

# Arts et textes en Afrique

Textes réunis et présentés  
par Guillaume Cingal et Michel Naumann

Association pour l'Etude des Littératures Africaines

2000

# Arts et textes en Afrique

*Cet ouvrage est le résultat d'une journée d'études  
organisée à la Maison des Sciences de l'Homme  
(54 boulevard Raspail – Paris)  
le 22 septembre 2000.*

© A.P.E.L.A. et les auteurs.

Contact A.P.E.L.A. :

M. Daniel Delas  
5, rue Broussais  
75014 Paris

## SOMMAIRE

Avant-Propos .....	7
<b>1. Pratiques divergentes ou convergentes ?</b>	
Anny Wynchank, "Textes et Septième Art : de l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane" .....	9
George Lang, "L'Art photographique de Roger Dorsinville" .....	18
Guillaume Cingal, "Du pareil au même : les aquarelles et les proses poétiques de <i>All One Horse'</i> " .....	26
<b>2. L'écriture en point de mire</b>	
Philip Whyte, "La Photographie dans <i>The Famished Road</i> de Ben Okri" .....	39
Michel Naumann, "Musique et rythmes dans l'œuvre d'Okigbo" .	49
Nicolas Martin-Granel, "Autoportrait de Sony en artiste" ...	56
<b>3. Au-delà du dialogue : vers la synthèse des arts ?</b>	
Boniface Mongo-Mboussa, "Produire en Afrique : l'aventure ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi" .....	73
Mamadou Bani Diallo, "Senghor : du poète au griot" .....	82
Peter Hawkins, "La synthèse des arts dans le théâtre multi- culturel d'inspiration africaine : le <i>Ki-Yi Mbock</i> de Werewere Liking et le Théâtre Talipot de Philippe Pelen Baldini" .....	93

## Textes et Septième Art : de l'écrit à l'écran chez Sembene Ousmane

Sembene Ousmane n'était pas satisfait du peu d'impact que ses écrits avaient sur le grand public sénégalais qu'il visait. "La littérature ne s'adresse qu'à une minorité. De nos jours, c'est presque un luxe de trouver le temps de lire et un luxe d'acheter des livres. De plus en plus de gens en Afrique vont au cinéma ou regardent la télévision", affirmait-il, dans un entretien accordé à Margaret Novicki et Daphné Topouze pour *Africa Report*<sup>1</sup>.

De plus, "soixante-dix pour cent de nos populations ne peuvent pas lire et sont avides d'images" expliquait le Malien Sega Coulibali à Guy Hennebelle et Catherine Ruelle<sup>2</sup>. Sembene vit donc l'immense potentiel du cinéma et dès 1964, avec *Niaye*, il commençait à porter certains de ses écrits à l'écran. En 1974, il transposait son roman *Xala*, publié en 1973<sup>3</sup>, pour en faire le film du même titre. Ainsi, grâce au septième art, Sembene espérait pouvoir atteindre un public friand de cinéma plus immédiatement et plus directement que par ses romans.

Par ailleurs, Sembene était conscient de la disparition de l'artiste de la tradition orale, le griot, ou conteur traditionnel, et il avait un sens aigu de sa responsabilité vis à vis de cette tradition orale. "Il n'y a plus de conteur traditionnel de nos jours, déclarait-t-il dans un entretien avec Noureddine Ghali, et je pense que le cinéaste doit le remplacer"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sembene, Ousmane. "Entretien", in *Africa Report*, Margaret Novicki & Daphné Topouze eds., 1977, p. 55.

<sup>2</sup> Guy Hennebelle et Catherine Ruelle. "Cinéastes d'Afrique Noire" in *L'Afrique littéraire et artistique*. Paris : 1978, p. 49.

<sup>3</sup> Ousmane Sembene. *Xala*. Paris : Présence Africaine, 1973. Toutes les références figureront entre parenthèses, avec le numéro de page.

<sup>4</sup> Hennebelle & Ruelle. *Op. cit.*, p. 113.

Aussi, loin de s'isoler dans la tour d'ivoire de la littérature, Sembene se veut "la bouche et les oreilles du peuple"<sup>1</sup>. Ces déclarations lui ont valu le titre de *conteur-cinéaste* et celui de *griot du peuple*.

