

Université de Montréal

**Ruptures et disjonctions dans le cinéma de Djibril Diop Mambety :  
le film-griot ou l'invention d'une oralité moderne**

par  
Julie de Lorimier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

août 2015

© Julie de Lorimier, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Ruptures et disjonctions dans le cinéma de Djibril Diop Mambety :  
le film-griot ou l'invention d'une oralité moderne

présenté par :  
Julie de Lorimier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Germain Lacasse, président-rapporteur  
André Habib, directeur de recherche  
Silvestra Mariniello, membre du jury

Mémoire accepté le 27 octobre 2015

## Résumé

Cette étude se penche sur le geste singulier se dégageant de l'œuvre du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambety. Une force de « mise en présence » y est identifiée, dont la présente recherche démontre qu'elle s'apparente à l'action médiatrice du griot des traditions orales d'Afrique de l'Ouest. Singulièrement, cette force tenant de l'oralité ne repose pas sur le récit ou la parole comme discours, mais relève au contraire de ruptures narratives et de disjonctions image-son qui mettent le récit en question, invitant le spectateur à fréquemment réviser son interprétation de ce qu'il voit et entend. C'est le film lui-même qui devient alors griot, actualisant un lien en constante transformation entre l'univers qu'il porte et son spectateur. En instaurant un rapport critique à l'égard du monde dans lequel s'inscrit le récit, les multiples ruptures dans le cinéma de Mambety sont également les brèches par lesquelles se crée un espace d'accueil pour la marginalité, qui habite tous ses films.

La tradition orale et le griot sont présentés en premier lieu, de manière à poser les bases à partir desquelles peut se développer la réflexion. La description et l'analyse des films *Parlons Grand-mère* et *Le franc* démontrent en quoi ceux-ci sont des films médiateurs, qui se comportent en griots. Cette découverte ouvre la voie à une réflexion plus large sur la médiation au cinéma, où la portée éthique du film-médiateur est explorée, ainsi que la nature des relations possibles entre médiation et récit. Finalement, l'analyse du film *Hyènes*, eu égard à la différence qu'il présente en déployant un récit plus linéaire, est l'occasion d'approfondir une compréhension à la fois de ce que font les films de Mambety et de ce que peut la médiation au cinéma de façon plus large.

**Mots-clés :** cinéma – cinéma africain – Mambety – griot – oralité – tradition orale – Afrique de l'Ouest – médiation audiovisuelle – rupture – non-linéarité – disjonctions image-son – marginalité – Parlons Grand-mère – Le franc – Hyènes

## Abstract

This study examines how the mediatory action of the *griot* in West African oral traditions is at work in the films of Senegalese filmmaker Djibril Diop Mambety. This force of orality, of *mise-en-présence*, emerges in Mambety's films from narrative disruptions and sound-image disjunctions. Instead of relying on narrative or speech as a discourse, this force of orality challenges the story's consistency, inviting the viewer to frequently revise his or her interpretation of what is being seen and heard. The film itself becomes *griot*, a *griot* which links the world borne by the film and the spectator in a dynamic and ever-changing interplay. By fostering, through these disruptions, a critical stance toward the world on which depends the narrative, Mambety's cinema makes room for marginality and exclusion, which inhabit all his films.

Oral tradition and *griot* are first defined, followed by an analysis of how the films *Parlons Grand-mère* and *Le franc* are mediator films, functioning as griots. This opens the way for a broader reflection on the ethical significance of film-as-mediator, as well as the possible ties between mediation and narrative. Finally, an analysis of the film *Hyènes*, on account of its more linear narrative exposition, provides an opportunity to deepen our understanding of Mambety's filmmaking, and to explore the greater implications of mediation in cinema.

**Keywords:** cinema – African cinema – Mambety – griot – orality – oral tradition – West Africa – audio-visual mediation – breakages – nonlinearity – image-sound disjunctions – marginality – *Parlons Grand-mère* – *Le franc* – *Hyènes*

## Table des matières

Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	v
Remerciements.....	vi
Introduction : Djibril Diop Mambety, le mauvais garçon du cinéma africain.....	7
<b>1. Tradition orale, griot et cinéma .....</b>	<b>20</b>
<b>2. Du griot dans le film au film-griot .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 Parlons Grand-mère : l'évidence du griot.....</b>	<b>31</b>
Introduction .....	31
2.1.1 Parler de <i>Yaaba</i> .....	32
2.1.2 Description .....	35
2.1.3 Un effet bonimenteur .....	41
2.1.4 Parler <i>avec</i> Yaaba; cinéma chamanique et effet film de famille.....	44
<b>2.2 <i>Le franc</i> : quand le son met l'image en question.....</b>	<b>48</b>
Introduction .....	48
2.2.1 Description de l'ouverture du <i>Franc</i> .....	50
2.2.2 À l'écoute des souffles .....	54
<b>Conclusion : accueil de différents registres, circulation et transformation .....</b>	<b>64</b>
<b>3. La médiation et la place du récit .....</b>	<b>66</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>66</b>
<b>3.1 Médiation et événement .....</b>	<b>67</b>
<b>3.2 Au sujet la présence .....</b>	<b>71</b>
<b>3.3 Le cas particulier de <i>Hyènes</i> .....</b>	<b>76</b>
3.3.1 Récit linéaire et transmission.....	76
3.3.2 Description de la finale de <i>Hyènes</i> .....	80
3.3.3 Pardon et abnégation : l'impossible comme source de possibles.....	84
3.3.4 Ruptures et rapport au tout – Le lien de l'homme et du monde .....	86
<b>Conclusion .....</b>	<b>93</b>
<b>L'invention d'une oralité moderne .....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>97</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>101</b>

## Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur André Habib dont l'accueil, la confiance valorisante et le soutien indéfectible, ainsi que le regard critique toujours juste m'ont favorablement accompagnée tout au long de ce parcours. Je tiens également à remercier tous les professeurs qui m'ont grandement inspirée et activement encouragée au cours de cette recherche : Michèle Garneau, Marion Froger, Serge Cardinal. Un merci tout spécial à Silvestra Mariniello, qui m'a ouverte à des perspectives décisives; ce mémoire ne serait pas ce qu'il est sans cette précieuse rencontre.

Je tiens à souligner l'aide du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada, dont une bourse a sérieusement facilité la rédaction de ce mémoire.

Je remercie chaleureusement Olivier Lamothe, partenaire de tous les instants (témoin des meilleurs comme des pires), qui n'a jamais cessé d'y croire et qui embellit mes journées.

Un grand merci également à Nicole Larocque, Michel de Lorimier, François de Lorimier, Mathieu Bouchard-Malo, Marie-Claude Loiselle, Gérard Grugeau, Jean Larose, Taafé Fanga, et à tous les amis qui me sont chers et qui m'ont accompagnée.

Par-dessus tout : *Merci, Djibril Diop Mambety!*

## **Introduction : Djibril Diop Mambety, le mauvais garçon du cinéma africain**

J'ai grandi dans un lieu nommé Colobane, où il y avait un cinéma en plein air, appelé l'ABC. Nous étions très jeunes – 8 ans – et n'avions pas la permission de sortir le soir, parce que le quartier était dangereux. Malgré cela, nous nous sauvions de chez-nous et allions au cinéma. Comme nous n'avions pas l'argent d'un billet, nous écoutions les films de l'extérieur. C'était la plupart du temps des westerns et des films hindous. Mes films préférés étaient les westerns. Peut-être est-ce pour cela que j'attache tant d'importance au son dans mes films, puisque j'ai écouté les films pendant de nombreuses années, avant de les voir<sup>1</sup>.

Djibril Diop Mambety

Cette vision du gamin Mambety dans son cher quartier de Colobane – le Dakar de la marge, celui des pauvres, des mendiants, des fous et des éclopés en tous genres, ce lieu qui est le sien et auquel il rendra hommage dans tous ses films – cette vision d'un petit désobéissant qui, bravant l'interdit, tend l'oreille au seuil d'un cinéma désiré et rêvé, à l'écoute d'un univers invisible et se laissant habiter de sa présence sonore, se révèle particulièrement inspirante pour aborder ce que nous appellerons, tout au long de ce parcours, le geste cinématographique de Mambety. Car un geste, instaurant un rapport, n'est pas là pour être saisi, à distance; il se déploie jusque dans sa réception, comme une adresse à laquelle (et dont) on doit répondre. Il s'agira d'apprécier la portée de ce geste, de réfléchir à ce qu'il fait, à ce qu'il peut et à comment il le peut, à partir des films qui l'incarnent et le manifestent. Empruntant les mots de Marie-José Mondzain, nous dirons que ce qu'il nous intéresse d'entrevoir au contact des films de Mambety est « [...] le sens d'un geste et non la signification d'un objet » (2013, p.30)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Entretien de June Givanni (1995) avec Djibril Diop Mambety, traduit par Wynchank (2009, p. 36-37).

<sup>2</sup> Ces mots, Mondzain les emploie au sujet de ce qui se joue lors de la naissance du tout premier regard, lorsque « [...] dans l'obscurité d'une caverne, [l'homme] a inscrit une trace hors de lui » (2013, quatrième de couverture), et que dans ce geste, son regard naît d'une adresse au nôtre.

Si rendre visibles les invisibles de la marge au grand écran et de manière éclatante est une mission que Mambety s'est donnée, *écouter avant de voir* est peut-être, aussi, la belle (im)posture à laquelle ses films convient. Jean-Luc Nancy (2002), soulignant le fait que les métaphores de concepts soient généralement visuelles, et soupçonnant que la philosophie ait tendance à se méfier de l'oreille qui ébranle trop les certitudes, demande : « [...] l'écoute, est-ce une affaire dont la philosophie soit capable ? »<sup>3</sup> (p.13). Cette question, il la pose à la fois comme une critique, un défi et un vœu pour la philosophie. Animés d'une aspiration (ou inspiration) semblable à l'égard cinéma, nous explorerons la proposition suivante : la mise en question du voir par l'écoute semble, pour les films de Mambety, une excellente manière de devenir eux-mêmes philosophes, entités pensantes et agissantes. Nous y reviendrons abondamment au cours de ce mémoire, mais quelques présentations s'imposent avant tout.

Cinéaste sénégalais, Djibril Diop Mambety a légué au cinéma africain et au cinéma mondial une œuvre fulgurante, aussi flamboyante dans sa qualité que modeste en quantité. Né en 1945 et emporté par la maladie en 1998, c'est aussi son passage parmi nous qui aura été fulgurant. Sa production comporte deux longs métrages, *Touki Bouki* (1973) et *Hyènes* (1990); un court métrage intitulé *Contras' City* (1968) et quatre moyens métrages : *Badou Boy* (1970), *Parlons Grand-mère* (1989), *Le franc* (1994) et *La petite vendeuse de soleil* (1998). Les deux derniers devaient, avec *La casseuse de pierres* qui n'a jamais vu le jour en raison du décès prématuré du cinéaste, former une trilogie intitulée *Histoires de petites gens*. Bien que Mambety soit considéré comme appartenant à la génération plus jeune, succédant à celle d'Ousmane Sembène surnommé « père du cinéma africain » (Sénégalais également, il est le premier Africain à avoir tourné un film en Afrique noire, avec *Borom Sarret* en 1963<sup>4</sup>), son premier film *Contras' City* arrive très tôt et détonne par son audace formelle et son ton railleur, faisant déjà de lui une autre figure de proue de ce cinéma africain naissant. Son second film *Badou Boy* constitue d'ailleurs la reprise d'une première version plus courte datant de 1966<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> « On veut ici *tendre l'oreille* philosophique : tirer l'oreille du philosophe pour la tendre vers ce qui a toujours moins sollicité ou représenté le savoir philosophique que ce qui se présente à la vue – forme, idée, tableau, représentation, aspect, phénomène, composition – et qui se lève plutôt dans l'accent, le ton, le timbre, la résonance et le bruit » (Nancy 2002, p. 15).

<sup>4</sup> Les films précédemment tournés en Afrique subsaharienne l'ont en effet été par des Européens, et le tout premier réalisé par des cinéastes Africains fut tourné en France : *Afrique-sur-Seine* (1955, Sénégal) de Paulin S. Vieyra et Mamadou Sarr. Voir Lequeret 2003, p. 5-13.

<sup>5</sup> Voir l'entretien réalisé par Catherine Ruelle avec Mambety (1978, p. 43).

ce qui rapproche énormément Mambety (dans le temps) du pionnier Sembène. Son style, cependant, ne ressemble à aucun autre.

Regorgeant de ruptures narratives et de disjonctions image-son et faisant coexister différentes temporalités de façon déroutante, le cinéma de Mambety se distingue franchement de la linéarité, du réalisme social et du didactisme auxquels ses confrères ouest-africains nous ont habitué, et ce de manière particulièrement évidente dans *Touki Bouki* (1973), le film à l'origine de sa reconnaissance mondiale<sup>6</sup>. Élisabeth Lequeret (2003), dans le tour d'horizon qu'elle dresse du cinéma africain, positionne éloquemment ce film dans ce qu'il a d'exceptionnel et de marquant :

*Touki Bouki* n'est pas seulement pour le débutant Mambety un coup de maître, et pour le cinéma africain une manière de chef-d'œuvre : c'est aussi le premier film qui, construisant un complexe et chatoyant paysage spatio-temporel où se mêlent présent et futur, réalité et fantasme, ici (Dakar) et ailleurs (Paname), inventant des transitions d'une force, d'une brutalité d'une beauté à couper le souffle, fait entrer le cinéma africain dans l'âge de la rupture et du chaos, du clivage, physique autant que mental (p.49).

Non seulement *Touki Bouki* possède-t-il cette complexité spatio-temporelle, faite de ruptures et parfaitement inusitée pour le cinéma africain, mais encore embrasse-t-il la marginalité avec un aplomb qui l'est tout autant (et ce à l'instar de tous les films de Mambety). Dans un courant où, Sembène en tête, le militantisme et l'éducation populaire sont à l'honneur, ce film rebelle que d'aucuns qualifient d'iconoclaste apparaît comme un ovni. Quant à savoir cependant s'il fait entrer le cinéma africain dans un autre âge, la question est délicate. Car s'il est vrai que pour le marxiste Sembène, « [...] le cinéma est un moyen d'éducation politique » (Lequeret, p.13) s'apparentant à « une école du soir »<sup>7</sup> (p.17), et qu'en ce sens Mambety s'en éloigne beaucoup, et s'il est vrai également que d'autres cinéastes ouest-africains se distanciant du didactisme de Sembène (tels Souleymane Cissé et Idrissa Ouédraogo) ne présentent pas pour autant une forme éclatée comme celle de Mambety, il faut faire preuve de prudence tant à l'égard de la façon dont on définit une norme du cinéma africain qu'à l'égard de celle dont on tend à en comprendre l'exception.

---

<sup>6</sup> En 1973, *Touki Bouki* fut sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes et reçut le Prix de la critique internationale à Moscou. Malgré ces récompenses et une certaine reconnaissance critique, Mambety demeure aujourd'hui relativement méconnu, du grand public comme des cinéphiles avertis.

<sup>7</sup> Ce sont les mots de Sembène lui-même à propos de sa pratique, que Lequeret cite à partir d'entretiens.

Rien ne garantit en effet que l'emploi par les cinéastes africains d'une technique audiovisuelle née du développement des sociétés occidentales modernes obéisse pour autant à des logiques allant de soi pour ces dernières. Ainsi la linéarité du récit dans un film ne découle-t-elle pas forcément du même geste, ni par conséquent ne recèle-t-elle les mêmes possibles, selon que le film provienne d'une culture ou d'une autre. On trouve bien sûr de grandes variations d'un film à l'autre à l'intérieur d'une même culture, mais il n'en demeure pas moins qu'il y a, dans de nombreux films africains (notamment dans ceux d'Idrissa Ouédraogo et de Gaston Kaboré) un rapport au temps unique en son genre qui semble faire échec à la représentation, sollicitant une qualité de regard s'apparentant à une réelle présence, parfois presque en temps réel. La linéarité n'y est pas tant explicative (ce qui la rendrait exaspérante, considérant la lenteur du déroulement de l'action) qu'elle est la conséquence d'une sorte de regard premier; s'il y a transparence, celle-ci ne réside pas dans le triomphe de l'illusion d'un monde recréé, mais bien dans l'absence de distance « objectivante » par rapport au monde filmé. Dans le deuxième chapitre où il sera question de *Parlons Grand-mère*, sorte de *making-of* à la forme et à l'effet étonnants réalisés à l'occasion du tournage de *Yaaba* d'Idrissa Ouédraogo, nous reviendrons sur cette qualité singulière du regard émanant d'une approche africaine (sinon classique, disons plus répandue que celle de Mambety) de la temporalité et du paysage au cinéma. Pour le moment, il importe surtout de souligner en quoi Mambety est véritablement une exception, et quel sens il est possible d'envisager pour cette posture singulière.

L'abondance des ruptures narratives et des disjonctions image-son est en soi une caractéristique des films de Mambety qui les distingue de l'ensemble de la production ouest-africaine. Le présent mémoire aura notamment pour but d'étudier ce qu'elles produisent et permettent. Cependant, si la rupture dans les films de Mambety leur confère des pouvoirs particuliers, il n'est pas certain que ces derniers soient foncièrement étrangers à ceux que recèlent parfois les films soi-disant plus classiques de ses confrères; il n'est pas certain non plus que l'on puisse interpréter l'apparition de ces ruptures comme le signe ou le fruit d'une évolution qui ferait entrer le cinéma africain dans un autre âge, au même titre que les innovations formelles ont pu le faire dans d'autres cinématographies, notamment lors de l'arrivée de la Nouvelle Vague en France. Il n'y a d'ailleurs pas véritablement eu de successeur à Mambety sur cette voie de la non-linéarité, ce qui fait qu'en dehors de lui, le cinéma africain

n'est entré nulle part grâce à l'apparition de la rupture. Quoi qu'il en soit, en parcourant la littérature portant sur le cinéma africain francophone, on voit bien que Mambety pose problème. Qu'on le mette sur un piédestal au-dessus de tous les autres ou qu'on l'écarte du portrait d'ensemble pour sa trop grande différence, il demeure insaisissable. On admet volontiers que son cinéma est original et inventif, mais qu'invente-t-il au juste? Ce cela ne va pas de soi.

Dans la foulée des Indépendances<sup>8</sup>, les cinéastes africains éprouvent de manière générale le besoin de réagir au cinéma colonial condescendant à l'égard des populations noires<sup>9</sup> par un cinéma nationaliste. Sada Niang (2002), dans sa monographie consacrée à Mambety, souligne que la plupart des films réalisés par des Sénégalais durant les années 60 « [...] réinventent le réel sénégalais en revalorisant le territoire, ses habitants ou leurs coutumes. Ils exaltent la nation en affirmant la renommée internationale de ses dirigeants, fustigent l'aliénation culturelle [...] » et octroient la primauté « [...] à la construction nationale » (p.46-47). Doublement critique, la réponse d'Ousmane Sembène au colonialisme englobe et dépasse celle de ses confrères, incitant « [...] à une rectification de la maldonne nationaliste » (p.47). Sembène, nous dit Niang, « [...] s'est servi du cinéma pour exhorter ses compatriotes à renouveler la gageure nationaliste en se débarrassant de l'aliénation culturelle, des querelles tribales, de la corruption ainsi que de la reproduction de divers types d'exclusion héritées de l'expérience coloniale » (p.47).

À la même période Mambety, avec *Contras' City*, *Badou Boy* et *Touki Bouki*, ne correspond à aucune de ces postures. Le contraste qu'il présente avec celles-ci est même tel qu'il tend à les amalgamer toutes deux en une grande tendance (celle du nationalisme anticolonial, qu'il soit ou non autocritique) à laquelle Mambety oppose la souveraineté d'une démarche faisant éclater les conventions formelles et dont la dimension critique semble beaucoup plus radicale que celle de ses pairs. Se moquant ouvertement des instances du pouvoir quelles qu'elles soient et rendant compte sans discrimination de la présence d'influences culturelles de tous horizons, il n'adhère à aucun discours idéologique et embrasse

---

<sup>8</sup> Le Sénégal, le Mali et le Burkina Faso accèdent à la leur en 1960.

<sup>9</sup> Sada Niang, se référant aux travaux de Manthia Diawara et Frank Ukadike, résume bien comment d'une part le cinéma colonial destiné aux Africains prétend enseigner à ces derniers à vivre adéquatement, et d'autre part celui qui est « [...] destiné au public européen vante les réussites de la mission civilisatrice [...] » (2002, p.42).

la réalité du Sénégal postcolonial dans toute sa complexité<sup>10</sup>. « Son coup d'œil sarcastique, plein d'humour, qui tente d'installer le ridicule au sein des pratiques nationalistes », nous dit encore Niang, « s'oppose à la critique idéologique dure que l'on retrouve chez Sembène et bon nombre d'autres cinéastes » (p81). C'est non seulement en cela que nous considérons sa démarche comme étant en réalité la plus critique – tout y passe, même le sérieux des repères normatifs sur lesquels peuvent s'édifier les discours nationalistes (un État crédible, une façon de bien se comporter en société, etc.) – mais aussi et surtout parce qu'à tout cela s'ajoute une remise en question formelle, atteignant directement et en amont de tout discours notre manière d'entrer en relation avec les univers qu'il présente.

*Contras' City*, son tout premier film, témoigne déjà d'une approche du médium incroyablement libre en comparaison avec tout ce qui se fait à l'époque dans le même contexte. Le film se présente comme un tour guidé de Dakar, offert par le cinéaste à une blondinette française; nous le comprenons grâce à une brève apparition de la jeune femme installée dans une charrette en compagnie de Mambety et de son caméraman, dans une mise en abîme de ce qui ne sera ni vraiment documentaire, ni vraiment fiction. Tout ce qui nous renvoie par la suite à cette situation de départ se déroule au plan sonore, par le biais des voix *off* de Mambety et de la jeune femme commentant à l'occasion ce que la caméra donne à voir : un foisonnement d'images de Dakar, de son architecture cosmopolite et des gens qui l'habitent. Le montage est très fragmenté et les angles de vue et cadrages, parfois inusités, ne sont que rarement ceux qui pourraient provenir du dispositif de la charrette. À quelques exceptions près et comme c'est souvent le cas chez Mambety, les univers visuel et sonore sont disjoints, sans véritable point d'ancrage, à la fois dans un dialogue serré et une autonomie marquée. La voix de Mambety, par le français soigné et le ton affecté qu'elle adopte, nargue l'attitude supérieure des Européens autant qu'elle met de l'avant sa maîtrise de la langue des colonisateurs<sup>11</sup>. Par ailleurs, c'est du souffle de cette même voix qu'il met en doute le caractère vertueux des traditionalistes religieux de sa propre culture : à sa compagne lui demandant « Mais dis-donc, tu es musulman ? » il répond « Oh, tu sais... Il y a eu ces derniers temps beaucoup d'usines de

---

<sup>10</sup> Pour Niang, *Contras' City* (mais cela pourrait s'appliquer à toute la démarche du cinéaste), « [...] ne rejette rien, si ce n'est le refus de la différence » (p.54); il « [...] s'installe au sein de la contradiction coloniale, et plutôt que d'user des mêmes armes pour la combattre refuse toute hégémonie culturelle, nie la nécessité de discours exclusifs devant tant de fragments culturels variés » (p.58).

<sup>11</sup> Pour Niang, « *Contras' City* ne fait de la langue française ni un outil de supériorité, ni un symbole de statut, mais une stratégie de nargue et de mise en dérision » (p.54).

vin installées par ton père. Et depuis, de fils de Marabouts Coran, beaucoup sont devenus Marabouts Cognac! ». Si l'on retient souvent de *Contras' City* de tels passages frappants de sarcasme, la majeure partie du film rend un vibrant hommage aux petites gens de Dakar, juxtaposant aux images de ces derniers s'affairant à leur labeur quotidien dans l'encombrement, la chaleur et la poussière, une musique de kora<sup>12</sup> louant leur dignité de ses tonalités à la fois tristes et altières. Il se dégage de l'ensemble autant une célébration et un amour de la ville qu'un refus catégorique de la part du cinéaste de la regarder autrement qu'à partir de sa propre place – celle d'un individu farouchement libre, frondeur, ne souffrant aucune suffisance ou prétention illégitime quelle qu'en soit la provenance. Le ton de l'échange entre la jeune femme et lui est du reste très cordial, et le film se clôt sur ce mot lâché avec emphase : « DIALOGUE! ». Le film comme une invitation au dialogue et à la conversation, voilà qui saura grandement inspirer notre étude du cinéma de Mambety.

Entre psychédéisme, comédie burlesque et courses-poursuites à la manière des westerns, *Badou Boy* suit pour sa part les péripéties d'un jeune voyou cherchant à échapper à l'officier de police qui est à ses trousses. À mille lieues de tout exotisme pittoresque ou de tout orgueil patriotique, nous découvrons la ville de Dakar telle qu'aucun film ne l'a jamais montrée, traversant et transgressant au gré des ruses de ce *Bad boy* les frontières séparant les quartiers aisés des bidonvilles. Ces derniers s'exhibent dans toute la splendeur de leur misère – sans enjolivure ni apitoiement, chaotiques et sales mais on ne peut plus vivants – et souvent avec beaucoup d'humour, notamment lorsque le gamin se réfugie dans une gargote aux abords d'un égout à ciel ouvert et que l'on peut y lire : « *Tangana*, grand restaurant ». Ce film ne comporte que très peu de son synchrone, la bande son semblant presque entièrement conçue et enregistrée séparément puis surajoutée. Si ce choix frôle parfois l'amateurisme, donnant l'impression que les limitations techniques y sont pour quelque chose, il a très certainement été le terrain de jeu ayant permis au jeune cinéaste d'explorer la liberté créatrice offerte par la disjonction entre son et image.

