retrouve les mêmes métarécits présentés sous forme d'analepse dans les deux médias, c'est seulement le roman qui s'attarde sur les narrateurs et les narrataires intradiégétiques, inscrivant par ce fait ces micro-récits dans un cadre précis. Ainsi par exemple, l'histoire de Pierre Henri Thioune qui, pris en flagrant délit d'adultère avec la femme du muezzin, traverse le village tout nu et celle d'Oumy, la plus jeune femme de Meyssa Ciss qui a deux enfants avec Mor Ciss, le frère de son mari, gardent un statut banal ou secondaire dans le roman. Avec les précisions que le narrateur y fournit, on ne peut, en effet, les rattacher aux thèmes de la famine et de l'aide alimentaire comme le fait John Mowitt dans son analyse du film. Mowitt écrit:

It is significant though that, through the theme of adultery, Sembene repeats or anticipates this insight, showing that the deeper question is about material need, or, put another way, that the deeper question is about the economic and alimentary pressures placed upon communities by adulterous sexual reproduction⁴¹.

En réalité, l'histoire d'adultère de Pierre Henri Thioune, racontée par Alfred à ses camarades qui, il faut le rappeler, la connaissent déjà, fait partie des attitudes populaires adoptées face à la mort : pendant que les femmes se lamentent, les hommes se racontent des histoires amusantes, généralement des épisodes de la vie du défunt, pour oublier leur chagrin. Voilà pourquoi le rire hilare et sans retenue de l'auditoire exclusivement

⁴¹ John Mowitt, « Guelwaar : Politicizing the Aesthetics of Hunger », *Edebiyât*, Vol. 8, 1998, p. 133. (129-136)

masculin d'Alfred le comble et l'incite à continuer son récit⁴². Le seul rapport qu'on puisse établir entre ce récit, somme toute anodin, et le sujet principal du roman est la prédilection du défunt à relever les défis : autant, à l'époque, il a bravé les obstacles pour s'introduire dans la case et le lit du muezzin, autant, aujourd'hui, il défie les autorités politiques. Il serait donc important de dépasser le thème de l'adultère qui, bien qu'inscrit au premier plan, reste accessoire car destiné principalement à planter le décor culturel dans lequel se déroule l'intrigue principale.

On arrive à la même conclusion avec l'histoire d'Oumy. En compensation d'une dette, la jeune femme a été donnée en mariage à un vieil homme impotent/impuissant par son père insolvable. Ce handicap étant toujours honteux, l'adultère est généralement toléré, même par le mari cocu, puisque la naissance des enfants dans le foyer lui évite les soupçons et les commentaires désagréables⁴³. Ce qui semble important aux yeux de Sembene, ce n'est pas l'adultère, sujet par excellence des ragots populaires, mais la polygamie qui ravale la femme au rang des objets de change et qui, pour cela, doit être combattue comme le font Oumy elle-même (dans le film et dans le roman) et Angèle dans le roman. Le roman approfondit donc la réflexion et établit une hiérarchie entre les thèmes, désignant comme insignifiants des détails auxquels le traitement filmique peut sembler accorder une importance indue.

⁴² V. Y. Mudimbe s'interroge sur le déséquilibre de cette pratique sociale qui, face à la mort, attribue la misère et la souffrance aux femmes et propose le délire et l'ivresse aux hommes dans *Réflexions sur la vie quotidienne*, Kinshasa, Éditions du Mont Noir, Coll. « Objectif 80 », 1972, p. 29; il revient sur cette gestion populaire de l'épreuve de la mort dans *Shaba deux. Les carnets de Mère Marie Gertrude*, Paris, Présence africaine, 1989, p. 44-45 en faisant dire à son héroïne : « Je viens d'un milieu où la mort est, en soi, catastrophe. On la conjure en l'affrontant. Les cris et les pleurs durant le deuil creusent le scandale de tout départ et le décès qui, en lui-même, marque la continuité de la vie, se célèbre sous le mode du doute : les femmes de la famille et de la communauté pleurent et, au nom du même symbole, les hommes boivent et rient. »

⁴³ Le roman de Charly-Gabriel Mbock, *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, CLE, 1978, illustre abondamment ce thème.

Une évolution similaire du banal, de l'anecdotique vers le sérieux s'observe dans *Une femme pour mon fils* et *Bab el-Oued*. Dans le premier, l'histoire de la jeune fille mariée à un inconnu qui l'abandonne aussitôt pour émigrer en France cède la place à une analyse des pesanteurs socioculturelles qui entravent l'épanouissement socioprofessionnel de la femme algérienne et des conséquences malheureuses (l'immigration étant l'une des plus graves) de la gestion politique du pays depuis les indépendances. Les effets de la corruption, du favoritisme et des pratiques culturelles dépassées prennent le pas sur les désagréments quotidiens d'une jeune mariée. Le deuxième privilégie les fondements politiques et socioéconomiques de la violence religieuse présentée comme un épiphénomène, une des manifestations d'un mal plus profond. Dans tous les cas donc, la novélisation opère un changement du statut du texte qui passe d'un registre populaire à un registre sérieux, avec pour ultime objectif d'atteindre un public différent⁴⁴.

Les films de Merzak Allouache et d'Ali Ghalem sont en arabe et sous-titrés en français tandis que celui d'Ousmane Sembene, en wolof et en français est sous-titré en anglais. S'ils peuvent être vus par des spectateurs d'origine, de culture et de niveau intellectuel variés, les versions littéraires respectives, en français uniquement, ne peuvent intéresser que la minorité de ceux qui, éduqués, peuvent lire et comprendre un roman en français, sans s'offusquer de certains faits considérés comme écart par rapport à la morale populaire. Les films apparaissent plus pudiques, plus réservés que les romans par rapport aux scènes suggestives ou ouvertement sexuelles qu'ils éliminent systématiquement. Le bain de vierge, c'est-à-dire la préparation sexuelle de la future mariée, le test de la virginité, les

⁴⁴ Au regard de la réception des films et des romans qui en sont dérivés, on peut bien se demander si cet objectif a été atteint, car si les films sont largement commentés dans les journaux populaires, ils le sont aussi dans les revues spécialisées et par des universitaires, contrairement aux romans qui semblent passer inaperçus aussi bien des quotidiens que de la critique universitaire.

rapports sexuels d'Amor et Aïcha ou de Hocine et Fatiha, le viol de Malika par Allaoua sont des scènes amplement décrites dans la version littéraire d'*Une femme pour mon fils* alors que le film ne les évoque pas du tout. Les scènes de la plage où la nudité des femmes est dévoilée, effectives dans le roman, figurent dans le film sous la forme d'un cauchemar. Dans le film de Merzak Allouache, les relations entre Boualem et Ouardya, une révolutionnaire désabusée, restent chastes pourtant le roman s'étend abondamment sur leurs ébats. C'est la même tendance chez Ousmane Sembene où les gestes et les tenues semblent plus osés dans le roman que dans le film. Les cinéastes éprouvent le malaise dans la représentation des comportements marginaux tels que la consommation de l'alcool par exemple. La dépendance d'Ouardya par rapport au vin et celle de Hocine par rapport à la bière sont plus explicites dans le roman.

Cette réticence du cinéma africain à montrer la sexualité, bien qu'il l'évoque subtilement, établissant ainsi une hiérarchie axiologique entre le discours sur le sexe et la représentation du sexe, ainsi que le suggère Alexie Tcheuyap, résulte de « certaines traditions tenaces, des lois non écrites, et surtout un sens sévère du sacré⁴⁵ ». En passant à l'écriture romanesque, le cinéaste s'affranchit de cette contrainte éthique pour la simple raison que son nouvel auditoire en est lui-même affranchi. En effet, contrairement aux spectateurs du film dont certains peuvent n'avoir connu que la culture du terroir, les lecteurs du roman sont, soit issus d'autres cultures, soit ouverts à la culture occidentale par la maîtrise de la langue française. En outre, plus que le spectateur du film, le lecteur du roman est susceptible d'apprécier la valeur esthétique et éthique de la représentation du sexe parce que la libération du discours sur le sexe dans la littérature africaine précède de

⁴⁵ Alexie Tcheuyap, « Le sexe hors cadre », *CinémAction*, n° 106, 2003, p. 40. (37-40)

loin les premières tentatives d'une telle pratique dans le cinéma⁴⁶. Ce facteur éthique perçu du point de vue de la réception peut aussi être déterminant au niveau de la réalisation des films. Les personnages du roman, « êtres de papier », n'ont de conscience que celle que leur concède l'auteur. Le cinéma a besoin d'êtres de chair, des acteurs qui, déterminés par la culture ou une certaine conception de la morale, pourraient refuser certains rôles.

En somme, la novélisation peut être envisagée dans le cas d'Ali Ghalem, Merzak Allouache et Ousmane Sembene comme le retour à la/de la réalité. Comme l'écrit André Gaudreault,

[...] le processus de discursivisation filmique implique trois champs d'intervention cinéastique qui, soit dit en passant, font que l'œuvre filmique est [...] « éloignée du réel de trois degrés ». En effet, chaque champ d'intervention permet une activité de manipulation de la *réalité-mise-en-film* qui la fait à chaque fois reculer d'un cran par rapport à la réalité référentielle.⁴⁷

L'écriture romanesque reprend à rebours ce processus de mise en film en restituant par le biais de l'extension, de l'expansion ou de l'amplification l'environnement politique, socioéconomique et culturel dans lequel se déroulent les événements montrés dans le film. Le contexte référentiel de chaque histoire apparaît alors avec plus de cohérence, ce qui dévoile les enjeux idéologiques, esthétiques et éthiques avec lesquels les cinéastes et les romanciers doivent composer. Il en ressort que si le cinéaste peut traiter de tous les sujets sociaux importants, le média filmique ne lui permet pas toujours d'articuler ses prises de position politiques ou philosophiques.

On a alors l'impression que le cinéma, qui touche un public plus large et plus hétéroclite, soulève des questions, présente des faits tandis que le roman les analyse, remonte à leurs origines et suggère des solutions. Ce faisant, la novélisation, en tant

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷ André Gaudreault, *op. cit.*, p. 110.

qu'auto-réécriture, se situe dans une logique perfectionniste, celle de la reprise en main de la parole intellectuelle affranchie de toute (auto)censure et des entraves que les partenaires administratifs, esthétiques, techniques, etc. opposent à la libre expression du cinéaste. La novélisation ne se limite donc pas à allonger le film, elle change l'orientation du texte qui, échappant à la culture populaire où le cinéma est confiné en Afrique, devient sérieux, critique, voire didactique. Si l'on ne peut parler de *remédiation* au sens où l'entendent Jan Baestan et Marc Lits, c'est-à-dire le transfert d'un texte d'un média ancien vers un média nouveau qui lui donne une nouvelle vie, du moins peut-on reconnaître à la novélisation la capacité de remédier au sentiment d'inachevé que les contraintes techniques, budgétaires, culturelles, sociologiques et autres infligent au cinéaste.

Chapitre 8 : La qualité littéraire de la novélisation

Le statut littéraire de la novélisation est problématique. La romancière et critique de cinéma française, Anne-Marie Garat, pense qu'elle « est un très bel exercice [...] tant qu'il n'a pas de prétention littéraire¹ ». Elle articule ainsi le préjugé défavorable qui accompagne la novélisation, qualifiée, ainsi que le notent Stéphane Benassi² et Raphaëlle Moine³ qui en prennent la défense, de littérature de masse ou de littérature de consommation pour mieux la distinguer de la littérature « légitime », celle qui est institutionnalisée et enseignée. Tandis que Benassi montre l'importance quantitative de la novélisation en insistant sur sa large diffusion et son impact dans l'univers culturel mondial, Moine, pour sa part, rassemble des données d'ordre esthétique, éditorial et institutionnel pouvant présider à sa classification comme genre littéraire à part entière. Comme précédemment indiqué, les trois cas africains de novélisation ont été publiés par des éditeurs traditionnels, pour ainsi dire : *Bab el-Oued City* chez Seuil, *Guelwaar* chez Présence africaine, *Une femme pour mon fils* chez Syros. Par conséquent, la question ne se pose pas ici en termes institutionnels ou de légitimité, mais par rapport aux caractéristiques littéraires propres de la novélisation.