On peut considérer le film *Xala*<sup>2</sup>, que Sembene a réalisé avec Paulin Soumanou Vieyra, comme une création artistique appartenant à la tradition orale. Il est marqué par cette tradition: de structure linéaire, à l'exception d'une analepse et d'une prolepse — les deux scènes liées aux féticheurs, introduites avec des intentions ironiques par le cinéaste —, il est caractérisé, comme le conte oral, par :

- des répétitions, par exemple le proverbe "Ce qu'une main peut faire, l'autre peut le défaire"
- des leitmotifs, comme le chant du mendiant, ou le gros plan des bottes militaires, qui revient trois fois dans le film
- des digressions, comme la question de la langue, le wolof, et celle de la polygamie

Par ailleurs, El Hadji peut être considéré comme un archétype, celui du Décepteur des contes oraux ; le sujet du film est fondé sur l'irrationnel — le *xala*, ou sort jeté sur El Hadji. Finalement, on peut comprendre le film comme une allégorie qui illustre un enseignement moral.

Mais tandis que le griot, et évidemment l'écrivain, utilisent des mots pour s'exprimer, le cinéaste emploie surtout des images visuelles pour transmettre le sens. En effet, il existe tout un langage cinématographique qui supplée à l'absence de voix et de texte. Le cinéaste utilise une chaîne narrative visuelle plutôt que linguistique pour communiquer avec le spectateur et il a à sa disposition des moyens très variés. Je me propose de démontrer comment Sembene utilise toutes les techniques mises à sa disposition par le septième art — le filmage, le montage, tous les ingrédients du langage connotatif et dénotatif, les effets spéciaux audiovisuels, la bande sonore, etc., pour faire de son roman une œuvre d'art frappante, qui parle à tous les publics.

<sup>1</sup> Ousmane Sembene. *Africa Report. Op. Cit*, p. 80.

<sup>2</sup> *Xala*. Réalisé par Sembene Ousmane et Paulin Soumanou Vieyra. Producteur: Films Domirev. 1974.

Tout d'abord, les thèmes du film sont mis en relief d'une manière visuelle. L'un d'eux, important, celui du vol et du voleur, est introduit en abîme dans le film. Rappelons que El Hadji Kader Bèye devait sa richesse à une escroquerie et à un vol: il avait falsifié des papiers et spolié ses frères claniques de leurs terres. Le mendiant toujours assis à la devanture du magasin de El Hadji et dont le chant agace ce dernier est l'un d'eux que El Hadji avait fait emprisonner. La scène du pickpocket répète, en abîme, visuellement, le motif du vol: un petit camée montre un voleur délestant un fermier venu en ville vendre les récoltes du village, des profits de cette vente. Le fermier, consterné et honteux d'avoir perdu l'argent du village, reste en ville et se joint au groupe des mendiants qui entourent la victime de El Hadji. A la fin du film, le pickpocket prendra la place de El Hadji quand ce dernier aura été expulsé de la Chambre de Commerce par ses pairs. Le spectateur voit un voleur remplacer un autre voleur.

Le thème de la corruption de ces nouveaux hommes d'affaire qui, dans le passé, s'étaient battus pour l'Indépendance du pays, est également illustré d'une manière éloquente. Dans le roman, l'auteur mettait entre guillemets l'expression "Hommes d'affaires" (*Xala*, p. 7), indiquant ainsi que ces hommes qui se sont arrogé un titre pompeux, ne sont en fait que "des imposteurs, des intermédiaires, des commis d'une espèce nouvelle", comme l'indique Sembene dans le livre (*Xala*, p. 94). Le film montre le mensonge qui se cache derrière cette expression et révèle la vanité et la corruption de ces hommes d'une façon beaucoup plus dramatique et frappante, d'abord, en les montrant, affublés de smokings, remplaçant les Européens, après les avoir expulsés de la Chambre de Commerce, puis, dans la séquence suivante, d'une manière très effective, par une scène qui ne se trouve pas dans le roman: dans un grand silence, les "conseillers" européens déposent, devant chaque membre de la Chambre, une mallette noire que chacun entrouvre pour y jeter un bref coup d'œil. Un gros plan plus loin nous montre qu'elles sont remplies de billets de banque.