Dans sa grande maîtrise, *Touki Bouki* porte à son apogée ce qu'amorcent au plan formel les deux films précédents. Par une déconstruction impressionnante du récit où le choc du son avec les images ainsi que des images entre-elles prime sur l'intelligibilité de l'action, le film,

---

<sup>12</sup> La kora est une harpe-luth d'Afrique de l'Ouest dont le jeu est traditionnellement réservé aux griots.

tel qu'André Gardies (1987) le fait remarquer dans son analyse, « manifeste » bien davantage qu'il ne le raconte le déchirement vécu par Anta et Mory, ses deux héros rêvant d'exil (p.159). Gardies rend bien compte de la structure inusitée du film et du travail particulier qu'il exige de son spectateur :

Chaque moment du film, chaque image, chaque son, directement ou indirectement, renvoient à ce signifié [le déchirement entre deux cultures] sans jamais l'actualiser dans une suite dramatique – au sens étymologique – d'événements. Au système logico-temporel chargé habituellement de figurer l'histoire d'une destinée, se substitue un mode de construction « étoilé » où la solidarité des termes et la cohérence du texte s'affirment dans un jeu de relations multiples, à la fois thématiques et symboliques et que le spectateur doit saisir moins dans la successivité causale que par une opération de type synthétique (p.159).

Cet effort de synthèse, la constante réinterprétation de ce qui est vu et entendu (et, plus souvent qu'autrement, la mise en question de ce qui est vu *par* ce qui est entendu) auxquels oblige l'éclatement du récit, sont intimement liés à ce nous appelons la *force de mise en présence* mobilisée dans le cinéma de Mambety. Paradoxalement cette force – c'est ce que nous nous emploierons à démontrer dans cet ouvrage – s'apparente aux pouvoirs du griot des traditions orales d'Afrique de l'Ouest, un personnage qui, en tant que gardien de la mémoire de son peuple, est le grand responsable de la parole et de la transmission des récits qui font l'Histoire. Nous verrons cependant que c'est en sa qualité essentielle de *médiateur*, une fonction beaucoup plus complexe que celle de simple conteur, qu'il est véritablement à même d'éclairer le geste de Mambety.

Un autre aspect marquant que Gardies ne manque pas de relever dans *Touki Bouki* soulève un deuxième paradoxe : l'importance qu'y occupe la marginalité sociale. Gardies en parle comme d'une thématique, d'un « sème », nous l'aborderions davantage comme un leitmotiv, voire même, pour l'ensemble des films de Mambety, un mode d'être s'incarnant dans la forme, par le motif de la rupture. Lequeret, lorsqu'elle parle des « déclassés » de *Touki Bouki*, s'étonne – avec raison – du fait que ceux-ci échappent à l'unité sociale par rapport à laquelle la marginalité est habituellement appréhendée dans le cinéma africain :

Jusqu'à *Touki Bouki*, les héros du cinéma africain luttent pour leur survie ou celle de leur clan, pour se faire une place au soleil de l'Afrique des Indépendances. Y compris pour un Sembène Ousmane, chez qui le corps du héros est toujours assigné à un espace particulier (la médina, le plateau) dont toute tentative de sortie aboutirait au chômage (*Borom Sarret*), à la ruine (*Le Mandat*) ou au suicide (*La Noire de...*), la société est envisagée comme un ensemble auquel la lutte des classes n'ôte rien de son unité : qu'on soit au sommet ou dans les bas fonds, *on est toujours dedans*. Les « héros » de *Touki Bouki* suivent la trajectoire inverse : à mi-chemin entre les Pieds Nickelés et Bonnie and Clyde, Anta et Mory sont des déclassés [...] (p.48-49, nous soulignons).

« Jusqu'à *Touki Bouki* », qui est le premier film de Mambety à s'être fait connaître hors de l'Afrique, mais en réalité les déclassés sont à l'honneur dès son premier *Badou Boy*. L'importance que Mambety accorde aux marginaux pourrait sembler anodine à quiconque ignore à quel point cette unité à laquelle Lequeret fait référence est essentielle et tend, dans les sociétés traditionnelles africaines, à éclipser la notion d'individu si chère à l'Occident. L'individu, à la limite, n'existe pas pour l'Africain. Dans un ouvrage s'intéressant précisément à la marginalité et à l'errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, Momar Désiré Kane (2004), se basant sur les écrits d'Amadou Hampâté Bâ<sup>13</sup> au sujet de la place de l'homme dans l'univers selon les traditions ouest-africaines, précise que chez ces dernières

[...] tout est plein d'âme, tout est hiérarchie, interaction, interdépendance, complémentarité. De la sorte, l'individu n'est jamais un être isolé ; il est toujours le père de quelqu'un, le frère ou le cousin de quelqu'un ; [...] les notions de personne, de liberté font immédiatement problème ; car de l'être humain, on retient d'abord la complexité relationnelle (p.69).

Conséquemment, Kane considère la marginalité en Afrique comme un « [...] objet [qui] se dérobe à l'analyse » (p.155) tant qu'il n'est pas entendu au sens allégorique où c'est l'Afrique elle-même, marginalisée par rapport à l'Occident, qui se trouve représentée par le gueux, le clochard ou le vagabond au sein des œuvres littéraires ou cinématographiques étudiées<sup>14</sup>. La

<sup>13</sup> Historien et écrivain à l'œuvre considérable, Amadou Hampâté Bâ a consacré sa vie à sauver les traditions orales africaines de l'oubli et à lutter pour leur réhabilitation « [...] en tant que source authentique de connaissances et partie intégrante du patrimoine culturel de l'humanité ».

Voir : [www.africultures.com/php/?nav=personne&no=3815](http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=3815)

<sup>14</sup> « L'Afrique comme réalité n'est envisageable qu'en tant qu'elle s'inscrit dans un contexte global où, justement, elle occupe une position marginale. Dès lors, c'est l'extension du concept de marginalité [à la position marginale de l'Afrique dans le monde] qu'il convient d'interroger avant de l'écarter comme inopérant [...] » (Kane, p.155).

figure du marginal y sert selon lui essentiellement à illustrer le sort de l'Afrique, la marginalité représentant le faux pas où l'Afrique se trouve ou risque de se retrouver et qu'il faut éviter, dont il faut se sortir. Si cette approche, certainement pertinente dans bien des cas, contourne efficacement le problème de la difficulté à penser la marginalité sociale en Afrique en raison de la « centralité » qui y est trop « englobante »<sup>15</sup>, elle a cependant le défaut de confiner à une lecture des figures de la marginalité qui les instrumentalise au profit d'un discours surplombant, ce à quoi nous n'adhérons pas pour deux raisons : d'abord parce que dans un univers comme celui de Mambety où les personnages d'exclus et de marginaux non seulement abondent mais sont *valorisés*, cette approche pose d'emblée problème; ensuite parce que nous estimons que certaines potentialités propres au médium cinématographique ne relèvent pas du langage dont les signes, possédant une signification arrêtée, seraient là pour être décodés; elles relèvent plutôt du caractère mobile et changeant que revêtent les significations lorsqu'elles émergent sans cesse du lien vivant que le film, en tant que médium (médiateur), fait naître entre le spectateur et l'univers qu'il porte. Particulièrement empreints de cette mobilité qui transforme, les films de Mambety seront précisément pour nous l'occasion de développer, au fur et à mesure de nos analyses, une réflexion plus large sur la médiation au cinéma, sur ce qui la caractérise et sur les possibles qu'elle génère.

Le fait que la marginalité, avec les notions d'individualité et de liberté qu'elle soulève, soit un concept posant problème en Afrique nous invite à considérer avec d'autant plus d'intérêt la singularité de la démarche de Mambety. L'une des portées de son geste est peut-être justement d'oser embrasser la marge comme une réalité qui, même inconcevable, doit être éprouvée, reconnue et accueillie. L'acteur sénégalais Nar Sene (2001), dans un texte passionné rendant un hommage posthume à son ami et collègue, dit joliment que « tous ses films son royalement "hors-champ", dans la marge, avec les marginaux, dont il fut prophète et membre actif [...] » (p.12); ces marginaux, « [...] il les conçoit en lettres capitales » (p.13). Notre étude de ce que font les films en viendra à résoudre progressivement cette apparente contradiction entre présence de l'oralité africaine et mise en valeur de la marginalité. En tout état de cause, nous veillerons à éviter deux postures potentiellement tendancieuses. La première consiste à

---

<sup>15</sup> « [...] il est difficile de repérer une "marginalité" en Afrique de l'Ouest, parce que la "centralité" de la société "englobante" est "problématique" » (citation par Kane d'Alain Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, Karthala, Paris, 1997, p.9).

considérer l'africanité de Mambety de manière contraignante, en délimitant d'avance ce qu'un auteur africain peut ou ne peut pas appréhender à partir de sa position : il est impossible pour un africain d'aborder la marginalité du point de vue des marginaux, il le fait donc forcément de façon métaphorique. La deuxième, à l'opposé, serait de lire son cinéma en niant cette africanité : Mambety emprunte des procédés modernes hérités de Godard et de la Nouvelle Vague; il est bien improbable que son recours à la rupture découle d'une approche authentiquement africaine, etc. On a en effet souvent comparé *Touki Bouki* aux films de Godard, suggérant que Mambety ait été influencé par ce dernier. S'il n'est pas impossible qu'une telle influence ait eu lieu ou que le rapprochement des démarches soit pertinent, cela n'autorise toutefois pas à contester l'africanité du film ou l'authenticité du geste de Mambety<sup>16</sup>. D'ailleurs, au-delà de l'incompréhension générée par *Touki Bouki* au sein d'un public qui n'y était peut-être pas encore prêt<sup>17</sup>, une certaine réception africaine du film suggère plutôt que sa structure déroutante soit directement liée à une manière tout africaine de penser le monde, dont témoignerait la forme de certains contes traditionnels<sup>18</sup>. De plus, l'appréhension du monde comme un tout indivisible pourrait être commune aux différentes approches, linéaires et non linéaire : ici dans le caractère insécable de la continuité de l'expérience, là dans la possibilité en quelque sorte magique offerte par la rupture pour faire coexister différentes dimensions d'un monde où tout est inter-relié<sup>19</sup>, permettant ce basculement inopiné de l'une à l'autre qui surprend tant chez Mambety.

À l'aune de cette possibilité et en ayant à l'esprit qu'il est autodidacte – le seul parmi ceux qui se sont illustrés à n'avoir pas fréquenté les grandes écoles de cinéma de Paris ou de Moscou<sup>20</sup> – notre cinéaste se distingue probablement davantage en étant particulièrement libre, original et inventif dans son approche africaine du médium cinématographique qu'en étant

---

<sup>16</sup> À cet égard nous partageons l'étonnement exprimé par André Gardies : « [...] pour une œuvre qui dit si bien certaines réalités africaines, une curieuse accusation d'"occidentalisme" se fait souvent entendre » (p.174).

<sup>17</sup> Catherine Ruelle, journaliste pour RFI ayant bien connu Mambety, s'exprime en ces termes au sujet de *Touki Bouki* : « le film a été assez mal reçu, les gens n'ont pas compris, à l'époque. Ça l'a fait souffrir [Mambety], il savait qu'il avait fait quelque chose que les gens comprendraient plus tard ». Dans le documentaire *Mambety Forever* (2008) d'Aïssatou Bah. En ligne : [sudplateau-tv.fr/cinema/item/27-mambety-for-ever-documentaire](http://sudplateau-tv.fr/cinema/item/27-mambety-for-ever-documentaire).

<sup>18</sup> « [...] il est admis aujourd'hui que désarticuler le récit, avoir recours à la digression, admettre l'irruption de l'irrationnel dans une structure logique de récit est une des caractéristiques de la tradition orale et du conte africain » (Boughedir 1989, p. 132).

<sup>19</sup> Cette notion sera davantage explicitée dans le chapitre 1, portant sur la tradition orale ouest-africaine et le griot.

<sup>20</sup> Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, Cheick Oumar Sissoko et Abderrahmane Sissako y ont tous fait leurs premières armes.

moins africain que les autres. C'est sans complexe, en tant qu'être humain tout court *et* dans toute sa spécificité locale de Dakarais des quartiers les plus pauvres, qu'il ajoute sa voix au cinéma mondial. L'exemple de *Hyènes*, adaptation on ne peut plus sénégalaise d'une pièce de théâtre suisse, est à cet égard très éloquent. À la lumière de l'intérêt que présentent ses films, nous le positionnons d'emblée comme un auteur important au même titre que les autres grands de ce monde, et au-delà de son statut d'original qui résiste très bien à la comparaison en dehors des frontières de l'Afrique, nous croyons que son geste singulier mérite d'être étudié pour ce qu'il a à nous apprendre, universellement, au sujet des possibilités que recèle le médium cinématographique.

Afin de préserver l'élan dans lequel s'est inscrite la présente étude, le mouvement de l'exposition de notre pensée reprendra assez fidèlement celui de sa genèse. Du premier étonnement concernant ce que la voix *off* de Mambety dans *Parlons Grand-mère*, très comparable à celle d'un griot, ouvre de possibles pour l'image, en passant par la reconnaissance du rôle similaire que remplit tout ce qui relève du souffle (sur le plan sonore) dans *Le franc*, nous poserons l'hypothèse d'une force liée à l'oralité dans les films de Mambety et montrerons comment celle-ci se détache du discours et du récit pour conserver de la parole surtout son effet de présence. Au fil de cette démonstration sera développée l'idée d'un film-griot : un film qui, à l'instar du griot, *est* le médiateur. Un film qui ne soit ni le véhicule du discours d'un griot, ni un moyen de représenter l'histoire que ce dernier raconte, mais bien le griot lui-même, celui en présence duquel s'établit une conversation, un lien vivant qui interpelle le spectateur et sollicite sa participation. Pour chacun des films, nous procéderons à la description détaillée de moments choisis. Ces descriptions poseront déjà en elles-mêmes une bonne part des observations et des questionnements qui alimenteront la discussion par la suite.

Le griot et la tradition orale dans laquelle il s'inscrit seront présentés au préalable, dans un premier chapitre permettant non seulement de fournir les repères nécessaires au lecteur non familier avec cette tradition, mais surtout de poser certaines bases conceptuelles importantes à partir desquelles pourra s'articuler notre problématisation du film-griot et du rapport au monde qu'il suscite.

Tel qu'il se sera dessiné au terme du deuxième chapitre, le film-griot ou film-médiateur aura ouvert la voie à une réflexion plus large sur la portée éthique possible de la médiation au cinéma, notamment en ce qui a trait à la responsabilité du sujet qu'elle sollicite. Ainsi nous

ouvrons le troisième et dernier chapitre en mettant en relation différents textes s'intéressant aux notions de représentation, d'événement et de présence, pour en venir à la question du récit. Étant donné que la force de mise en présence identifiée dans les films étudiés jusque là repose en grande partie sur les ruptures narratives et les disjonctions image-son mettant en danger sa cohérence, nous nous pencherons sur la relation que peut entretenir le récit avec la médiation. L'un exclue-t-il forcément l'autre?

Le film *Hyènes* présente à cet égard un (autre) paradoxe fructueux : adaptation d'une pièce de théâtre, il donne une place importante au récit et respecte généralement le texte d'origine dans sa linéarité, ce qui peut étonner de la part de Mambety. Cependant, l'expérience de son visionnement s'avère, énigmatiquement, très proche de celle à laquelle les films plus éclatés donnent lieu; une expérience dont on pourrait dire qu'elle est de l'ordre de l'événement, au sens où la médiation nous aura invités à le penser. Nous réfléchissons donc à la place possible du récit au sein de la médiation. En confrontant la structure générale de *Hyènes* à certains passages remarquables auxquels nous nous attarderons plus spécifiquement, nous explorerons la notion de rupture en rapport avec le tout dans lequel elle agit.

Ultimement, nous souhaitons que nos questionnements sur la médiation audiovisuelle et sur la nature du geste cinématographique de Djibril Diop Mambety, dans leur entrelacement naturel, s'éclaircissent mutuellement.

# 1. Tradition orale, griot et cinéma

Ce qu'on apprend à l'école occidentale – pour utile que ce soit –, on ne le vit pas toujours, tandis que la connaissance héritée de la tradition orale s'incarne dans l'être tout entier. [...] C'est pourquoi la tradition orale, prise dans son ensemble, ne se résume pas à la transmission de récits ou de certaines connaissances<sup>21</sup>.

Amadou Hampâté Bâ

Afin de bien comprendre le rôle du griot et le contexte dans lequel il agit, ainsi que les principes sur lesquels repose la force de mise en présence qui sera reconnue dans le cinéma de Djibril Diop Mambety, il convient de s'intéresser d'abord à deux aspects fondamentaux des traditions orales d'Afrique de l'Ouest. Le premier, brièvement évoqué en introduction générale, a trait au caractère indivisible du monde, appréhendé de manière holistique, et dont l'être humain est considéré comme une sorte de microcosme<sup>22</sup>. Cette conception suppose l'interdépendance, la solidarité de chaque élément constituant, que ceux-ci appartiennent au règne animal, humain, minéral ou végétal. Il n'est donc rien qui ne soit engagé dans une grande danse d'influences mutuelles, et la personne humaine y est par essence perméable<sup>23</sup>. Le second concerne – évidemment – l'importance accordée à la parole, mais surtout la façon dont celle-ci est considérée, à l'intérieur du grand Tout, comme une force liante, agissante et créatrice. Ces deux aspects conjugués impliquent, pour l'être humain, une expérience de la vie où la présence acquiert une qualité singulière.

Pour clarifier la nature des liens à l'œuvre et des forces engagées dans ce type de présence, rappelons dans un premier temps comment Amadou Hampâté Bâ exprime le rapport, selon la tradition orale, entre l'essence du monde (du Tout, ou de ce qu'il désigne non sans réserve comme pouvant correspondre à la « culture » africaine) et celle de l'expérience humaine :

---

<sup>21</sup> [1979] 2008, p.22.

<sup>22</sup> « L'homme, c'est l'univers en miniature » (Hampâté Bâ 1972, p.14).

<sup>23</sup> [...] la personne n'est pas close sur elle-même, telle une boîte bien fermée. Elle s'ouvre sur plusieurs directions, plusieurs dimensions, pourrait-on dire, à la fois intérieures et extérieures (Hampâté Bâ 1972, p.16).

Fondée sur l'initiation et l'expérience, [la tradition orale] engage l'homme dans sa totalité et, à ce titre, on peut dire qu'elle a contribué à créer un type d'homme particulier, à sculpter l'âme africaine. Liée au comportement quotidien de l'homme et de la communauté, la « culture » africaine n'est donc pas une matière abstraite que l'on puisse isoler de la vie. Elle implique une vision particulière du monde, ou plutôt *une présence particulière au monde, conçue comme un Tout où tout est relié et inter-agissant* ([1979] 2008 p. 9-10, nous soulignons).

Ensuite, toujours selon l'enseignement d'Hampâté Bâ, on doit considérer la dimension magique que revêt la parole au sein de ce système reposant sur la croyance au lien, sur le religieux : « [...] d'une manière générale, toutes les traditions africaines postulent *une vision religieuse du monde*. L'univers visible est conçu et ressenti comme le signe, la concrétisation ou l'écorce d'un univers invisible et vivant constitué de forces en perpétuel mouvement » (p.12-13); « [...] la parole humaine », dit-il, « met en mouvement les forces latentes, les actionne et les suscite, comme lorsqu'un homme se lève ou se retourne à l'appel de son nom » (p.12). On entrevoit déjà que l'oralité dépasse largement le fait que les connaissances et les récits soient transmis par le biais de la parole plutôt que par celui de l'écriture. Le savoir, la mémoire ou la connaissance vivent de l'expérience concrète dont ils sont indissociables; et la parole, davantage que le véhicule neutre ou indépendant de ceux-ci, est en soi une force agissante, pouvant même s'apparenter à l'incantation et possédant alors des caractéristiques bien précises :

[...] pour que la parole produise son plein effet, il faut qu'elle soit scandée rythmiquement, parce que le mouvement a besoin du rythme [...]. Et si elle est considérée comme pouvant agir sur les esprits, c'est parce que son harmonie crée des mouvements, mouvements qui mobilisent des forces, ces forces agissant sur les esprits qui sont eux-mêmes des puissances d'action » (p.14).

Bien sûr, les croyances animistes à la base de ces traditions anciennes sont aujourd'hui moins répandues, ou subsistent sous une forme atténuée; Hampâté Bâ parle d'ailleurs, dans ses écrits des années 70, des coutumes et manières de connaître qui y sont liées comme d'un héritage qu'il est urgent de préserver de l'oubli, à l'aune des bouleversements entraînés par la colonisation. Néanmoins et comme il le laisse entendre, elles ont assurément laissé une empreinte importante dans « l'âme africaine ». La grande vitalité de la pratique actuelle des

musiques et danses, qu'elles soient purement traditionnelles ou modernisées, est sans doute un bon indice de la survivance de cette empreinte. Très élaborées sur le plan rythmique, ces musiques et danses – principalement assurées par les griots, nous y venons – sont le lieu de communion incontournable marquant tous les événements importants de la vie, tant en milieu urbain que rural. Inscrit dans le quotidien de tous ceux, et ils sont nombreux, qui exercent toujours un métier traditionnel, le geste rythmé, débordant les contextes où la musique est jouée avec des instruments, est omniprésent, et l'atteinte et le maintien du juste rythme apparaissent presque (pour l'observatrice attentive que nous été à maintes reprises) comme une fin en soi; même en cuisine, pour préparer adéquatement le *tô*<sup>24</sup>, le brassage de la pâte doit produire une musique, un rythme bien précis. Il en va de même pour tous les gestes quotidiens, qu'ils soient liés au travail des agriculteurs ou à celui des forgerons, qui joignent souvent à la cadence de leurs mouvements celle d'un chant s'y harmonisant. Ce chant qui (du moins à l'origine) n'est pas choisi au hasard, contribue directement à la réussite de l'entreprise, non seulement en encourageant son interprète à la tâche mais aussi parce qu'il active le lien sacré entre les gestes, la matière transformée et le sens engagé dans cette transformation. Parmi les exemples que donne Hampâté Bâ de ce système de relations où la parole devient incantation, celui-ci est particulièrement révélateur :

Le « langage » du métier à tisser est une grande leçon de philosophie. Tout parle : la navette, les pédales, le fil de trame, le peigne, le rouleau, l'ensouple, les lisses, etc. Chaque élément représente un des aspects du jeu de la vie cosmique : Parole créatrice, dualisme, loi des cycles, passé, présent, avenir, enroulement du temps, etc. En manipulant chaque pièce, le tisserand chante ou récite une litanie précise, car il sait qu'il touche à l'un des mystères de la Vie, en tout cas à son symbole, ce qui pour lui revient au même (1972, p.124-125).

S'ils ne sont plus forcément associés à la magie, les différents rythmes (percussions, pas de danse, gestes répétitifs des agriculteurs et artisans, chants, etc.), tels la parole scandée décrite par Hampâté Bâ comme ayant un « effet », sont tout de même l'occasion d'un échange *en présence*; ils appellent à une participation physique qui est à la fois le lieu d'une rencontre et celui où une action, une transformation véritables deviennent possibles. Le fait que les corps soient constamment sollicités dans un mouvement où l'écoute est primordiale (pour l'atteinte du rythme juste, celui qui sera compris des autres et partagé) contribue à perpétuer l'expérience

---

<sup>24</sup> Plat à base de mil très répandu en Afrique de l'Ouest.

d'une présence au monde considéré comme un « Tout où tout est relié et inter-agissant » et où intériorité et extériorité ne sont pas des dimensions étanches<sup>25</sup>.

Le maître de la parole qu'est le griot, figure essentielle de l'oralité africaine, est lui aussi toujours bien vivant. Si son rôle s'est modifié et adapté au fil des siècles (et de façon accélérée au cours des dernières décennies), il demeure un acteur social très important. Artiste musicien et chanteur, danseur dans certains cas, il est également conteur et historien. À l'origine du griot se trouve le récit fondateur de sa propre culture : l'Épopée mandingue. Valérie Thiers-Thiam (2004), dans l'étude qu'elle fait du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma ouest-africains, rappelle au sujet de l'Épopée que « ce récit de la tradition orale est transmis de génération en génération par les griots, dont il explique et justifie le pouvoir et le savoir » et que « le griot est à la fois le narrateur du récit et un personnage clé de l'histoire » (p.9). Pour le griot, il s'agit donc de raconter et de transmettre au peuple son histoire, en tant qu'il s'y inscrit lui aussi. À l'image de ce qu'affirmait Amadou Hampâté Bâ au sujet de la culture africaine en général qui n'est « pas une matière abstraite que l'on puisse isoler de la vie », cette position névralgique du griot fait de son récit non pas une histoire détachée, relatée comme un objet pouvant être considéré à distance, mais bien un lieu partagé où le mythe rejoint la vie présente.