Cette interrogation sur les traits littéraires distinctifs de la novélisation est d'autant plus importante qu'elle prolonge celle sur l'intermédialité posée dans le chapitre précédent. La novélisation, on l'a vu, n'est pas une adaptation au terme de laquelle les mots se substituent aux images mobiles du cinéma, mais un récit écrit issu d'un processus de réécriture qui se déploie à partir d'un autre récit écrit de nature différente. La novélisation

¹ Laurence Brogniez, « Le cinéma dans l'œuvre d'Anne-Marie Garat », entretien avec Anne-Marie Garat, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol.9, No. 3, 2005, p.232.

² Stéphane Benassi, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », *La novellisation. Du film au livre*, (dir. Jan Baetens et Marc Lits), Leuven, Leuven university Press, 2004, pp.95-107.

³ Raphaëlle Moine, « Cinéma, genre et novellisation dans l'espace français contemporain », *La novellisation. Du film au livre*, (dir. Jan Baetens et Marc Lits), Leuven, Leuven university Press, 2004, pp.86-94.

prend en effet sa source dans le scénario du film, un genre essentiellement transitoire, écrit dans la perspective du film à faire. Amélie Vermeesch note à ce sujet :

Conçu dans les limites imposées par l'art cinématographique, [le scénario] contient toutes les données narratives de ce film à faire, mais aussi certaines données techniques de sa réalisation. Il n'existe qu'en vue de sa réalisation. Que le film lui reste fidèle ou non, il est en principe et au départ son schéma directeur. Le film est déjà présent dans le scénario, « à titre de référence, et surtout à titre de possibilité ». Le film est l'*horizon d'écriture du scénario*.⁴

La novélisation procède donc du détournement du scénario de son horizon de prédilection qu'est le cinéma, une opération qui, affectant aussi bien la dimension générique que la matière de l'expression, a forcément des répercussions sur le texte d'arrivée.

Dans cette perspective, il semble essentiel, pour mieux cerner la particularité stylistique ou esthétique de la novélisation, de l'analyser à la lumière de la poétique du scénario afin de déterminer ce qu'elle en retient et qui pourrait la distinguer des autres romans. De plus, le film étant toujours déjà présent dans le scénario comme le suggère Vermeesch, la transposition de certains éléments spécifiquement filmiques peut exiger un traitement littéraire particulier car « [m]ême quand l'écriture paraît se détourner du cinéma, comme il arrive dans le style du texte novellisé [*sic*], l'imprégnation par la visualité est totale⁵ ». Aussi le statut de l'instance narrative et sa relation avec son récit et le(s) narrataire(s), de même que le traitement du temps et de l'espace prennent-ils une grande importance, étant donné que le passage du cinéma au roman repose sur un bouleversement profond de ces paramètres énonciatifs. En d'autres termes, définir les caractéristiques littéraires de la novélisation reviendrait à rechercher les empreintes de la visualité que traîne le texte novélisé du fait de sa contiguïté avec le cinéma, un art de la *mimésis* et de la monstration par excellence, et donc à élucider comment l'image oriente l'écriture.

⁴ Amélie Vermeesch, « Poétique du scénario », *Poétique* 138, avril 2004, p. 220. (Souligné par l'auteur)

⁵ Jan Baetans, « La novélisation, un genre contaminé », *Poétique* 138, avril 2004, p. 246.

I – Les empreintes du scénario

La réécriture d'un scénario de film en roman implique des changements majeurs dans la situation d'énonciation. Bien que dans les cas d'auto-réécriture, comme ceux que nous analysons ici, le destinataire (l'auteur) reste le même, le(s) destinataire(s) change(nt) d'un contexte à l'autre, ce qui suscite d'importants ajustements dans la scénographie de l'œuvre. Si le scénario s'adresse au réalisateur qu'entoure une équipe formée d'acteurs et du personnel technique du tournage, le roman est conçu pour un lecteur opérant seul. Aussi, la nature de la communication change radicalement. Le message du scénario est destiné à être traduit en actes et en images de façon à construire un contexte référentiel perçu sans médiation par les spectateurs du film à faire tandis que le contenu du roman invite le lecteur à la représentation, c'est-à-dire à l'imagination, à la reconstitution mentale de ce même contexte référentiel. Si le scénario adopte l'objectivité, la sécheresse et la clarté des messages tendant vers le performatif, le texte novélisé fait appel à l'interprétation et recourt pour cela aux ressources littéraires nécessaires au travail d'imagination, en l'occurrence la réintroduction d'un narrateur omniscient qui canalise l'interprétation du lecteur, affectant de ce fait la distance narrative entre ce dernier et l'histoire.

L'origine filmique de la novélisation n'est en effet pas une garantie d'objectivité. Le narrateur, absent du scénario et du film, se manifeste dans le roman par un apport abondant d'informations sur le contexte sociohistorique et sur les personnages. Ce faisant, il change la tonalité de l'histoire, qui peut passer du comique au sérieux par exemple, et influence la perception des personnages, rendant certains sympathiques et d'autres antipathiques ou indifférents. Il ne s'agit cependant pas de revenir sur ce rôle du narrateur dont le parti pris idéologique et l'immense savoir historique, politique, psychologique ou social sont la clé du processus de l'expansion du scénario en roman.

On l'a déjà vu au chapitre précédent, c'est par le biais du narrateur, qui en augmentant le contenu du scénario, modifie sa structure et sa signification, que le texte novélisé prend une dimension proprement littéraire et s'inscrit dans le genre romanesque. Le narrateur est l'instance qui permet de mettre en discours les composantes essentiellement monstratives du film, de sorte qu'on passe d'une diégèse mimétique à une diégèse non mimétique⁶. Mais certains constituants caractéristiques de la monstration filmique échappent au narrateur ou se traduisent mal dans le récit scriptural et restent dans le texte romanesque telles des reliques qui rappellent l'univers filmique. C'est sur ces traces qu'il convient de s'attarder pour définir le style littéraire de la novélisation.

Le premier rapprochement évident entre la novélisation et le scénario se situe au niveau de la structure externe. D'un auteur à l'autre et d'une époque à l'autre, la pratique et la forme du scénario ne sont pas uniformes certes, mais il se dégage de tous ces textes écrits en vue de l'élaboration d'un film une certaine constance. Par exemple, Jacqueline Wolfowicz les envisage sous un angle synchronique et décèle des traits communs susceptibles de militer en faveur de l'inscription du scénario parmi les genres littéraires⁷. Dans le même sens, mais selon une perspective diachronique, Francis Vanoye relève des éléments structurels qui sont restés immuables malgré les mutations formelles subies par le scénario à travers son évolution historique. Il constate notamment qu'en plus d'assurer leur continuité logique par le jeu des entrées et des sorties de personnages, les premiers scripts recourent aussi à la localisation spatiotemporelle des scènes et au découpage en plans numérotés, avec la description de l'action et les instructions techniques. Plus tard, avec

⁶ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal/Paris, Notabene/A. Colin, 1999, p. 73.

⁷ Jacqueline Wolfowicz, « Le scénario comme genre littéraire », *Neohelicon*, vol. XVII, n° 2, 1990, p. 283-289.

l'avènement du cinéma parlant, le script se découpe plutôt scène par scène et intègre les dialogues et la mention des bruits et de la musique⁸. On retrouve quelques éléments de ce dispositif structurant du scénario dans les romans d'Ousmane Sembene et de Merzak Allouache.

Guelwaar frappe d'emblée par son découpage en parties, onze au total, lesquelles sont à leur tour divisées en quatorze sections, numérotées en continu, et en sous sections marquées par des astérisques. Le fait que les numéros de ces sections se suivent, de sorte que la division du roman en parties semble superflue, rappelle la présentation matérielle du scénario dont l'organisation en plans ou en scènes numéroté(e)s, ainsi qu'on l'a vu avec Vanoye, est un ressort de sa continuité logique. Par ailleurs, le passage d'une section numérotée à une autre correspond généralement à un changement de décor et ne recourt que très rarement aux connecteurs logiques, ce qui donne au lecteur l'impression de passer d'un tableau visuel à un autre. En effet, et *Guelwaar* rejoint ici *Bab el-Oued* qui, sans avoir des parties numérotées, ne dégage pas moins cette impression de visualité, chacune de ces sections commence par des précisions sur le cadre spatiotemporel. On a ainsi des indications sur le lieu, son ameublement, la lumière ou l'obscurité, l'atmosphère générale qui y règne et parfois sur les personnages présents, bien avant l'action ou le dialogue qui constituent l'essentiel de l'extrait. Cette structuration du récit novélisé évoque d'une certaine manière les pièces de théâtre, car ces sortes d'introduction de l'action par sa brève situation dans un cadre matériel et sociologique bien défini jouent un rôle semblable à celui des didascalies.

Certaines de ces indications scéniques, si on peut les appeler ainsi, associent sons et lumières pour créer le suspense en plaçant le lecteur dans l'expectative d'un certain type

⁸ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, A. Colin, Coll. « Cinéma », 2005, p. 8.

d'événement. Elles reproduisent ainsi la communication cinématographique qui suggère au spectateur la gaieté, la tristesse ou la dangerosité de l'action à venir par des musiques, des bruits ou des éclairages précis. Le tableau liminaire de *Guelwaar* est assez éloquent à cet effet. Ce roman porte sur le décès d'un notable africain qui plonge tout un village dans la détresse, mais avant de dévoiler ce fait et ses conséquences, le narrateur prépare le lecteur à travers le décor initial, à vivre des événements angoissants :

Le quartier de lune enveloppé d'une mousseline de poussière miroitait d'un éclat de safran dilué. Un triple anneau l'encerclait. Dans la profondeur de la nuit, des aboiements rageurs repris par un second, puis un troisième chien, plus près, se répercutaient lugubrement. Aloys suit en boitant le même chemin qu'il empruntait depuis quelques jours et nuits. Noyé dans l'obscurité, l'esprit aux aguets... (*Guelwaar*, 13)

Parfois, les indications scéniques se limitent à la présentation objective du cadre physique de l'action et des personnages comme dans la section 2 de *Guelwaar* par exemple : « La grande concession des Thioune était avalée par la sombre silhouette du caïlcédrat. Sous la porte du salon filtrait une fine bande de lumière. Dès que la porte s'ouvrit en grinçant, la voix de Nogoye Marie, la mère se fit entendre... » (*Guelwaar*, 14). Quelquefois aussi, en plus du changement du décor ou des personnages, le narrateur situe son récit dans le temps dans ces débuts de section. Dans *Bab el-Oued*, on peut lire :

La nuit est tombée sur le quartier de Bab el-Oued. L'animation est réduite. Quelques voitures circulent, remontant les avenues à toute allure. Les devantures de la plupart des magasins sont cadénassées et les rideaux tirés. [...] Seuls, sur les places aux arbres rabougris et sous les proches d'immeubles, des jeunes chassés par la promiscuité et la chaleur des appartements se rassemblent et bavardent parfois jusqu'à l'aube (*Bab*, 19).

Le passage de ce chapitre au suivant n'a d'autres justifications que le lever du jour, et le narrateur l'indique d'emblée :

Une nouvelle journée commence à Bab el-Oued. Le ciel est bleu, pur, à croire que la pollution humide qui recouvre habituellement la ville a suivi les nuages de sable dans

leur long voyage vers le nord. Une forme entièrement recouverte de drap est allongée dans le lit de Boualem (*Bab*, 22).

