

DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

Les réécritures filmiques
du roman africain francophone



Alexie Tcheuyap



Les Presses de l'Université d'Ottawa

DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN
LES RÉÉCRITURES FILMIQUES
DU ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

Collection « Transferts culturels »

La collection « Transferts culturels » se veut un observatoire de la culture contemporaine. Collection ouverte à la multidisciplinarité, elle explore la mobilité et les mutations des différents courants culturels de plus en plus interpellés par les processus de mondialisation. Sous le choc des nouvelles économies du savoir, cette collection se propose d'étudier l'impact des nouvelles technologies de l'information et des rationalités marchandes sur le phénomène culturel tout en mettant en perspective la logique du transfert. Cette collection accueille des manuscrits de langues française ou anglaise.

COMITÉ ÉDITORIAL

Daniel CASTILLO DURANTE, professeur titulaire, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa (dcastild@uottawa.ca)

Hans-Jurgen LUSEBRINK, Chaire d'Études Culturelles Romanes et de Communication Interculturelle, Université de la Sarre, Saarbrücken, Allemagne (luesebrink@mx.uni-saarland.de)

Walter MOSER, Chaire de Recherche du Canada Transferts Littéraires et Culturels, Université d'Ottawa (wmoser@uottawa.ca)

ALEXIE TCHEUYAP

DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN

LES RÉÉCRITURES FILMIQUES
DU ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

Les Presses de l'Université d'Ottawa

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines de concert avec le Programme d'aide à l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université d'Ottawa remercient le Conseil des Arts du Canada et l'Université d'Ottawa de l'aide qu'ils apportent à leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Catalogue avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Tcheuyap, Alexie

De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone / Alexie Tcheuyap.

(Collection Transferts culturels, ISSN 1709-6219 ; 2)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-7603-0580-5

1. Littérature africaine (française) — Adaptations cinématographiques et télévisées.
2. Cinéma — Afrique francophone. 3. Adaptations cinématographiques. 4. Cinéma et littérature — Afrique francophone. 5. Récit filmique. I. Titre. II. Collection.

PN1997.85.T33 2005

791.43'6

C2005-900379-0

Révision linguistique : François Roberge

Correction d'épreuves : Yvan Dupuis

Maquette de la couverture : Pierre Bertrand

Photographies de la couverture : *Guelwaar* (1992) et *Xala* (1974) de Sembène Ousmane, © New Yorker Films.

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie et par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

ISBN 2-7603-0580-5

ISSN 1709-6219

© Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005

542, avenue King Edward, Ottawa (Ont.), Canada K1N 6N5

press@uottawa.ca

<http://www.uopress.uottawa.ca>

Imprimé au Canada

À Émilienne, pour la patience, l'affection et l'attention
À Elsa-Chloé et Yves-Michel, pour demain

DU MÊME AUTEUR

Cinema and Social Discourse in Cameroon, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2005

«Afrique en guerre », *Études littéraires*, 35, n° 1, 2003.

« Brain Drain and National (De)Construction in Africa / Fuite des cerveaux et (dé)construction nationale en Afrique », *Mots pluriels*, 20, février 2002

Avec Sada Niang, « Pouvoir, regard, identité. Littérature et cinéma en Afrique noire francophone », *Présence Francophone*, 57, 2001

Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama, Paris, L'Harmattan, 1998

SOMMAIRE

LISTE DES PHOTOGRAPHIES	vii
PRÉFACE	xi
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE ÉCRIT/ÉCRAN : THÉORIES ET STRUCTURES EN MUTATION

CHAPITRE 1 – LA LITTÉRATURE A L'ÉCRAN : APPROCHES ET LIMITES THÉORIQUES	17
1. L'héritage bazinien	18
2. Le déplacement sémiotique	22
3. Au-delà des codes et des genres : réécriture et poétique de la répétition	26
CHAPITRE 2 – LE TEXTE DÉRIVÉ	35
1. Théories textuelles et film	36
2. Texte dérivé et intertextualité	41
3. Vers une théorie de la dérivation textuelle	45
CHAPITRE 3 – FORMES DE L'ORALITÉ	51
1. Entre vénération et critique : les visages du griot	53
2. Le <i>lekbat</i> et l'art du conte écrit ou visuel	58
CHAPITRE 4 – LES MÉTAMORPHOSES DU RÉCIT	69
1. L'ordre narratif	70
2. L'ellipse	81