Un autre thème du roman — l'arrogance d'une bourgeoisie de nouveaux riches arrivistes qui exploite le peuple — est exprimé d'une manière visible et audible par le contraste entre le cortège retentissant des Mercedes Benz transportant à travers Dakar le contingent de la Chambre de Commerce, et le défilé des mendiants,

unijambistes, culs-de-jatte, aveugles, estropiés, etc., montré en contrepoint. Dans le roman, la simple phrase annonçant le cortège des Mercedes — “Les rues de Dakar virent ce train de véhicules poussant leur sérénade mécanique”(Xala, p. 23) — est beaucoup moins expressive que la séquence où les effets mêlés des images, du mouvement lent des voitures, des hurlements des sirènes et des klaxons sur la bande sonore, laissent une impression saisissante. Dans le roman, les mendiants sont décrits à la fin, alors qu'ils envahissent la maison de El Hadji. La description est alors cauchemardesque. Il faut avouer que dans ce cas, Sembene n'a pas réussi à surpasser par les images de son film, le pouvoir évocateur des mots et la puissance d'imagination du lecteur. Dans le film, Sembene nous montre bien des infirmes, éclopés et culs-de-jatte, mais - peut-être à cause d'un manque de moyens, le cinéaste n'ayant pas à sa disposition les facilités pour créer des effets spéciaux frappants - ces images ne provoquent pas l'horreur et le dégoût que suscitent les phrases du roman lorsque Sembene décrit un “cul-de-jatte souriant de toute sa denture ébréchée, la lippe pendante; un autre, le visage véreux, le nez crevassé, difforme, le corps balaféré” (p. 161); “un éclopé avec sa tête dégénérée, ses yeux pisseux fourra[nt] la vaisselle dans une besace” (p. 162). Le lecteur éprouve le même frisson d'écœurement et de nausée que Adja Astou.

La matière première du cinéaste n'est pas la parole ou le texte écrit, comme dans la communication entre le griot et son public ou l'écrivain et ses lecteurs, mais l'image visuelle. Et ceci est d'autant plus vrai, en Afrique, que le film est montré à des publics multilingues.

C'est la raison pour laquelle, dans beaucoup de films africains, les dialogues et la narration sont réduits au minimum et occupent une place secondaire. Les images et les techniques cinématographiques transmettent le sens aussi éloquemment que les paroles. Dans *Xala*, différentes formes de langage autres que le langage parlé permettent de traduire la pensée et les intentions de l'artiste: le langage des objets, des gestes, des actions, les expressions de visage, les techniques cinématographiques, le



filmage, le montage, etc. Au cinéma, comme le déclare Christian Metz, "les images deviennent langage"<sup>1</sup>.

Il y a dans le film toute une série de signifiants visuels éloquentes qui traduisent l'acculturation de cette riche bourgeoisie singeant les coutumes étrangères: outre les smokings, déjà mentionnés, qui ont remplacé les caftans africains, il y a aussi les bouteilles de Coca-Cola et d'Evian, la seule eau que boit El Hadji, le champagne, le whisky, la pièce montée surmontée de deux figurines blanches: un marié et une mariée. La carte de l'Afrique sur le mur du bureau de El Hadji connote son ancien idéal panafricain généreux et son désir d'une Afrique unie, démenti par son souci présent purement égoïste. Le grand portrait d'un couple royal européen imprimé sur le devant du pagne de deux invitées au mariage de El Hadji, pagnes certainement tissés en Hollande pour les Africains, révèle aussi que ces gens ont leur regard tourné vers l'Europe comme source d'inspiration.

Rien n'est plus éloquent que le diadème et le voile de la mariée volant au vent alors qu'ils sont transportés dans la voiture, après la chute de El Hadji, vers la maison de Adja Astou, la première femme de El Hadji, ou que ces mêmes objets se tenant piteusement dans son salon. Ils forment un commentaire ironique sur la situation et révèlent le manque d'authenticité de la vie de cet homme.

La mallette noire et plate, remplie de billets de banque, qu'on le voit transporter chez sa jeune femme, même alors qu'il se rend à la réception offerte pour son propre mariage, est peut-être un signifiant pour son *xala*: il est devenu impotent dès qu'il a acquis cette mallette qui neutralise le symbole phallique placé devant la porte de la chambre de la jeune mariée — le pilon dans le mortier — qu'il raille et dédaigne. Ce n'est que lorsqu'il se débarrasse de cette mallette, dont hérite un autre voleur, et qu'il est purifié par l'ordalie ordonnée par le mendiant, qu'il regagne sa virilité.