On se rend à l'évidence que la cohérence du récit novélisé, comme celle du scénario, repose sur la localisation spatiotemporelle indiquée au début du chapitre. Quelques sections du texte échappent cependant à cette logique sans toutefois mettre en péril la lisibilité du récit. Il s'agit en général d'extraits qui, n'ayant pas de correspondance dans le récit filmique, relèvent de l'ajout dans le texte littéraire, très souvent en forme d'analepse ou de réflexions du narrateur sur un personnage ou sur un lieu. La section 7 de *Guelwaar* fait partie de ces exceptions :

A mi-récit, je dois vous ramener en arrière, pour vous narrer ce qui s'était passé, bien avant le soleil de ce funeste jour. Conteur, je ne dois omettre personne et situer chacun à sa place, même minime dans cette fable. C'est le doyen Guignane... (*Guelwaar*, 56)

Il en est de même pour les chapitres de *Bab el-Oued* qui commence respectivement aux pages 50, 61 et 78. Ainsi structurés, ces deux récits semblent bien aérés et se lisent d'autant plus aisément qu'ils sont divisés en unités brèves et circonscrites dans un cadre spatiotemporel clairement délimité. Ce n'est pas la même impression que donne *Une femme pour mon fils*, texte de novélisation lui aussi, mais dont la progression obéit à une logique différente.

Entre autres caractères distinctifs de l'écriture du scénario, Vermeesch note que son schéma narratif « est "contraint" par une nécessaire alternance et gradation, sur le plan spatio-temporel (jour/nuit, intérieur/extérieur) et du point de vue de l'action (scènes visuelles/scènes dialoguées, statiques/dynamiques, etc.)⁹ ». L'intrigue d'*Une femme pour mon fils* semble reposer sur une pareille alternance, obligeant le lecteur à osciller constamment entre divers lieux sociologiquement marqués. On alterne ainsi entre cadres

⁹ Amélie Vermeesch, *loc. cit.*, p. 223.

intimes et espaces ouverts, cercles masculins et cercles féminins, milieux des jeunes et milieux des vieux... Le roman relate le mariage de Fatiha et de Hocine avec une telle exhaustivité que tous les détails, depuis sa préparation jusqu'à sa fin précoce, prennent une importance égale. Le récit commence par les derniers préparatifs des futurs mariés qui se déroulent simultanément mais en des lieux distincts, les deux fiancés ne devant se voir qu'une fois le rituel terminé. On passe alors du hammam où Fatiha prend son bain de vierge au bain des hommes où Hocine reçoit les soins d'un masseur. Ensuite, le narrateur présente la fiancée dans sa chambre pleine de cadeaux en compagnie des femmes qui la maquillent, puis décrit les hommes qui, en même temps, festoient dans la cour.

Les articulations de cette partie du roman sont marquées par les expressions telles que « Fatiha, elle »; « Hocine, lui »; « les hommes, eux »; « du côté des femmes »; « du côté des hommes », etc. qui indiquent que les actions décrites sont simultanées bien que ne se déroulant pas au même endroit. Ce mouvement constant du narrateur entre plusieurs actions simultanées se poursuit jusqu'à la fin du récit. On alterne ainsi entre des adolescents qui discutent sur une plage et de jeunes adultes méditant sur leur avenir dans un bar au même moment ou encore entre des gens fortunés profitant de la vie sur une plage et de pauvres chômeurs écumanant le marché à la recherche d'un emploi.

La même démarche est mise à contribution dans la description de la vie conjugale de Fatiha l'héroïne du roman. Puisqu'elle n'arrive pas à s'intégrer dans sa belle-famille où l'a laissée son mari après les noces, elle se situe constamment en marge des activités communes, amenant le narrateur à alterner entre ce que les autres font dans la cour, le salon ou la cuisine et ce qu'elle fait dans sa chambre ou le coin de la maison où elle s'est retirée. Parfois cette technique d'écriture met en parallèle des personnages différents faisant en même temps, comme par coïncidence, le même geste avec des mobiles ou aptitudes

différents. Par exemple, dans la deuxième partie du roman, on se trouve tour à tour dans la chambre de Hocine où l'acte conjugal dépourvu de dialogue se mue en violence, dans la chambre des enfants où Allaoua viole Malika, une amie de sa mère venue leur rendre visite et dans la chambre des parents où « Amor et Aïcha font l'amour de tout leurs corps, de tout leurs cœurs, si profondément habitués l'un à l'autre, si irrémédiablement unis, si paisiblement liés pour le meilleur et pour le pire... » (*Une femme*, 70)

Avec une telle structure, *Une femme pour mon fils* rappelle le montage alterné, une technique qui a pour fonction, entre autres, de présenter des événements simultanés au spectateur mais aussi de l'inciter à la comparaison intuitive de faits reliés par la proximité spatiotemporelle. Cette technique cinématographique, appliquée au récit scriptural, ne semble pas avoir réussi. En effet, on l'a vu, si la progression du récit suivant la localisation spatiotemporelle fait de *Guelwaar* et de *Bab el-Oued* des romans vivants à la lecture aisée, c'est parce qu'à chaque unité textuelle correspondent un espace et un événement déterminants pour l'intrigue. En voulant amplifier une histoire trop simple pour un roman, Ali Ghalem s'est surtout penché sur la peinture sociale réaliste et les divers lieux où son narrateur mène le lecteur contribuent moins à la marche de l'intrigue qu'à une analyse psychosociologique des personnages. Ainsi, pour bien illustrer les antagonismes et les contradictions de la société algérienne postcoloniale, l'alternance se fait entre lieux et actions semblables, donnant au lecteur une impression de monotonie. On passe ainsi d'une scène statique à une autre scène statique ou à une scène dialoguée, l'important étant de mettre l'accent sur un état décrié de la société. Les scènes dynamiques elles-mêmes, parce que destinées avant tout à montrer les défaillances de l'organisation sociopolitique du pays, n'ont qu'un lien ténu avec l'intrigue principale, ce qui les rend ennuyeuses aussi. En somme, ce qu'*Une femme pour mon fils* gagne sur le plan de l'engagement social, il le perd

sur le plan de la qualité littéraire et l'origine filmique n'y est pas une garantie de vivacité comme pour *Guelwaar* et *Bab el-Oued*.

En réalité, les trois romans semblent avoir été soumis à des degrés de travail littéraire différents, ce qui fait que leur origine filmique se dévoile plus ou moins subtilement. On peut le constater au niveau de la transposition dans le récit scriptural de certains éléments tels que le dialogue qui s'intègre plus naturellement au récit scénique ou filmique. Ainsi que le note André Gaudreault en effet, la *diegesis* mimétique étant fermée au narrateur scriptural du fait que ses personnages, « êtres de papier », ne sont pas en acte, le roman essaye d'y accéder par « le recours forcené, à chaque détour du récit, à cette expression ultime de *showing* qu'est la citation des paroles soi-disamment par eux (les personnages) prononcées¹⁰ ». Autrement dit, le discours rapporté réalise une certaine synthèse entre la monstration filmique et la narration scripturale puisqu'il a le mérite de s'intégrer au récit du narrateur sans lui imposer de pause, tout en évoquant chez le lecteur le(s) personnage(s) qui auraient effectivement prononcé les paroles citées. Le narrateur de *Bab el-Oued* fait un usage abondant de la citation et du discours indirect, généralement pour traduire les pensées non exprimées des personnages, mais parfois aussi pour résumer ou raccourcir les dialogues et maintenir la vitesse du récit. La parole reste ainsi au narrateur la plupart du temps de sorte que le lecteur, fort de ce que l'énonciation émane d'une source constante, peut se concentrer sur l'action du roman.

Le traitement des dialogues est différent dans *Une femme pour mon fils* et *Guelwaar*. Dans ces deux romans, le narrateur opte pour le style direct et cède très souvent la parole aux personnages. Sur le plan typographique, on y note une prolifération de tirets annonçant le changement du sujet de l'énonciation, ce qui fait ressembler certaines pages

¹⁰ André Gaudreault, *op. cit.*, p. 74.

du roman aux textes de théâtre. De temps en temps, la narration perd de son entrain, un fait plus fréquent dans *Une femme pour mon fils* que dans *Guelwaar*, lorsque les scènes dialoguées se suivent de très près et détournent l'attention du lecteur de l'intrigue principale. On a l'impression avec ces textes que les dialogues conçus dans le scénario pour être dits à l'écran ont pris place dans le récit scriptural sans grands ajustements. En conséquence, ils donnent par endroit au texte un aspect quelque peu artificiel ou du moins un air de texte inachevé. Aussi différent que soit le traitement des dialogues dans le trois romans cependant, ils dévoilent un trait essentiel de la novélisation. Le texte novélisé garde les traces de sa nature mimétique originelle en recourant au *showing* dont l'un des principaux ressorts est le dialogue, grossièrement repris ou subtilement transcrit en une quelconque forme de discours indirect.

Cette marque des origines dans la novélisation peut aussi s'inscrire dans la structure des phrases. On l'a vu, le scénario est avant tout destiné à être traduit en acte. Pour cela, son écriture exige un choix particulier de verbes et de structures syntaxiques invitant à l'action plutôt qu'à l'interprétation. Vermeesch écrit à ce sujet :

Écriture qui tend vers une autre structure, en attente du film à faire, l'écriture cinématographique est caractérisée par un affaiblissement des emplois du verbe (tant au niveau du temps, des modes que des personnes) au profit de la phrase nominale, du présent et de la copule. Elle favorise également l'emploi des constructions impersonnelles au détriment du sujet de l'énonciation : jamais de "je", de signes d'affectivité ou d'expressivité.¹¹

Certes, avec la réintroduction du narrateur dans la novélisation, les marques de l'énonciateur deviennent manifestes et les réflexions qu'il formule sur telle ou telle composante de son récit nécessitent l'emploi de phrases complexes. Mais quelques extraits correspondant à des séquences de film gardent leur style cinématographique, donnant à

¹¹ Amélie Vermeesch, *loc. cit.*, p. 222.

l'écriture de la novélisation un air composite qui trahit sa double filiation littéraire et cinématographique.

II – Le style composite de la novélisation

C'est ainsi qu'on y trouve un nombre important de phrases minimales ou de phrases simples, probablement issues d'une transformation rapide des phrases nominales du scénario. Dans *Bab el-Oued*, de telles constructions se rencontrent généralement au début des chapitres et servent à planter le décor où se déroulera l'action. Les extraits suivants l'illustrent assez bien : « La petite place aux bancs de pierre abîmés est en effervescence. Saïd a réuni une vingtaines d'adolescents du quartier. » (*Bab*, 45); « Dans le salon, Yamina essaie une chemisette. » (*Bab*, 58); « Saïd, loin de ces préoccupations banales, a fort à faire. Depuis quelques jours, il enquête sans relâche. » (*Bab*, 61) Bien que ces débuts de chapitre n'usent pas de phrases nominales, on y remarque une forte prévalence du présent de l'indicatif et de la copule qui sont aussi des marques distinctives de l'écriture du scénario.

Dans *Une femme pour mon fils* et *Guelwaar*, la structure qui semble le plus employée est celle de la phrase composée. Il s'agit de phrases nominales ou de phrases minimales juxtaposées ou coordonnées dans le but d'additionner toutes les étapes d'une action ou tous les détails de son contexte. Entre autres exemples de description du cadre de l'action, citons cet extrait de *Guelwaar* :

Les lueurs tremblotantes des bougies revêtaient le salon d'ombres transparentes semblables à d'anciennes feuilles séchées. Les femmes, tout à leurs oraisons, étaient muettes. Devant la table couverte d'un tissu noir, deux bougies, une à chaque bout. Sous l'image du Christ en croix, la photo ancienne de Pierre Henri Thioune. Étienne, front baissé priaît (*Guelwaar*, 51-52).