CHAPITRE 5 : VOIX ET SAVOIRS : LES VARIATIONS DE L'INFORMATION NARRATIVE	91
1. Les voix narratives	92
2. Les enjeux du savoir	99
PHOTOGRAPHIES	P-1

**DEUXIÈME PARTIE
PROBLÉMATIQUES ET RÉINVENTION
DE LA GRAMMAIRE NARRATIVE**

CHAPITRE 6 : MONTAGE, TECHNIQUE ET DISCOURS	115
1. Débuts et fins de films	116
2. Les rapports entre plans et séquences	122
3. Caméra et manœuvres descriptives	127
CHAPITRE 7 : LA REMISE EN SCÈNE DU POUVOIR	135
1. Les gestes	135
2. Les déplacements	140
3. L'espace et la gestion du pouvoir	146
CHAPITRE 8 : REPRÉSENTATIONS DU FÉMININ	153
1. Le féminin en situations	155
2. Le déclin du pouvoir phallique	162
CHAPITRE 9 : MARGINALITÉ ET FONCTIONNALITÉ	171
1. Le fou	172
2. Les gueux	176
3. L'essor des jeunes	183
CHAPITRE 10 : COMIQUE ET RIRE : ÉCRITURES DU DIVERTISSEMENT	189
1. Le comique	192
2. La musique et le rire	198
CONCLUSION	207
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	215

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

Jacques Champreux	P-1
© Jacques Champreux	
Sembène Ousmane	P-1
© New Yorker Films	
<i>L'Aventure ambiguë</i> , Jacques Champreux, 1984	P-2
© Jacques Champreux	
<i>Sango Malo</i> , Bassek Ba Kobhio, 1991	P-3
© California Newsreel	
Bassek Ba Kobhio	P-3
© Paul Kobhio, Association Écrans Noirs	
<i>Guelwaar</i> , Sembène Ousmane, 1992	P-4
© New Yorker Films	
<i>Xala</i> , Sembène Ousmane, 1974	P-5
© New Yorker Films	
Med Hondo	P-6
© Olivier Barlet	
<i>Guelwaar</i> , Sembène Ousmane, 1992	P-7
© New Yorker Films	
<i>Guelwaar</i> , Sembène Ousmane, 1992	P-8
© New Yorker Films	

This page intentionally left blank

Préface

RELEVER LES DÉFIS DU SINGULIER PLURIEL

C'est un livre indispensable que nous donne ici Alexie Tcheuyap. Une fois entraînés dans la dynamique de sa démarche, nous ne saurions plus nous passer de ce qui constitue un viatique pour les passages les moins explorés, les plus audacieux, entre des domaines différents. Car différents, ils le sont, et à plus d'un titre, les mondes que prospecte le chercheur : l'Occident, l'Afrique ; le livre, le film ; le texte, l'image ; le lu, le vu ; les théories, les pratiques ; et, récurrente, la multiplicité des langues, des voix, des timbres, des intonations. La tâche se trouve ainsi considérablement complexifiée pour celui qui s'efforce de tenir la pensée à l'œuvre *dans* la différence, d'exercer la pensée *de* la différence en toutes conséquences.

Le plus grand défi que relève Alexie Tcheuyap consiste à s'efforcer de cerner *une singularité africaine* des productions filmiques *au moyen de la pluralité des théories tout aussi africaines, mais aussi occidentales* et de leurs différends internes, ce qui permet une efficace mise en jeu de la distanciation et des déplacements conceptuels. Et une mise à feu par étapes successives de la navette textuelle exploratrice d'espaces théoriques et socioculturels intercontinentaux par lesquels l'auteur montre les limites de la sémiologie du récit puis les richesses du discours conceptuel et critique africain. Autrement dit, l'auteur de l'ouvrage fait l'hypothèse que la création constitue *un événement singulier pluriel* où tout se tient, tout se transforme, où il n'y a pas incidence de l'un sans incidence d'autres en retour ; où répéter c'est différer, et différer c'est procéder à des dérivations formalisables. En somme, où il y va de *l'entre* comme lieu de genèses sans précédents.