Sorte de « généalogiste des familles », le griot est le gardien des mémoires collective et individuelle (Thiers-Thiam, p.15). Traditionnellement, il était aussi conseiller et médiateur du roi, lequel « [...] ne s'adressait jamais directement à ses interlocuteurs [...] » (p.16). Cette position privilégiée faisait de lui un ambassadeur libre de circuler et de franchir les frontières, « [...] même en temps de guerre », car « son immunité le protégeait de tout risque de capture ou de meurtre » (p.16). Mbye B. Cham (1989), à l'occasion d'une analyse qu'il fait du film *Ceddo* (1977) d'Ousmane Sembene mettant en scène un personnage de griot nommé Jaraaf, s'appuie sur la façon dont ce dernier transmet les messages pour souligner la position ambiguë qu'il occupe, étant à la fois au service du pouvoir et susceptible d'exercer personnellement son influence : « Jaraaf est beaucoup plus qu'un simple canal de mots [...] » (p.188); « [...] il exprime ses propres pensées autant que celles de l'élite dominante qu'il sert » (p.189). Thiers-

---

<sup>25</sup> Cette propriété de l'écoute qui brouille les frontières, due à la nature du son lui-même dont les ondes à la fois nous pénètrent et font de nous des êtres tendus vers l'extérieur, sera, dans notre étude des films de Mambety, de toute première importance pour comprendre comment le son peut en venir à *ouvrir l'image*.

Thiam tend à valider cette vision offerte par la fiction : « porte-parole d'un individu ou d'une collectivité, témoin des traités et accords conclus entre plusieurs parties, le griot possède la capacité d'interpréter le sens qui se cache derrière les mots, de manipuler la parole » (p.16). Cette influence, tout de même relativement limitée dans le cadre de la relation roi-griot extrêmement protocolaire observée dans *Ceddo*, devient patente lorsqu'on considère le rôle plus large d'historien-généalogiste qui incombe, encore aujourd'hui, au griot. Ce rôle s'exerce par le biais de performances chantées et souvent accompagnées de musique, où celui qui fait appel aux services du griot – ou celui que ce dernier prend l'initiative d'honorer (ou d'accabler!) de ses talents d'orateur – se voit raconter ses origines familiales et les hauts faits de ses ancêtres. Selon les circonstances et la manière dont le griot s'exécute, cet exercice devant public peut en effet aussi bien honorer qu'embarrasser celui auquel les louanges s'adressent :

La louange publique est une arme à double tranchant puisqu'elle gonfle l'individu d'un sentiment de fierté mais l'oblige en retour à être à la hauteur de ceux qui l'ont précédé, voire à les dépasser, afin de laisser sa marque pour les générations futures. [...] Le griot possède une très grande liberté de parole, il manie aussi bien la flatterie que le persiflage ; personne, pas même les plus hauts dignitaires, n'échappe au risque d'entendre ses quatre vérités et de se voir tourné en ridicule par un griot. Ceci explique qu'il soit à la fois recherché et craint, puisque de lui dépend l'image publique, présente et future, de l'individu. (Thiers-Thiam, p.15-16).

Il est donc également médiateur au sens d'un arbitre, à même de renvoyer une image critique tenant compte de ce que chacun porte de l'histoire collective dans laquelle il s'inscrit. Au-delà des louanges, c'est toute cette Histoire à laquelle le griot donne vie par le biais de ses performances. Grand responsable de la parole et de sa circulation, il est en somme le gardien d'une mémoire qu'il actualise dans la performance d'un récit qui concerne et qui engage – et parfois confronte – ceux à qui il s'adresse. Loin d'être uniquement tourné vers le passé, il exerce, à partir de la mémoire qu'il porte et qui concerne l'ensemble de sa collectivité, une influence dans le présent, potentiellement déterminante pour l'avenir.

Étrangement, cette situation névralgique contribue à le marginaliser autant qu'à lui donner du pouvoir. Tout d'abord, ne sont griots que les membres des familles de griots, elles-mêmes appartenant à une caste inférieure, celle des *namakala*. Sory Camara (1992), dans son

étude approfondie du rôle des griots dans la société malinké<sup>26</sup>, indique que « cette condition détermine, à leur endroit, une attitude de mépris de la part des représentants de la caste noble ou *horo* [...] » (p.9). Ce mépris « mêlé de crainte » (p.11) vient aussi du fait que les griots peuvent exprimer haut et fort ce que les nobles doivent taire, y compris ce qui est considéré comme étant inapproprié ou vulgaire. Mais cette liberté ne se remarque pas seulement en contraste avec la retenue dont les nobles doivent faire preuve; elle fait des griots une classe à part aux yeux de tous, et dont « [...] les comportements [...] paraissent dévier nettement par rapport aux normes courantes qui règlent les rapports sociaux (p.142-143).

Toutes ces particularités peuvent paraître étonnantes dans un contexte où les libertés individuelles sont si peu mises de l'avant, supplantées qu'elles sont par les intérêts collectifs. Cependant, Camara y voit une sorte de soupape, un mécanisme de préservation de l'équilibre social. En cela le griot joue un rôle appréciable, et apprécié. Par ailleurs, tant Hampâté Bâ que Camara prennent soin de préciser que les griots ne se comportent pas tous (ni toujours) de manière indécente ou choquante, loin de là; il est simplement remarquable qu'ils soient autorisés à le faire sans que l'on puisse leur en tenir rigueur<sup>27</sup>. Ils permettent ainsi une certaine régulation des tensions sociales, tant en faisant office d'arbitres<sup>28</sup> qu'en offrant une forme d'exutoire, de défoulement. En tant qu'arbitres, à l'intérieur d'une structure sociale rendant « [...] le dialogue direct impossible dans bien des cas » (Camara, p.12), ils deviennent le tiers ayant « [...] la possibilité de se placer en deçà des considérations d'étiquette, de hiérarchie,

---

<sup>26</sup> « Sory Camara est le premier à avoir consacré aux griots une étude systématique aussi complète » (quatrième de couverture de la réédition du livre de Camara, dont la parution originale date de 1975); Le terme « malinké » désigne une population appartenant au groupe plus large des Mandingues, formant « [...] un noyau linguistique relativement homogène [...] » (p.18) comprenant également les Bambara et les Dioula. Les Malinké se répartissent principalement entre la Guinée, le Sénégal, le Mali et la Côte-d'Ivoire (p.17), mais l'on retrouve également des populations mandingues jusqu'au Burkina Faso. Le griot est présent chez l'ensemble des Mandingues, de même que chez les Wolofs du Sénégal (dont Djibril Diop Mambety fait partie – plus spécifiquement de la communauté Lébou); nous estimons que, en ce qui concerne le griot et pour les besoins de notre recherche, les distinctions sont assez négligeables d'un groupe à l'autre pour ne pas s'y attarder.

<sup>27</sup> « La tradition leur confère un statut particulier au sein de la société. En effet, contrairement aux *horon* (nobles), ils ont le droit d'être sans vergogne et jouissent d'une très grande liberté de parole. Ils peuvent se montrer sans gêne, voire effrontés, et il leur arrive de plaisanter avec les choses les plus sérieuses ou les plus sacrées sans que cela tire à conséquence. [...] Hâtons-nous de dire, cependant, qu'il s'agit ici de caractéristiques générales et que tous les griots ne sont pas nécessairement effrontés ou dévergondés. Bien au contraire, il existe parmi eux des hommes que l'on appelle *diéli-faama* : "griots-rois". Ceux-ci ne le cèdent en rien aux nobles en matière de courage, moralité, vertu et sagesse, et ils n'abusent jamais des droits que leur octroie la coutume. » (Hampâté Bâ [1979] 2008, p.23-24).

<sup>28</sup> « [Le griot] est l'arbitre du jeu social des rivalités et des luttes de prestige et le publicateur éloquent des exploits de chacun » (Camara, p.178).

d'autorité et de déférence, et partant, d'instaurer un dialogue véritable et efficace » (p.348). Quant à l'exutoire offert par les *gens de la parole*<sup>29</sup>, il réside dans la possibilité, pour ceux qui les écoutent, de vivre une certaine exaltation : « [le griot] chante sans discernement et sans distinction toutes les émotions humaines et les exalte avec la même verve. Il n'est point de passions humaines que son art puisse rejeter comme indignes d'être chantées » (p.142).

Et cette verve est doublée, ne l'oublions pas, de la virtuosité dont il fait preuve dans le jeu de toute une gamme d'instruments de musique tels que la kora (harpe-luth possédant une vingtaine de cordes), le balafon (xylophone pourvu de petitesalebasses en guise de caisses de résonance), la flûte (une flûte bien spéciale, dans laquelle on ne fait pas que souffler mais aussi crier, souvent des mots intelligibles), ainsi que plusieurs types de tambours<sup>30</sup>. La maîtrise de ces instruments, de même que celle du chant, est réservée aux griots et transmise de génération en génération de la même façon que l'art de la parole et le savoir qu'elle divulgue. Mbye B. Cham (1989) fait d'ailleurs une importante distinction entre l'artiste accompli qu'est le « gewel » (griot en langue wolof du Sénégal) et le « lebkat » (conteur), « [...] qui est aussi un genre d'artiste, mais pas du même calibre que le gewel » qui lui « [...] a hérité, non seulement d'habileté verbale et non verbale, mais aussi de "xamxam", c'est-à-dire de savoir, de connaissances d'une nature socio-historique et culturelle » (p.173).

Le fait que la parole du griot se déploie dans une performance musicale invite naturellement à faire un rapprochement avec la « parole agissante » dont parle Hampâté Bâ. Fait intéressant, Camara nous apprend que « [...] le verbe *fo* », en malinké, « peut signifier deux actions : jouer d'un instrument de musique et parler » (p.109). Il est courant d'associer les deux en disant par exemple : « [...] "Le griot est en train de jouer du tambour" ; "il a dit une parole" »<sup>31</sup>. Mais l'unicité du verbe rend la chose encore plus frappante. Ainsi, « une traduction plus près du texte malinké serait : "Le griot est en train de *dire* le tambour" ; "Il a *dit* une parole." Tout se passe donc comme si l'instrument de musique était une parole qu'on peut proférer et la parole un instrument de musique dont on peut jouer » (p.110). Camara fait ensuite explicitement le lien entre la musicalité et le caractère agissant de cette parole :

<sup>29</sup> Titre de son ouvrage, c'est ainsi que Camara désigne les griots.

<sup>30</sup> Camara donne un aperçu des différents instruments joués par le griot chez les Malinké (p.112-113). Notons que tous les griots ne savent pas jouer de tout, chaque famille pouvant être spécialiste de certains instruments en particulier.

<sup>31</sup> Nous avons dépouillé la phrase donnée en exemple par Camara des termes malinké correspondants, indiqués entre parenthèses dans son texte.

Ainsi la parole articulée tient de la musique. [...] À ce niveau, le malinké apparaît comme une *langue agissante* et le griot sait exploiter à merveille et mieux que quiconque cette *possibilité originelle de la parole*. [...] Les griots sont des gens de la *parole, au sens originel d'action*. Cette parole-là est leur attribut le plus essentiel. On comprend ainsi que l'on fasse appel à eux pour transmettre nos paroles dans toutes les circonstances importantes ; *que toute parole qui se veut agissante passe par leur voix* (p.110, nous soulignons).

Peut-on reconnaître cette force d'action propre à l'oralité dans le cinéma africain ? Le cinéma, en tant que *médium* lui-même – à prendre davantage au sens de *médiateur* que de *média* – peut-il s'approprier les pouvoirs du griot et manifester des potentialités comparables à celles de la parole, au sens originel d'action ? Du côté de ceux qui étudient les films, il semble plutôt rare de chercher à appréhender l'oralité dans le cinéma africain sous cet angle. On relève la présence de figures et de thèmes liés à la tradition orale, mais la recherche d'un héritage, par le médium cinématographique, de la force de médiation en présence que possède la tradition orale et dont le griot est peut-être le plus grand ambassadeur, elle, fait souvent défaut.

À tout le moins, on peut dire que le griot a inspiré les personnages de nombreux films et, comme le constate Françoise Pfaff (1989) dans son étude du *griot comme concept et comme personnage dans les films africains subsahariens*<sup>32</sup>, plusieurs réalisateurs « [...] ont comparé leur rôle à celui d'un griot et/ou ont reconnu leurs dettes envers leur tradition orale »<sup>33</sup> (p.220). D'entrée de jeu cependant, évoquant le travail de Cham que nous citions précédemment, Pfaff précise qu'elle ne fera pas, pour sa part, de distinction entre conteur (lebkat) et griot (gewel); peut-être cette assimilation de l'un à l'autre n'est-elle pas étrangère au fait que Pfaff s'intéresse davantage à la présence de thématiques liées à la tradition orale ainsi qu'à celle de structures narratives s'apparentant souvent, dans leurs stratégies didactiques, à celles des contes oraux, qu'à cette puissance de la parole que nous venons d'évoquer. Pour elle comme pour bien d'autres, le griot est d'abord un conteur, un narrateur. Il est vrai que dans leur approche du griot, plusieurs cinéastes laissent eux-mêmes supposer une conception semblable, faisant de lui un personnage-narrateur dont le film peut prendre le relais; on l'intègre alors à une construction des plus classiques où, par un glissement allant des mots du griot-personnage à

<sup>32</sup> C'est le titre de l'article auquel nous référons.

<sup>33</sup> Pfaff réfère plus spécifiquement aux propos d'Ousmane Sembène, Haile Gerima (Éthiopie), Daniel Kwama (Cameroun) et Mahama Johnson Traoré (Sénégal) (p.220-221).

leur mise en images, on vous dit en somme : ce que le griot a commencé à raconter, c'est maintenant le film qui en poursuivra le récit<sup>34</sup>. La technique audiovisuelle se présente alors avant tout comme un véhicule servant à transmettre une histoire ou un discours donnés; il n'y a évidemment rien de mal à procéder ainsi, mais si nous voulions affirmer que le film devient griot dans ce processus précis, nous risquerions de réduire le rôle de ce dernier à celui de conteur d'histoires. Or, nous savons maintenant que le rôle du griot va bien au delà – et croyons qu'il puisse en être de même pour le cinéma.

L'étude menée par Manthia Diawara (1989) est un autre bon exemple de cas où, avec l'intention de démontrer l'influence de l'oralité et de la figure du griot sur le langage cinématographique, l'analyse se concentre surtout sur le contenu des récits et les structures narratives. Le passage suivant, particulièrement à même de susciter notre regret à l'effet que les forces agissantes de l'oralité ne soient pas davantage explorées, laisse même entrevoir qu'à trop vouloir concilier oralité et analyse purement sémantique, Diawara soit contraint d'édifier sa réflexion sur la base d'une double contradiction :

[le conteur de la tradition orale] incarne ses personnages tour à tour, domine la narration de sa présence, et dépend du langage parlé aussi bien que de la musique pour actualiser son récit. Le cinéaste, jouant des moyens de reproduction mécanique, donne à son récit l'apparence de la vie. Alors que la littérature orale parle de la vie, le cinéma, lui, est vivant. *Oubliant cette différence*, peut-on dire que l'originalité du cinéma doit être cherchée dans la tradition orale ? » (p.192, nous soulignons).

Puis, il tend effectivement par la suite à mettre de côté cette prétendue différence entre une littérature orale qui ne serait pas vraiment vivante (venant pourtant d'évoquer le conteur qui *domine la narration de sa présence et incarne ses personnages!*) et un cinéma qui, lui, le serait, pour au final analyser les films un peu comme des objets sans vie, s'y intéressant surtout pour leur lot de signifiants et de signifiés. Or, non seulement le cinéma, s'il est vivant, devrait être appréhendé comme tel, mais si son originalité peut être cherchée dans la tradition orale, n'est-ce pas aussi en raison de la vitalité qu'elle peut lui insuffler ?

---

<sup>34</sup> Des exemples de cette utilisation classique du griot-narrateur se voient entre autres dans : *Taafé Fanga* (1997) d'Adama Drabo, *Keita. L'héritage du griot* (1994) de Dani Kouyaté et *Guimba* (1995) de Cheikh Sissoko. Voir à ce sujet : Fendler 2009, p.2.

La réflexion que développe Dudley Andrew (2003) comporte davantage d'affinités avec cette question. Il constate la coexistence, dans le cinéma africain, d'une force nomade *et* d'une recherche d'enracinement, de conservation de la tradition. Une dynamique ambivalente qui reflèterait celle que le griot – comme concept ou comme personnage – serait à même de transmettre aux films. S'il croit que le rôle de ce dernier peut se comparer à celui du « fabulateur » selon Deleuze, « [...] qui amène le passé et les mondes possibles à coexister dans un présent dont la "réalité" est fortement mise en cause » (p.21), Andrew, reconnaissant que « [...] les cinéastes africains projettent souvent les images d'un passé enraciné [...] », soutient par ailleurs que « les griots et les traditions qu'ils transmettent favorisent la stabilité familiale » et « [...] enrachinent la famille à la terre » (p.22). Il en irait ainsi par exemple du film *Keita! L'héritage du griot* (1995) de Dani Kouyaté, qui selon lui « [...] parvient à affirmer une certaine confiance en soi – suffisamment pour défier la science occidentale, l'histoire ou le cinéma – mais cette affirmation s'opère à travers un repli sur la tradition en désaccord avec la conception expansive du nomade définie par Deleuze »<sup>35</sup>. Notant de surcroît que ces films africains furent bien accueillis par les « [...] festivals européens où la "différence" est récompensée », particulièrement celle présentée par « les contes pré-coloniaux et les fables dépeignant la vie de village [...] » (p.22), il en vient à avancer ceci :

L'affirmation audacieuse de l'identité et de la différence ethnique, si importante dans les œuvres que j'ai groupées sous l'appellation de « films de griots », fait bonne figure dans l'ambiance « cinéma d'auteur » des festivals européens, mais elle émousse le potentiel radical de l'oralité et du nomadisme (p.23).

Bien qu'il effleure auparavant le cas de Mambety qu'il présente comme une exception et dont il dit qu'il « [...] a étonné l'Occident avec *Touki Bouki* dont la verve inventive a été favorablement comparée à *Pierrot le fou* et *Easy Rider* », et qu'il « [...] a de nouveau secoué les critiques par son ingéniosité [...] » avec *Hyènes* (p.22), Andrew ne développe pas à son sujet. Et pourtant, nous sommes d'avis que son cinéma actualise bel et bien ce potentiel radical de l'oralité qu'il voit émoussé ailleurs. Le cinéma de Mambety, comme nous le verrons sous peu, invite davantage à parler de « film-griot » que de « films *de* griots »; une différence qui

---

<sup>35</sup> S'intéressant principalement à *Keita!* de Kouyaté et à *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé, il conclut à propos de ces deux films qu'ils « [...] proclament la victoire de la nouvelle Afrique sur l'oppression étouffante mais [qu'] ils le font en célébrant la loi de la lignée et de la répétition plutôt que la liberté et la dispersion que Deleuze associe au nomadisme » (p.22).

eût peut-être été à même de satisfaire Andrew dans sa recherche d'une force plus déchaînée, dans le médium lui-même, en lien avec l'oralité.

Il est tout de même intéressant de constater que d'autres auteurs, sans toutefois creuser cette piste, ont comme nous été sensibles à l'oralité inusitée que présentent les films de Mambety. Pierre Haffner (1983) par exemple, se questionnant au sujet de la force expressive des mots dans le cinéma africain francophone et arrivant à un constat plutôt mitigé, déclare ceci : « un film comme *Touki Bouki*, qui ne s'exprime pas en français, qui n'existe même pas en version sous-titrée<sup>36</sup>, possède un "effet de parole" qui me convainc autant que celle [sic] d'un chef-d'œuvre japonais ou soviétique » (p.63). Un *effet de parole* pouvant se passer de mots, voilà qui s'apparente à ce que nous entendons par film-griot. Boughedir (1983) affirme quant à lui que *Touki Bouki*, « [...] d'une rare puissance d'évocation et d'expression, est bien plus éloquent que bien des discours illustrés réalisés par ses confrères » (p.56).

Mambety qui, de son vivant, faisait lui-même un rapprochement entre son rôle de cinéaste et celui d'un griot, propose une vision assez frappante de ce personnage déjà haut en couleur : « le griot, [dit-il], c'est ce que je fais et le rôle du cinéaste dans la société. C'est un mot wolof<sup>37</sup> qui signifie davantage qu'être un simple raconteur d'histoires : le griot est un messager de son temps, un visionnaire et le créateur du futur » (Barlet 1996, p.180). Nous apparaissent comme étant remarquables, dans cette définition que Mambety donne du griot et à laquelle il s'identifie<sup>38</sup>, l'importance accordée au dépassement du récit, et l'insistance sur l'ancrage du griot dans son temps et sur son pouvoir de révéler et d'influencer le cours des choses. Cette vision semble bien plus près du médiateur révélé par notre recherche que ne serait une conception du griot comme essentiellement narrateur. Voyons ce que l'étude des films de Mambety – qui sont parmi les rares productions africaines, sinon les seules, à ne pas obéir d'abord et avant tout au paradigme de la narration linéaire – peut révéler de leur parenté avec le griot.

---

<sup>36</sup> Des versions sous-titrées de *Touki Bouki* ont vu le jour depuis la parution du texte de Haffner.

<sup>37</sup> Les traductions successives des propos de Mambety ont probablement éludé le réel mot wolof pour « griot », qui est *gewel*.

<sup>38</sup> Notons que Mambety n'appartient pas lui-même à une famille de griots. Il leur témoigne cependant une grande admiration, ainsi qu'aux musiciens et aux artistes en général, qui habitent tous ses films.

## 2. Du griot dans le film au film-griot

### 2.1 *Parlons Grand-mère* : l'évidence du griot

#### Introduction

Seize années de silence ont succédé à l'éclatant *Touki Bouki* avant que Mambety ne reprenne enfin la caméra pour réaliser *Parlons Grand-mère*, en 1989. Acte modeste en apparence, ce documentaire d'une trentaine de minutes sur le tournage de *Yaaba* (Grand-mère) d'Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso, 1989) a fait couler peu d'encre, les traces de son existence dans la littérature se limitant généralement à une mention au vol ou une figuration muette dans une filmographie annexée. En y regardant de plus près, il semble pourtant que ce film témoigne bel et bien d'une impulsion de nature à faire reprendre du service l'homme réputé mouton noir du cinéma africain. Celui pour qui la marginalité est à la fois une posture de créateur et un sujet de prédilection ne choisit pas au hasard l'objet sur lequel il pose son regard avec *Parlons Grand-mère*, pas plus qu'il ne le fait de manière conventionnelle. Fidèle à son style épris de liberté, c'est un hommage bien singulier qu'il rend à son confrère Burkinabé, et par la même occasion à *Yaaba* l'ancienne, la digne, la marginale.

Au sein de l'œuvre de Mambety, c'est certainement dans *Parlons Grand-mère* que le griot se manifeste de la façon la plus évidente. La voix du cinéaste non seulement s'y impose, dans ses qualités mêmes (emphase, rythme), exactement comme celle d'un griot, mais elle possède, à l'instar d'autres éléments sonores déployés dans son sillage, un pouvoir d'action très comparable au sien. Cette voix et les divers procédés énonciatifs repérables dans le film permettent de poser l'hypothèse d'un geste cinématographique s'apparentant plus généralement à celui du griot : le déploiement d'une histoire vivante, dans une adresse qui concerne et qui engage celui qui la reçoit, le mettant en relation, au présent, avec le mythe et la mémoire collective.

Après avoir situé le film en lien avec *Yaaba*, nous chercherons à comprendre ce que ce *making of* produit au delà de la simple documentation d'un tournage, dans la conversation plus complexe que parler avec Grand-mère implique véritablement. La possibilité d'un « effet bonimenteur » sera considérée, sur la base d'une certaine analogie entre les deux

commentateurs. L'idée de cinéma chamanique défendue par Raoul Ruiz permettra finalement d'entrevoir comment les pouvoirs du griot peuvent se transmettre à la matière audio-visuelle elle-même, au-delà de la présence du commentaire.

### 2.1.1 Parler de *Yaaba*

*Yaaba* d'Idrissa Ouédraogo, bien qu'il s'apparente au réalisme social largement dominant dans le cinéma ouest-africain, possède des qualités qui le distinguent à plusieurs égards. Si son histoire campée de manière intemporelle dans une Afrique rurale traditionnelle en fait ce qu'on pourrait appeler un film de légende, il fait toutefois l'éloge de la marginalité et « [...] avance une certaine idée de la tolérance que beaucoup d'Africains ne sont pas prêts à entendre » (Kane 2004, p.223). En effet, le film raconte le lien de confiance et d'amitié se tissant entre deux enfants désobéissants et une vieille dame vivant à la périphérie du village, exclue parce que soupçonnée de sorcellerie. Révélant cette vieille dame sous un jour inoffensif, généreux et attachant, célébrant l'espièglerie des enfants, mettant de l'avant un personnage alcoolique faisant preuve de bonté et une femme adultère qu'on ne doit pas juger, *Yaaba* « valorise en bout de ligne les marginaux et les exclus et leur donne raison, la communauté s'avérant avoir besoin de l'indépendance et de la liberté de penser que ces derniers représentent »<sup>39</sup>. Ce n'est pas le propos qu'on attendrait d'un film auquel, suite à son succès international<sup>40</sup>, « [...] certains Africains et [...] la diaspora universitaire noire aux Etats-Unis » ont reproché de trop s'attacher à la tradition rurale, n'y voyant « [...] qu'un moyen de répondre commercialement aux attentes exotiques du public occidental » (Barlet 1996, p.74). Car pourtant, on peut considérer cette histoire comme une invitation au changement d'autant plus puissante qu'elle s'ancre dans un imaginaire collectif. À cet égard, Olivier Barlet soutient que,

---

<sup>39</sup> Traduction libre du passage suivant de Harrow (2007) : « In short, the outsiders are proven to have been right, the community is shown to need the independence and free thinking they represent, and the unconventional type is rewarded and valorized [...] » (p.205).