Quant aux exemples de description de l'action, certains sont au présent de l'indicatif et précèdent des monologues ou des dialogues :

Dans la chambre, Fatiha s'est endormie toute habillée, couchée sur le côté, repliée sur elle-même. Elle rêve. Elle marche dans la rue, revêtue de sa robe de mariée. La lumière est intense et floue. Des oiseaux s'envolent des figuiers. Une femme marche à sa rencontre en chemise tachée de sang. Fatiha recule devant sa propre apparition... (*Une femme*, 45);

« Fatiha ne répond pas. Elle va vers la fenêtre des époux, écoute quelques secondes, les entend, esquisse une moue de désapprobation, va chercher le balai et le seau et les rentre en maugréant. » (*Une femme*, 59) En plus d'évoquer le style du scénario, de pareils textes rappellent également l'écriture théâtrale par le fait que leur position juste avant les dialogues les rend comparables aux didascalies.

Par ailleurs, il est possible que cette accumulation de verbes d'action ne serve pas seulement à introduire de la variété dans le texte en alternant entre les actions et les dialogues. Elle pourrait également s'expliquer par la volonté des écrivains de restituer exactement quelques séquences du film dont le roman est dérivé. Les extraits, au présent et précédant les dialogues comme ceux cités plus haut, ou à l'imparfait, insérés dans le récit continu du narrateur et correspondant à des séquences précises du film l'attestent :

Gor Mag et Dibocor marchaient devant. Leurs pas se rythmaient sur une cadence égale. La pointe de leur longue canne se plantait profondément dans un sol à la surface poudreuse. Ils ne se parlaient pas, même pas en pensée. De dos, les deux vieux semblaient servir de bouclier contre un ennemi invisible, plutôt que de guides. Ils suivaient un sentier serpentant au milieu des herbes mortes. Suivait la charrette-corbillard, transportant la bière avec les couronnes de fleurs artificielles... (*Guelwaar*, 102)

Dans ce cas, on pourrait affirmer, contrairement à Jan Baetens¹², que la novélisation comporte une importante dimension ekphrastique. Ce constat, qui s'applique davantage à *Guelwaar* où, en plus de la description fidèle de certains lieux et actions du film, le narrateur fait correspondre le portrait physique des acteurs du film et celui des personnages du roman, se fonde aussi sur la nature expansible de la novélisation : le roman traduit en

¹² Jan Baetans, *loc. cit.*, p. 244

mots les images qu'aurait pu voir le spectateur, mais en apportant un supplément d'information qui oriente la lecture des images ainsi décrites.

En effet, allant au-delà de la définition de l'ekphrasis comme une représentation verbale d'une représentation visuelle, Stephen Hutchings la conçoit comme une opération « involving verbal *framing* of pictures, where framing combines its formal meaning (the 'pictures' are surrounded by verbal text which constitute their limits) with the metaphorical meaning of framing as a 'set-up' contrived to rebuff the claims implicit in pictorial images¹³ ». Autrement dit, l'ekphrasis ne produit pas seulement l'équivalent verbal d'une image donnée, elle inscrit ladite image dans un cadre discursif qui circonscrit sa portée sémiotique. Cette double dimension de la novélisation, à la fois description d'un film (décors, personnages, actions) et discours sur ledit film, donne au roman dérivé une structure ambivalente. On a l'impression que le film est mis en abyme dans le roman, ce qui n'est pas seulement perceptible au niveau de sa composition, mais aussi à celui du style. Le discours du narrateur, résultant des diverses stratégies augmentatives étudiées au chapitre précédent, s'élabore en phrases complexes et soignées tandis que les reprises fidèles du film, en rassemblant les détails nécessaires à la reproduction juste des images, négligent parfois la justesse et l'élégance du style. De là les phrases nominales ou les phrases minimales qui, en s'accumulant, font ressembler certains passages de ces romans à des notes prises en style télégraphique en vue d'un travail plus élaboré.

III – Les temporalités dans le récit novélisé

Cet aspect composite du texte montre que même si l'auteur de la novélisation s'appuie principalement sur le scénario en écrivant, il se réfère aussi au film, quand celui-ci

¹³ Stephen Hutchings, *Russian Literary Culture in the Camera age. The Word as image*, London/New York, Routledge Curzon, 2004, p. 9.

est déjà réalisé, au contexte référentiel et à ses impressions de spectateur, ce qui nécessite une grande habileté pour coordonner les différentes temporalités inhérentes à chacun de ces facteurs. On sait que les relations d'ordre temporel s'expriment différemment au film et dans le roman. Au sujet de la temporalité au cinéma, André Gaudreault écrit :

L'image en tant que plan (en tant que suite ininterrompue de photogrammes) est perçue comme présent mais le montage permet l'irruption d'une instance narrative qui prend le spectateur « par la main » afin de lui faire éprouver différentes expériences temporelles. D'où l'importance aussi de bien distinguer entre temps de l'action et temps de la vision...¹⁴

Ces expériences temporelles se traduisent dans le récit scriptural par l'usage des temps verbaux et des déictiques temporels, lesquels déterminent aussi la distance du narrateur par rapport à son récit. Le narrateur qui, dans la novélisation, reprend à son compte les nuances temporelles assurées de manière impersonnelle par le montage dans le film court le risque de manquer de naturel s'il ne substitue pas les catégories temps de l'histoire/temps du récit aux catégories temps de l'action/temps de la vision et choisit les temps verbaux en conséquence.

Le récit d'*Une femme pour mon fils* se décline au présent de l'indicatif. Il s'agit donc d'une narration simultanée qui, imitant le cinéma où le spectateur à l'impression de vivre les événements au fur et à mesure qu'ils surviennent, fait coïncider le temps de l'histoire au temps du récit. Or, comme on l'a vu plus haut, le roman recèle de nombreuses actions qui se déroulent simultanément, mais en des lieux différents. La technique de montage alterné que le roman emprunte au cinéma pour essayer de rendre compte de telles actions se révèle artificielle au lecteur. En effet, au cinéma, le narrateur s'efface et on a l'impression que l'histoire se raconte toute seule. Les événements n'ayant pas besoin d'intermédiaire pour être perçus, les spectateurs, conditionnés par l'habitude du

¹⁴ André Gaudreault, *op. cit.*, 104.

visionnement des films et leur croyance en la technologie, conçoivent aisément qu'on puisse voir deux faits survenant en même temps dans des espaces différents.

Le roman requiert par contre la médiation d'un narrateur, une figure humaine qui, même omnisciente, ne peut relater en direct des événements survenant simultanément en divers lieux sans susciter d'interrogations sur la vraisemblance. Comparant le récit mimétique et le récit romanesque, André Gaudreault remarque qu'il est impossible pour un narrateur de roman de respecter dans son intégrité la chronologie de son histoire car « un récit scriptural, aussi (apparemment) "scénique" soit-il, ne sera [...] jamais en mesure de respecter simultanément les paramètres topographiques et chronométriques de l'événement qu'il rapporte¹⁵ ». En essayant justement de respecter ces deux paramètres, le narrateur d'*Une femme pour mon fils* dévoile l'une des principales faiblesses du récit scriptural, celle de rendre exactement les relations d'ordre spatiotemporel, une faiblesse qui, « dès qu'elle est sensible, ne peut faire autrement que de "dénoncer" son caractère concerté, d'afficher son origine humaine et de révéler sa non-naturalité¹⁶ ». C'est surtout par cette invraisemblance, ce manque de naturel, que le roman de Ghalem frappe sur le plan narratologique, une lacune qui résulte d'une adaptation malheureuse des temporalités du cinéma.

On relève quelques cas similaires de confusion de temporalité dans *Guelwaar*, lesquels peuvent être mis sur le compte de l'inattention du narrateur/romancier. Le récit est clairement situé au passé par l'emploi de l'imparfait dès les premières lignes. Il s'agit en effet d'un temps d'arrière-plan qui permet de tracer le cadre (décors, atmosphère, portrait personnages...) dans toute narration d'événements passés. La logique du récit exige alors

¹⁵ André Gaudreault, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶ *Ibid.*

que les événements de premier plan, les actions qui font avancer l'intrigue, soient décrits au passé simple ou au passé composé. Le narrateur de *Guelwaar* ignore parfois cette concordance entre l'arrière-plan et le premier plan, ce qui crée de l'incohérence dans son récit. Le lecteur est frappé par ce fait dès l'*incipit* du roman :

Le quartier de lune enveloppé d'une mousseline de poussière miroitait d'un éclat de safran dilué. Un triple anneau l'encerclait. Dans la profondeur de la nuit, des aboiements rageurs repris par un second, puis un troisième chien, plus près, se répercutaient lugubrement.

Aloys *suit* en boitant le même chemin qu'il empruntait depuis quelques jours et nuits. Noyé dans l'obscurité, l'esprit aux aguets, il *se remémore* une semblable nuit torride... (*Guelwaar*, 13)¹⁷

L'emploi du présent de l'indicatif détonne ici, et on ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec le récit filmique qui, procédant par la monstration, présentifie les événements pour les spectateurs à chaque séance, de sorte qu'il devient facile de confondre le temps de l'action et le temps de la vision. Une telle confusion expliquerait cet alliage de l'imparfait et du présent, à moins que le romancier n'ait oublié de réécrire au passé des verbes qui sont au présent dans son scénario. Il est vrai qu'on pourrait aussi parler de présent historique dans cette circonstance, un usage particulier du présent de l'indicatif destiné à donner du rythme au récit, puisque dans la suite du roman, le narrateur n'emploie plus que le passé simple pour décrire les événements de premier plan. Mais d'autres indices, notamment certains emplois des déictiques, témoignent de ce que le narrateur ne distingue pas toujours adéquatement les modalités temporelles.

Les déictiques renvoient à une catégorie de mots dont le référent ne peut se déterminer que par rapport au contexte spatiotemporel de leur emploi. Leur occurrence dans un énoncé littéraire tel que le roman pose un problème supplémentaire car, ainsi que l'écrit Dominique Maingueneau, « [l]a narration implique [...] une double scène : celle de

¹⁷ Je souligne.

l'histoire racontée et celle de la narration de cette histoire¹⁸ ». L'interprétation juste d'un déictique exige de savoir au préalable si son référent relève de l'histoire racontée, auquel cas il serait à rechercher dans les énoncés qui le précèdent, ou s'il ressortit à la narration, c'est-à-dire à l'espace/temps du couple narrateur/lecteur. Dans *Guelwaar*, si le temps de la narration est le présent, l'histoire racontée est passée, ce qui fait que l'emploi d'un déictique temporel situe rapidement le lecteur sur un plan ou sur l'autre. L'emploi du déictique « hier » dans les extraits suivants crée plutôt la confusion entre les deux temporalités : « Hier à la nuit tombée, après la prière de *Guewe*, Baye Aly en sa qualité de chef du village, avait convié tous les *Kalife* dans sa demeure pour les mettre au courant de la visite impromptue du *Sef* gendarme. » (*Guelwaar*, 110) « Hier à la nuit, après le départ de Gora, il n'avait cessé de réfléchir à cette situation. » (*Guelwaar*, 115) Cette indication temporelle n'est pas repérée par rapport à un moment précisé dans l'histoire, sinon on aurait « la veille », mais par rapport au présent de l'énonciation. Il y a donc un glissement du temps de l'histoire à celui de la narration, avec pour conséquence de placer le narrateur et le lecteur dans la diégèse. Un tel glissement peut s'expliquer par la confusion entre le temps de l'action et le temps de la vision par un narrateur encore marqué par ses impressions de spectateur, puisque le cinéma présentifie les actions qu'il montre et donne l'illusion aux spectateurs que le temps de l'action et le temps de la vision sont identiques.

Manifestement donc, la novélisation est soumise à une double tension qui se répercute sur sa forme littéraire. Ayant à sa base le scénario, œuvre transitoire destinée à devenir un film, la novélisation travaille à renier cette origine filmique en adoptant les principales marques distinctives du roman. C'est ainsi que le narrateur y occupe une place prépondérante. Médiateur entre le lecteur et l'histoire racontée, il substitue les mots aux

¹⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, DUNOD, 1993, p. 21.

images et pallie le langage elliptique du cinéma par un ajout d'informations. Ces changements dus à la déviation du scénario de sa visée communicationnelle d'origine entraînent d'importantes modifications au niveau de la structure des phrases. Celles-ci se complexifient pour incorporer les allusions et commentaires du narrateur d'une part et, d'autre part, pour reprendre en style indirect les dialogues ou les pensées non verbalisées des personnages.