L'auteur, autre défi, fait de la réécriture – forcément plurielle car la réécriture, il le dit, c'est sans fin, c'est « indéfini » – le moteur de la création. Le parti pris a l'avantage d'émanciper sa démarche du

principe de *mimèsis* et d'imitation; de la détourner du face-à-face comme des antécédences au profit de la multidirectionnalité, de l'hétérogène, de l'hospitalité envers l'étrange et l'étranger. À l'origine, pas d'origine. Au commencement : des re-commencements, des reprises, toujours déjà.

C'est donc à penser la singulière pluralité, à chaque fois *unique*, de l'œuvre, que s'emploie la recherche qu'on va lire. Elle convoque, à l'enseigne des réécritures, divers processus de création ancrés dans la matière de l'Afrique subsaharienne francophone. Certains sont cinéastes, comme Med Hondo qui reprend le roman d'Abdoulaye Mamani : *Sarraounia*; certains sont cinéastes *et* romanciers, comme Sembène Ousmane et Bassek Ba Kobhio; d'autres, cinéastes étrangers, reprennent la même matière romanesque africaine, tels Jacques Champreux puis Benjamin Jules-Rosette qui, à dix ans d'intervalle, portent à l'écran *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Il y a encore, dans le corpus retenu, l'expérience de Laurent Chevalier qui tourne *L'Enfant noir* d'après le roman de Camara Laye.

Cœuvrer-sans-fin : tel est le postulat qui est mis à l'épreuve des théories narratives et filmiques « classiques » aussi bien qu'à l'épreuve des hypothèses et pratiques cinématographiques puis romanesques d'Afrique. Il en résulte deux ouvertures majeures. L'une fait du champ pluridisciplinaire, désigné d'emblée comme le domaine privilégié de l'étude, un espace qui réfléchit, se réfléchit aux miroitements des altérités, dispose des fléchissements, des réflexions, des effets de défecteurs. La seconde ouverture concerne la signature. Car en choisissant des créateurs qui, tels Bassek Ba Kobhio et Sembène Ousmane, signent le roman puis le film homonyme, et, vice versa, ce qui est rare, le film puis le roman, Alexie Tcheuyap fait brèche de façon décisive dans la *doxa* de l'origine et de la mainmise auctoriale. La notion de « double signature » qu'il avance induit l'inscription d'un auteur *doublé*, un auteur doublure de « soi » (et qui dira double de qui?), un auteur redoublé et donc traversé de partages et de dislocations.

Tels sont donc les partis pris d'Alexie Tcheuyap, dont on lui sait gré, car ils lui permettent de faire surgir dans l'entre, des seuils, des frontières qu'il sonde sans complaisance. Qu'il nomme. Il y a le différentiel entre « écrit » et « écran », c'est-à-dire entre deux systèmes sémiotiques, la littérature et le cinéma, qui constituent deux codes, deux ensembles de contraintes, deux économies, deux langages distincts. Il y a les enjeux du différentiel entre les positions théoriques

de l'Occident et de l'Afrique francophone subsaharienne qui est également le lieu de pratiques esthétiques singulières. Il y a l'impact du différentiel entre une culture d'expansionnisme colonial et des cultures de libération et d'autonomisation locales. L'auteur n'oublie pas non plus le poids du différentiel qui intervient dans les conceptions du politique, c'est-à-dire dans les perspectives inventives d'un être-en-commun. Et pas davantage il n'oublie le différentiel qui travaille une écriture avec ses autres possibles ; une forme avec ses variantes qui sont ses absentes constitutives ; une interprétation avec toutes les autres qui la hantent, spectrales.

En forgeant des outils méthodologiques neufs grâce à une analyse critique des théories existantes qu'il considère « en mutation » – ce qui n'est ni la déconstruction à quoi par ailleurs il emprunte, ni le processus d'interprétation herméneutique, ni la démarche dialectique –, Alexie Tcheuyap se donne les moyens d'ouvrir un troisième espace, celui qui donne à penser les enjeux d'une création différentielle et d'une poétique des réécritures. Le terme même d'« écran » ne se résout pas en une appellation univoque : il désigne – et le signataire en donne maints exemples tirés du corpus choisi –, à la fois *l'obstacle* à tout passage et *l'accueil* de toute projection-inscription. Avec le principe de mutation, le théoricien n'est plus dans une logique polaire appliquée : il se tient en alerte, prêt à toute éventualité, attentif aux dispositifs paradoxaux de la relativité, du *double bind*, du ruban Möbius. Les événements déclencheurs d'analyse sont désormais de l'ordre de la versatilité, de l'interruption, du glissement, de l'arrondissement. De l'ordre d'un certain non-ordre. Et il est conséquent qu'Alexie Tcheuyap, récusant un déterminisme des codifications sémiotiques et esthétiques, renvoie dos à dos « adaptation », « transécriture », « transsémiotisation » et substitue à la terminologie catégorielle une langue de *l'inter* : « texte dérivé », « texte parent », « métamorphoses et métatextes », « déplacements », « sémiotisations modulables » sont quelques-uns des phénomènes repérables, et l'interprétation proposée ici tire sa force de ce qu'elle est menée sur pièce, dans le détail des techniques du montage, du discours, des mouvements de caméra. Des *manœuvres* de l'art. L'ouvrage d'Alexie Tcheuyap donne des lectures particulières de *Sango Malo*, de *Xala*, de *L'Aventure ambiguë* ou de *L'Enfant noir*, pour ne citer que ces œuvres.