<sup>40</sup> Ce film a remporté le Prix spécial du jury au Fespaco (Burkina Faso) en 1989 ainsi que le Prix de la critique internationale à Cannes la même année (Barlet 1996, p.74).

chargé d'une problématique collective, le film de légende peut avoir valeur thérapeutique pour une société en interrogation sur elle-même. À l'époque où l'érudition universitaire prend le pas sur la mémoire du griot, la légende revient par la porte cinématographique. Au film qui ne peut qu'être la vision personnelle d'un cinéaste, elle apporte la largeur de vue d'un imaginaire collectif (p.77).

À cette largeur de vue de l'imaginaire collectif mobilisé par la légende, s'ajoute une qualité du regard dans *Yaaba* qu'on a soulignée comme étant rare au cinéma. Dans ce film riche en grands espaces, l'écoulement des plans dans leur durée s'harmonise avec le temps des personnages. Une temporalité de la présence, fusionnant sans heurt avec celle du spectateur par la voie d'un regard qui découvre l'espace, davantage qu'il ne le domine. Les mots que Joël Magny (1989) emploie dans sa critique parue dans *Les cahiers du cinéma* lors de la sortie du film sont d'autant plus intéressants qu'ils soulèvent cette idée d'une immédiateté, d'une absence de mise à distance à propos de laquelle nous reviendrons dans notre réflexion concernant la médiation :

[...] si on a le sentiment de découvrir le monde tel qu'on peut l'imaginer avant l'invention du cinéma, dans l'émerveillement du premier regard, c'est que le cinéma s'y abolit dans sa fonction ontologique, celle de n'être plus que pur regard. Le désir du monde se confond avec le désir de cinéma. Ouédraogo ne fait pas des images, il voit et donne à voir, étendant sur la totalité du film ce que d'autres, même les plus grands, n'atteignent que dans des instants privilégiés, au prix de détours complexes (p.6).

Ainsi *Yaaba* se reçoit comme une légende, intemporelle en elle-même, mais à laquelle le cinéma nous rendrait présents sans autre intermédiaire que notre propre regard, confondu avec celui du cinéaste – ou plutôt, confondu avec celui que génère un tel cinéma.

Cette légende, tout en mettant en valeur l'Afrique rurale traditionnelle par la beauté et l'humanité se dégageant du portrait qu'elle en fait, dénonce la rigidité des lois sociales qui la régissent et les injustices qu'elles entraînent. Pour Momar Désiré Kané, « *Yaaba* étudie [...] en filigrane le mécanisme de la marginalisation et de l'exclusion sociale pour aboutir à un regard neuf sur le monde en dépassant tout *a priori* idéologique » (p.223-224). L'*a priori* idéologique évoqué réfère plus spécifiquement à celui qui se trouve derrière les films d'Ousmane Sembène, et dont Ouédraogo se distancie : « au cinéma "scolaire" de Sembène, [Ouédraogo] oppose une cinématographie prônant la prépondérance de la part de créativité et d'expression individuelle

sur le parti pris idéologique » (p.292). Kane voit en cela une parenté entre Ouédraogo et Mambety, et ce malgré la différence frappante de leurs styles. Une affinité qui se trouve affirmée – et semée dans l'esprit du spectateur – par le fait que Mambety entreprenne de documenter le tournage de *Yaaba*, avec l'accueil amical de Ouédraogo qui semble lui donner carte blanche. À cet égard *Parlons Grand-Mère* est à la fois, dans la relation de collaboration dont il témoigne, la trace d'un lien entre les deux cinéastes que le cinéphile n'imaginerait pas forcément par la seule connaissance de leurs démarches respectives, et la révélation éclatante du contraste que celles-ci présentent entre elles.

*Parlons Grand-mère*, dans sa fonction première (du moins en apparence) de documenter le tournage de *Yaaba*, procède évidemment bien différemment de ce dernier. Avec ses images des prises et des répétitions donnant à voir l'appareillage technique, l'équipe de tournage de *Yaaba* composée d'Africains et d'Européens, ainsi que l'atroupement des villageois curieux les regardant travailler, le film est d'emblée campé dans le lieu et le temps contemporain du tournage. Au contraire de la pureté du regard (propre à un « cinéma s'abolissant dans sa fonction ontologique ») auquel *Yaaba* donne accès, c'est à la conscience de regarder avec une certaine distance le cinéma et son fonctionnement que Mambety convie son spectateur. Rien de surprenant en soi pour un *making-of*. Cependant, par un effet de présence que nous rapprochons de l'oralité et des pouvoirs du griot, il ré-abolit cette distance dans une autre couche du film, qui enveloppe et domine la première. Il y a forcément au départ une distanciation dans le fait de dévoiler les rouages d'un tournage et dans la révélation du lien d'amitié et de connivence dont nous sommes témoins entre les deux cinéastes (Ouédraogo lançant une boutade dans notre direction à l'intention de Mambety en est un bon exemple), mais la façon dont Mambety se rend présent après coup, grâce à sa voix qu'il ajoute à la bande son et dans la manière avec laquelle il monte ses propres images de *Yaaba*, créant l'effet d'une deuxième fiction – la sienne, dans un style bien à lui – insuffle un autre temps au film : celui de la relation vécue au présent entre le spectateur et le cinéaste. La pureté et l'immédiateté du regard qu'Idrissa Ouédraogo pose sur le territoire et les personnages de *Yaaba* trouvent une sorte d'équivalent dans la remédiation qu'en fait Mambety, dont on a presque l'impression qu'il est là, à côté de nous, nous racontant sa propre version de *Yaaba*.

### 2.1.2 Description

Au tout début de *Parlons Grand-mère*, des mains brandissent, en gros plan, une claquette comportant le titre du film, « Yaaba », les noms du metteur en scène « I. Ouédraogo » et du directeur de la photographie « M. Kälin », ainsi que les indications « plan 7 », « prise 7 ». On entend simultanément, comme si elle était tout près de notre oreille, la voix rauque de Djibril Diop Mambety qui souffle : « Djibril 7<sup>ème</sup> – Merde! Attends, je recommence : Djibril, 7<sup>ème</sup>, 7<sup>ème</sup>! » – *Clac!* D'entrée de jeu, Mambety superpose son propre tournage à celui de Ouédraogo, entrant en scène humoristiquement – en quelque sorte par effraction – via la dimension sonore.

D'un haut-parleur au son mince, de type porte-voix, sort ensuite en langue locale ce qu'on devine être l'annonce de la projection de *Yaaba*, comme un événement important à venir. Un enfant nu court avec entrain dans un environnement qui pourrait être le village où le film a été tourné, puis une femme court en sens inverse mais dans une rue de la ville, comme si les gens accouraient simultanément et de partout pour aller voir *Yaaba*, dont le nom est répété maintes fois dans l'appel à tous. Surgit un camion avec sur son toit un mégaphone, possiblement celui que l'on entend, défilant dans les rues animées. Quelques images des gens s'affairant au marché dans les rues de Ouahigouya<sup>41</sup> (une pancarte indiquant le nom à l'entrée de la ville nous le confirme) sont présentées en alternance avec celles d'une activité équivalente au village. On entend les mobylettes, le murmure de la foule, des rires d'enfants qui percent; il y a de l'excitation dans l'air.

Des enfants se bousculant pour regarder dans l'objectif (pour nous regarder) laissent place à l'image d'une mosquée; l'annonce<sup>42</sup>, que l'on entend toujours, semble alors sortir directement du minaret, l'appel du muezzin au moment de la prière ayant une sonorité semblable, étant généralement diffusé dans le même type d'appareil. Puis nous sont présentés la façade un peu défraîchie du *Ciné Palace* local, une bobine entrevue par la fenêtre ouverte de la cabine de projection, des boîtes de film 35mm empilées dans le désordre et les bancs vides meublant la cour intérieure à ciel ouvert qu'est la salle de cinéma, comme en attente des

---

<sup>41</sup> Troisième ville en importance au Burkina Faso, Ouahigouya est située à proximité du village où est né Idrissa Ouédraogo.

<sup>42</sup> Ou plutôt *les* annonces, car la sonorité se modifie légèrement tandis que le message semble recommencer sans cesse, amalgame probable de différentes sources, possiblement de différentes stations de radio.

spectateurs à venir. À ces images de la salle se joignent, en plus de ce que l'on entend déjà, les cris d'un oiseau, entre la corneille et l'oiseau de proie<sup>43</sup>. Les derniers mots de l'annonceur que l'on percevra, « Burkina Faso », sont associés au gros plan d'un haut-parleur appartenant à l'espace de projection, encore une fois comme s'ils en sortaient.

L'enchaînement suivant achève de mettre en place les types d'éléments qui se retrouveront par la suite dans *Parlons Grand-mère*. Un écran sur lequel sont projetés des *rushes* (avec son) de *Yaaba* est cadré de manière à laisser voir en contour la noirceur de la salle de visionnement : quelques prises d'une scène entre Bila, le petit garçon, et Sana la vieille. Un *zoom out* un peu étrange transforme l'écran en minuscule rectangle au centre de l'image par ailleurs toute noire<sup>44</sup>. Suivent quelques plans saisissants où l'on plonge, plein cadre cette fois, dans ce qui pourrait être directement tiré du *Yaaba* de Ouédraogo, mais qui est en réalité constitué d'images appartenant à Mambety; elles sont filmées en 16 mm (ratio 1:33), alors que celles de Ouédraogo sont de format panoramique en 35 mm (1:66)<sup>45</sup>. Par ailleurs, le montage de Mambety est beaucoup plus dynamique que celui de Ouédraogo.

Quoi qu'il en soit, nous avons à ce moment à la fois l'impression de plonger sans distance dans la fiction et le sentiment de nous attarder aux personnes filmées pour ce qu'elles peuvent être dans l'absolu, notamment grâce à certains plans de visages assez insistants pour que leur beauté, la force poétique se dégageant de leur ancrage dans la vie vraie, prenne un instant le pas sur le reste. Dans la scène de *Yaaba* en train d'être tournée, les villageois sont attroupés autour d'une case en feu, certains tentant d'éteindre l'incendie et d'autres observant ce qui se passe. Au milieu de cette agitation vient nous surprendre l'irruption de Ouédraogo dans le cadre, porte-voix à la main (encore un cône amplificateur de voix), suivi de près par un Blanc faisant partie de l'équipe de tournage. C'est avec un extincteur chimique que sera étouffé le feu que les villageois de la scène tentaient d'éteindre avec des calebasses emplies d'eau.

---

<sup>43</sup> Oiseaux, rapaces, chouettes et hyènes font souvent irruption sans prévenir dans les films de Mambety, comme un mystère ou une menace qui plane. Ces interventions donnent l'impression fugace que d'autres êtres rôdent toujours, non loin. L'oiseau apparaît ici de manière un peu spectrale, uniquement au son, à la faveur d'un bref instant déserté de toute présence humaine (visible).

<sup>44</sup> Il se pourrait également qu'il s'agisse d'une visionneuse filmée en gros plan (donnant l'impression d'un grand écran) avant d'effectuer le *zoom out*.

<sup>45</sup> À l'étude, tous ces plans de *Parlons Grand-mère* qui semblent appartenir à *Yaaba* sont soit complètement absents de ce dernier, soit rattachables à certaines scènes mais pris avec un angle différent, correspondant à la position qu'occupait Mambety, la plupart du temps de manière à pouvoir, en un mouvement panoramique, passer de la scène filmée aux filmeurs.

Alors que se poursuit cet enchevêtrement d'images au statut changeant – documentaires, fictionnelles ou poétiques, intemporelles ou clairement situées dans le temps du tournage –, la voix de Mambety s'impose, à la fois intime et majestueuse. Dans un phrasé lent et appuyé, il joue ici très exactement le rôle d'un griot :

Watamou... Lamien!  
 Watamou... son ami  
 Le matin presque ce jour-là  
 Se tait au fond d'un ravin  
 Condoléances  
 Je dis ton nom Ouédraogo  
*Jaaraama* (merci)  
 Africa!  
 Burkina!

À ces mots succède une envolée puissante de Mambety (probablement dans sa langue ou celle de Ouédraogo) qui s'achève sur un chant<sup>46</sup>.

On peut voir, dans son générique de début, que *Yaaba* est dédié « à Watamou ». Conseiller du gouvernement ayant apporté un soutien financier au film ainsi qu'à maints cinéastes africains talentueux, Lamien est décédé dans un accident de voiture alors qu'il devait rendre visite à Ouédraogo sur les lieux du tournage<sup>47</sup>. Tout semble indiquer cependant que cet accident soit un assassinat déguisé. Lamien serait ainsi l'un des regrettés personnages du « pays des hommes intègres »<sup>48</sup> de Thomas Sankara à avoir été éliminés, tout comme ce dernier, dans la foulée du coup d'état ayant mené Blaise Compaoré au pouvoir en 1987<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> *Kaya-Magan* désigne le roi du Ouagadou, ancien empire ouest-africain, et *Wagano*, *Wagane*, sont des mots typiquement employés lors des louanges adressées par les griots aux rois des Sérères, une ethnie très présente au Sénégal; Mambety puise probablement dans sa propre culture pour rendre hommage aux origines de Ouédraogo ou, peut-être, à des origines plus anciennes qu'ils auraient en commun. Quoi qu'il en soit, il s'agit bel et bien de louanges. (Merci à Sadio Sissokho, lui-même griot, pour l'éclaircissement).

<sup>47</sup> « Burkina Faso also contributed significantly to the budget, thanks mainly to the intervention of Watamou Lamien, a governmental counselor who had lent his support to many talented African filmmakers. Sadly, Lamien was killed in a car crash on his way to visit Ouédraogo on location; *Yaaba* is deservedly dedicated to him » (Nagib 2011, p.43).

<sup>48</sup> « Burkina Faso », qui signifie « le pays des hommes intègres », est le nom qu'a donné Thomas Sankara au pays en remplacement du nom colonial de « Haute-Volta ».

<sup>49</sup> Voir : Jaffré, Bruno. 1999. « Le Burkina Faso ébranlé par l'"affaire Zongo" ». En ligne. *Le Monde diplomatique*. Août. <[www.monde-diplomatique.fr/1999/08/JAFFRE/3181](http://www.monde-diplomatique.fr/1999/08/JAFFRE/3181)>

Segbedji, Bruno D. 2014. « Commentaire : Triste fin de règne annoncée pour Blaise Compaoré ». En ligne. *L'indépendant*, 31 octobre. Dans *Maliweb.net*. <<http://www.maliweb.net/editorial>>.

Mambety s'adresse donc à Ouédraogo en lui rendant hommage, évoquant avec force et compassion un passage important et douloureux de l'histoire à laquelle il est lié. Une tirade rythmée et mélodique, dont l'exaltation vibrante se fait sentir sans réserve, correspondant parfaitement à la louange performée par un griot.

Tout ce passage où la voix de Mambety prend l'avant-plan sonore est accompagné par le chant d'une flûte, à la fois lointain et très présent. Cette flûte singulière dans laquelle, nous le mentionnions lors de notre présentation du griot, le joueur doit à la fois souffler et crier (souvent des mots intelligibles) possède, traditionnellement, la valeur d'un chant griot. Elle est entendue ici pour la première fois, associée à la voix de Mambety, et tout porte à croire que les moments où elle revient seule par la suite dans le film valent pour sa parole, pour la parole du griot. D'ailleurs, dès que le chant de Mambety s'arrête, la flûte prend sa place à l'avant-plan sonore; elle prend, de façon tout aussi éloquente et poignante, son tour de parole.

Un autre détail révélateur s'insère précisément entre la fin du chant de Mambety et le retour en force de la flûte : la caméra, dans un tournoiement, un flottement surplombant de manière un peu fantômatique l'attroupement des paysans, s'attarde sur la fillette qui joue Nopoko, l'un des rôles principaux. Au moment où ses lèvres s'ouvrent pour prononcer un mot que l'on n'entend pas, se glisse, très audible, un chuchotement venu d'ailleurs : « Yaaba ». Suit alors un plan de la vieille s'éloignant dans la savane, raccordant parfaitement, dans son mouvement, avec le regard de la fillette comme s'il s'agissait de sa vision à cet instant. Comme un écho à l'entrée par effraction sonore de Mambety au tout début du film, ce chuchotement confirme qu'une présence venue de l'extérieur s'arrogera le droit de dire autre chose, ou de faire dire autre chose aux images, et qu'elle prendra maintes formes. Inusitées, intrigantes, ces interventions ne peuvent en aucun cas être assimilées au commentaire classique habituellement assuré par une voix *off* de documentaire.

Il y a, déjà dans les quatre premières minutes du film que nous venons de décrire, une circulation étonnante de la parole. Qu'elle provienne de Mambety, de cris anonymes dans un mégaphone, de chuchotements mystérieux ou encore d'une flûte (et même, le verrons-nous sous peu, du souffle des bêtes), cette parole est mobile, changeante. Cependant, malgré la multiplicité de ses formes, elle donne l'impression de couler de la même source, de dépendre du même souffle. Peut-être est-ce pour cela que son ascendant sur les images est si fort; celles-ci sont, vraisemblablement, soumises à une parole agissante. Nous ne sommes jamais tout à

fait certains du statut des images – qui se transforme constamment –, mais nous avons l'intuition que la forte présence des formes de voix entendues soit un guide de toute première importance.

Suite à sa première intervention notoire s'apparentant clairement à celle d'un griot, la voix de Mambety revient à quelques reprises. Vers le tiers du film est montré le tournage d'une scène où Bila est puni pour être allé rendre visite à Sana (prénom de la vieille que les enfants appellent Yaaba), malgré l'interdiction. Tandis que, sous la supervision de son père, le garçon se prête à un éreintant exercice de va et vient entre position accroupie et position debout, un long beuglement se fait entendre, à quatre reprises, la dernière occurrence étant beaucoup trop envahissante pour que l'on puisse l'assimiler au fond sonore naturel. Ces cris amplifiés, surajoutés, prennent alors valeur d'affirmation, de plainte. Comme lors de la scène de la case en feu, se mêlent aux images documentaires des plans rapprochés de visages d'enfants, d'adultes et de vieux semblant observer patiemment le processus du tournage, mais dont l'expression acquiert, avec la durée et l'accumulation des plans, une certaine profondeur. Nous réfléchissons alors à ce que peuvent bien être leurs pensées, dans un mouvement de détachement par rapport à la situation de départ. Au dernier beuglement succèdent ces paroles de Mambety : « Cinéma ou pas cinéma, Grand-mère vengera l'enfant que l'on met à genoux. Grand-mère vengera l'enfant que l'on met à genoux! ». Suit l'arrivée d'une forte pluie accompagnée d'un orage, forçant l'équipe à remballer tout le matériel<sup>50</sup>. Le montage intègre alors de très gros plans des yeux de la vieille, en alternance avec le ciel assombri, suggérant que la tempête soit le résultat de son courroux. Les visages des villageois prennent, rétrospectivement, un nouveau sens dans notre esprit; dans cette histoire venant tout juste d'émerger, ils deviennent les témoins vaguement inquiets d'un châtement allant provoquer la colère de Sana, puis celle des cieux.

Tel un mauvais présage pour le tournage, l'image vire brièvement au jaune orangé durant l'orage, l'effet de brûlure d'une fin de bobine 16 mm surexposée ayant été laissé apparent. S'ensuit un montage rapide d'images concentrant l'action autour du désordre provoqué par la pluie, mais dont la nature initiale varie. Pour plusieurs d'entre elles, il est impossible de savoir si elles ont été tournées à l'intérieur d'un même après-midi ou sur

---

<sup>50</sup> Cette pluie semble être survenue lors du tournage d'une autre scène, mais le montage l'associe à ce que nous venons de voir.

plusieurs jours, si elles sont directement liées au tournage d'une scène de *Yaaba* ou grappillées au gré d'observations libres dans le village. Quoi qu'il en soit, toutes ces images sont réunies sans discrimination, participant d'un même élan à ce qui est en train de se déployer, de se dire. Des enfants nus sautillent sous la pluie, des villageois courent s'abriter, l'équipe technique range le matériel, des chèvres se réfugient, un paysan gonfle les pneus de sa bicyclette. Les coassements de batraciens envahissent l'atmosphère, et la voix de Mambety se fait entendre à nouveau : « Exit Hollywood sur selle. On ne tourne plus. Le bonheur, sera... aux champs, aux marigots, aux enfants. L'hivernage sera beau ». Des enfants roulent en bicyclette dans l'eau tandis que le camion portant l'inscription « Cinafric » s'est embourbé; Ouédraogo conduit Nopoko en mobylette dans les trous d'eau, avec à ses trousses les enfants qui rigolent, survoltés par ce revirement de situation chaotique.

Il en va ainsi de tout le film qui, ne se contentant pas de dévoiler la réalité et le contexte du tournage de *Yaaba*, « fictionnalise » des images dont on s'attendrait à ce qu'elles soient documentaires tout en ramenant à la richesse de leur dimension humaine réelle les figures de la fiction, ou plutôt des fictions : le *Yaaba* de Ouédraogo et celui que Mambety fait émerger du premier. Ces transformations surviennent à la faveur d'un accueil indifférencié des registres d'image qui se trouvent liés, dans leur labilité, non seulement par un montage induisant ce lien, mais par une parole agissante (et multiforme) dont l'assertion s'avère être le point d'ancrage le plus fort de la réception<sup>51</sup>. Malgré sa complexité, nous pourrions qualifier l'action globale qui en résulte de remédiation de l'univers de *Yaaba*; une façon de redire, de réitérer, de rendre hommage tout en réactualisant – donc aussi en transformant – l'univers en question, un peu comme le fait le griot avec l'histoire lorsqu'il s'adresse à ses interlocuteurs. La façon dont la voix de Mambety (et à sa suite les autres stratégies énonciatrices déployées dans le film) engage le spectateur dans une relation vécue et partagée au présent avec lui, insuffle au film cette dimension de l'oralité où l'on est réellement en présence. Par le biais de son

---

<sup>51</sup> Kenneth W. Harrow (2007, p.218-225), dans l'une des rares analyses existant dans la littérature au sujet de *Parlons Grand-mère*, va également dans ce sens. Il s'attarde plus particulièrement à une musique accompagnée d'un chant griot se faisant entendre assez longtemps, dans la portion finale du film, et qu'il identifie comme étant acousmatique. Ce chant – nous sommes d'accord avec lui – s'affirme au-dessus du reste et nous saisit dans l'immédiateté, ce qui a pour effet de lier les images, contribuant à dissoudre les frontières entre intérieur et extérieur (l'intérieur étant pour lui le monde de *Yaaba* et l'extérieur la réalité du tournage), ce qu'il voit comme relevant de la postmodernité. Nous aborderons plus directement cette piste du son et de la voix acousmatiques lors de notre étude du *Franc*, qui portera plus spécifiquement sur la nature de l'écoute sollicitée par un tel cinéma.

commentaire, Mambety semble nous convier directement à regarder l'univers de *Yaaba* avec lui, à écouter ce qu'il a à en dire. En cela il rappelle certainement la présence du griot, mais également celle d'un autre commentateur mieux connu au cinéma : le bonimenteur.

### 2.1.3 Un effet bonimenteur

Le commentaire de Mambety, bien qu'il soit intégré à la bande filmique et non prononcé par un être présent en chair et en os dans la salle de projection, pourrait être comparé à celui du bonimenteur du cinéma des premiers temps dans la mesure où son effet sur le spectateur s'y apparente. La proximité de la voix de Mambety, lorsqu'elle surgit, donne le sentiment d'une présence, à la fois extérieure au film – le surplombant – et intérieure à notre espace de réception. À certains moments cette intrusion fait un peu l'effet d'assister à une performance en direct; c'est le cas notamment lors de l'envolée griotique décrite plus haut. À d'autres, c'est plutôt un sentiment d'intimité qui se crée, l'impression d'être le confident de Mambety, le témoin privilégié de son regard, de son interprétation des images. Dans les deux cas, l'expérience peut être rapprochée de celle que génère la présence d'un bonimenteur.

Germain Lacasse, qui a consacré d'importantes études à ce dernier, rappelle que le cinéma à ses débuts « [...] tenait plus de l'attraction foraine que du média; sa capacité discursive était faible et il devait compter avec l'aide d'un explicateur verbal, ce dernier assurant la compréhension des éléments narratifs » (2000, p.89-90). Le commentateur de ce cinéma oral servait aussi souvent d'« [...] intermédiaire entre le film et les spectateurs » (Bouchard 2009, p.4), « [...] afin de créer un lien entre le contexte de production du film et le contexte culturel de projection » (p.2). Lacasse affirme également qu'au-delà de la simple traduction d'intertitres, le bonimenteur

[...] est surtout apprécié pour sa performance, c'est-à-dire sa capacité de commenter le film selon les conventions narratives propres à sa communauté. Il s'agit d'une tactique d'appropriation du film aussi bien que d'interprétation du récit. L'intervention du bonimenteur ne s'arrête pas là, puisqu'il est souvent musicien, chanteur ou comédien (1997, p.V).