Les efforts ainsi déployés pour donner à la novélisation les éléments littéraires nécessaires à son inscription dans le genre romanesque ne masquent pas cependant la totalité des signes qui la rattachent à l'univers cinématographique. Il y persiste, au niveau de l'organisation, des structures qui relèvent du montage cinématographique et qui font que la logique du récit dépende principalement de la localisation spatiotemporelle des actions. Une telle structure, si elle donne rythme et vie à *Guelwaar* et *Bab el-Oued* qui gardent d'une certaine façon la vitesse du récit cinématographique, elle produit un effet contraire dans *Une femme pour mon fils* où la transcription du montage alterné donne au lecteur l'impression de tourner en rond.

Le style de la novélisation témoigne aussi de sa double appartenance littéraire et filmique. La persistance des dialogues, des phrases simples et des phrases nominales au présent de l'indicatif la fait ressembler par endroits au texte de théâtre, une ressemblance qui n'est pas toujours heureuse car elle prend dans certains extraits l'allure d'une négligence stylistique. La référence de l'auteur de la novélisation au scénario, au film ou à son expérience personnelle de spectateur aboutit au niveau narratologique à un nombre important de temporalités à coordonner. Les auteurs s'y prennent de différentes manières avec des fortunes diverses. Dans son effort de respecter en même temps les facteurs topographiques et chronométriques comme au cinéma, Ali Ghalem met en scène un

narrateur dont le manque de naturel déteint sur la qualité du récit. Quant à Ousmane Sembene la confusion du temps de l'action et du temps de la vision par son narrateur résulte en des emplois insolites de certains temps verbaux et de certains déictiques temporels. En somme, la force de la novélisation réside moins dans la qualité littéraire de son écriture que dans sa portée éthique en tant que support matériel de l'engagement social et du discours didactique des cinéastes devenus romanciers.

Conclusion

Le but de cette étude était d'examiner le rapport qui s'établit entre le cinéma et le roman en Afrique francophone. À la suite de travaux précédents portant sur les réécritures filmiques du roman africain et qui s'interrogent sur l'appropriation du produit littéraire par le média cinématographique, il était surtout question, dans une perspective différente, de chercher dans le texte romanesque ce qui relève d'un héritage cinématographique. Ce qu'on retient d'emblée, c'est la difficulté de définir de manière univoque les transferts qui s'opèrent du cinéma vers le roman, à cause de la complexité et de la diversité des enjeux qu'une telle opération implique. D'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, en effet, l'évocation du cinéma dans le roman se fait dans une variété de contextes dont les contours sociopolitiques laissent transparaître soit une attitude éthique, soit une prise de position idéologique, soit encore une démarche esthétique.

L'impression qu'on garde est celle d'une assimilation progressive du cinéma par les romanciers africains. Le cinéma est d'abord envisagé dans sa dimension culturelle et intervient dans le roman sur le plan des contenus. Les romans dont l'intrigue remonte à l'époque coloniale, au moment du contact entre l'Afrique et l'Occident, rangent le cinéma parmi les pratiques de l'autre et lui attribuent une valeur axiologique en fonction des sentiments qu'inspire l'étranger qu'on admire et redoute à la fois. Cette attitude ambivalente à l'égard de l'Occident et de sa culture se reflète sur le statut du cinéma qui, inscrit au cœur de l'intrigue, permet d'illustrer les différences culturelles, les nombreux conflits qui en découlent ainsi que les stratégies déployées pour les résoudre.

Perçu comme un gage du progrès et de la civilisation par certains personnages de romans coloniaux comme *Maïmouna*, *Rêves portatifs* ou *Cinéma* par exemple, le cinéma devient l'objet de ce que Michel de Certeau nomme comportement braconnier et qui

consiste à détourner un produit culturel de son usage ou de son public initial. Le cinéma se trouve ainsi instrumentalisé dans les stratégies d'adaptation aux repères changeants de la société coloniale. C'est que dans le monde colonial, comme l'explique Fabien Éboussi-Boulaga, la défaite du colonisé s'est d'abord manifestée par la disqualification de ses valeurs, de sorte que pour lui le progrès consiste à apprendre, voire à assimiler, les usages occidentaux qui « constituent "la civilisation" dans sa transcendance¹ ». Le cinéma, comme la philosophie dont parle Éboussi-Boulaga, appartient à cette classe d'« éléments différentiels » par lesquels les « évolués », les bourgeois et les citoyens s'affirment comme « civilisés », se détachent de la masse des « vaincus » et constituent une sorte de classe moyenne, alliée objective des vainqueurs. Aller au cinéma n'est plus uniquement un acte de consommation culturelle, mais une volonté d'ascension sociale qui elle-même traduit l'intention d'adhérer à l'ordre nouveau bâti sur les cendres de la société traditionnelle. Le cinéma devient alors suspect, d'autant plus que ses adeptes se recrutent parmi ceux qui renient leurs origines et travestissent leur identité culturelle.

D'ailleurs, le cinéma est aussi représenté dans ces romans, selon certains points de vue, comme un facteur de rupture qui met en péril l'ordre traditionnel. Abdoulaye Sadjou et Sylvain Bemba l'inscrivent parmi les leurre de la modernité dont l'effet sur la jeunesse peut être néfaste. Le cinéma, lieu où se nouent les amours clandestins et où se consomme l'adultère est vite associé à la déviance. La configuration du cinéma dans ces récits le situe aux antipodes des valeurs conjugales, fournissant une belle illustration à la comparaison qu'ose Christian Metz entre la salle de cinéma et la maison close. Espace qui ne s'active qu'à la faveur d'une demi-obscureté, un doute permanent plane sur son caractère éthique et,

¹ Fabien Éboussi-Boulaga, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence africaine, 1977, p. 17.

comme la maison close, il ne semble subsister qu'en vertu d'une certaine « tolérance » sociale.

Les romans qui cherchent à mettre en évidence les conséquences socioculturelles de l'entreprise coloniale inscrivent le cinéma dans une dynamique conflictuelle avec les institutions religieuses, éducatives et familiales. Dans *Cinéma*, Tierno Monenembo illustre, à travers l'évolution négative de ses jeunes protagonistes, l'effet déstructurant du cinéma sur la sensibilité, l'image de soi et le développement intellectuel de la jeunesse africaine. Inondée de films à la morale simpliste dont l'arrière-plan est une société régie par quelques principes faciles à appliquer, cette jeunesse s'identifie davantage aux personnages typés de cinéma qu'aux modèles réels que lui offre sa communauté culturelle. Ayant intériorisé la morale du cinéma, qui se présente alors comme un monde imaginaire ou une utopie, les jeunes vivent en déphasage complet avec la société réelle, plus complexe et plus exigeante. Il s'ensuit des comportements asociaux tels que la violence, l'abus de drogue, le mépris des aînés et de l'autorité qui sont en réalité autant de manifestations de l'aliénation culturelle et de l'inadaptation sociale. Du reste, dans le roman de Monenembo, le cinéma apparaît surtout comme un instrument de l'aliénation qui abâtardit le jeune africain en l'empêchant d'adopter des repères sûrs, africains ou européens. De fait, le cinéma y est dénoncé aussi bien par les instances familiales que par le maître de l'école coranique et le directeur de l'école française.

Le cinéma est aussi présenté comme un outil de l'aliénation sur le plan politique. En servant de refuge utopique face à l'adversité du réel, le cinéma permet à certains personnages de se dérober à leurs responsabilités politiques. C'est le cas du protagoniste de Sylvain Bemba dans *Rêves portatifs* qui ignore tout des enjeux politiques liés à l'accession de son pays à l'indépendance. Il subira les conséquences de sa naïveté politique tout en

donnant au narrateur le prétexte de dénoncer les doubles jeux et les trahisons politiques. Ce qui est mis en exergue ici, c'est le conditionnement de l'opinion publique par la distribution des films. On l'a vu, si les romanciers font rarement allusion aux films africains dans leurs œuvres, c'est parce que, comme leurs congénères, ils n'ont été exposés qu'au cinéma des autres, une situation qu'on pourrait assimiler à la censure puisqu'elle permet de soustraire certaines questions du débat socioculturel. En effet, la plupart des films commentés dans les romans sont des films d'amour indiens ou des *westerns* américains qui ne rappellent en rien la réalité africaine. Ces films sont propres à dépayser les spectateurs africains et à les détourner des questions politiques. Cependant, cette stratégie d'aliénation politique s'avère inopérante parmi les personnages dont la conscience nationale est en éveil.

En réalité, on assiste à une sorte d'appropriation du cinéma par les Africains dans les romans qui traitent de la lutte anticoloniale ou des premières années de l'indépendance. Dans ces textes, les romanciers mettent surtout en récit la dimension idéologique du média cinématographique. Il sert de support à la propagande des pouvoirs (post)coloniaux grâce à sa fonction mimétique pouvant faire prendre une représentation pour la réalité. Voilà pourquoi, dans *Rêves portatifs*, les autorités montrent aux paysans des films qui représentent comme acteurs patriotiques de développement uniquement ceux qui s'investissent dans les cultures de rente, seules pourvoyeuses de capitaux. Ainsi leurrés, les paysans cherchent à se conformer aux images laudatives de l'écran et abandonnent, en même temps que leur identité authentique, l'agriculture de subsistance qui leur garantissait pourtant l'autosuffisance alimentaire. Ils se trouvent finalement asservis aux fluctuations du commerce international et à l'aide gouvernementale qui n'est jamais dénuée de motivations politiciennes. Dans nombre de romans, le média filmique sert aussi aux chefs d'État à instituer un culte de la personnalité qui fait d'eux les seuls citoyens capables de s'opposer

aux forces impérialistes et d'assumer l'indépendance de leurs pays. Des séquences d'actes et de discours bien choisies sont ainsi présentées à l'intermède des films dans les salles de cinéma ou aux heures de grande écoute à la télévision avec une régularité telle que les esprits s'en trouvent marqués.

Subrepticement donc, le cinéma cesse de passer pour un élément culturel étranger dès que se dévoile son immense potentiel discursif. Chaque catégorie sociale se l'approprie à sa manière et le plie à ses besoins socioculturels. Dans les romans tels que *Le temps de tamango* et *Cinéma*, le média filmique est mis au service de la réécriture de l'Histoire. Les personnages engagés dans les luttes d'auto-détermination s'appuient sur le cinéma pour dénoncer la brutalité et les injustices coloniales et pour célébrer les héros nationaux, opposant à l'Histoire officielle une version qui, en prenant en compte le point de vue africain, devient plus critique. L'appropriation du cinéma est plutôt populaire dans certains romans comme *La civilisation! Ma mère...*, par exemple, où des habitudes culturelles africaines sont transplantées dans les salles de cinéma. Les principes de la tradition orale qui autorisent des interactions entre la scène et le public, les acteurs et les spectateurs se trouvent ainsi appliquées au cinéma. Il en résulte une subversion importante de la fonction sociale du cinéma : on n'a plus des individus appréciant d'une tête froide, dans la solitude, le message d'un film, mais un groupe d'individus transformés en communauté par leur désir commun de rapporter ce message à leurs expériences quotidiennes. Les échanges se font alors, calmement ou bruyamment, entre spectateurs ou entre un spectateur et l'écran, de sorte qu'à la fin, le récit filmique, informé par les réalités du milieu dans lequel se fait la réception, est détourné de son sens originel. C'est ainsi qu'une scène de discrimination raciale dans un *western* américain peut être comparée à la situation coloniale dans *Cinéma* et susciter de l'animosité entre Blancs et Noirs dans la salle ou qu'un différend entre une

reine et son sujet dans un film indien peut s'apprécier à la lumière de la relation mère-fils dans *La civilisation! Ma mère...* Dans tous les cas, l'interaction dans la salle de cinéma est une occasion inespérée de circulation des contre-discours : non seulement les petites gens (les colonisés, les femmes, les jeunes, les voyous...) y ont droit au chapitre, mais encore, le récit originel de tout film s'y trouve réinterprété. Cette appropriation du cinéma permet à des catégories sociales marginalisées ou dominées d'affirmer leur identité, d'exprimer leur vision du monde et donc de relativiser l'impact des discours dominants.