L'écriture fait en somme apparaître tout un *appareillage* de l'écriture filmique et romanesque : elle confère à la répétition une puissance d'engendrement qui fait acte poétique. Notamment, elle

désigne les procédures d'« hétéroréécriture » et d'« autoréécriture » dans l'élaboration des formes d'hybridation et exhausse, avec le pluriel ainsi à l'œuvre, un travail de marge qui ne va pas sans la déconstruction des scènes du pouvoir (politique, phallique, capitaliste). L'écriture est également appareillée non moins par les pratiques de l'oralité narrative, ce qui la dote de plus de sens et de plus de capacité perceptive. À cet égard, les analyses sont convaincantes qui prennent en considération les « visages du griot », du *lekbat* et de l'exercice du conte. La figure du griot devient en fait une sorte de figure emblématique des processus de l'art-au-pluriel, car c'est toujours dans la question des styles, des formes et des langues qu'Alexie Tcheuyap fait fond.

Il puise là, et c'est le grand mérite de son travail, les forces intellectuelles pour définir le « cinéma africain » et *plus que* le « cinéma africain ». Ses lectures des œuvres – dans-le-passage désignent, certes, la spécificité africaine du corpus considéré; mais Tcheuyap ne tombe pas dans le piège d'un africanisme qui serait réducteur. Il a cette exigence de considérer le « cinéma africain » comme *œuvre* à part entière – ce qu'il appelle le « cinéma tout court ». Exigence essentielle, tant il est vrai qu'il importe de se garder des sous-catégories – le « cinéma africain » ou la « littérature francophone » ou la « littérature féminine » – lesquelles ne vont pas sans dépréciation.

C'est là, on l'aura compris, le point névralgique de toute la construction d'Alexie Tcheuyap : prendre en compte les racines – langagières, poétiques politiques – de la création, tout en ne perdant pas de vue la souveraineté de l'œuvre dont le seul pays est le « Pays-Langue », comme le dit si fortement Assia Djebar, où fructifient les formes du devenir hors toute limite nationaliste ou/et historique.

Les enjeux sont immenses. L'auteur, en choisissant d'articuler rigoureusement *géo-politique* et *géo-esthétique* dans la perspective d'une poétique différentielle, se donne les moyens d'interroger à nouveaux frais la question du colonialisme et des post-colonialismes. Il entreprend, aujourd'hui, dans les pages qui suivent, à la faveur de l'étude des œuvres, une déconstruction du concept de « francophonie » et de ses implicites politiques. On le sait, on le voit qui vient à l'horizon de ce livre : Alexie Tcheuyap demain a la capacité d'entreprendre une véritable *analytique de la globalisation* : car c'est bien dans ce terrain de la mondialisation qui alimente désormais nos controverses qu'il ancre sa recherche. Lui-même porteur de la multiculture et de la multilingue qui le constituent, il tente, par une démarche à la fois rigoureuse et

souple, de construire des modèles de réflexion avec le souci de les faire réhabiter, chaque fois différemment et singulièrement, par des pratiques dûment contextualisées. Là réside la qualité exceptionnelle de ce livre : Alexie Tcheuyap, en toutes conséquences, sait être *et* dans la résistance *et* dans la composition. Il construit des modèles théoriques exportables en ce qu'ils font la part des composantes aléatoires, c'est-à-dire créatives de l'humain considéré selon ses généalogies propres.