Les actions et les gestes sont signifiants. Ainsi, pour illustrer les transformations qui ont eu lieu après l'Indépendance, et la fin de la présence française au Sénégal, Sembene montre les Africains jetant hors de la Chambre de Commerce le buste de Marianne, les bottes militaires et le képi français. Lorsqu'il veut révéler le caractère

<sup>1</sup> Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma* (1968). Paris: Klincksieck, 1983, p. 54.

d'Oumi, ce ne sont pas seulement les paroles aigres et les plaintes acrimonieuses de la jeune femme qui le dévoilent, mais ses gestes: elle n'arrête pas de tapoter et de réarranger sa perruque — Sembene montre qu'elle en a d'ailleurs tout une série! —, attitude qui contraste avec la pose digne et sereine d'Adja Astou, en train de manipuler son chapelet, ou son sotiou (un long cure-dents, objet associé à la tradition). Le geste d'Adja Astou retirant les lunettes noires d'Oumi indique son désir de communiquer directement avec la personne authentique qui se cache derrière le masque et qui est en réalité une femme aussi peignée qu'elle-même.

Les expressions de visage, évidemment, sont significatives: le sourire sur le visage de chaque membre de la Chambre de Commerce alors qu'il jette un coup d'œil sur le contenu de la mallette déposée devant lui par le conseiller français, est éloquent, tout autant que le geste de chacun, alors qu'il recouvre d'un bras protecteur cette mallette pleine d'argent.

Les techniques cinématographiques si flexibles permettent également à l'artiste de s'exprimer. Ainsi, le film commence à un très haut point, à l'avènement de l'Indépendance du pays, quand l'enthousiasme et l'espoir sont à leur apogée, par une vue aérienne du fronton de la Chambre de Commerce de Dakar. Le spectateur plane, avant de descendre de plus en plus bas dans la dégradation des valeurs, jusqu'au gros plan qui montre la botte militaire d'un soldat écrasant sur le sol la piécette destinée à un petit mendiant, que le soldat empoche ensuite.

Le son et la bande sonore sont aussi significatifs. Comme nous l'avons mentionné, les sirènes retentissantes des motards escortant le cortège des Mercedes Benz dénotent la suffisance et l'arrogance de cette nouvelle élite, son amour de l'apparat et du cérémonial.

Le cinéaste utilise les leitmotifs auditifs pour communiquer le sens: la phrase musicale légère et gaie qui accompagne El Hadji, lorsqu'il est heureux, pendant la cérémonie du mariage, ou lorsqu'il se croit débarrassé de son *xala*, contraste avec l'étiquette musicale attachée au mendiant - plus un cri de colère qu'un chant, qui résonne d'une manière obsédante et même menaçante. Cette incantation toujours liée au mendiant correspond aux formules qui introduisent ou accompagnent un personnage dans les récits de la tradition orale. Ici, elle exprime la profondeur de la misère et le désespoir de ces *damnés de la terre*. Comme le déclare Christian

Metz, dans les films, "on peut admettre la bande sonore à défaut de la parole", ce qui permet "d'enrichir le contrepoint visuel d'une dimension auditive"<sup>1</sup>.

La disjonction entre l'image et le son permet à Sembene d'introduire des commentaires ironiques. Le film offre deux exemples frappants de ce phénomène. Au commencement du film, le spectateur entend une voix *off* prononçant un discours pendant que la caméra filme le haut du fronton de la Chambre de Commerce, puis nous montre les Français expulsés, chassés par les Africains en boubous. Immédiatement après, alors que la voix - celle du Président de la Chambre - continue à énoncer des phrases remplies de notions élevées telles qu'authenticité, socialisme, nationalisme, volonté et lutte du peuple, etc., la caméra nous fait pénétrer à l'intérieur de la Chambre de Commerce et le spectateur voit les Africains, tous en habit, prenant la place des Européens autour de la grande table. La disjonction entre son et image est évidemment voulue comme un commentaire ironique. Le sens est clair: rien n'a changé. Une bande de parasites a remplacé la première. Après cette scène, la caméra montrera deux conseillers français apportant plusieurs mallettes qui s'avèreront remplies d'argent, qu'ils distribueront aux membres de la Chambre... Les paroles du Président ne sont pas définies par leur contenu. Elles sont un signifiant pour une autre réalité: la malhonnêteté, l'hypocrisie et le mensonge de cette nouvelle élite.