L'une des conséquences majeures de cette appropriation du cinéma est qu'il finit par imprégner l'imaginaire collectif au sens où l'entend Edgar Morin, c'est-à-dire « l'infini principe virtuel qui accompagne ce qui est actuel² » et participe alors naturellement à l'expression culturelle. Dès lors, les romans africains n'intègrent plus le cinéma seulement comme un contenu, un sujet de débat à propos duquel il faut se prononcer favorablement ou pas, mais ils l'adoptent aussi comme technique d'expression. Le cinéma est certes un art, mais il est aussi un langage. Non seulement parce qu'il est un dispositif à travers lequel l'homme peut s'exprimer et interagir, mais aussi parce qu'il est un répertoire de procédés et de signes qui rendent la communication effective ainsi que le remarque Francesco Casetti³. Cette expressivité du langage cinématographique le prédispose à être emprunté et on le retrouve dans les romans comme *Le pleurer-rire*, *Bab el-Oued* ou *La fabrique de cérémonies* sous forme de métaphore, de parodie ou de comparaison. L'esthétique de certains romans, ceux des écrivains de la diaspora surtout, repose d'ailleurs essentiellement sur le langage et les outils cinématographiques.

² Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, p. 84 cité par Francesco Casetti dans *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 57.

³ Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 61.

On a l'impression en effet que, vivant en France, les auteurs d'origine africaine tels que Fatou Diome, Gaston-Paul Effa ou Kossi Efoui se situent dans l'entre-deux et l'inscription de leurs romans dans un champ littéraire donné peut être problématique. La quête d'une légitimité littéraire fait alors partie de leur esthétique romanesque. S'ils veulent être reconnus comme des écrivains (et pas seulement en tant qu'écrivains africains), ils cherchent aussi à assumer leur héritage africain. Pour cela, ils essaient d'ancrer leurs récits, non pas dans une culture donnée, mais à l'intersection des cultures. La télévision devient dans leurs romans une sorte d'espace ajouté, un lieu virtuel qui permet aux cultures et aux événements d'ailleurs d'interagir avec les cultures et les événements locaux, situant ainsi le roman dans la culture mondiale.

Cette pratique qui arrime l'écriture aux nouvelles technologies de l'information et de la communication donne lieu dans *Voici le dernier jour du monde* et *La fabrique de cérémonies* à ce qu'on pourrait appeler un nouveau réalisme. Les narrateurs d'origine africaine, amenés à écrire sur un continent dont ils ne savent plus grand-chose, s'y rendent dans le but de collecter des données concrètes. Confrontés à des difficultés objectives et incapables de toucher du doigt les réalités sociales et politiques du terrain, ces narrateurs s'en remettent à la télévision pour pallier leur méconnaissance du réel. On a finalement affaire à des écrivains dont le réalisme ne relève pas d'une observation rigoureuse du réel, mais d'une connaissance médiatisée du monde. Ces romans recèlent dès lors une dimension méta-discursive, puisqu'en reprenant dans leur récit une réalité médiatisée, ils laissent transparaître l'opinion des romanciers sur cette représentation première et son support médiatique.

En somme, une typologie des rapports d'appropriation du cinéma par le roman africain est possible. D'une part les romans où le cinéma, considéré comme événement

culturel étranger, est l'objet de préjugés défavorables, puisqu'il participe à la déculturation des Africains et déblaie le terrain de la domination coloniale. D'autre part les romans où le cinéma est inscrit dans les pratiques quotidiennes et fait l'objet de récupérations politiques et idéologiques de toute sorte. Dans ces deux cas, qu'on peut du reste voir dans le même roman, le cinéma figure dans la littérature comme un contenu ou un thème. Le troisième type de relation entre le cinéma et le roman est d'ordre formel et se traduit par des transferts sémiologiques dont les répercussions sur le roman sont essentiellement esthétiques. À ce niveau, c'est en tant que langage et instrument de communication que le cinéma intéresse le romancier. Les trois types de rapports ainsi relevés peuvent s'inscrire sur une courbe chronologique qui traduirait aussi l'évolution du statut social du cinéma en Afrique : rejeté au début, il conquiert progressivement une certaine légitimité et finit par s'imposer dans l'univers culturel. Une telle évolution, si l'on s'en tient à Francesco Casetti ou Jeanne-Marie Clerc, est propre à toutes les cultures. Il en ressort par conséquent qu'en s'inspirant du cinéma, le roman africain s'inscrit dans une mouvance globale et son originalité réside, non dans le fait de s'ouvrir à ces transferts inter-génériques, mais dans les questions spécifiques qu'une telle approche permet de soulever, en l'occurrence celles de l'identité culturelle et politique dans une société (post)coloniale.

Au nombre des modèles d'interaction entre le cinéma et le roman, il faut ajouter la novélisation, c'est-à-dire l'adaptation littéraire des films. Les trois cas étudiés, *Guelwaar*, *Une femme pour mon fils* et *Bab el-Oued/Bab el-Oued city*, relèvent de l'auto-réécriture, leurs auteurs respectifs, Ousmane Sembene, Ali Ghalem et Merzak Allouache ayant signé en même temps le roman et le film. Le constat qui s'impose est que les deux textes, l'un filmique, l'autre romanesque, créés par le même auteur, sous le même titre, ne sont pas identiques. Cette altérité entre le film et sa reprise littéraire situe la novélisation dans la

dynamique commune à toute réécriture qui consiste, non pas à reconstituer une identité première, mais à altérer et à métamorphoser un texte pour lui donner une portée nouvelle ainsi que l'écrivent Kierkegaard, Gilles Deleuze ou Gérard Genette. La réécriture s'assimile ainsi à un acte de création poétique qui, comme l'affirme Alexie Tcheuyap, ne se fonde pas sur une obligation de ressemblance ou de souvenir entre le texte source et le texte d'arrivée, mais sur une « promesse herméneutique », le texte second prenant forme à travers un regard interprétatif sur le texte tuteur⁴. Ce point de vue, que conforte une étude des adaptations filmiques de romans africains telles que *L'aventure ambiguë* de Jacques Champreux qui s'interprète comme un autre dénouement possible du roman d'Hamidou Kane dont il est tiré, ne s'applique pas exactement aux trois cas de novélisation envisagés ici. Les auteurs, réalisateurs en même temps, n'interprètent pas leurs films dans les romans à la lumière d'expériences culturelles différentes. Au contraire, ils prétendent restituer dans l'œuvre seconde (le roman) les constituants fondamentaux du projet initial de création dont l'œuvre première (le film) a été amputée à cause des contraintes de divers ordres. Il est vrai, cette démarche comporte une dimension métalinguistique, puisqu'elle explicite le processus et le contexte de la création artistique, mais ce qui semble effectivement sous-tendre cette entreprise de réécriture romancée du film, c'est la liberté.

Un regard sur les contraintes dont le cinéaste s'affranchit en passant du média filmique au mode d'expression romanesque permet d'expliquer les métamorphoses imposées au texte premier par la réécriture. On se rend compte que c'est moins la distance culturelle que le changement de média (avec tout ce que cela implique d'esthétique, d'économique et d'idéologique) qui légitime les différences entre le film source et le roman

⁴ Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, PUO, Coll. « Transferts culturels », 2005.

dérivé, faisant de la reprise un processus de duplication au terme duquel le même titre d'un même auteur devient autre. La novélisation semble alors revaloriser l'argument de la transécriture que certaines analyses des réécritures filmiques du roman africain, celles d'Alexie Tcheuyap par exemple, trouvent de moindre importance. La transécriture telle que conçue par André Gaudreault et Philippe Marion explique les altérations que subit un texte réécrit par la nécessité du déplacement sémiotique. Pour eux, adapter une œuvre littéraire au cinéma revient à déplacer une *fabula* d'un code pour la mettre en récit dans autre code, ce qui implique un changement de signifiant et une obligation d'« assujettissement » au nouveau média. La différence entre un film et son double littéraire se légitime donc par l'impératif de « fidélité à l'esprit du média » filmique⁵, un concept que Tcheuyap décrit comme improductif et relevant du « déterminisme technologique ».

Or la démarche d'Ousmane Sembene, de Merzak Allouache et d'Ali Ghalem qui, pour avoir une plus grande marge de liberté, passe du média filmique au média littéraire confirme l'existence d'un certain déterminisme lié au média. On l'a vu, les principales stratégies déployées pour le passage de code sont l'expansion, l'extension et l'amplification, soit des opérations qui résultent en un ajout d'informations et de sens. La différence la plus évidente entre un film et son double romanesque, celle dont procèdent toutes les autres d'ailleurs, est donc d'ordre quantitatif. Elle se manifeste au niveau des contenus et découle logiquement de la différence de la capacité d'absorption des données, réduite pour le média filmique et illimitée pour le roman. En effet, contrairement au roman, le film tient compte de la durée classique d'une séance de visionnement et du « taux de

⁵ André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative », André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée, 1998, p. 31-40.

saturation perceptive des spectateurs⁶ », ce qui influence de manière significative la liberté créatrice du cinéaste finalement obligé de sélectionner les informations, de réduire le nombre de ses personnages et de ses intrigues secondaires ou de se priver des commentaires pouvant donner à son œuvre une portée réflexive. C'est donc la nature du média filmique qui, au départ, restreint le message textuel à ses constituants essentiels et donne au cinéaste l'impression d'entraver sa liberté d'expression.

Cette perception du média filmique comme entrave à l'expression culturelle et artistique est d'autant plus visible que les versions romanesques semblent motivées par une certaine frustration de leurs auteurs. On le sait, un film est une œuvre collective qui mobilise un personnel technique, artistique et administratif, de même qu'un important outillage. Satisfaire à ces contraintes matérielles, lesquelles exigent un budget conséquent, est un préalable sans quoi le film ne dépasse jamais l'étape de projet. Ali Ghalem semble avoir été confronté à cette difficulté. Ayant écrit le scénario d'*Une femme pour mon fils*, il en a tiré le roman en 1979, puis a attendu 1982 pour réaliser le film. Vraisemblablement, le roman intervient comme un substitut devant permettre de réaliser un projet mis en péril par les exigences financières du média filmique.

En plus des limites budgétaires, dont l'impact sur le contenu n'est pas négligeable, les conditions de tournage peuvent aussi laisser au réalisateur un goût d'inachevé. Merzak Allouache a tourné *Bab el-Oued city* en Algérie dans les années 90, pendant l'insurrection islamiste et avec des comédiens amateurs locaux. Le climat d'insécurité dans ce contexte où les artistes étaient particulièrement visés n'était pas propice à un travail serein puisqu'il pouvait susciter des attitudes d'autocensure, le sujet du film étant la naissance, l'expansion et les travers de l'extrémisme religieux. À cet obstacle circonstanciel, il faudrait ajouter

⁶ Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, Coll. « Fac cinéma », 1989, p. 105.

ceux que tout cinéaste surmonte d'ordinaire comme par exemple trouver des êtres de chair, des acteurs, qui puissent incarner les personnages de fiction tels que l'imagination de l'auteur les a créés. De toute évidence, le média filmique est confronté à un principe de réalité qui, plus que dans le roman, freine l'élan du réalisateur de sorte qu'il ne va pas toujours jusqu'au bout de son imagination et de sa pensée.

La version romanesque du film libère l'imagination et répond alors à ce besoin d'une plus grande liberté créatrice, laquelle sous-entend une plus grande liberté d'expression. Il convient de remarquer à cet effet que les reprises romanesques se démarquent avant tout de leurs antécédents filmiques par la présence du narrateur, une instance qui restitue aux auteurs l'autorité de la parole qu'ils avaient perdue au profit de la neutralité du cinéma. À travers le narrateur, les auteurs introduisent un peu plus de subjectivité dans leurs récits en ayant recours à diverses formes de digression qui explorent la psychologie des personnages et remontent le cours des événements que le film se contente de présenter.