Pour suspendre cette préface, la tenir au seuil du livre et de ses venirs, je voudrais convoquer un film, la très belle leçon qu'il donne quant au regard porté sur les gestes de l'art (*theorein*, ne l'oublions pas, signifie observer, voir). Ce film ne ressort pas du cinéma africain, ni de la production francophone, ni des réécritures. Il s'agit de *El Sol des Membrillo* (*Le Songe de la lumière* : littéralement, le soleil du Cognassier/ou du Coing) de Victor Erice, primé au festival de Cannes en 1992. le film « suit » le travail du peintre Antonio Garcia Lopez sur plusieurs semaines au cours desquelles l'artiste tente de saisir la splendeur d'un éphémère arbre : un petit cognassier chargé de fruits qui pousse dans la cour entre les immeubles. Bien sûr, il n'y arrivera pas. La toile reste inachevée.

Mais ce qui importe est un peu autre chose. Antonio Garcia Lopez se veut un architecte de la lumière. Il prend ses marques – et ses distances – par rapport à l'arbre, au chevalet, au cadre, au soleil. Cependant, si lui est immobile, à la « même » place assignée, ce n'est jamais la « même » place en vérité car tout se déplace imperceptiblement autour de lui – l'arbre surtout. Le peintre va donc tracer, à la peinture blanche, jour après jour, à même les feuilles et les fruits de l'arbre, des traits parallèles et des croix. Ces marques, qu'il ne cesse de re-marquer, indiquent le déplacement des branches que la maturité des fruits rend de plus en plus lourdes. C'est la pesée du temps qui mesure ainsi le pinceau sur les surfaces vivantes, pesée qui induit sur la toile du peintre les approximations sans fin du tracé.

Il y a davantage : Antonio finit par prendre plus de soin de l'arbre, qu'il voit avec le regard du peintre, que de la peinture. Il lui construit un auvent en plastique, amovible, afin que les intempéries de novembre ne hâtent pas trop sa déchéance, et qu'il puisse essayer de peindre l'impossible splendeur au bord de l'abîme. À ceux qui s'inquiètent de son échec, de l'inachèvement de son œuvre, Antonio répond avec sérénité : je ne peins pas l'arbre, je l'accompagne. Et le cinéaste, pareillement, ne « prend » pas le peintre dans la construction

préétablie d'un scénario, mais il l'accompagne au jour le jour. Sans doute faut-il entendre ici « accompagner » comme une manière d'être-au-monde, de capter au passage les formes mêmes du passage du temps. Ce processus d'accompagnement est à mes yeux la vérité de l'art, vérité indissociable de son rapport au vivant éphémère.

Il me semble que c'est un *geste d'accompagnement* de cet ordre qu'esquisse la démarche d'Alexie Tcheuyap. Ni catégorique ni système préétabli, et cependant rigoureuse et mesurée, elle observe, en travail dans les œuvres étudiées, les formes que prennent les rapports de l'art au vivant monde. S'élabore ainsi, dans l'ouvrage qu'on va lire, *une théorie critique qui prend soin des formes variables du vivant au regard de la création* : qui les accompagne et se laisse par elles accompagner. Et qui sait s'oublier. Une théorie différentielle. La théorie en partages.

Mireille CALLE-GRUBER

INTRODUCTION

Les récentes productions de Cheick Oumar Sissoko (*La Genèse*, 1999; *Battu*, 2000), de Mansour Sora Wade (*Le Prix du pardon*, 2001) et de Joseph Gaye Ramaka (*Karmen Geï*, 2002), inspirées respectivement de la Bible, des œuvres d'Aminata Sow Fall, de Mbissane Ngom et de Prosper Mérimée, confirment la nature intertextuelle des cinémas d'Afrique qui continuent d'emprunter leur matière à la littérature écrite. Le constat évident à établir dès lors est que, comme ceux des autres continents, les cinémas d'Afrique entretiennent des liens étroits avec la production littéraire : rapports thématiques, idéologiques, culturels et esthétiques qu'il est important d'interroger en se servant d'instruments d'analyse pouvant permettre de mieux appréhender des productions nées de contextes sociopolitiques singuliers.