Le commentaire dans *Parlons Grand-mère* s'inscrit évidemment dans une situation différente, mais présente plusieurs analogies avec le boniment. D'abord, aucun sous-titre n'est

fourni, alors que la plupart des échanges ayant lieu entre les acteurs et les membres africains de l'équipe de tournage se déroulent en moré, de même que tous les dialogues appartenant aux scènes de *Yaaba*. Pourtant, les génériques de début et de fin sont en français, ainsi que toutes les paroles de Mambety (mis à part un court passage à la fin de l'envolée mentionnée plus tôt), ce qui porte à croire que l'omission des sous-titres soit intentionnelle. Quoi qu'il en soit, la « performance » de Mambety s'adresse à un public francophone. Bien que, dans le cas présent, il ne s'agisse pas à proprement parler de traduction ou de doublage, nous pourrions tout de même attribuer à une part de son intervention verbale l'une des fonctions du bonimenteur que Lacasse dégage en s'appuyant sur les propos du linguiste Istvan Fodor au sujet du doublage, et qui consiste à « [...] reconstituer de façon crédible un foyer d'énonciation filmique, foyer lié à des facteurs culturels associés à une langue particulière » (2009, p.5). Mambety, cependant, se donne une grande liberté dans l'exercice en n'étant point tant préoccupé par la traduction linguistique que par celle qui consiste, si nous collons au mot « traduire » (*traducere*) dans toute la richesse dont son étymologie témoigne, à nous « mener de l'autre côté »<sup>52</sup> d'une façon plus large, c'est-à-dire d'un univers cinématographique ou d'un imaginaire à un autre.

Mais cette appropriation toute personnelle n'est pas non plus à mille lieues de ce que Lacasse décrit au sujet du bonimenteur Alexandre Silvio (ayant connu une grande popularité au Québec dans les années 1920) qui, devant contourner la censure, redisait les films à sa manière (colorée) tout en en rendant la teneur acceptable pour les principes moraux de l'époque. Lors de ces performances, « *le film était redit*, il était approprié par *un* bonimenteur pour un public [...] » (2009, p.6). Si l'on écarte la question spécifique de la censure, les deux démarches ont en commun la liberté prise lors de la redite et la complicité établie avec le public (ou les spectateurs). À la différence que cette appropriation, cette redite, Mambety les réalise à même son film. Derrière l'apparence de documenter le tournage de *Yaaba*, il s'approprie une partie de l'histoire portée par le film de Ouédraogo, notamment à travers ce qu'évoque Sana la vieille; il prend ce personnage à la fiction et rend hommage à sa dignité, à sa marginalité, voire à son pouvoir de représenter l'Afrique elle-même<sup>53</sup>. De même pour les enfants, dont il réitère à sa façon la célébration qu'en fait *Yaaba*. « Dire » *Parlons Grand-mère*, c'est donc aussi un peu

<sup>52</sup> Voir Garrus, René. 1996. *Étymologies du français. Curiosités étymologiques*. Paris : Éditions Belin, p.32.

<sup>53</sup> Olivier Barlet va dans ce sens. Pour lui, lorsque Mambety scande « Cinéma ou pas cinéma, grand-mère vengera l'enfant que l'on met à genoux! », c'est de la dignité de l'Afrique dont il est question, dont parlerait l'histoire de *Yaaba* et que Mambety réitérerait à travers ce commentaire (p.75).

« redire » *Yaaba*. Une remédiation à la croisée du griot et du bonimenteur, elle-même différée de l'oralité première en étant intégrée au film, mais trouvant une équivalence, en fait d'immédiateté, dans le type de réception – s'apparentant à une réelle présence – qu'en fait le spectateur.

Lorsque Lacasse précise que « l'intervention du bonimenteur ne s'arrête pas là, puisqu'il est souvent musicien, chanteur ou comédien », il est difficile de ne pas penser au griot, qui est aussi tout cela à la fois. À propos de la performance du bonimenteur, il décrit bien tout ce qu'elle peut avoir de physique :

Le boniment de film est une expérience physique intense, qui met en œuvre non seulement la parole et l'écoute de l'artiste, mais aussi tout son corps. Debout à l'avant de la salle, mais en retrait de l'écran qu'il ne doit pas masquer, le bonimenteur doit garder l'œil sur la toile mais aussi sur le public, vers lequel il doit aussi tendre l'oreille. Il doit aussi tendre la main, pointer ce qui à l'écran lui semble important, [...] [dans] une danse où tout le corps participe pour que le spectateur touche au film (2009, p.7-8).

Mambety, par le biais de sa présence que nous ressentons, pointe lui aussi ce qui lui semble important; il le fait par sa parole, mais également à travers un geste dynamique dont la corporéité passe très certainement dans le matériau cinématographique lui-même. Pour Lacasse, ce qui est mis en présence, ce qui est matérialisé par la parole qui dit le film, c'est « [...] la rencontre physique entre l'auditoire et l'œuvre [...] » (p.15). La parole et le geste de Mambety, bien qu'ils soient intégrés au film, possèdent ce pouvoir d'actualiser une rencontre, presque physique, entre le spectateur et le cinéaste cherchant à lui faire toucher l'œuvre – ou les deux œuvres : la sienne, en train de se dire, et celle de *Yaaba*, redite par la première. Il nous fait, au fond, toucher à leur rencontre.

Marion Froger (2009), qui s'intéresse aux différentes façons dont les films peuvent générer du lien, un type de relation donnant lieu à un sentiment de communauté entre le film et le spectateur (mais aussi entre les spectateurs entre eux et les participants des films), explore tout ce qui est de l'ordre de l'interlocution dans cette relation et en cherche les traces dans les films, c'est-à-dire les déictiques (qui renvoient à la situation de l'énonciation). Selon elle, le déplacement du lieu de l'énonciation « [...] du film vers la salle, du côté des spectateurs<sup>54</sup> [...] »

---

<sup>54</sup> Ici Froger réfère elle-même à Germain Lacasse (2000), qui attribue ce déplacement au régime oral.

n'implique pas la présence physique d'un énonciateur dans la salle, mais l'arsenal d'une déictique spécifique repérable dans le film lui-même » (p.131). Ces marques d'énonciation renverraient à « [...] un auteur-énonciateur qui regarderait son film et le commenterait depuis la salle », donnant lieu à une « [...] sorte de réception qui construit l'auteur du film comme cinéaste-énonciateur complice du public » (p.131). Voilà qui correspond très bien à l'instauration que nous observons d'une relation privilégiée entre Mambety, l'univers filmique et le spectateur. Quant aux procédés qui diffèrent du commentaire tout en s'y joignant pour constituer « l'arsenal d'une déictique » évoqué par Froger, ils peuvent trouver un équivalent au griot et un écho à son action dans le cinéma chamanique proposé par Raoul Ruiz. Si Lacasse parle du bonimenteur comme d'un « [...] shaman près de l'écran [qui] peut convoquer [les] spectres pour effrayer l'auditoire, mais [...] peut tout aussi bien hypnotiser le public pour feindre de chasser les fantômes » (1997, p.21), nous parlerons du griot comme d'un chaman devenu film, à la fois *dans* l'écran et flottant hors de lui, qui invite fantômes – et autres vivants – à entrer en dialogue.

#### **2.1.4 Parler avec Yaaba; cinéma chamanique et effet film de famille**

Raoul Ruiz (1995), dans un texte intitulé *Pour un cinéma chamanique*, fait l'éloge d'un autre cinéma, un cinéma singulier, imparfait, artisanal, qui ne viserait pas la transparence du cinéma narratif dominant mais procéderait plutôt selon une poétique qui en serait à mille lieues, appelant l'interaction avec le spectateur dans un processus de transmission et d'échange (p.71-88). Marie-Hélène Mello (2005), qui analyse l'essai de Ruiz pour comprendre comment le cinéma chamanique qu'il propose se relie à « [...] la médiation traditionnelle fondée sur l'oralité » (p.100), décrit le chaman comme « [...] *spécialiste de l'expérience extatique, psychopompe et médiateur, [...] figure du passeur* qui renvoie à la transmission orale »<sup>55</sup> (p.99). Le griot et le chaman sont tous deux médiateurs et passeurs. L'un s'exprime par la parole et la musique et l'autre, dans la vision de Ruiz, le fait grâce au pouvoir poétique des images, ou en exerçant un pouvoir sur celles-ci de façon à provoquer une rencontre avec *l'au-*

---

<sup>55</sup> Les termes en italique le sont dans le texte de Mello, qui les emprunte à Mircea Eliade dans : 1983 [1951]. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Éditions Payot.

*delà des images*. Peut-être le griot, lorsqu'il s'exprime par le biais de la technique audiovisuelle, devient-il alors un peu chaman? À tout le moins, la pratique du cinéaste chamanique de Ruiz n'est pas sans rappeler les passages de *Parlons Grand-mère* où Mambety met en relation des images – et des sons – appartenant à différents univers (documentaire/fiction, réel/imaginaire, humain/animal), les faisant s'entrechoquer pour révéler leur passage possible d'un monde et d'un statut à un autre, et ce faisant, nous transmettre la capacité à voir s'ouvrir ces images :

[...] le vertige du cinéma chamanique consiste à faire jaillir l'inattendu et l'indescriptible, la poésie du quotidien : par le contraste entre les images, les sauts insoupçonnés, les accidents magiques, le cinéaste-chaman révèle « les multiples mondes possibles qui coexistent près de chez-nous » (Ruiz 1995, p.88). Il est perçu comme un *médiateur*, car il évolue dans deux (ou plusieurs) mondes dont il permet la rencontre, la contamination à même le film (Mello, p.101-102).

Si Mello relie cette pratique chamanique du cinéma à l'oralité, c'est que la médiation à l'intérieur de celle-ci, à l'instar de celle qui a cours dans l'oralité première, se fait à même « [...] le lieu dans lequel on baigne [...] » (p.105). Il n'y a bien sûr pas de distance, de transfert médiatique ou de différence<sup>56</sup> (dans l'espace et le temps) lorsque nous écoutons, par exemple, les paroles d'un griot chantant notre histoire, en présence. Mais les images, lorsqu'elles peuvent à tout moment changer de statut en fonction des jonctions et disjonctions se produisant sous les yeux du spectateur mettant lui-même à contribution sa psyché, sa mémoire, pour en saisir au fur et à mesure la portée, mettent davantage en branle « [...] la processualité de la médiation en tant que performance »<sup>57</sup> (p.105), générant une expérience proche de celle de l'oralité. Dans *Parlons Grand-mère* ce phénomène est d'autant plus marquant que l'impression d'immédiateté, la pureté du regard à laquelle référait le critique des *Cahiers* en parlant de *Yaaba* donnent un matériau puissant à Mambety pour jouer les chamans. Tout se passe en effet comme s'il prélevait les images de Ouédraogo<sup>58</sup> pour le pouvoir qu'elles ont d'être reliées à un au-delà, à des mondes, à la légende, dans le but d'en manifester lui-même une autre part des

---

<sup>56</sup> Nous adoptons la proposition de Derrida (« différence » avec un « a »), qui remédie à l'absence de temporisation, l'absence de référence à « différer » au sens de remettre à plus tard dans le terme « différence ». Voir : *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

<sup>57</sup> Dans les deux derniers passages cités, Mello cite elle-même le travail de Johanne Villeneuve (2003).

<sup>58</sup> Du moins leur mise en scène, puisque *Yaaba* était bien sûr en train de se faire.

possibles. Il le fait comme en direct, sous nos yeux et nos oreilles, amalgamant les puissances médiatrices du griot et du chaman qu'il actualise dans le temps présent et la dynamique active de la réception du film.

L'au-delà de l'image auquel Ruiz réfère est aussi un monde partagé. Selon sa conception, le cinéma chamanique « [...] nous fait voyager dans un au-delà où habitent les fantômes du temps perdu », éveillant la mémoire de moments de vie « [...] qui n'ont été réellement vécus par personne en particulier, mais un peu par tous; de sorte qu'ils forment un vécu très familial » (Ruiz 1995, p.77). L'une des situations que Froger repère comme donnant lieu à une « interlocution communautaire » (p.132) survient précisément lorsqu'un film est reçu comme un film de famille, c'est-à-dire quand le spectateur se sent « [...] directement concerné par le film »<sup>59</sup>. Jean-Pierre Esquenazi (1995), que Froger convoque dans son exploration de cet « effet "film de famille" »<sup>60</sup>, précise que « la vision "familiale" d'un film ne se produit [...] que pour un ensemble fini de spectateurs : tous ceux qui, à des titres divers, ont des relations d'intimité avec une personne ou un fait impliqués par le film » (p.211). Suivant cette idée, on peut penser que les spectateurs ayant vu et aimé *Yaaba* puissent ressentir un tel effet. La vue des acteurs présents dans le documentaire renvoie aux personnages en compagnie desquels nous avons vécu *Yaaba*, et dont les souvenirs se trouvent ainsi éveillés. Nous possédons les connaissances et les repères permettant de nous situer par rapport aux interventions en tout genres que Mambety multiplie sur l'univers de *Yaaba*, et le fait que ce dernier ait des allures de légende ne peut que mobiliser une couche plus profonde de l'imaginaire partagé. Mambety, d'une certaine façon, provoque un « effet film de famille » pour nous engager dans la légende qu'il réactualise. Au terme d'un voyage où nous avons été les témoins privilégiés de ce que les participants du tournage y ont vécu, nous avons particulièrement l'impression de faire partie de la famille lorsque ceux-ci (les acteurs, les techniciens, et les cinéastes Ouédraogo et Mambety qui encadrent la vieille) posent en portrait de groupe pour la caméra, nous regardant directement.

Ultimement, Mambety prend la légende de *Yaaba* à bras le corps pour la rediriger, à l'intention du spectateur, vers la vie vraie, actuelle. À la toute fin du film, après avoir manifesté tout au long et de diverses façons la grandeur et la puissance de la vieille en tant que Sana et

---

<sup>59</sup> Ici Froger cite Jean-Pierre Esquenazi (1995, p.210).

<sup>60</sup> L'expression est d'Esquenazi.

Yaaba, c'est sur des images de Fatimata Sanga habillée de son boubou, c'est-à-dire la vraie personne derrière le personnage torse nu de la fiction, qu'il prend la parole pour dire, de son ton énigmatique, toujours mêlant intimité et solennité : « L'âge de Grand-mère... Elle est née sous le règne d'un certain Roi dont nous ne dirons pas le nom, pour ne pas atteindre à sa jeunesse. Imagine... ». Dans un dernier mouvement d'aller-retour entre différents mondes, Mambety sort le personnage de la légende pour lui rendre la dimension humaine de sa vie réelle, vie réelle à laquelle il redonne aussitôt la grandeur d'une légende. Celle, mystérieuse, ouverte, qu'il a construite auprès de nous et avec nous tout au long de son film.

*Parlons Grand-Mère* n'est pas qu'un titre, c'est véritablement ce que le film fait : parler avec *Yaaba*, ouvrir une conversation avec tout l'univers du film, c'est-à-dire la légende de cette vieille dame marginale, la tradition qu'elle remet en question et l'imaginaire collectif qu'elle mobilise; l'histoire qui se raconte est aussi celle de l'irruption d'un tournage de film dans la vie des villageois, celle de la rencontre entre deux cinéastes et, en dernière analyse, celle de notre entrée dans cette grande *conversation*, la *fréquentation* et la *coexistence* de tous ces univers<sup>61</sup>. Ce film, grâce à la dynamique que la voix de Mambety révèle, nous aura permis de découvrir un aspect essentiel de son cinéma en général. À l'instar des passages de *Parlons Grand-Mère* où la matière audio-visuelle prend le relais de la voix pour « dire » ou pour faire arriver une transformation, les films de Mambety qui sont dépourvus de commentaire n'en sont pas moins traversés par cette force agissante qui plonge le spectateur dans un rapport au monde proche de l'oralité. La puissance de la parole elle-même, comme nous le verrons en examinant *Le franc*, n'est cependant jamais très loin.

---

<sup>61</sup> « Converser », du latin *conversari*, voulait dire au départ « vivre avec, fréquenter ». « Conversation », de *conversatio*, avant de devenir « entretien », signifiait « séjour, fréquentation ». Voir : Baumgartner, Emmanuèle. 1996. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Coll. « Les Usuels de Poche », Paris : Librairie Générale Française.

## 2.2 *Le franc* : quand le son met l'image en question

### Introduction

[...] je n'étais pas assez discipliné pour me plier aux rigueurs du Théâtre National. On m'a montré la porte, et cette porte est devenue pour moi celle du cinéma. Et comme Marigo dans *Le franc*, je ne me suis jamais séparé de cette porte<sup>62</sup>.

Djibril Diop Mambety

Cette identification de Mambety avec Marigo et son inséparable porte ne donne qu'un aperçu de ce que le cinéaste a mis de lui-même dans *Le franc* (1994). Ouvrant la série *Histoires de petites gens*, ce film de fiction, dans une plongée au cœur des bidonvilles digne de celle qu'avait initiée *Badou Boy* en 1970, s'intéresse au destin d'un musicien désœuvré qui, à l'instar de Mambety, voue un culte à Yaadikoone Ndiaye, le Robin des Bois du Sénégal<sup>63</sup>. Outre le fait que *Yadi* ait été « [...] un rebelle résistant, défenseur des démunis, des faibles » qui taxait les nantis pour distribuer leurs richesses aux pauvres, il semble qu'il fut également celui grâce à qui Mambety « [...] découvrit le cinéma et vit son premier film, de surcroît un western [...] » (Sene 2001, p.15). C'est qu'apparemment, « [...] ce cowboy au coup de poing légendaire [...] » s'organisait aussi pour laisser entrer gratuitement au cinéma les enfants n'ayant pas de billet (p.16). Un peu à la manière de YaadiKoone, Mambety crée dans *Le franc* une ouverture permettant à Marigo et à ses rêves de trouver une place, malgré la cruauté du monde dans lequel il évolue. S'il ne le fait pas à coups de poings, on peut dire que son approche du médium frappe, ébranle, interroge.

Voici ce qui pourrait faire office de synopsis pour *Le franc* : Marigo, incapable de payer son loyer, se fait confisquer par sa logeuse l'instrument de musique sur lequel sa vie repose : son congoma<sup>64</sup>. Désœuvré, il achète un billet de loterie à Langouste, personnage nain présenté

<sup>62</sup> Entretien de F. Macherelli avec Djibril Diop Mambety dans *La Repubblica*. (30 novembre 1994), cité et traduit par Wynchank, p.38. Notons qu'avant de devenir réalisateur, Mambety a étudié et joué au théâtre Daniel Sorano de Dakar, « [...] l'équivalent sénégalais de la Comédie française [...] » (Lequeret 2003, p.47).

<sup>63</sup> Marigo dans le film : « Lui, c'est Yaadikoone Ndiaye. Notre Robin des Bois à nous. Le protecteur des enfants et des plus faibles ».

<sup>64</sup> Fabriqué avec les moyens du bord, le congoma est une simple de caisse de résonance en bois garnie de lattes de métal sur lesquelles on pianote pour en tirer une mélodie rythmique. On peut aussi frapper directement la caisse en guise de percussion d'accompagnement.

comme une incarnation de Kuus, génie de la chance, qui lui promet qu'il gagnera. Soucieux de ne pas perdre son billet, Marigo le colle sur la porte de sa chambre puis le camoufle sous une affiche à l'effigie de son héros, Yaadikoone Ndiaye. Lorsqu'il apprend qu'il est effectivement l'heureux gagnant du gros lot, il devient fou. Il arrache sa porte et la trimbale sur son épaule à travers la ville dans un pèlerinage aussi chaotique que désespéré jusqu'à la banque, dans le but d'encaisser une fortune s'avérant inaccessible, puisque le numéro de contrôle se trouve au dos de l'indécollable billet. Une illumination le mène à la mer, dans les flots de laquelle il plonge avec sa porte au risque de voir Yaadikoone et le billet gagnant prendre le large.

L'histoire est campée dans la période contemporaine du tournage, soit celle à laquelle la monnaie du Sénégal et des pays voisins, le franc CFA, fut soumise à une dévaluation de 50%<sup>65</sup>, plongeant carrément dans la misère une bonne partie de la population vivant déjà dans la précarité. Dans le film un annonceur, via l'émission « Radio Maag Daan »<sup>66</sup> et par la voix du cinéaste lui-même<sup>67</sup>, présente d'ailleurs ironiquement le thème du tirage mensuel de la loterie nationale comme étant celui de « la dévaluation ». *Le franc*, en plus de raconter l'histoire d'un musicien, fait massivement appel à la musique, surtout africaine. Les acteurs principaux sont musiciens et chanteurs, et leur art est omniprésent dans l'univers sonore du film. Mbye B. Cham (2007), dans son étude du *Franc*, fait valoir que Mambety, en rendant plus particulièrement hommage à un genre musical, le goumbé (dont l'instrument de prédilection est le congoma), habituellement associé aux gens de la rue et aux marginaux de toutes sortes, sort ce dernier de ses retranchements pour le revaloriser et lui donner une force de résistance libératrice. Selon lui, Mambety mobilise les pouvoirs humoristiques et d'improvisation ainsi que la souplesse de ce genre pour en affirmer l'humanité salvatrice dans un contexte matérialiste déshumanisant<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Voir Cham 2007, p.69-70.

<sup>66</sup> *Maag Daan* est le nom de la compagnie de production que Mambety a créée. L'expression signifie : « [...] grandir et parvenir au même niveau que le maître en remportant ses combats » (Sene, p.17). Le maître dont il est question ici est Yaadikoone.

<sup>67</sup> Wynchank le confirme, p.37.

<sup>68</sup> « Music in *Le Franc* is redemptive and resistant. Djibril yanks *goumbé* out of its socially-assigned marginal/devalued spaces and associations – unlicensed ghetto bars and drinking establishments or "clandos" associated with drunks, alcoholics, outlaws, "loose women" and prostitutes – and mobilizes its powers of improvisation, parody, humor, and flexibility to assert its basic humanity, while at the same time positing it as a powerful tool of resistance to a dehumanizing materialism » (p.69).

Cette interprétation du geste de Mambety semble tout-à-fait juste, et nous souhaitons pousser l'analyse plus loin pour mieux comprendre comment, par les rapports audio-visuels inusités qu'il instaure, le film engage le spectateur dans un processus qui transforme son rapport au monde de manière à lui permettre d'accueillir Marigo et l'univers marginal qu'il incarne. De par son traitement singulier du son en général, *Le franc* s'inscrit pour nous naturellement dans le prolongement de *Parlons Grand-mère*. Dans ce dernier, l'évidence de la présence du griot et la manière dont les autres formes de parole s'inscrivaient dans son sillage pour agir sur l'image ont permis d'entrevoir que le film entier pouvait devenir griot. Avec *Le franc*, cette avenue se consolide : si le griot incarné, reconnaissable à sa voix, a disparu, le souffle de sa parole agissante traverse néanmoins toujours l'ensemble du complexe audio-visuel. Afin de mieux appréhender ce que peut être un tel film-griot, nous nous attarderons plus particulièrement à la nature de l'écoute à laquelle il convie. Une description détaillée de l'ouverture permettra de poser les bases nécessaires à cette exploration.

### **2.2.1 Description de l'ouverture du *Franc***

Les premières paroles touchant nos oreilles, alors que se détachent d'un fond noir les lettres majuscules orange spécifiant qu'il sera ici question d'« histoires de petites gens », sont celles prononcées par un saxophone. Seul, s'élevant dans l'espace encore libre de toute image, il raconte déjà avec force, assurance et douceur, quelque chose d'à la fois triste et plein d'espoir. Sa plainte jazzée perce, puis berce. À peine une phrase soufflée dans le cuivre, que la prière d'un muezzin, amplifiée par un mégaphone, déchire littéralement, de son attaque aigüe, l'espace habité par le saxophone. Ce surgissement d'une seconde voix s'accompagne d'une première image, celle d'une vague frisant au milieu d'une mer cadrée sans horizon, sur laquelle apparaît, en très grandes lettres orange : LE FRANC. Avec le flux sonore de la prière arrivent aussi, plus subtils, des chants d'oiseaux. Les rythmes, les mots, les mélodies et les sonorités du saxophone et de la prière s'entrelacent ensuite, à force égale, dans une surprenante cohabitation dont on cherche – en vain – à décider si elle est harmonieuse ou dissonante. S'imposant tel quel, le mariage improbable des clameurs contrastées poursuit pourtant longtemps son assertion pénétrante, et nous en ressentons intensément la présence. Contrastées

elles aussi sont les images sur lesquelles se découpe simultanément la suite du générique : une autre vague, cette fois frappant la côte masquée par des feuillages, puis une vue surchargée de Dakar, en légère plongée et toujours sans ciel, où se côtoient les immeubles, les bicoques, les arbres, une mosquée, quelques véhicules et quelques passants. Un saut en coupe franche se rapprochant d'une portion de la vue précédente place un grand arbre au feuillage vert en plein centre de l'image, avec en haut les immeubles et la mosquée, en bas les constructions précaires où s'affairent quelques personnes.

Soudain le ciel est montré, à travers les branches d'un arbre, dans un mouvement circulaire rompant avec la stabilité des plans du générique et allant de la cime aux racines, où se trouvent quelques chèvres, puis balayant de droite à gauche la cour intérieure modeste et encombrée où des femmes s'adonnent à leurs tâches. L'image nous fait donc plonger, du ciel à la terre, dans l'univers bigarré des petites gens, alors qu'aux chants du saxophone, du muezzin et des oiseaux s'ajoute le son rythmé des grains de mil qu'une femme fait rebondir sur un tamis – qui ne nous est pas montré tout de suite et que l'on a donc oui, puis écouté, avant de véritablement l'entendre<sup>69</sup>. Toujours au son de cette surprenante polyphonie, un deuxième mouvement de droite à gauche suit un très jeune enfant traversant pieds nus une autre portion de la cour. Une femme sort de chez-elle et arrose le pas de sa porte. À ce moment, alors que l'enfant termine sa traversée, une clameur supplémentaire se fait entendre et prend, dans une montée graduelle, la place de la prière du muezzin aux côtés du saxophone : celle de voix d'enfants récitant en chœur des passages du Coran, ou des prières. Ces enfants n'étant pas visibles dans le cadre au départ, le spectateur non familier avec ces récitations doit attendre un peu avant de pouvoir les identifier clairement. Un bref plan fixe montre d'abord une collection de ces petites tablettes que les enfants apprennent à remplir d'inscriptions coraniques, adossées à des sacs de riz et comme exposées, donnant l'impression momentanée que les voix en sortent directement. Puis, le groupe des talibés<sup>70</sup> rassemblés autour de leur maître est visualisé comme

---

<sup>69</sup> Cette distinction des termes est empruntée à Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966).