Le récit, en s'allongeant, s'ancre alors dans un contexte historique, social et politique qui l'informe différemment. Ainsi, à l'histoire du mariage précoce d'*Une femme pour mon fils* se greffe un réquisitoire contre les abus et les injustices des autorités algériennes postcoloniales, lesquelles ne laissent aux jeunes désœuvrés que les options de l'émigration et du banditisme. *Bab el-Oued* dévoile les origines politiques et économiques de l'intégrisme religieux en l'associant à la désillusion politique et à la misère croissante des Algériens depuis l'indépendance. Le roman de Merzak Allouache présente alors le fondamentalisme religieux comme un refuge et un lieu de conditionnement psychologique où quelques illuminés dénaturent la foi musulmane pour la mettre au service de leurs intérêts matériels et politiques. Au-delà de la dispute entre catholiques et musulmans au

sujet d'une confusion de corps à la morgue, le narrateur de *Guelwaar* fustige les incohérences politiques d'un régime qui cherche à consolider son indépendance, mais dont les pratiques corrompues affament les populations et les rendent dépendantes de l'aide internationale. Du média filmique au média littéraire dans les trois cas, le récit change du fait divers ou de l'anecdote en une réflexion sérieuse sur les réalités politiques et sociales, adoptant par là un accent intellectuel que le film ne présente pas. Cette différence tient-elle exclusivement de la nature différente des deux médias?

Bien qu'il soit difficile de donner une réponse tranchée à cette question, nombre de réécritures pouvant aboutir aux mêmes résultats sans que forcément il y ait changement de média, il faut reconnaître que l'esprit du média (Gaudreault et Marrion) ou le déterminisme technologique (Tcheuyap) ne devrait pas s'apprécier uniquement au niveau des codes et des signifiants, mais aussi à celui du statut social des médias. De B'béri Boulou Ebanda suggère d'ailleurs que, pour mieux percevoir la portée esthétique et idéologique de l'intermédialité, l'analyste la replace dans son contexte humain défini par l'imaginaire social et les pratiques sociales⁷. Comme on le sait effectivement, l'accès au livre n'est pas la chose la mieux partagée en Afrique et, de l'avis de certains, le cinéma y toucherait une audience plus grande et plus diversifiée. Ousmane Sembene abonde dans ce sens lorsqu'il affirme que c'est pour toucher toutes les couches sociales, y compris celles qui ne savent pas lire, qu'il adapte la plupart de ses romans au cinéma. Cet objectif de s'adresser au plus grand nombre possible pourrait aussi expliquer le choix de la langue, le français et le wolof dans la version filmique de *Guelwaar*, l'arabe dans celle d'*Une femme pour mon fils*, mais uniquement le français dans les deux romans par exemple. En clair, le cinéma a une

⁷ De B'béri Boulou Ebanda, *Mapping Alternative Expressions of Blackness in Cinema*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series 80, 2006, p. 35-36.

vocation essentiellement populaire en Afrique ce qui ferait pencher les réalisateurs pour une culture et une structure narrative populaires dans leurs films, même si après coup il faut compter sur le discours des critiques pour en dévoiler le message profond et les mérites artistiques ainsi que le souhaite Merzak Allouache.

Le changement de code dans ce contexte correspond à un changement de destinataires. D'un public diversifié, on passe à un public sachant lire et donc cultivé, ce qui implique un ajustement conséquent du contenu. La novélisation se présente alors comme la reprise en main du discours intellectuel, une démarche élitiste visant à arracher le récit filmique à la culture populaire. Le film et sa reprise littéraire en Afrique s'inscrivent finalement dans deux registres culturels différents, suivant ainsi une logique peu commune en matière de novélisation. En effet, la plupart des novélisations poursuivent un but commercial et servent de gadgets publicitaires au film dont elles partagent le destin. Celles qui sortent après le film et ne peuvent servir cette stratégie de marketing ont tout de même l'ambition de répondre au besoin du public de prolonger l'expérience spectatorielle primitive ainsi que le notent Jan Baetens et Marc Lits⁸. Dans les deux cas, la novélisation semble indissociable de l'univers du cinéma par la volonté de leurs auteurs qui renoncent aux artifices littéraires et s'en tiennent à l'ossature primitive du récit populaire comme l'explique Stéphane Benassi⁹. Ousmane Sembene, Ali Ghalem et Merzak Allouache travaillent plutôt à donner une étoffe parfaitement littéraire à leurs romans pour qu'ils soient reçus autrement que les films dont ils dérivent. Ils les rangent de ce fait parmi ce que

⁸ Jan Baetens et Marc Lits, « La novellisation : Au-delà des lieux communs », Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 9-18.

⁹ Stéphane Benassi, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 95-107.

Raphaëlle Moine appelle novélisation « noble » et qui relève de la « culture légitime », c'est-à-dire celle qui s'enseigne dans les universités et dont traitent les revues¹⁰.

Le moins qu'on puisse dire est qu'en Afrique francophone, les reprises littéraires de film n'obéissent pas aux mêmes impératifs que les réécritures filmiques de roman. Produits d'auto-réécriture, ces novélisations ne constituent pas un regard autre sur un même sujet, mais un autre regard du même sujet qui se joue des particularités sémiologiques et sociales des médias filmiques et littéraires pour moduler la portée culturelle et idéologique d'un même récit, en fonction d'un auditoire cible. Du film au livre, le texte s'enrichit et se complexifie, renonçant à une réception populaire au profit d'une réception restreinte, mais perçue comme qualitativement supérieure. Cet objectif assigné à la novélisation est-il réaliste? Les versions filmiques de *Guelwaar*, d'*Une femme pour mon fils* et de *Bab el-Oued city* ont-elles effectivement touché un plus large public que les versions romanesques? Inversement, les versions romanesques ont-elles plus fait l'objet de critique intellectuelle/universitaire que les films? Ces questions resteront posées, en attendant qu'une étude comparative de la réception des textes repris dans des médias différents (reprises littéraires de films et adaptations filmiques de textes littéraires) éclaire d'une perspective nouvelle le champ prolifique des réécritures trans-médiatiques en Afrique francophone.

¹⁰ Raphaëlle Moine, « Cinéma, genre et novellisation dans l'espace éditorial français », Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 85-94.

Bibliographie

I – Corpus

Romans

Allouache, Merzak, *Bab el-Oued*, Paris, Seuil, 1995.

Bebey, Francis, *Trois petits cireurs*, Yaoundé, CLE, 1972.

Bemba, Sylvain, *Rêve portatif*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979.

Chraïbi, Driss, *La Civilisation, ma Mère!...*, Paris, Denoël, 1972.

Diome, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

Effa, Gaston-Paul, *Voici le dernier jour du monde*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

Efoui, Kossi, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

Ghalem, Ali, *Une Femme pour mon fils*, Paris, Éditions Syros, 1979.

Lopes, Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

Monenembo, tierno, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

---, *Cinéma*, Paris, Seuil, 1997.

Sadji, Abdoulaye, *Maïmouna*, Paris, Présence africaine, 1958.

Sembene, Ousmane, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996.

Films

Bab El Oued City, Réalisation Merzak Allouache, 1993.

Femme pour mon fils (Une), Réalisation Ali Ghalem, 1982.

Guelwaar, Réalisation Ousmane Sembène 1992.

Autres films et œuvres littéraires

Princesse Tam-tam, Réalisation d'Edmond T. Gréville, 1935.

Brant, Sébastien, « Prologue à *la nef des fous* », *La nef des fous*, adaptation française de Marc Gautron, <http://www.lancino.org/catalogueE/laNefDesFous-3languages.pdf> consulté le 26/10/2006.

Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983/ Montréal, Guérin littérature, 1990.

Diop, Boubacar Boris, *Le temps de tamango*, Paris, L'Harmattan, coll. « encres noires », 1981.

Kourouma, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 2000.

Mbock, Charly-Gabriel, *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, CLE, 1978.

Moussy, Marcel et François Truffaut, *Les 400 coups*, Paris, Gallimard, 1959.

Mudimbe, Y. V., *Shaba deux. Les carnets de Mère Marie Gertrude*, Paris, Présence africaine, 1989.

II – Théories

A – Théorie du cinéma et des média

Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005.

Baetans, Jan, « La novellisation, un genre contaminé », *Poétique* 138, avril 2004, p. 235-251.

Baestens, Jan et Marc Lits, « La novellisation : au-delà des lieux communs », dans Baestens, Jan et Marc Lits (dir.), *La Novellisation. Du film au livre*, Louvain, Leuven University Press, 2004, p. pp. 9-18.

Baudrillard, Jean, *A l'ombre des majorités silencieuses. La fin du social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.

Benassi, Stéphane, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », dans Baestens, Jan et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 95-107.

Beylot, Pierre, « S. M. Eisenstein : le chantre du montage-roi », *cinémAction*, n° 72, 1994, pp. 39-49.

Bolter, David Jay et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT, 2000.

Breton, Stéphane, *Télévision*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005.

Casetti, Francesco, « Communicative situations: The cinema and the television situation », *Semiotica*, 112 – 1/2, 1996, p. 35-48.

---, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «Regards et écoutes», 1990.

Cazeneuve, Jean, *Le pouvoir de la télévision*, Paris, Gallimard, 1970.

Chevrier, H-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, Coll. « cinéma », 1988.

Chisholm, Ann, « Rhetoric and the Early Work of Christian Metz: Augmenting Ideological Inquiry in Rhetorical Film Theory and Criticism. », dans Blakesley, David (dir.), *The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film*, Edwardsville, South Illinois University Press, 2003, p. 37-54.

Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. «fac. Cinéma», 1993.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

Ethis, Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006.

Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal/Paris, Nota bene/Armand Colin, 1999.

Gaudreault, André et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée, 1998.

Gaudreault, André et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative », dans Gaudreault, André et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée, 1998, p. 31-40.

Jost, François, *L'œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987.

Lacasse, Germain, « Le cinématographe, cet "art folklorique" », dans Gaudreault, Lacasse et Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 283-303.

Lebel, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, 1971.

Masson, Alain, « Fluidités », *Positif*, n° 531, mai 2005, p. 108-109.

Manovich, Lev, « Pour une poétique de l'espace augmenté », *Parachute*, n° 113, 2003, p. 34-57.

McLuhan, Marshall, *La galaxie Gutenberg*, traduction de Jean Paré, Montréal, édition HMH, 1967.

Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgeois, 1993.

---, *Cinéma et langage*, Nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Albatros, 1977.

---, *Essai sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968.

Meunier, Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan, Coll. « De visu », 2004.

Moine, Raphaëlle, « Cinéma, genre et novellisation dans l'espace éditorial français », dans Baetens, Jan et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 85-94.

Mourgues, Nicole de, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

Odin, Roger, « L'entrée du spectateur dans la fiction », dans Aumont, Jacques et J. L. Leutrat (dir.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 198-213.

Prince, Éric, « Imagination, émotion : L'acte de visionnement d'un film », dans Gaudreault, André, Germain Lacasse et Isabelle Raynald (dir.), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 225-245.

Pozner, Valérie, « Le bonimenteur "rouge". Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, printemps 2004, p. 143-178.

Saouter, Catherine, « Le montage cinématographique et l'interprétation : les cadres spatio-temporels inducteurs de la signification. », *Degrés*, n° 91, 1997, p. 1-13.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977.

Vanoye, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, A. colin, Coll. « Cinéma », 2005.

---, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Fac cinéma », 1989.

Vermeesch, Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique* 138, avril 2004, p. 213-234.

Vernet, Marc, « Genre », dans Collet, Jean et al. (dir.), *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1980, p. 108-114.

---, « Spectateur », dans Collet, Jean et al. (dir.), *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1980, p. 212-215.