Il se développe par ailleurs avec Sembène Ousmane, Bassek Ba Kobhio et, dans une moindre mesure, Abdoulaye Mamani, un fait un peu rare dans l'histoire culturelle universelle. C'est l'édition et la réalisation du même « titre » par le même signataire, comme ce fut déjà le cas avec André Malraux et Gabriel García Márquez. Davantage : des réalisateurs étrangers s'emparent de textes africains pour les porter à l'écran. C'est le cas de Laurent Chevalier (1995) pour *L'Enfant noir*, de Camara Laye (1956), puis de Jacques Champreux (1984) et de Benjamin Jules-Rosette (1991) pour *L'Aventure ambiguë*, de Cheikh Hamidou Kane (1961). On pourrait également relever ici, dans un intéressant rapport intertextuel, la similarité entre l'itinéraire du protagoniste de *L'Afrance* (Alain Gomis, 2001), où est par ailleurs explicitement mentionné le roman de Kane, et la trajectoire de l'acteur principal de chacun des deux films précédents. Ces derniers réalisateurs étant tous français, leur implication dans le champ africain permet également de mettre en œuvre un transfert culturel fécond dont les

modalités sémiologiques et discursives, riches en enseignements, seront explorées.

Du point de vue théorique, les recherches sur ce qui est habituellement désigné par « adaptation » semblent, jusqu'ici, dominées par l'idéologie du code sémiotique et une espèce de déterminisme. D'où la méfiance perceptible, dans ce travail, à l'égard des lexiques décrivant ce processus de (re)création. De l'appellation la plus ancienne, « adaptation », à la plus récente, la « transécriture », on note en effet que, plus ou moins implicitement, un postulat est à l'œuvre selon lequel la prééminence de la littérature cède à celle de la machinerie audiovisuelle dont les spécificités transformatrices sont érigées en pouvoirs créateurs. Du pouvoir des mots au déterminisme technologique, la création poétique semble prise dans une espèce de *double bind* qu'il est possible d'explorer, pour ensuite dégager quelques propositions. Il s'agira donc, en partant de textes africains, d'émettre des hypothèses sur les paramètres poétiques, théoriques et surtout idéologiques impliqués dans tout acte créateur, si l'on admet par ailleurs que porter un texte littéraire à l'écran constitue un tel acte. Quels sont donc les enjeux pour l'Afrique? En quoi pourraient-ils différer de ceux du cinéma occidental? Comment les textes littéraires africains se sont-ils retrouvés à l'écran? Et quels types de rapports réciproques se mettent en place, dans ce cas spécifique, entre le texte parent et celui qu'il inspire? Ainsi définies, les questions centrales expliquent ce titre : *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone.*

Les cinémas d'Afrique sont plus jeunes que ses littératures. On peut donc légitimement postuler qu'en tant que devancière, l'institution littéraire a légué un héritage, des avatars et des discours possibles. Dans un article pionnier, au titre révélateur, « Le cinéma et la révolution africaine », Paulin Soumanou Vierya écrit notamment :

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. (1961 : 101.)

Est ainsi très tôt formulé l'un des enjeux majeurs du cinéma et de la littérature en Afrique, principalement en ce qui concerne l'importance du public et la fonctionnalité de toute création dans le contexte africain. Devant un public mondial dopé par les images effrayantes et multipliées à l'infini d'enfants osseux, de sidéens ou de rescapés de quelque catastrophe, la littérature et le cinéma s'articulent autour d'un seul objectif : le combat pour la transformation sociale. C'est le même projet qui place Sembène Ousmane derrière la caméra :

Quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays, je ne pourrais 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 de pancartes ». Il faut que tout en ayant des vertus didactiques, le cinéma reste un spectacle populaire. Deux directions s'ébauchent dans le cinéma africain; contrairement à ceux qui lorgnent vers le cinéma commercial, moi, je ferai toujours un cinéma partisan et militant. (Dans José Paré et Anny Dominique Curtius, 1996 : 143.)

Se profile ainsi, en conformité avec la Charte d'Alger en 1975, qui se prononçait contre le cinéma essentiellement commercial¹, une spécificité africaine de la réalisation filmique. On situe dès lors une des différences idéologiques fondamentales avec le cinéma hollywoodien et européen². Ce dernier, vu les entreprises géantes de production dont Hollywood est le symbole et le syndrome, est basé sur le profit. C'est ce même appât du gain qui légitime les emprunts faits à la littérature. Il convient en général de reprendre à l'écran le best-seller, de miser sur la fortune engendrée par un titre pour espérer de fortes recettes. Dans cette tradition du lucre, le principe consiste en général à vulgariser un « chef-d'œuvre », tel que l'entrevoit André Bazin (1959). Cette pratique, écrit Christian Zimmer, en parlant du cinéma soviétique dans *Cinéma et politique* (1974 : 153), est un enlisement, une dégénérescence et une soumission aux exigences culturelles du capitalisme triomphant. Qu'en est-il alors de l'Afrique?