<sup>70</sup> Le terme « talibé » désigne de façon générale le disciple d'un marabout ou l'élève d'une école coranique. Cependant au Sénégal, « enfants talibés » évoque instantanément ces enfants de la rue « [...] qui mendient pendant leur période d'apprentissage coranique » (Chemani, p.34), vivant dans le plus grand dénuement et rapportant les fruits de leur mendicité à leur maître, dont le désintéressement fait parfois l'objet de doutes. Pour une étude fouillée sur le sujet, voir : Chemani, Joanne. 2013. « Les "talibés" du Sénégal : une catégorie de la rue, prise entre réseaux religieux et politiques d'action humanitaire ». Thèse de doctorat, Grenoble, Université de Grenoble.

source de la clameur, les tablettes ayant trouvé leur place entre les mains des enfants. Lorsqu'un gros plan isole le marabout (maître coranique), sa voix s'ajoute à celles du groupe. On constate alors qu'il porte des lunettes fumées rutilantes à l'allure moderne, en plus de son foulard traditionnel. Les quelques plans des enfants qui récitent sont la première véritable impression de réalisme par le son synchrone, le son précédent du mil rebondissant sur le tamis ayant été davantage présenté isolément, comme un son qui aurait été choisi pour son rythme caractéristique, que comme s'intégrant à ce qui ferait office d'ambiance générale. Ensuite nous ne reverrons plus le groupe d'enfants, mais continuerons à entendre sa clameur longtemps, durant toute la scène suivante, celle du réveil matinal de Marigo.

Lorsqu'on se retrouve dans sa chambre, Marigo est endormi sur son lit dans une position étrange, sur le dos, les jambes allongées contre le mur. Une lampe à pétrole est restée allumée; une affiche épinglée au mur montre un Yaadikoone semblant presque regarder Marigo, suivant la diagonale de ses jambes. Le drap posé sur un matelas mousse est troué et l'ensemble de la pièce est assez délabré, en désordre. Différents angles et valeurs de plans présentent Marigo endormi, tandis que le saxophone s'emporte de plus belle. Au milieu de ces images, le visage fou d'une femme qui crie, sans qu'aucun son ne s'y rapporte, s'insère en très gros plan, comme une vision cauchemardesque qu'aurait le dormeur. Marigo se gratte, se frotte le visage, se redresse péniblement et s'assoit au bord du lit. Il émerge du sommeil en même temps que s'éteint la voix du saxophone, la rumeur envahissante des récitations coraniques régnant désormais seule.

À l'extérieur, une fillette balaie la cour et met du charbon sur un réchaud (ces gestes sont maintenant simultanément accompagnés des sons qu'on leur attribue), tandis que dans sa chambre Marigo se rince la bouche au-dessus d'un sceau et se mouche, le tout bruyamment et avec des gestes un peu comiques. Grimant à genoux sur son lit, il joint ses mains en signe de prière, les promène ensuite d'abord sur l'affiche de Yaadikoone puis sur son propre visage, dans un geste rituel. Lorsqu'il se rassoit sur son lit pour s'allumer une cigarette, une voix de femme au ton saisissant retentit : *Réveille-toi Marigo! Réveille-toi Marigo! Réveille-toi Marigo! Ton congoma ira aux enchères si tu ne me paies pas ce soir!*<sup>71</sup> – et continue sur cette lancée. Cette voix – celle de la logeuse de Marigo – possède le rythme et le ton haut perché et

---

<sup>71</sup> En wolof avec sous-titres français.

déclamatoire des griots. Seulement ici, plutôt que de chanter les louanges d'un noble, la voix insulte et menace celui qu'elle traite en paria<sup>72</sup>.

La surcharge sonore atteint son paroxysme lorsque que des cris de vaches et de chèvres se joignent à ceux de la femme qui, de surcroît, souffle dans un sifflet strident entre ses tirades colériques, tout cela sur le fond toujours très présent des récitations coraniques. Marigo, énervé, se brûle en tentant d'éteindre sa cigarette au sol avec son pied nu. Les montages du son et de l'image s'emballent, la voix de la femme se bousculant elle-même dans une surenchère de coupes et de répétitions, tandis que se multiplient les prises de vue de tous côtés de la femme, en alternance avec Marigo exaspéré. Certains coups de sifflet sont synchrones avec l'image, d'autres résonnent avec un écho ou se superposent de manière impossible avec la voix de la femme qui les émet. Le très gros plan du visage fou de cette dernière, que l'on reconnaît pour l'avoir vu durant le sommeil de Marigo, s'insère à nouveau dans le montage. À ce moment, nous avons l'impression de baigner autant dans les pensées et les perceptions désajustées de Marigo, encore embrumé de sommeil et assailli de toutes parts, que dans l'action qui se déroule réellement. Lorsque, avec l'intention manifeste d'être entendue de Marigo, la logeuse annonce à sa petite fille (celle qui balayait la cour) bien haut et fort qu'elle s'en va faire un tour, un grand calme s'installe, ne laissant à peu près qu'un chant d'oiseau guilleret ici et là. La femme emporte donc avec elle toute la rumeur tapageuse, les cris des bêtes avec les siens. Alors, profitant de l'accalmie pour sortir sur la pointe des pieds, Marigo se fait aussitôt surprendre par la femme qui l'attend, cachée entre deux maisons avec un sceau d'eau pour l'arroser et l'insulter de plus belle. C'est ainsi qu'il part, tout mouillé, et sans son congoma.

Le passage qui suit est exemplaire. Marigo, marchant dans le dédale étroit du bidonville, lève la tête au moment où un congoma se fait entendre, accompagné d'un chant et de claquements de mains. Un musicien apparaît effectivement dans ce qui pourrait être le point de vue de Marigo, entouré d'enfants amusés tapant des mains. Cependant, ce personnage s'avère être Marigo lui-même. On revient au premier Marigo qui se frotte le visage, comme ayant eu une vision, puis une coupe étrange nous remontre celui qui joue, avec un *jump-cut*

---

<sup>72</sup> Aminata Fall, qui interprète la logeuse, est une chanteuse jazz et blues bien connue au Sénégal. Les grandes stars de la voix, qu'elles appartiennent ou non à une famille de griots, sont toujours un peu considérées comme des équivalents de ces derniers dans la société africaine moderne.

son : la chanson fait un hoquet ne raccordant pas au niveau du rythme, accentué par le fait que le volume soit soudainement un peu plus fort. Ce détail donne l'impression d'une réitération de l'événement pour lui-même (celui de la musique jouée qui amuse les enfants), pour sa force et sa beauté. La musique se poursuit quelques secondes sur le plan suivant, donnant lieu à un effet des plus comiques : une oie filmée à sa propre hauteur se dandine et sort rapidement du cadre, paraissant suivre la cadence du rythme qui disparaît en même temps qu'elle; à sa suite un nain<sup>73</sup>, pratiquement de la même grandeur, emprunte en claudiquant la même route parmi les poules et les oies qui rouspètent (ici les sons d'ambiance sont réalistes). Une fois le nain sorti du cadre, la voix de la chanson reprend, cette fois plus lentement et solennellement, s'élevant dans l'espace en même temps que la caméra qui effectue un trajet allant de la base d'un baobab à sa cime. Cette fois la réitération, l'affirmation du chant et de la musique pour eux-mêmes est flagrante. Il y a un détachement complet de la source en tant que visible et campée dans la diégèse, pour un envahissement de l'espace sonore par la musique dont le pouvoir semble célébré, à l'unisson, peut-être, avec celui du baobab. En même temps que s'élèvent le chant et le regard posé par la caméra, se lève un vent, un vrai vent de cinéma. Vent de tempête ou vent du large, il possède la sonorité de celui qui siffle sur les déserts des westerns. C'est d'ailleurs sur une plaine dévastée, jonchée de déchets, que les deux Marigo, plutôt que de s'affronter en duel, suivront les chemins de leurs destins opposés. Tandis que le Marigo chantant traverse le paysage de gauche à droite, au rythme de son congoma, celui qui n'a plus son instrument traverse le contrechamp de droite à gauche; il se retourne, pour voir cette fois son double musicien prendre le large perpendiculairement à l'horizon; le contrechamp montrera le Marigo « actuel » reprendre la direction opposée, et se retourner une dernière fois avant de rejoindre son horizon solitaire, d'une démarche résignée.

### **2.2.2 À l'écoute des souffles**

Avant d'en venir à l'écoute elle-même, vérifions un peu à quel « son de cinéma » nous avons affaire. Tout d'abord, pour employer la terminologie élaborée par Michel Chion (1985), on constate qu'il y a énormément de son acousmatique, c'est-à-dire dont la source n'est pas

---

<sup>73</sup> Celui dont on apprendra qu'il s'appelle Langouste et qu'il porte chance.

visualisée. Non seulement retrouve-t-on beaucoup de son hors-champ<sup>74</sup>, mais également du son *off*<sup>75</sup>. Bien sûr, il y a aussi présence de son *in* ou synchrone<sup>76</sup>, sans quoi nous aurions difficilement l'impression d'être ancrés dans l'action, ce qui n'est pas le cas de manière générale. Mais souvent, ces sons *in* commencent par être acousmatiques, ou le deviennent. Ainsi le saxophone, la prière du muezzin, les récitations des talibés (sauf pour un bref instant de son *in*), la voix de la femme quand elle surgit la première fois, et la chanson avec congoma lorsqu'elle se détache de la vision du double de Marigo, sont autant de sons entendus sans que leur source ne soit visualisée simultanément, et parfois sans que leur source ne soit jamais visualisée, comme le saxophone et la voix du muezzin. Même les chants d'oiseaux pourraient s'ajouter au lot des présences purement acousmatiques, étant marquants parmi un éventail réduit de sons choisis. Dans une ambiance sonore réaliste, bien touffue et diversifiée, on entendrait les chants des oiseaux sans tellement les remarquer, sans s'en formaliser davantage que tout ce qui est souvent invisible d'un paysage sonore accompagnant naturellement le paysage vu. Cependant lorsque, comme au tout début du *Franc*, il n'y a que trois sons – un saxophone, une prière et des chants oiseaux – la présence de ces derniers acquiert une autre importance.

La circulation entre les modes acousmatiques du son *off* et du son hors-champ s'imposant nettement, on peut dire que le souci premier de Mambety n'est pas de reconstituer ou de retransmettre une ambiance sonore réaliste par rapport à l'action qui se déroule. En ce sens, pour reprendre Chion, son cinéma est davantage « sonorisé » que « sonore ». Il ne transmet pas « [...] des tranches de réalité découpées à même le moment du tournage [...] » ; il observe plutôt « [...] le réel à travers un prisme tournant qui sépare et qui recompose, sans faire recoïncider absolument les éléments disloqués » (p.17). À cette propension de Mambety à séparer les sons de leur source, s'ajoute celle de jouer de façon déroutante avec les volumes et les points d'écoute, mais aussi avec la *durée* d'écoute de certains sons acousmatiques. Le cas de la clameur des enfants récitant le Coran est un excellent exemple de l'ensemble de ces procédés. Elle est d'abord longuement entendue sans sa source visible et arrive clairement,

<sup>74</sup> Son hors-champ : « [...] dont la cause n'est pas visible simultanément dans l'image, mais qui reste pour nous situé imaginativement dans le même temps que l'action montrée, et dans un espace contigu à celui que montre le champ de l'image [...] » (p.32).

<sup>75</sup> Son *off* : « [...] qui émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image [...] » (p.32).

<sup>76</sup> Son *in* : « [...] associé à la vision de la source sonore en action [...] » (p.31-32).

dans l'agencement sonore présent à ce moment, comme prenant le relais de la prière du muezzin. Une prière succède à l'autre. Cette clameur est donc introduite en association avec le son précédent, avant d'être liée à une image-source. L'image visible au moment de son arrivée est celle d'un enfant; nous pourrions certes y voir un lien, un lien sémantique ou d'association d'idées, mais non un lien de cause à effet. L'image suivante procède de la même manière : les tablettes remplies d'inscriptions coraniques sont associées conceptuellement à la rumeur entendue, mais n'en sont toujours pas la source. Comme nous l'avons suggéré au passage dans notre description, le jeu d'association entre ce qui est vu et ce qui est entendu – révélant peut-être un besoin chez le spectateur de chercher et de trouver une source – donne à cet instant l'impression étrange que les récitations sortent des tablettes regroupées<sup>77</sup> (rassemblées comme le sont les voix) et qui ont presque les formes de petites personnes. Après tout, ne contiennent-elles pas en version écrite les paroles entendues? La vision subséquente du groupe véritablement responsable de ce que l'on entend vient désamorcer ce statut sonore ou rapport audio-visuel incertain, et devrait en principe dissiper toute ambiguïté pour la suite. Cependant, l'intensité et la durée de la rumeur redevenue acousmatique finissent par en transformer à nouveau l'expérience, d'autant plus que la cohabitation avec le saxophone, présente dans la situation acousmatique première, se prolonge. Cette cohabitation, cette association avec le saxophone accentue la présence de la rumeur en tant que parole, voix acousmatique ou même musique, en dehors de tout ancrage réaliste. Au fond, la transformation du son passant d'un mode dans l'autre *est* ce qui existe, au-delà de toute action extérieure (ou intérieure à la diégèse) tangible; elle est l'événement le plus frappant étant en train de se produire et auquel nous réagissons. L'une des conséquences de cette transformation est de maintenir le spectateur dans le doute, dans l'expectative... de le maintenir à *l'écoute*, c'est-à-dire, comme nous le verrons sous peu, tendu vers des possibles – tant en ce qui concerne l'interprétation de l'image que celle du son.

La légère nuance entre le volume de la rumeur à l'intérieur et à l'extérieur de la chambre de Marigo pourrait correspondre à un certain réalisme. Pour l'avoir expérimenté à quelques reprises en des lieux similaires, l'absence d'isolation sonore dans ces habitations de

---

<sup>77</sup> Ici l'effet est très comparable à celui que nous avons relevé dans *Parlons Grand-mère* lorsque l'annonce de la projection de *Yaaba* semblait sortir du minaret d'une mosquée. La parole, tenant toujours du religieux et revêtant un caractère magique, est un souffle qui circule et qui est susceptible de traverser, d'enchanter toute chose à tout moment.

fortune fait en sorte qu'il suffit de fermer les yeux pour avoir l'impression de se trouver dehors parmi toutes les sources sonores, comme s'il n'y avait pas de murs. Cependant le choix d'un volume aussi envahissant (et dans la durée), prend plutôt au cinéma l'allure d'affirmation d'une idée et/ou d'une sensation que l'on cherche à exacerber ostensiblement, ne serait-ce le fait que ces habitations soient pénibles et que les sons vous y agressent. Mais l'affirmation de la présence des voix et de ce qu'elles représentent – ici la religion, la tradition, la prière – est certainement aussi en cause.

Cette observation nous amène à nous questionner au sujet de la nature de l'écoute sollicitée par le film. En nous référant à Pierre Schaeffer (1966)<sup>78</sup> et à la lumière de ce que nous venons de relever, nous pourrions certainement affirmer que l'écoute dans *Le franc* est souvent de l'ordre de la *compréhension*. En effet ce film présente plusieurs situations où

[...] je peux comprendre, par l'intermédiaire de mon écoute, quelque chose qui n'a, avec ce que j'entends, qu'un rapport indirect [...]. Je comprends à l'issue d'un travail, d'une activité consciente de l'esprit qui ne se contente plus d'accueillir une signification, mais abstrait, compare, déduit, met en rapport des informations de source et de nature diverses ; il s'agit de préciser la signification initiale, ou de dégager une signification supplémentaire (p.110).

Ainsi nous entendons un saxophone, auquel se joint la prière d'un muezzin accompagnée de chants d'oiseaux. Alors nous comprenons, nous déduisons des significations en considérant les trois sons associés : le saxophone jazzé est une présence moderne et profane mêlée à celle, traditionnelle et sacrée, de la prière, et les deux semblent aptes à « saluer le jour »<sup>79</sup> au même titre que les oiseaux du matin. Cette écoute, si l'on en croit Roland Barthes (1982), serait à distinguer de celle, plus ouverte, qui consiste à tendre vers des indices, vers des *possibles* (ce qu'il qualifie de première écoute, une sorte d'*alerte* qui serait commune à l'homme et à l'animal). L'écoute de l'ordre de la compréhension fait plutôt « [...] de l'indice attendu un signe [...] » : c'est la « [...] seconde écoute, qui est celle du sens [...] » (p.221).

---

<sup>78</sup> Merci à Serge Cardinal pour la combinaison décisive des textes de Schaeffer, Barthes et Nancy qui nourrissent la réflexion de la présente section. Ils furent proposés lors de son séminaire *Poétiques de l'audio-visuel* (Université de Montréal, hiver 2013).

<sup>79</sup> Nous devons cette belle formulation à Mambety qui, questionné sur le sens qu'il voulait produire en associant le jeu d'un saxophoniste et l'appel à la prière du muezzin, a répondu ceci : « Je veux dire qu'il n'y a pas que le muezzin qui sait saluer le jour [...] ». Dans l'entretien cité par Wynchank 2009, p.52.

Nous pourrions penser qu'en privilégiant *l'écoute du sens et du comprendre*, Mambety réduise et enferme les possibles à l'intérieur d'un discours fini, arrêté, peu à même de générer une expérience de recherche, de doute et d'ouverture chez le spectateur. Cependant il n'en est rien. Car l'expérience que le film génère par le biais des rapports audio-visuels qu'il met en place en est une qui doit composer avec une *circulation* de la parole et de l'écoute donnant lieu à une mobilité des statuts des images et des sons. Davantage que d'être invité à décoder un message pour sa finalité, il nous apparaît que le spectateur du *Franc* soit plutôt convié à fréquemment réévaluer ses interprétations et à éprouver des propositions et des combinaisons déstabilisantes, qui mobilisent et qui engagent. La compréhension, sans cesse rouverte par l'étonnement et le doute, ne se scelle pas dans l'arrêt d'une signification. En adaptant les mots de Barthes à cette écoute singulière (qui serait une sorte de fusion entre la première et la deuxième), nous pourrions dire que nous sommes *tendus vers des possibles, ouverts par une recherche de sens dont le lieu et l'objet du questionnement sont mobiles*.

Pour mieux comprendre l'action de ces combinaisons déstabilisantes, il importe de revenir sur le principe du son acousmatique, en particulier en ce qui concerne la voix. Michel Chion (1982), avant d'introduire la notion de voix acousmatique, attire notre attention sur le phénomène du *vococentrisme*. Selon lui, dans le cinéma comme dans la vie, « [...] *il n'y a pas des sons, parmi lesquels, entre autres, la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste* » (p.15). Nous serions ainsi faits que pour tout espace sonore, « [...] qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout ; s'efforçant de décortiquer le son pour en extraire le sens, et toujours cherchant à *localiser* et si possible à *identifier* la voix » (p.15). Le cinéma serait vococentriste au même titre que l'écoute humaine avec laquelle il chercherait généralement à être en phase, déployant les moyens techniques nécessaires pour placer les voix au sommet de la hiérarchie sonore et privilégier leur intelligibilité. Chion rappelle ensuite l'origine du mot « acousmatique », qui aurait été anciennement « [...] le nom donné à une secte pythagoricienne dont les adeptes écoutaient leur Maître parler *derrière une tenture*, afin, disait-on, que la vue de l'émetteur ne les détourne pas du message [...] » (p.27). Ne manquant pas de faire un rapprochement avec les contextes où l'on retrouve « [...] cette règle de l'interdit-de-voir, qui fait du Maître, du Dieu ou de l'Esprit *une voix acousmatique* [...] » (p.27), comme dans certains rites religieux, ou encore dans le dispositif de l'écoute psychanalytique, il propose qu'au cinéma, cette voix

que l'on entend mais dont on ne voit pas la source, possède en propre certains pouvoirs. La voix acousmatique, ou « acousmètre », en étant dans l'image sans y être, en rôdant à la surface, « [...] à la fois dehors et dedans [...] » (p.28), « [...] est un facteur de déséquilibre, de tension, [...] une invitation à aller y voir [...] » (p.29). L'acousmètre aurait le pouvoir d'être partout (ubiquité), de tout voir (panoptisme), tout savoir (omniscience), et tout pouvoir (toute puissance) (p.29).

Évidemment, la parenté qu'il peut y avoir entre la voix acousmatique telle que décrite par Chion et la parole agissante du griot est frappante. Car si l'on en croit Chion, au cinéma, lorsque la voix est détachée de sa source visuelle cependant qu'associée à d'autres images, notre écoute induit un rapport à celles-ci (ou au monde en général) similaire à celui que nous décrivions comme étant le propre de l'oralité africaine, c'est-à-dire soumis à des forces qui nous dépassent et qui nous échappent, ayant à voir avec le religieux. Des forces liantes qui engagent dans plus grand que soi. La notion d'acousmètre, lorsque confrontée au film *Le franc*, nous invite à avancer avec davantage d'assurance l'hypothèse que nous esquissons déjà lors de notre étude de *Parlons Grand-mère*, à savoir que tout ce qui passe par le souffle possède les mêmes pouvoirs que la parole du griot. Élargissant donc un peu la notion de voix et à sa suite celle d'acousmètre, nous proposons la chose suivante : Mambety n'échappe pas, dans *Le franc*, au vococentrisme; cependant, y aurait valeur de voix et de parole tout ce qui passe par le souffle, au même titre que la voix humaine. C'est délibérément que nous avons choisi les mots « parole », « voix » et « chant » pour qualifier le souffle du saxophone en début de description. Dans le cas du saxophone, cela se défend assez aisément. Il est joué par un être humain, et le style jazz dans lequel il s'exprime en est un d'improvisation, pour lequel il n'est pas exagéré de référer à une forme de prise de parole, en particulier dans un solo, même s'il s'agit d'un langage musical ne passant pas par des mots (quoique l'on parle volontiers de « phrasé » en musique). Il est sans doute plus audacieux de donner valeur de parole au chant des oiseaux et aux cris des bêtes, mais c'est pourtant ce que nous avançons.

Tel qu'il se dégage de notre description, c'est le système de relais et d'associations par lequel sont présentés ces sons liés au souffle qui nous autorise à poser cette hypothèse. En relais sont amenés la prière du muezzin et la clameur des talibés; ils s'enchaînent physiquement, l'un prenant la place qu'occupait le précédent dans l'agencement sonore, ce qui

suggère qu'ils aient la même valeur, des poids équivalents<sup>80</sup>. Ils sont déjà constitués par la voix humaine à la base, mais ce que nous cherchons à mettre de l'avant est qu'ils ont valeur de parole, en tant qu'ils sont des *présences* affirmées, *qui parlent*. Si l'on ajoute une troisième voix humaine, celle de la logeuse qui se joint aux récitations des talibés, on obtient un groupe de sons associés sous plusieurs aspects : étant soit religieux ou traditionnels (nous joignons au traditionnel et au quasi-religieux le ton de la logeuse qui est celui d'un griot), ils représentent une forme d'autorité, de supériorité ou de norme; ils sont également tous trois dans le registre, la tonalité du cri, ce qui les rend potentiellement agressants. Ils sont donc à ce moment en position de dire plusieurs choses : ils s'affirment pour ce que chacun est au départ (une prière à Dieu, une récitation coranique, des reproches), mais par ce système associatif, ils peuvent d'une voix continue rappeler à Marigo, qui dort encore et qui ne paye pas son loyer, qu'il est en rupture avec ce monde, qu'il s'y intègre mal. Sont également associés entre eux les sons simultanément présents et à importance relativement égale : 1) saxophone + muezzin + oiseaux; 2) saxophone + talibés; 3) talibés + cris de la logeuse + coups de sifflets + cris des bêtes. Dans les deux premiers cas la simultanéité demande d'accueillir un contraste; dans le troisième, elle induit plutôt l'unisson de diverses voix (agressantes) comme si elles procédaient d'une même intention, qu'elles soient humaines, animales ou imitant l'animal (coups de sifflet).

Tous ces sons dépendent du souffle. Chez Mambety, même le vent semble se lever pour intervenir, pour prendre la parole. L'intensité de présence de ces souffles leur donne des pouvoirs semblables à ceux des voix acousmatiques décrites par Chion. Leur intervention est remarquée, repérée par l'oreille avec le même empressement que le serait la voix humaine, et nous cherchons à en extraire le sens sans toutefois pouvoir les localiser avec certitude. Leur présence est du même ordre, ni clairement dans l'image, ni clairement dehors, toujours susceptible de s'y intégrer davantage, ou au contraire de s'en détacher, de s'autonomiser. C'est ce qui nous fait dire que ce cinéma est empreint des pouvoirs de l'oralité, et que ces pouvoirs sont généralisés, à travers le souffle et, peut-être, selon une conception animiste de l'univers (ne serait-ce que cinématographique), au règne animal, à la nature, et même aux objets (si l'on pense aux tablettes des talibés). Selon les combinaisons de ces voix entre elles, nous sommes

---

<sup>80</sup> Le phénomène est très comparable à celui que nous relevons dans *Parlons Grand-mère*, lorsqu'à l'envolée griotique de Mambety succédait le chant d'une flûte.

amenés à la fois à rapprocher des significations opposées et à en accepter la coexistence (à en ressentir la polyphonie), et à la fois à considérer comme liés par une volonté commune des « êtres » qui devraient normalement être indépendants.