A un autre moment, la bande sonore déphasée par rapport aux images, révèle également l'intention ironique du réalisateur: El Hadji quitte la maison de sa nouvelle épouse, le matin, abattu parce qu'il n'a pas pu consommer cette union, pendant sa nuit de nocce. Alors qu'il traverse le jardin vide maintenant, il est accompagné des sons de la fête de la veille, alors qu'il était si fier de lui: les bavardages, les rires, la musique, le tintement des verres. L'asynchronie est voulue comme un commentaire ironique de la part de Sembene.

Enfin, le montage par juxtaposition et contraste est aussi effectif comme signifiant que les images, les gestes, les expressions de visage et la bande sonore. Ainsi, au milieu de la conversation entre El Hadji et le Président de la Chambre de Commerce, après

---

<sup>1</sup> C. Metz. *Op. cit.*, p. 59.

que El Hadji a posé la question: "Mais qui, d'après toi, a pu me donner ce *xala*?", la bande sonore laisse entendre le cri du mendiant aveugle. Sembene introduit une coupure et montre au spectateur ce mendiant, chantant à l'extérieur du magasin. L'intrusion de cette scène au milieu de la conversation donne la réponse à la question de El Hadji. Puis la caméra nous fait pénétrer à nouveau dans le bureau du commerçant qui demande au Président de faire arrêter ces mendiants.

Le contraste entre les deux scènes de danse dans le film est aussi expressif et accentue les changements qui sont survenus dans le pays. Au début du film, une danse frénétique devant la Chambre de Commerce qui vient d'être occupée par les libérateurs, célèbre l'avènement de l'Indépendance. Cette danse endiablée par des jeunes femmes aux seins nus, accompagnée des battements vibrants des tam-tams, dénote l'euphorie et l'espoir qui règnent dans le pays et le ravissement de la population qui s'est débarrassée de l'opresseur. Cette scène offre un contraste frappant avec les danses occidentales au cours de la célébration du mariage de El Hadji, des danses lentes, raides et guindées. Les danseurs semblent glacés et sans vie, en particulier les hommes dans leur smoking noir. La caméra s'arrête sur le couple formé par Oumi, la deuxième épouse de El Hadji, une grande femme surmontée de sa perruque, dansant avec le minuscule Président de la Chambre. Les intentions satiriques et ironiques de Sembene sont évidentes.

Les spectateurs comprendront les connotations de toute la scène de la réception. Le sens est clairement transmis: une nouvelle élite s'est glissée dans le vide laissé par le départ des colonisateurs et a pris sa place dans tous les domaines. Elle forme maintenant une nouvelle classe de parasites qui a adopté les manières et l'attirail des anciens maîtres.

Le film illustre de manière visible et frappante les paroles de El Hadji à la fin du roman: les nouveaux dirigeants, en fait, ne sont pas maîtres chez eux, mais seulement des marionnettes entre les mains de la puissance étrangère. C'est ce que révèle la présence constante de Dupont-Durand, muet et impassible, toujours derrière le Président, à l'arrière plan. Dupont-Durand représente visiblement le colon "caché en nous", dont parle El Hadji, dans son discours accusateur :

Les banques appartiennent à qui? Les assurances? Les usines? Les entreprises? Le commerce en gros? Les cinémas? Les librairies? (...) De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette Chambre en est la preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages. Gare à celui qui voudrait troubler sa digestion, à vouloir davantage du profit. Et nous? ... Culs-terreux, commissionnaires, sous-traitants, par fatuité nous nous disons "Hommes d'affaires". Des affairistes sans fonds." (*Xala*, p. 139)

Sembene Ousmane s'était donné la mission du conteur de la tradition orale, le griot. Se voulant éducateur et éveilléur de conscience, il désirait atteindre le plus vaste public possible. Il s'est donc tourné vers le cinéma, car la perception visuelle varie beaucoup moins que les idiomes, à travers le monde. Le cinéma est presque universel car les images visuelles parlent à tous les groupes linguistiques. Maintenant, savoir si les films de Sembene ont atteint le grand nombre de spectateurs qu'il espérait toucher est une autre question, celle de la distribution des films africains.

En utilisant une écriture cinématographique tout à fait personnelle pour traduire ses textes, l'écrivain Sembene a réussi à unir l'art du conteur traditionnel et celui du cinéaste pour transcrire ses romans et en faire des films — des créations appartenant au septième art — très valables et très appréciés.

**Anny WYNCHANK**

*Université de Cape Town, Afrique du Sud*