Il est possible d'affirmer, au moins pour les cas de Sembène Ousmane et de Bassek Ba Kobhio, que les réalisateurs africains qui portent des œuvres à l'écran échappent à cette emprise du capital. Certes, Momar Thiam a mis très tôt en scène *Sarzan* (1961) à partir de la nouvelle de Birago Diop qui avait certainement eu le temps de se

- McIntosh, Yvonne Elizabeth, « African Literature Through the Camera's Eye », thèse de doctorat, Florida State University, 1991.
- Malkmus, Lizbeth et Roy Armes, *Arab and African Filmmaking*, Londres, Zed Books, 2000.
- Matanda, Tshishi Bavula, *Littérature et Cinéma. Contribution à l'étude de l'adaptation dans la culture négro-africaine*, Louvain-La-Neuve, CIACO, 1988.
- Murphy, David, *Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford/Trenton, James Currey/Africa World Press, 2000.
- Ousmane, Sembène, *Dialogue With Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
- Niang, Sada (dir.), *Littérature et Cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Niang, Sada et Alexie Tcheuyap (dir.), « Pouvoir, regard, identité. Littérature et cinéma en Afrique francophone », *Présence Francophone*, n° 57 (2001).
- Niang, Sada, *Djibril Diop Mambéty. Un cinéaste à contre courant*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Petty, Sheila (ed.), *A Call to Action. The Films of Ousmane Sembène*, Westport, (Conn.), Praeger, 1996.
- Pfaff, Françoise, *The Cinema of Ousmane Sembène. A Pioneer of African Film*, Westport, (Conn.), Greenwood Press, 1984.
- Pfaff, Françoise, *Twenty Five Black African Filmmakers*, New York/Wesport/Londres, Greenwood Press, 1988.
- Pines, Jim et Paul Willemen, *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989.
- Présence Africaine*, n° 90, « Le rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire » (1974/numéro spécial).
- Ukadike, Nwachukwu Frank, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Vieyra, Paulin Soumanou, *Le Cinéma africain de ses origines à 1973*, Paris, Présence Africaine, 1975.

4. THÉORIE DE LA LITTÉRATURE

A. ARTICLES

- Barthes, Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1 (1961), 127-138.

- Barthes, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* (1985), 996-1000.
- Chateauvert, Jean, « Narrer et ne pas narrer », *Poétique*, n° 93 (1993), 91-111.
- Cixous, Hélène, « Contes de la différence sexuelle », *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des Femmes, 1994, 31-68.
- Dembowski, Peter, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, n° 41 (1981), 17-29.
- Derrida, Jacques, « Fourmis », dans Hélène Cixous (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des Femmes, 1994, 69-102.
- Domino, Maurice, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », *Grelis*, n° 3, (1987), 13-37.
- Genette, Gérard, « L'autre du même », *Corps Écrit*, n° 15 (1985), 11-16.
- Grivel, Charles, « Les universaux de texte », *Littérature*, n° 30 (1978), 25-50.
- Kayser, Wolfgang, « Qui raconte le roman? », *Poétique du récit*, Paris, 1977, 59-84.
- Kundera, Milan, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1981, 7-20.
- Laurette, Pierre, « À l'ombre du pastiche : la réécriture-automatisme et contingence », *Texte*, n° 2 (1983), 113-134.
- Lipschitz, Tatiana, « Ce que le texte cache », *Littérature*, n° 30 (1978), 18-24.
- Mouren, Yannick, « Le film comme hypertexte », *Poétique*, n° 93 (1993), 113-122.
- Riffaterre Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215 (1980), 4-18.
- Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41 (1981), 4-7.
- Riffaterre Michael, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* », *Texte*, n° 2 (1983), 23-35.
- Ruprecht, Hans George, « Intertextualité », *Texte*, n° 2 (1983), 13-22.
- Zumthor, Paul, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, n° 41 (1981), 8-16.

B. OUVRAGES

- Bakhtine, Mickhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974 [1966].
- Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1910.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1973.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.