La musique, qui comporte d'ailleurs souvent une composante vocale, possède dans *Le franc* des pouvoirs similaires. Il est généralement admis que la musique au cinéma soit « [...] une merveilleuse machine à arrêter, à dilater ou à contracter le temps [...] » (Chion 1985, p.60), qu'elle contribue de diverses façons au climat émotionnel d'un film ou d'une scène ou encore s'érige en commentaire<sup>81</sup>. Il est cependant plus rare que la musique use de ses pouvoirs de manière aussi prononcée que dans *Le franc*. Cela ne devrait pas nous surprendre puisque, dans le régime oral du griot, nous avons vu que le joueur transmet littéralement sa parole via l'instrument de musique; il *dit* l'instrument et *joue* la parole. Véritable voix acousmatique, la musique se promène librement entre l'ancrage dans l'image et l'omniscience, intervenant parfois comme un personnage, parfois comme *commentatrice* (et non seulement comme commentaire indirect). Nous pensons entre autres à un moment dans le film où, sur la place du marché, sont diffusés par l'intermédiaire d'une radio les propos de l'annonceur au sujet du fameux tirage sur le thème de la dévaluation. Lorsqu'il termine son discours, une chanson joue (comme cela se passe normalement à la radio), mais qui, dans la durée, en vient à se détacher de sa source radio pour devenir présente par elle-même, omniprésente. Quelqu'un échappe un billet de mille francs, et au moment où la caméra montre ce dernier au sol en gros plan, la chanson entière se trouve suspendue autour d'un gratouillement de guitare appuyé, l'air de dire « Oh-oh! Voici un détail à remarquer! ». La musique réagit à l'image, intervient directement sur celle-ci (en plus du fait que les paroles de la chanson évoquent la misère causée par la dévaluation). Lorsque la chanson prend fin, nous ne revenons pas à l'émission de radio, ce qui confirme la souveraineté acquise par la musique en cours de route. Celle-ci est un être qui parle et qui agit, dont la présence nous saisit au même titre que les voix acousmatiques précédemment relevées.

Les sons et la musique dans *Le franc* ont aussi la particularité d'être à la fois l'univers réel qui entoure concrètement le personnage de Marigo, et à la fois ce qui habite et envahit son intériorité. La frontière entre l'extérieur et l'intérieur, entre le monde et le soi, semble

---

<sup>81</sup> Voir à ce sujet toute la partie sur la musique au cinéma dans Chion 1985, p.99-148.

imprécise et changeante. Cela est également vrai de l'image – pensons à la vision cauchemardesque du visage de la logeuse, ou aux visions du double de Marigo, présentées comme pouvant intervenir concrètement dans le monde actuel – mais c'est par la dimension sonore que cette perméabilité des frontières est la plus frappante. Lorsque la logeuse se cache pour mieux surprendre Marigo, elle disparaît *dans le silence*. Lorsqu'elle est là, c'est tout un chaos saturé qui l'accompagne, toute la clameur de l'existence et le poids qu'elle représente à ce moment pour Marigo. Il se laisse berner par ce silence, qui est la brèche lui permettant de respirer et de sortir de son abri, mais qui est aussi ce qui le rend vulnérable. Ce sera la musique, celle qu'il a perdue et qu'il désire retrouver, qui aura le pouvoir de l'accompagner et de le faire exister dans sa quête, si folle soit-elle. La musique est à la fois le reflet secret de son âme, de ses désirs et de ses craintes, et l'adjuvant acousmatique extérieur (ou intérieur?) qui semble littéralement le pousser dans sa progression à travers la ville.

Roland Barthes, lorsqu'il développe ses réflexions au sujet de la seconde écoute (celle du sens), évoque l'idée – puisqu'il s'agit alors de décoder – du *secret*. Il dit que « la communication qui est impliquée par cette seconde écoute est religieuse : elle *relie* le sujet écouteur au monde caché des dieux, qui, comme chacun le sait, parlent une langue dont seuls quelques éclats énigmatiques parviennent aux hommes [...] » (p.221). Cette écoute, qui « [...] intentionnalise en même temps le sacré et le secret [...] », chercherait à déchiffrer « [...] deux choses : l'avenir (pour autant qu'il appartient aux dieux) ou la faute (pour autant qu'elle naît du regard de Dieu) » (p.221). Puis, il rappelle au passage que cette idée de la faute comme secret à décoder convient surtout à la civilisation judéo-chrétienne, civilisation de la Faute, à différencier des civilisations de la Honte (p.222). On peut penser que la société musulmane sur fond d'animisme à laquelle appartiennent Mambety et son personnage Marigo se rattache davantage aux civilisations de la Honte qu'à celles de la Faute. Or, que serait le pendant positif de la honte à sonder, à rechercher dans une écoute religieuse? Peut-être bien la dignité. Toute l'histoire du *Franc* peut se recevoir comme une entreprise de récupération par Marigo de sa dignité. Djibril Diop Mambety dit ceci à propos du *Franc* : « quand on vous confisque votre voix, vous avez envie de parler... On a confisqué à Marigo son instrument de musique et il en rêve »<sup>82</sup>. Il en rêve, et il semble que nous ayons accès à ce rêve par le biais d'une écoute

---

<sup>82</sup> Entretien cité par Wynchank, p.51.

religieuse, dont Jean-Luc Nancy (2002) dirait peut-être qu'elle est « [...] d'abord en soi, écoute de soi » (p.52). Ces mots, Nancy les choisit précisément pour qualifier l'écoute musicale. Ce qu'il en dit ensuite rejoint un peu ce que nous proposons comme écoute dominante dans *Le franc*, à savoir une écoute de la compréhension mais sans cesse ouverte, donc tout de même tendue vers des possibles :

L'écoute musicale apparaît [...] comme le prélèvement, l'élaboration et l'intensification de la disposition la plus tendue du "sens auditif". [...] Cette disposition profonde – disposée, en effet, selon la profondeur d'une caisse de résonance qui n'est autre que le corps de part en part – est un rapport au sens, une tension vers lui : mais vers lui tout à fait en amont de la signification, sens à l'état naissant, à l'état de renvoi pour lequel n'est pas donnée la fin de ce renvoi (le concept, l'idée, l'information), et donc à l'état de renvoi sans fin [...] (p.52).

Ce que nous éprouvons, c'est en quelque sorte la musicalité de l'ensemble des rapports audiovisuels du *Franc*, tels qu'ils le deviennent en raison du souffle griotique qui les traverse. Le fait que les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre le monde intérieur de Marigo et celui qui l'entoure soient floues, n'est peut-être pas étranger au fonctionnement et à la nature de l'écoute elle-même; l'on peut même supposer que l'univers de Marigo soit, au fond, présenté à travers une mise en scène de ce que pourrait être son écoute à lui, de manière à ce que nous puissions l'éprouver en sons et en images, sachant qu'« être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre » (Nancy, p.33). Cela, évidemment, nous ouvre à ses rêves, qui sont musique.

Développant plus avant ses réflexions sur l'écoute, Barthes en propose une troisième forme : l'écoute psychanalytique. Il oppose cette écoute qui « [...] aboutit à une reconnaissance [...] du désir de l'autre » (p.227), (une écoute, disons émancipée), à celle que l'on retrouve dans les sociétés traditionnelles qui, selon lui, « [...] connaissent deux places d'écoute, toutes deux aliénées : l'écoute arrogante du supérieur, l'écoute servile de l'inférieur [...] » (p.229). Or pour Barthes, « [...] une écoute libre est essentiellement une écoute qui circule, qui permute, qui désagrège, par sa mobilité, le réseau fixe des rôles de parole [...] » (p.229). N'est-ce pas précisément cette circulation de la parole et de l'écoute que l'on retrouve dans *Le franc* ?

Mambety, tout en mobilisant dans son cinéma une force puisée dans la tradition orale – celle d'une mise en présence par la parole qui engage – multiplie et fait circuler les places et les rôles de la parole et de l'écoute, traditionnellement plus rigides. Il semble bien qu'il

valorise la dimension religieuse de l'écoute qu'appelle le griot pour son pouvoir, justement, de relier, mais tout en la rendant mobile et changeante, de sorte que l'univers d'un marginal comme Marigo puisse s'exprimer librement et soupagement (à l'image du goumbé, tel que le suggérait Cham), à l'intérieur d'une logique des forces qui remet les pouvoirs en question, notamment celui que peut posséder l'image, lorsqu'elle entretient un lien réaliste avec le son, de représenter de façon fiable les éléments du monde en tant qu'il est saisissable.

### **Conclusion : accueil de différents registres, circulation et transformation**

Le souffle griotique qui traverse *Parlons Grand-mère* et *Le franc*, nous invitant à écouter avant de voir, entraîne à sa suite plusieurs conséquences. Écouter avant de voir, c'est non seulement être à l'écoute – ce qui, déjà, est remarquable – mais aussi regarder les images dans une attitude semblable à celle de l'écoute, qui consiste à être tendu vers des possibles, tout en se laissant envahir par le questionnement qu'elles génèrent, leur statut étant changeant. Les images, plutôt que d'être montrées pour ce qu'elles devraient signifier d'emblée, se présentent à nous chargées de potentiels susceptibles à tout moment de s'actualiser de différentes façons.

La conversation que le film-griot suscite est multiple; elle s'instaure non seulement entre le spectateur et l'univers porté par le film, mais également entre différentes dimensions dans le film, qui pourraient autrement demeurer étrangères ou simplement opposées les unes aux autres. Ainsi l'on assiste à la coexistence d'images d'actions réelles ou actuelles avec des images fabulées, souvenues ou rêvées; la coexistence de la tradition avec la modernité (manifestées tant dans le son que dans l'image), celle des règnes humain et animal, de l'urbanité et de la nature, ou encore d'images documentaires et fictionnelles dans le cas de *Parlons Grand-mère*. Non seulement tous ces éléments contrastés cohabitent-ils, mais ils sont accueillis sur un pied d'égalité où chacun a voix au chapitre, de sorte que le spectateur n'a d'autre choix que d'en éprouver la singulière polyphonie. Difficile de dire si ce traitement égalitaire entraîne la circulation, la mobilité des pouvoirs et des statuts, ou si c'est plutôt cette circulation qui est elle-même responsable de l'impression d'une équivalence des forces. Chose certaine l'écoute, libérée de toute rigidité, nous invite à entrer en résonance avec un monde dont les frontières souples et perméables génèrent une expérience de possibles. Nous sommes conviés là où, pour reprendre le parallèle qu'établissait Dudley Andrew entre le griot et le

fabulateur de Deleuze, différentes temporalités et différents mondes possibles coexistent dans un présent dont la réalité est fortement mise en cause.

Nous savons que le griot n'a pas tant pour mission première, en tant que médiateur, de raconter une histoire (même en images) que de mettre en présence, de mettre en relation. Cette relation, comme tout lien vivant, est faite d'insaisissable et d'inattendu. Aussi l'oralité apparaît ici comme étant davantage liée aux ruptures narratives et aux disjonctions image-son qui déstabilisent et qui interpellent, qu'à la transmission du récit pour lui-même (du récit pris pour la réalité le temps d'un film, ou encore des faits relatés comme vrais dans un registre documentaire). On pourrait dire également que cette mise en cause de la réalité ou du récit fait corps avec la posture critique de Mambety, qui cherche à donner une voix et à faire une place à ceux qui n'en ont pas, à ceux dont l'existence est reléguée à la marge. Par la remise en question et le bouleversement de ce qui normalement va de soi – l'intelligibilité de l'action ou de la narration, l'assurance de saisir le sens des images, l'identification d'une source visuelle à ce qui est entendu, etc. – le film déjoue les attentes, ouvrant une brèche dans l'ordre des choses. Cette ouverture dans la pensée, conjuguée à l'exposition à la marginalité que son insertion dans l'univers filmique permet, contribue à l'établissement d'un « dialogue véritable »<sup>83</sup> autrement difficile, tout comme celui que le griot rend possible dans son rôle d'arbitre et de soupape à l'intérieur d'une structure sociale hiérarchisée. Également au cœur du geste cinématographique se retrouve l'exaltation qu'offre le griot par la musicalité d'une parole qui ennoblit, qui rend hommage; lorsqu'à la fin du *Franc* Marigo se vautre dans les flots de la mer, peut-être à moitié fou mais jubilant avec son billet gagnant collé sur le front, le film entier se mobilise pour chanter et danser avec lui sa libération, et ce toujours dans une logique où le son, les souffles et la musique affirment leur justesse ouverte et ouvrante, tandis que les images vacillent à la limite de la fabulation.

Le film-griot, à l'instar de la parole du médiateur de la tradition orale, exalte et célèbre autant qu'il est susceptible de confronter et mettre en doute, critiquer et rappeler la responsabilité. Il lance une conversation qui, prise au sens plus large de fréquentation, de vivre ensemble, engage dans un rapport avec l'altérité.

---

<sup>83</sup> Revoir Sory Camara, cité en p.25-26 du présent travail.

### 3. La médiation et la place du récit

#### Introduction

Nous avons établi que *Parlons Grand-mère* et *Le franc*, par la conjonction des ruptures narratives et disjonctions images-son d'une part et la présence d'un souffle multiforme et changeant qui influence la réception à la manière de voix acousmatiques d'autre part, se comportent en griots; ils mettent en relation, mobilisant le spectateur et l'ensemble de ce que chaque élément en présence porte et est susceptible de révéler, dans une grande conversation où circulent les pouvoirs. En un mot, ce sont des films médiateurs. Mais nous avons vu que dans sa qualité de médiateur, le griot est aussi un acteur social occupant une position d'exception lui permettant de passer outre les conventions et règles de bienséance ayant cours dans la structure fortement hiérarchisée de sa société. Ce faisant, il est en mesure à la fois de permettre l'échange entre différentes parties qui ne pourraient se parler autrement, et à la fois d'offrir, en disant de manière éloquente ce que d'aucuns préféreraient taire, une image critique renvoyant chacun à sa responsabilité au sein de la collectivité. Poussant donc plus loin notre parallèle, nous pourrions dire qu'en étant griots, ces films non seulement offrent un terrain propice à l'accueil de l'inhabituel, ouvrant une brèche où le marginal puisse s'infiltrer et s'épanouir, mais que ce faisant ils sont eux-mêmes un peu marginaux, voire déviant; ce sont des films dont l'action provoque et questionne, dérange la tranquillité de l'esprit et appelle une réponse.

Aussi souhaitons-nous explorer plus en profondeur ce qui, dans le processus plus général de la médiation par le film – ce que nous appellerons la médiation audiovisuelle<sup>84</sup> – peut contribuer à transformer le rapport au monde du sujet-spectateur, le sollicitant dans sa responsabilité. Pour ce faire, nous nous éloignerons un moment de l'étude concrète des films telle que nous l'avons menée jusqu'à présent; à partir de quelques textes philosophiques, nous explorerons de manière plus fondamentale différentes notions permettant, par opposition ou

---

<sup>84</sup> Nous empruntons l'expression à Silvestra Mariniello, pionnière dans ce domaine des études cinématographiques. C'est en grande partie grâce aux pistes de lecture qu'elle a partagées lors de son séminaire *La médiation audiovisuelle* (Université de Montréal, automne 2013) qu'il a été possible d'édifier la réflexion exposée dans le présent chapitre.

par analogie, de mieux appréhender la médiation audiovisuelle. Dans un premier temps, grâce à Heidegger et Derrida, les notions de représentation et d'événement seront confrontées l'une à l'autre; cela nous amènera naturellement à nous pencher avec plus d'attention sur la notion de présence, qui s'avère déterminante dans l'ensemble de notre parcours. Mikhaïl Bakhtine, établissant un lien fort entre présence et responsabilité, nous conduira à Judith Butler qui, s'intéressant à la structure de l'interpellation entrant en jeu dans la constitution du sujet, remet en question la compatibilité entre récit de soi et responsabilité. De l'impossible cohérence du récit de soi à l'improbable récit linéaire dans un cinéma qui interpelle, il n'y a qu'un pas – que nous franchirons.

Mais, forts des questions soulevées par ces considérations, nous plongerons dans l'étude du cas particulier que présente *Hyènes* pour tenter de résoudre le mystère suivant : comment se fait-il que ce film en apparence plus classique, mettant de l'avant un récit qui soit linéaire au point de respecter presque à la lettre celui de la pièce de théâtre dont il est l'adaptation, donne lieu au final à une expérience tout aussi engageante dans le sentiment de déroute qu'elle génère que celle des films plus éclatés de Mambety? À quoi la médiation tient-elle et quelle peut être la place du récit au sein de cette dernière? La description sera encore une fois au cœur du travail et notre objectif, dans le dialogue qui s'établira entre celle-ci et la réflexion plus fondamentale, sera de dégager la portée éthique possible du film-médiateur, et à sa suite celle du geste cinématographique de Mambety.

### 3.1 Médiation et événement

Le meilleur chemin pour appréhender la médiation audiovisuelle consiste peut-être à se pencher d'abord sur une notion dont elle tend essentiellement à s'éloigner, qui est souvent prise pour acquis mais dont on ne mesure pas toujours la nature et la portée : la représentation.

Heidegger, dans *L'époque des « conceptions du monde »* ([1962] 1986), relie la représentation à une attitude face au monde qui serait propre aux sciences exactes des Temps Modernes. Il fait remarquer que la rigueur scientifique repose sur le *jalonnement*, c'est-à-dire sur l'établissement d'un projet de recherche marquant d'avance les jalons d'une investigation dont l'objectif est la reconnaissance de ce qui est visé – donc, d'une certaine façon, de ce qui

est *déjà connu*. Pour étudier de manière exacte ce qui est en constant changement, « l'investigation doit [...] représenter le variable dans sa variabilité, c'est-à-dire le *fixer*, tout en laissant son mouvement être mouvement » (p.105, nous soulignons), trouver une loi à laquelle il obéit. Les faits doivent devenir objectifs, et c'est par le biais de l'*explication*, « [...] la clarification à partir de ce qui est clair [...] » (p.106), que ceux-ci accèdent à la représentation. Avoir une conception du monde, s'en faire une idée ou une image, consiste selon Heidegger à « [...] placer l'étant lui-même devant soi pour voir de quoi il s'agit, et l'ayant ainsi fixé, le maintenir constamment dans cette représentation » (p.117). Ce qui lui apparaît décisif dans ce processus qu'il attribue à la modernité n'est pas tant l'idée du monde, que le fait que le monde soit « [...] lui-même saisi comme ce dont on peut "avoir-idée" » (p.117).

Cette aspiration à l'objectivation est particulièrement éloignée du type de présence au monde caractérisant la tradition orale africaine, qui engage l'homme dans sa totalité et où l'expérience quotidienne de l'individu, indissociable de la communauté, est au cœur de toute connaissance. Cela devient encore plus frappant si l'on considère la suite de la réflexion d'Heidegger, qui rappelle que la notion de « représenter » signifiait à l'origine « [...] amener devant soi *en ramenant à soi* [...] » (p.120, nous soulignons). Non seulement la représentation découle-t-elle d'un processus qui encadre le monde pour le rendre saisissable, calculable et prévisible, mais elle suppose encore que ce geste fasse de l'homme l'élément central de la représentation, auquel elle est ramenée : « que le monde devienne image conçue ne fait qu'un avec l'événement qui fait de l'homme un *subjectum* au milieu de l'étant » (p.120-121). Mieux encore, pour Heidegger,

[...] plus complètement le monde semble disponible comme monde conquis, plus objectivement l'objet apparaît, plus subjectivement, c'est-à-dire plus péremptoirement, se dresse le sujet, et plus irrésistiblement la considération du monde, la théorie du monde se change-t-elle en une théorie de l'homme – l'anthropologie (p.121).

L'invitation du film-griot à écouter avant de voir, à être présent *en même temps au dehors et au dedans, être ouvert du dehors et du dedans*, pour reprendre les mots de Nancy, va à l'encontre de cette propension à l'objectivation qui, elle, cherche plutôt à mettre le monde *devant soi*. Au contraire d'offrir un objet saisissable par la clarté explicative, cette dimension musicale de la médiation où le sujet (spectateur) entre en résonance avec le monde expose à une certaine

opacité, à l'imprévisibilité du vivant. Car à l'instar de l'expérience scientifique, on pourrait dire que l'expérience de visionnement d'un film privilégiant le principe de la représentation consiste en quelque sorte elle aussi à découvrir du déjà connu : le récit, aussi riche puisse-t-il être en surprises et rebondissements, se déploie à l'intérieur des balises de la représentation, c'est-à-dire de ce dont nous avons idée puisque nous y sommes virtuellement (implicitement identifiés comme sujets fondateurs, originaires). Il existe alors forcément une *explication* à ce que le film nous montre, inhérente au processus même qu'a constitué le fait d'objectiver les actions en vue de leur représentation. En face de celle-ci, le spectateur devient un sujet qui saisit, qui *se* saisit d'un monde représenté.

Se dégageant peut-être plus subtilement de ce que décrit Heidegger mais qui nous intéresse particulièrement, est le fait que le type d'investigation dont la représentation découle évacue le temps présent de l'expérience. En recherchant quelque chose qui soit de l'ordre de la certitude – que ce soit face à un futur anticipé ou à l'égard de l'histoire que l'on a arrêtée pour y poser (après coup) un regard dominant sur un temps conquis – le temps présent, vécu comme tel, avec ce qu'il recèle d'incertitude et d'inattendu, ne semble pas pouvoir y être déterminant. L'irruption de l'exceptionnel et du singulier, les bouleversements éventuels liés à l'imprévisible doivent être écartés de l'équation qui fait loi. Or la médiation est toujours en train de se faire, dans le présent et la présence, et ne peut se penser dans la séparation, la mise à distance, la conception ou l'abstraction.

La technique cinématographique, elle-même au départ le fruit de recherches scientifiques résolument inscrites dans la mouvance des temps modernes, a tout pour conquérir le mouvement vivant et le mettre à la portée d'un objet<sup>85</sup>. Comme le rappelle Johanne Villeneuve (2003),

---

<sup>85</sup> Il est intéressant de voir comment Deleuze, dans son *Premier commentaire de Bergson* (1983), identifie ce qui, du point de vue de l'histoire des sciences, est déterminant dans le mouvement cinématographique : le fait que le temps y soit traité comme variable indépendante (x images/seconde, quel que soit le mouvement capté). Il oppose la dialectique antique où le mouvement est compris comme « [...] un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés* [...] » à la révolution scientifique moderne qui rapporte « [...] le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque ». Il rappelle que dans l'astronomie moderne, la physique, la géométrie et le calcul, « partout, la succession mécanique d'instant quelconques remplaçait l'ordre dialectique des poses » et que, citant ici Bergson, « la science moderne [devait] se définir surtout par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante » (p.13). L'invention des Lumières à ses débuts est une *conquête* du mouvement, réalisant l'exploit de sa restitution quasi telle quelle.

[la modernité] s'arrache à la tradition orale [de manière radicale] en découlant d'une pensée logique fondée sur la technique de l'écriture pour laquelle le signe induit une conception de la médiation fondée sur la rupture d'avec le milieu, sur la distance, la réflexivité, l'objectivation et la conceptualisation – la médiation, qui perd alors de sa fluidité, produit des « documents », soit des objets dénués de « présence » (p.15).

Mais qu'en est-il du cinéma? Que se passe-t-il si les « documents » produits sont en mesure de restituer quelque chose de si proche du mouvement de la vie que c'est comme si nous y étions? Deux directions peuvent selon nous apparaître : le film peut s'inscrire d'autant plus fortement dans une conquête objectivante du monde, ou il peut au contraire faire de cette analogie avec le mouvement vivant l'occasion non pas de mettre le monde sous sa main, mais d'en faire vivre une expérience singulière, nouvelle.

Pour qu'il y ait médiation au cinéma, nous dirons que ce dernier doit paradoxalement trouver le moyen, à même sa technique, d'abolir la distance que la modernité installe *de facto* entre la technique et le faire<sup>86</sup> pour retrouver « [...] la processualité de la médiation en tant que *performance* » (Villeneuve, p.14), c'est-à-dire en tant que *ce qui est en train de se produire et à quoi nous sommes présents*. Nous pourrions tout aussi bien dire : retrouver la processualité de la médiation en tant qu'*événement*. Si le film ne peut être littéralement « [...] le milieu dans lequel on baigne [...] » (p.14), son visionnement – nous l'avons éprouvé au contact de *Parlons Grand-mère* et du *Franc* – peut tout de même générer une expérience qui soit de l'ordre de l'événement; une expérience au cours de laquelle nous sommes interpellés dans l'immédiateté, et éventuellement transformés.

Jacques Derrida, dans *Dire l'événement, est-ce possible ?* (2001), offre une solution au paradoxe de l'abolition de la distance entre la technique et le faire (si nous voulons bien établir un parallèle entre langage et technique). Bien sûr, il se demande ce qu'est un événement; mais surtout, en se demandant s'il est possible de *le dire*, il met au jour ce problème de la distance que le langage a avec l'événement et qui rend son dire impossible, le transformant aussitôt en *dit*, en objet. De manière analogue, nous nous demandons comment le cinéma peut résister à faire de l'événement un *objet dit* (par le biais de la technique audiovisuelle), et qui dès lors n'est plus événement.