Wolfowicz, Jacqueline, « Le scénario comme genre littéraire », *Neohelicon*, vol. XVII, n° 2, 1990, p. 283-289.

B – Théorie postcoloniale

Andrade, Oswald de, *Anthropophagie*, Paris, Flammarion, 1982 [1928].

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 2004.

---, « Culture's In-Between », dans Stuart Hall & Paul Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE Publications, 1996, pp. 53-60.

Conclink, Alice, *A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

Eboussi-Boulaga, Fabien, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence africaine, 1977.

Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1981.

Mbembé, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

---, *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, Coll. « écritures francophones », 1999.

Mudimbe, V. Y., *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

Parry, Benita, « Problems in Current Theories of Colonial Discourse », dans Bill Ashcroft et al. (dir.), *The Post-colonial Studies Reader*, London/NY, Routledge, 1995, P. 36-44.

C – Littérature, culture et réécriture

Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

Angenot, Marc, *La propagande socialiste*, Montréal, Balzac – Le Griot, 1997.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essai », 1990.

---, « Pratiques quotidiennes », dans Pougol, G. et R. Labourie (dir.), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979.

Cohen, Keith, *Film and Fiction / The Dynamics of Exchange*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, Coll. «poétique», 1981.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

Dufays, Jean-Louis, « L'ambivalence des stéréotypes : Du constat obligé à une théorie et à une didactique de la littérature », dans *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes*, textes réunis et présentés par Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 27-37.

Durante, Daniel Castillo, « Le stéréotype à l'heure de tous ses masques : État des lieux », dans *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes*, textes réunis et présentés par Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 73-82.

Eichel-Lojkine, Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

Ferrer, Daniel et Jean-Louis Lebrave, « De la variante textuelle au geste d'écriture », dans Louis Hay (dir.), *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS, Coll. « Textes et manuscrits », 1991, P. 9-25.

Funke, Hans-Günter, « L'évolution sémantique de la notion d'utopie en français », dans Hinrich Hudde et Peter Kuon (dir.), *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp 19-37.

Gebauer, Gunter et Christoph Wulf, *Mimésis. Culture-Art-Société*, Traduit de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris, Cerf, 2005.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

---, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Hutchings, Stephen, *Russian Literary Culture in the Camera age. The Word as image*, London/New York, Routledge Curzon, 2004.

Hutcheon, Linda, *A theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Arts Form*. New York et Londres, Methuen, 1985.

Kellman, Steven G., « The Cinematic Novel: Tracking a Concept », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, No 3, 1987, p. 467-477.

- Kierkegaard, *La reprise*, traduction de Nelly Viallaneix, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- Kristeva, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lojkin, Stéphane, « L'intimité de Gertrude : Enjeux de la réécriture à l'époque classique », *XVIIème Siècle*, n°186, jan-mars 1995, p. 7-20.
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, DUNOD, 1993.
- Pêcheux, Michel, *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, François Maspero, 1975.
- Pico Iyer, *The Global Soul : Jet lag, Shopping Malls, and the search for home*, New York, Vintage Books, 2000.
- Plana, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. «Amphi Lettres», 2004.
- Reynolds, Peter, *Novel Images. Literature in Performance*, London/New York, Routledge, 1993.
- Ricardou, Jean, « Pour une théorie de la réécriture. », *Poétique* 77, Paris, Seuil, 1989, pp 1-16.
- Rifaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, « Paradoxical Status of Repetition », *Poetics Today*, Vol. 1, No 4, Summer 1980, pp 151-159.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Littérature*, n° 63, 1986, p. 38-54.
- Rose, Margaret, *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croon Helm, 1979.
- Thomson, Clive, « Problèmes théoriques de la parodie », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 13-19.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3^{ème} édition revue et augmentée, Bruxelles, édition de l'Université, 1999.
- Wall, Anthony, « Vers une notion de la colle parodique », *Études Littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 21-36.

Adesanmi, Pius, « Redefining Paris : Trans-modernity and Francophone African Migritude Fiction », *Modern Fiction Studies*, Vol. 51, N. 4, Winter 2005, p. 958-975.

Allouache, Merzak, « L'homme qui regardait les fenêtres. Interview de Merzak Allouache », dans Fanny Colonna (dir.), *Être marginal au Maghreb*, Paris, CNRS, 1993, p. 225-239.

Benali, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Cerf, coll. « 7^{ème} art », 1998.

Boulou Ebanda, De B'béri, *Mapping alternative Expressions of Blackness in Cinema. A Horizontal Labyrinth of Transgeographical Practices of Identity*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series 80, 2006.

---, « Tactiques scripturaires dans les cinémas d'Afrique noire », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n°1, automne 2000, p. 11-30.

Chelbi, Mustapha, *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris, Académie européenne du livre, 1989.

Chevrier, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 96-100.

Courade, George (dir.), *L'Afrique des idées reçues*, Paris, Belin, Coll. « Mappemonde », 2006.

Diawara, Manthia, *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

Ditmars, Hadani, « Torn Apart », *Sight and Sound*, n° 5 (9), sept. 1995, p. 34-36.

Djiffack, André, « Les enjeux des mass médias dans les récits de Sylvain Bemba », *Présence Francophone*, n° 44, 1994, p. 169-190.

Doho, Gilbert, « The Illegitimate State and Cinematographic Discourse in Cameroon », dans Tcheuyap, Alexie (dir.), *Cinema and Social Discourse in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 69, 2005, pp. 21-37.

Dudley, Andrew, « Enraciné et en mouvement : les contradictions du cinéma africain », *CinémaAction*, n° 106, 2003, p. 16-24.

Ela, Jean-Marc, *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala, 1982.

El Ftouh, Youssef et Manuel Pinto, « L'Afrique dans les images coloniales », dans Catherine Ruelle (dir.), *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, Coll. « images plurielles », 2005 pp. 35-38.

Gauvin, Lise et Michel Larouche, « *L'Aventure ambiguë* : de la parole romanesque au récit filmique », *Études françaises*, 31, 1, 1995, pp 85-93.

Gugler, Josef, « African Writing Projected onto the Screen : Sambizanga, Xala, and Kongi's Harvest », *African Studies Review*, Vol. 42, No. 1, Avril 1999, pp 74-104.

Gugler, Josef et Cherif Omar Diop, « Ousmane Sembene's *Xala* : The Novel, the film, and their Audiences », *Research in African Literatures*, Vol. 29, 2, 1998, pp 146-158.

Haffner, Pierre, « Entretien avec le père Alexandre Van den Heuvel, pionnier d'un "cinéma missionnaire" au Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 48, 1978, pp. 86-95.

Halen, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 13-31.

Hampâté Bâ, Amadou, « Le dit du cinéma africain », dans Catherine Ruelle (dir.), *Afrique 50. Singularité d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, Coll. « images plurielles », 2005, p. 23-31.

Harrow, Kenneth, *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2007.

---, (dir.), *African Cinema: Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton NJ & Asmara Eritrea, Africa World Press, 1999.

Higginson, Pim, « Mayhem at the Crossroads : Francophone African Fiction and the Rise of Crime Novel », *Yale French Studies*, n° 108, 2005, p. 160-176.

Homler, Scott, « Désir et impuissance dans *Halfaouine* et *Bye-Bye* », *Présence francophone*, n° 65, 2005, pp 95-110.

Khatibi, Abdelkébir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

Kom, Ambroise, *Mongo Béti parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 54, 2002.

---, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre librairie : Revue des littératures du Sud*, n° 136, 1999, pp. 14-25.

---, « Littératures nationales et instances de légitimation : l'exemple du Cameroun », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, pp. 65-75.

McIntosh, Yvonne E., *African Literature Through the Camera Eye's*, Thèse de doctorat. The Florida State University, 1991.

Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, Coll. « continents noirs », 2001.

Moran, Jacques, « Kossi Efoui, l'Afrique universelle », *Journal l'Humanité*, 26 avril 2001, <http://www.humanite.fr>

Moudileno, Lydie, « The Projectionnist in Sylvain Bemba's *Rêves Portatifs* », dans Eke, Maureen, Kenneth Harrow & Emmanuel Yewah (dir.), *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*, Trenton, Africa World Press, 2000, p. 127-138.

Mouralis, Bernard, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », dans Fonkoua, Romuald et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 57-71.

Mowitt, John, « Guelwaar : Politicizing the Aesthetics of Hunger », *Edebiyât*, Vol. 8, 1998, p. 129-136.

Mudimbe, Y. V., *Réflexions sur la vie quotidienne*, Kinshasa, Éditions du Mont Noir, Coll. « Objectif 80 », 1972.

Niang, Sada. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan, 1996.

Soumanou Vieyra, Paulin, *Le cinéma et l'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1969.

Tcheuyap, Alexie, *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, PUO, Coll. « Transferts culturels », 2005.

---, « Entre intertextualité et réécriture. *Bab el-Oued* et *Bab el-Oued City* de Merzak Allouache. », *Présence Francophone*, n° 65, 2005, p. 49-67.

---, « African Cinema and the Politics of Adaptation. », *Essays in Film and the Humanities*. Vol. 23, N. 3, Summer 2004, PP 36-49.

---, « Le sexe hors cadre », *CinémAction*, n° 106, 2003, p. 37-40.

---, « De l'écrit à l'écran. La réécriture de *Sango Malo*. », *La Revue Française* 7, 1999, p. 142-159.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
I - Cinéma et littérature en Afrique francophone: état des lieux	1
II - Corpus et objectifs de la recherche	7
III - Méthodologie	19
PREMIÈRE PARTIE : CINÉMA, RÉFÉRENT DU TEXTE LITTÉRAIRE	
Chapitre 1 : Le cinéma entre utopie et contre-modèle	29
I – Cinéma et mimétisme culturel	29
II – Le cinéma : une faille dans le tissu social	36
III – Le cinéma comme un espace de dépaysement et de déracinement	41
IV – L’univers du cinéma : une société parallèle	47
Chapitre 2 : La société au prisme de son cinéma	58
I – L’Afrique, terre d’inspiration et de récits humanitaires	59
II – Distribution des films et extraversion des sociétés africaines	66
III – Les clivages sociaux reflétés au cinéma	69
IV – Le cinéma comme révélateur des mentalités sociales	75
Chapitre 3 : La représentation cinématographique et la problématique de l’identité culturelle et politique dans les romans africains	83
I – Cinéma et aliénation culturelle	84
II – Cinéma et affermissement de la conscience de soi.....	90

III – Appropriation populaire du cinéma et subversion du discours dominant	93
IV – Le cinéma au service de l’histoire et de la propagande politique	96
DEUXIÈME PARTIE : CINÉMA ET ESTHÉTIQUE DU ROMAN	
Chapitre.4 : Le signifiant cinématographique dans le roman	108
I – Simulation de la duplication mécanique de l’image.....	113
II – Jeux sur le son et les images	121
III – Les lieux communs du cinéma dans le roman	127
Chapitre 5 : Le roman comme une parodie du cinéma	141
I – Inscription du roman dans le régime de la perception	143
II – Les machines de représentation visuelle	151
III – Imitation du montage cinématographique	158
Chapitre 6 : La télévision et le renouvellement du champ littéraire africain	170
I – Télévision et inscription légitimante du roman diasporique	174
II – Télévision et métadiscours dans le roman	182
III – Télévision et globalisation dans le roman	186
TROISIÈME PARTIE : NOVÉLISATION	
Chapitre 7 : Du film au roman : Les stratégies augmentatives	198
I – Le retour du narrateur	202
II – L’extension du contenu filmique	205
III – L’expansion du contenu filmique	210
IV – L’amplification des séquences filmiques	217
V – Portée idéologique et éthique de la novélisation	221
Chapitre 8 : La qualité littéraire de la novélisation	233

I – Les empreintes du scénario	235
II – Le style composite de la novélisation	244
III – Les temporalités dans le récit novélisé	246
Conclusion	253
Bibliographie	268
Table des matières	278