---

<sup>86</sup> Entre « *technè* et *poièsis* » (Villeneuve, p.14).

Puisque l'événement « [...] suppose la surprise, l'exposition, l'inanticipable [...] » (p.81), qu'il est « [...] ce qui vient ou ce qui arrive » (p.84), l'irruption du singulier, *cette verticalité qui nous tombe dessus, qui n'a pas d'horizon d'attente et ne peut être prédit*<sup>87</sup> (p.97), puisqu'il est tout cela, alors, nous dit Derrida, pour dire l'événement, il faut que la parole elle-même soit un événement : « dire l'événement [...] ce serait non pas dire un objet qui serait l'événement, mais dire un événement que le dire produit » (p.107). Il rappelle la distinction entre une parole « constative » et une parole « performative » : le *constat* implique le *savoir* et se fait toujours après coup (ou à l'avance, sous la forme anticipée que nous avons vue avec Heidegger), ce qui fait qu'il « [...] manque toujours la singularité de l'événement » (p.89), alors que le dire performatif « [...] ne consiste pas à faire savoir, à relater, à décrire, à constater, mais à *faire arriver par la parole* » (p.91, nous soulignons). À l'instar de la parole agissante des griots, le dire performatif devient acte, geste, donnant lieu à « [...] une transformation de mon rapport à autrui [...] » (p.91).

C'est précisément là, dans cette possibilité d'une transformation du rapport à autrui par le geste cinématographique et la conversation qu'il instaure – un geste médiateur, dont la « parole » est acte – que nous souhaitons penser la responsabilité du sujet-spectateur.

### 3.2 Au sujet la présence

Mikhaïl Bakhtine, dans *Pour une philosophie de l'acte* ([1986] 2003), se montre très sceptique à l'égard de tout ce qui fait l'impasse sur ce qu'il appelle « l'historicité réelle de l'être-événement »<sup>88</sup>. Il déplore que la pensée philosophique lui étant contemporaine tende « [...] dans son principe à être purement théorique [...] », ce qui la conduit selon lui à un état de « stérilité » (p.40). Il propose d'élaborer une philosophie qui puisse tenir compte de la dimension concrète et historique vécue par celui qui la pense, donc à partir d'une place ne pouvant qu'être unique et singulière, et qui serait la seule à véritablement impliquer la responsabilité. Bien que Bakhtine ne fasse aucune allusion au cinéma, la mise en parallèle de

<sup>87</sup> Ce passage en italique reprend les mots de Derrida d'une manière condensée, différente des agencements que l'on retrouve dans le texte.

<sup>88</sup> Cette formule revient à différentes reprises dans l'ouvrage, en tout ou en parties combinées différemment avec des expressions synonymes. Nous avons choisi l'agencement qui nous paraissait le plus complet dans sa concision (dont une occurrence se trouve, par exemple, en page 29).

certaines de ses préoccupations fondamentales avec la médiation audiovisuelle pensée dans un rapport critique à la représentation s'avère des plus fructueuses pour aborder la dimension éthique du cinéma, et permettre d'entrevoir les implications que différentes façons d'aborder ce dernier peuvent avoir pour le sujet et sa responsabilité.

Notre insistance sur la notion de présence trouve donc son écho chez Bakhtine, qui dénonce la passivité, l'alibi, l'imposture : en un mot, l'absence. Pour lui, « ce n'est qu'à partir de ma place unique que je puis être actif et que je dois être actif. Ma participation affirmée à l'être n'est pas seulement passive (allégresse de l'être), mais avant tout active (le devoir de réaliser ma place unique) » (p.92). Ceci nous amène à préciser la différence essentielle qu'il y a entre la présence réelle/actuelle du sujet-spectateur engagé en tant que lui-même (être unique et singulier dans son historicité propre) par la médiation, et la présence différée ou déplacée qu'a au sein de la représentation le sujet « péremptoire » d'Heidegger lorsqu'il met le monde devant lui tout en le ramenant à lui. Cette dernière présence, celle que l'homme se donne au sein de sa propre production en cherchant à faire du monde ce dont il puisse avoir-idée, serait en fait pour Bakhtine une absence. « Tenter de se retrouver soi-même dans le produit de l'acte de la vision esthétique » dit-il, « c'est tenter de se rejeter dans le non-être, c'est tenter de renoncer à son activité à partir de sa propre place unique exotopique à tout être esthétique, ainsi qu'à la plénitude de sa réalisation dans l'événement de l'être » (p.37).

Ce déplacement de la présence vers le « non-être » que Bakhtine voit comme étant problématique<sup>89</sup> pourrait être commun à la représentation et au cinéma narratif institutionnel (commercial ou « de divertissement ») dans la mesure où le but recherché dans ce dernier est souvent l'évasion, l'être-*ailleurs*<sup>90</sup>. L'illusion de transparence invite à faire *comme si* nous y étions. La croyance à l'histoire et l'adhésion à l'explication psychologique permettent ce qu'on appelle communément l'identification avec les personnages, ou la possibilité, si l'on veut, de s'imaginer à la place d'un autre, le temps d'un film. Ce serait pour le spectateur une participation passive, peut-être « l'allégresse de l'être » dont parle Bakhtine. Ce dernier nous

---

<sup>89</sup> Par rapport à la vision esthétique dans ce passage en particulier, mais également pour l'éthique et la philosophie en général.

<sup>90</sup> Du moins au moment du visionnement. Évidemment, rien n'empêche qu'un spectateur entreprenne une réflexion pleinement engagée à partir de sa place unique et singulière suite à une expérience de divertissement, après coup; simplement, nous tentons ici de comprendre comment un film peut générer une telle expérience dans un événement survenant lors du visionnement lui-même, dans la rencontre se produisant entre le film et le spectateur.

incite d'ailleurs à penser que l'identification soit peu compatible avec l'empathie véritable; prendre illusoirement la place d'un autre ne saurait en effet être confondu avec le fait d'être soi-même un témoin accueillant l'altérité à partir de sa place unique. « L'empathie pure », nous dit Bakhtine, « c'est-à-dire la coïncidence avec l'autre, la perte de ma place unique dans l'être singulier [...] » (p.35), « [...] serait la chute de l'acte dans son produit, ce qui, bien sûr, n'est pas possible » (p.38).

Évidemment, les choses ne sont jamais absolument cloisonnées entre représentation et médiation, identification et empathie. Elles bougent, coexistent à l'intérieur d'un même film et varient d'un spectateur à l'autre. Cependant, il nous semble important d'interroger chacune de ces orientations pour réfléchir aux différentes positions éthiques qu'elles alimentent ou dont elles découlent. Chez Bakhtine, l'identification comme coïncidence avec l'autre est synonyme d'empathie passive, et l'empathie véritable (active) a davantage à voir avec l'abnégation, qui est tout sauf une fuite de soi :

L'empathie passive, l'emprise sur moi, la perte de moi-même n'ont rien de commun avec l'acte-comme-acte *responsable* qu'est l'abstraction de soi ou l'abnégation : dans l'abnégation je réalise dans son activité et sa plénitude maximales la singularité de ma place dans l'être. Le monde dans lequel, à partir de ma place unique, je renonce à moi-même de façon responsable, ne devient pas un monde dans lequel je n'existe pas, un monde indifférent dans son sens à mon existence : l'abnégation est un accomplissement qui enrichit l'être-événement (p.36).

Tout comme le type de rencontre-événement suscité par la médiation audiovisuelle, l'empathie-abnégation « enrichit l'être-événement » car elle opère une transformation, elle produit du nouveau : « l'empathie réalise quelque chose qui n'était ni dans l'objet d'empathie, ni en moi avant l'acte d'empathie [...] » (p.35).

Cette question d'être et d'agir à partir de sa place unique et singulière est omniprésente dans *Pour une philosophie de l'acte*, et intimement liée à la responsabilité. Il s'agit selon nous d'un aspect décisif de la médiation : la mise en présence réalisée par le film-griot, c'est la sollicitation du spectateur *en tant que lui-même*, c'est-à-dire occupant l'unique place qui soit la sienne propre, sans fuite ni substitution; une interpellation qui précède toute objectivation et possède le caractère vivant de l'événement. D'autant plus évocateur pour nous est le fait qu'en langue russe le mot « événement » (*sobytie*), par sa composition, puisse être associé à « co-

être », « être ensemble »<sup>91</sup>. Cela fait directement écho à « [...] l'idéal de la médiation qui consiste à "vivre ensemble" », selon les mots de Villeneuve (p.12), et rappelle la dimension sociale essentielle de tout « acte » compris comme ayant la connotation éthique que Bakhtine lui donne.

Il faudra donc prendre en considération ce qui renvoie à la dimension sociale dans la situation d'interpellation implicite à la médiation, pour comprendre comment s'y inscrit la responsabilité. La contradiction que l'on pourrait voir dans le rapprochement que Bakhtine fait, lorsqu'il parle de l'acte d'empathie, entre le renoncement de soi et la réalisation de « la singularité de ma place dans l'être » (accomplissement) se résout si l'on admet que le « soi » n'a d'autre choix que de s'édifier à partir de ce qui lui échappe partiellement, et que c'est *avec* ce non-savoir qu'il doit pouvoir se lier à l'autre. Se mettre à la place de l'autre comme soi-même ne devient, paradoxalement, envisageable que si l'on admet l'impossibilité d'une telle chose, la formation du « soi-même » étant intimement liée à la relation à l'Autre. L'autre nous échappe comme nous nous échappons à nous-mêmes, et c'est peut-être en renonçant activement à l'idée d'une connaissance totale de soi que l'on s'approche le plus de l'autre comme de soi-même, que l'empathie (active et responsable) devient possible.

Judith Butler, dans *Le récit de soi* (2010), pose le caractère relationnel de toute vie humaine comme étant à la base de la constitution du sujet, sujet selon elle trop souvent considéré par la philosophie comme une entité autonome. Elle fait remarquer que pour être *responsable*, pour pouvoir *répondre de ses actes*, encore faut-il, en principe, pouvoir *rendre compte de soi*. Aussi se questionne-t-elle à propos de la responsabilité possible pour le sujet étant donné l'impossibilité d'accéder à sa propre naissance et aux relations primaires qui l'ont constitué. Elle appuie Foucault dans son postulat d'un sujet qui ne soit pas « [...] autofondateur, c'est-à-dire [qui] ne peut jamais totalement rendre compte de ses conditions d'émergence [...] » (p.19), et propose que, plutôt que de rendre toute responsabilité impossible, cet état de fait soit directement impliqué dans la responsabilité :

---

<sup>91</sup> Voir la note de fin de document #63, p.120.

L'opacité du sujet est peut-être une conséquence de ce qu'il est conçu comme un être relationnel, un être dont les relations primitives et primaires ne sont pas toujours totalement accessibles au savoir conscient. [...] Ce postulat d'une opacité première à soi qui résulte des relations qui le forment implique quelque chose de particulier pour l'adoption d'une position morale à l'égard d'autrui. En effet, si c'est précisément en raison de ses relations aux autres que l'on est opaque à soi-même et si ces relations aux autres forment précisément le lieu de la responsabilité éthique, alors il peut très bien s'ensuivre que ce soit précisément en vertu de cette opacité du sujet à lui-même qu'il subit et maintient certains de ses liens éthiques les plus importants (p.19-20).

L'acceptation ou la reconnaissance d'une certaine opacité (de soi pour soi) et l'accueil de cette même opacité (de l'autre par soi) serait donc au cœur de la responsabilité, qui exigerait de se départir de l'illusion d'une possible maîtrise du récit de soi.

Dans le cas du cinéma, cette question du récit de soi soulève celle du récit tout court. Si, comme l'affirme Butler dans le sillage d'Hannah Arendt, il est impossible de se narrer comme l'auteur de sa propre vie<sup>92</sup>, et dans la mesure où nous posons que la médiation audiovisuelle est une forme d'interpellation, l'actualisation d'un lien vivant ayant le potentiel de faire du sujet un sujet responsable<sup>93</sup>, alors quels sont la place et le rôle possibles du récit au sein de la médiation? Le choix de la clarté explicative ou du maintien d'une certaine opacité pourraient aller de pair avec différents degrés de responsabilisation du spectateur; exposés à l'insaisissable, nous sommes possiblement invités à faire preuve d'empathie au sens Bakhtinien et suivant les bases de la réflexion de Butler, c'est-à-dire à accepter que l'opacité de l'autre nous renvoie à notre propre opacité et, en vertu d'une part de non-savoir, accepter de se laisser transformer par cet autre. Mais le récit tient-il systématiquement de la représentation? Sa linéarité fait-elle forcément obstacle à la verticalité de l'événement requérant la présence et générant le doute impliqué dans l'acte d'empathie et la responsabilité?

Concernant le récit de soi, Butler invite à se méfier d'une « [...] cohérence suspecte qui colle parfois à la narration, [à s'attacher] à la façon dont une certaine cohérence narrative peut hypothéquer une ressource éthique, à savoir l'acceptation des limites du connaissable chez-soi et chez autrui » (p.64). Elle soutient, dans le même ordre d'idées, que « [...] tout effort pour

---

<sup>92</sup> « Bien que chacun commence sa vie en s'insérant dans le monde humain par l'action et la parole, personne n'est l'auteur de sa propre vie » (Arendt [1961] 1983, p.242).

<sup>93</sup> Nous posons la médiation entre un film et son spectateur comme analogue à ce qui se produit entre êtres humains « [...] lorsqu'un autre se trouve en face pour être interpellé et dont il faut recevoir l'interpellation » (Butler, p.22).

"rendre compte de soi" devra échouer s'il veut s'approcher de la vérité (p.42-43) ». Elle suggère que « [...] la structure de l'interpellation n'est pas une caractéristique parmi d'autres de la narration, un de ses nombreux et variables attributs, mais qu'elle l'interrompt » (p.64). Nous dirions que l'interpellation a le potentiel d'être événement, et que son caractère vertical et imprévisible menace (pour le mieux) la cohérence, l'horizontalité de la narration de soi, aussi bien que celle (si nous pensons au cinéma) du récit objectivé en général.

Dans nos analyses de *Parlons Grand-Mère* et du *Franc*, c'est en effet lorsque le récit se trouvait interrompu ou menacé dans sa linéarité que le spectateur, ne pouvant plus se laisser voguer sur des certitudes, se trouvait le plus fortement interpellé, invité à travailler à partir de sa propre place. Est-ce la rupture dans le récit qui provoque l'interpellation ou l'interpellation qui provoque la rupture dans le récit? Sans nécessairement établir de relation causale, disons au moins que l'interpellation *s'accompagne* d'une suspension de la narration (comme cohérence, horizontalité, certitude), et que la rupture dans le récit *crée un espace* rendant *possible* le surgissement de l'événement. Ces brèches font place au doute, au questionnement; aussi abondons-nous dans le sens de Butler lorsqu'elle propose que « [...] la question éthique émerge précisément aux limites de notre schème d'intelligibilité [...] » (p.21). Quant à savoir si le récit cohérent peut jouer un rôle positif au sein de la médiation (s'il peut participer d'un dire performatif qui soit événement et qui engage la responsabilité), contentons-nous pour l'instant d'affirmer que pour ce faire, il ne doit pas contribuer à ignorer le fait que soit « [...] impliqué en nous un monde social qui nous soutient – un monde social qui nous dépasse et nous précède, dont nous dérivons et dont nous sommes redevables » (Butler, p.65). Le récit, et c'est ce que nous aborderons avec l'exemple du film *Hyènes*, doit s'inscrire dans un tout filmique qui tienne activement compte de la dimension de *ce qui nous excède*.

### **3.3 Le cas particulier de *Hyènes***

#### **3.3.1 Récit linéaire et transmission**

Avec *Hyènes* (1990), Mambety réalise l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre intitulée *La visite de la vieille dame*, écrite en 1956 par le dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt. Il serait sans doute impossible d'imaginer une telle chose à la vision du film sans

connaître ce fait d'avance, tant *Hyènes* semble profondément sénégalais. Le film se déroule entièrement en wolof, et la gestuelle, les lieux, les sonorités, toutes les particularités culturelles locales sont affirmées et présentées sans compromis et comme allant de soi. Pourtant, le récit est très près du texte d'origine. À la lecture de *La visite de la vieille dame*, on s'étonne de constater que les actions importantes du film sont tirées de la pièce dans le respect de la chronologie, les reprenant parfois dans le détail, de même que l'essentiel de plusieurs dialogues. On pourrait dire qu'il s'agit, en gros, de la même histoire. Cependant, davantage qu'une simple transposition, *Hyènes* fait véritablement de cette histoire la sienne, lui redonnant vie dans le Sénégal de 1990 avec un naturel saisissant.

Aussi nous en tiendrons-nous au récit tel que *Hyènes* le présente, retenant surtout de cette rencontre entre deux auteurs que tout pourrait éloigner de prime abord la grande vitalité du geste de Mambety, l'appropriation vivante d'une œuvre et sa transmission. Cette transmission, dès lors qu'elle se fait de façon engagée et à partir de sa place unique et singulière (pour garder Bakhtine à l'esprit), ne peut être que transformation profonde. Mais c'est probablement aussi dans cette transformation que réside la possibilité d'un réel hommage et d'une réitération la plus authentique par Mambety de ce qui pour lui est essentiel dans la pièce de Dürrenmatt. De ce point de vue, l'empreinte de l'oralité dans *Hyènes* rappelle le récit vivant dont parle Walter Benjamin ([1936] 2000), encore ancré dans le fil de l'expérience collective où le conteur, empruntant « [...] la matière de son récit à l'expérience [...] », raconte ce qui, « [...] à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire », contrairement au romancier qui, « [...] lui, s'est isolé »<sup>94</sup> (p.121); un récit qui « [...] ne vise point à transmettre le pur "en soi" de la chose, comme une information ou un rapport [mais] plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire » (p.126-127). Déjà, on pourrait dire de cette surprenante réincarnation qu'elle est médiation, qu'elle tient de l'événement. Nous croyons cependant que la médiation dans *Hyènes*, tout comme dans les autres films de Mambety, a surtout à voir avec la forme que prend le film lui-même, avec ce qu'y développent ses rapports audio-visuels singuliers.

---

<sup>94</sup> « Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner » (Benjamin, p.121).

L'histoire, si l'on s'en tient à l'anecdote, pourrait se résumer ainsi : une vieille femme, Linguère Ramatou, revient à Colobane, sa petite ville natale<sup>95</sup>, plusieurs décennies après avoir été humiliée par une grossesse hors mariage dont son amant de l'époque, Draman Drameh, avait nié la paternité. Pendant ses années d'exil, Linguère Ramatou s'est prostituée à travers le monde et est devenue richissime. Son dessein est maintenant d'acheter la justice. La ville est en faillite et ses habitants, vêtus de loques, ont faim. Elle offre donc à la population de Colobane une somme mirobolante en échange de la mort de Draman. Dès lors, nous assistons au manège peu subtil des habitants de Colobane (incluant le maire, le chef de police, le prêtre et le proviseur) qui, tout en maintenant que la proposition de la vieille dame est irrecevable, se lancent dans une consommation effrénée de biens de luxe, à crédit, spéculant déjà sur la mort de leur ami. À la fin, Draman est bel et bien condamné à mort et exécuté, les gens de Colobane se convainquant que justice est faite, et que l'appât du gain n'y est pour rien<sup>96</sup>.

À première vue, la structure de *Hyènes* paraît plus classique, plus linéaire que celle des autres films de Mambety. Il n'y a pas, à part dans la finale (proprement énigmatique par ailleurs) d'endroits où l'on soit complètement dérouté, comme dans *Touki Bouki* ou *Le franc* où les personnages peuvent carrément se dédoubler, poser simultanément une action et son contraire. On ne peut pas dire que l'on soit devant l'inconnu en ce qui a trait au déroulement du récit (à plus forte raison si l'on est au fait de la pièce de théâtre), dont l'issue est prévisible, voire annoncée : la condamnation est déjà dans l'offre de la vieille dame, et nous nous dirigeons, inexorablement, vers son accomplissement. Et pourtant, lorsque le dénouement attendu survient, il s'accompagne d'un abasourdissement dont on ne soupçonnait ni la venue ni l'ampleur. La finale du film, qui se déploie sur une douzaine de minutes, enchaîne sans prévenir une série de plans dont la puissance mystérieuse s'accumule sans que nous n'ayons de prise sur le phénomène. Ce segment final génère à la fois la sensation d'une déroute et celle d'une prise de conscience aiguë (peut-être la prise de conscience d'une déroute) et la réception de l'ensemble s'en trouve bouleversée, révisée; une sorte de hantise vertigineuse du film par sa propre temporalité, soudain dévoilée. On sort de *Hyènes* en constatant que l'expérience de son

<sup>95</sup> Colobane est en réalité le nom d'un quartier très pauvre du centre-ville de Dakar où Djibril Diop Mambety a grandi. Le Colobane de *Hyènes*, ressemblant davantage à une bourgade perdue dans le désert aux abords d'un vieux chemin de fer, est donc un Colobane imaginaire, faisant à la fois écho à Güllen, la petite ville en faillite de la pièce de théâtre, et office d'hommage – non sans autodérision – à ses compatriotes par Mambety.

<sup>96</sup> Tel que nous avons résumé *Hyènes*, il suffirait de remplacer *Colobane* par *Güllen*, *Linguère Ramatou* par *Claire Zahanassian* et *Draman Drameh* par *Alfred Ill* pour obtenir un résumé de *La visite de la vieille dame*.

visionnement est très proche de celle à laquelle les films plus éclatés de Mambety donnent lieu, avec cette impression que quelque chose de significatif et d'important s'est produit, *par* le film.

L'évidence d'un parallèle à faire entre l'arrivée de Linguère Ramatou à Colobane et celle de la mondialisation en Afrique a inspiré plusieurs analyses de *Hyènes* mettant l'accent sur l'interprétation de cette allégorie et le décodage de références et d'éléments symboliques allant dans le sens d'une critique du colonialisme et du libéralisme économique par Mambety. Si ces lectures peuvent être très pertinentes, elles ont parfois le défaut de réduire le film à un discours que le récit servirait à véhiculer, évitant de s'intéresser à la façon tout à fait singulière qu'a le film de troubler et de mobiliser son spectateur, et qui est selon nous de toute première importance. Il semble que le caractère en apparence plus classique du film ait autorisé une lecture répondant à des attentes davantage liées au régime de la représentation : les signes sont forcément là pour que nous les décodions et saisissons ce que le réalisateur a voulu nous dire<sup>97</sup>.

Nous avons discuté abondamment des pouvoirs médiateurs que la non-linéarité (évidente) conférait aux films précédemment étudiés de Mambety : mise en présence, actualisation d'un lien vivant par le film, surgissement de l'événement, conversation et circulation entre différents mondes et modes d'existence, questionnement accru chez le spectateur interpellé en tant que lui-même par l'incertitude que génèrent les disjonctions image-son et par l'exposition à une certaine opacité, etc. Notre intention sera maintenant de montrer comment la linéarité de *Hyènes* n'est souvent qu'apparente, ou alors subordonnée à un autre ordre – qui l'excède – et comment le caractère plus subtil de ce qui éloigne ce film de la représentation ne fait qu'accroître, dans ce qu'elle a d'insaisissable, la puissance de la médiation.

---

<sup>97</sup> Un exemple intéressant se trouve dans l'article intitulé « Of Cowboys and Elephants : Africa, Globalization and the Nouveau Western in Djibril Diop Mambety's Hyenas » (Oscherwitz, 2008), où l'on avance que Mambety, par de multiples références au western (que nous avons également remarquées et auxquelles nous reviendrons) se sert du genre pour critiquer le matérialisme, l'hégémonie américaine et l'impérialisme économique occidental. S'il peut certes y avoir du vrai dans une telle hypothèse, le fait que Mambety ait été un grand amateur de films westerns dans sa tendre enfance nous incite à penser qu'il ait aussi intégré les références au genre pour sa puissance propre, sa dimension mythique et la fascination qu'il exerce (ou dont il découle) et qui alors s'amalgame à tous les autres éléments du film pour participer, de façon mouvante et complexe, à la médiation. L'hommage et la critique, dans un cinéma comme celui de Mambety, peuvent selon-nous très bien cohabiter.

### 3.3.2 Description de la finale de *Hyènes*

Lorsque, après être allé rejoindre une dernière fois son ancienne amante au bord de la mer, Draman lui dit « Ramatou, je vais *mourir!* »<sup>98</sup>, le film entre dans l'impressionnante phase d'accomplissement évoquée plus haut. Une musique obsédante fait son apparition, répétitive et lancinante, étrangement séduisante avec son grave tremblement de cordes frottées accompagné de synthétiseur (dont la sonorité pourrait avoir mal vieilli, mais que la magie de l'ensemble nous fait accueillir avec ravissement), et c'est pris dans ces spires sonores inquiétantes que nous sommes livrés aux images qui semblent alors souveraines, chacune comme animée d'une force lui étant propre. Bien que l'on puisse percevoir une cohérence narrative ou une action concertée de la dizaine de plans qui s'enchaînent à partir de cet instant, il n'y a pas de raccords spatio-temporels clairs entre ceux-ci. Assez longs pour s'imprimer intensément (huit à dix secondes chacun), leur succession est toutefois très dynamique, et c'est la juxtaposition de ces éléments individuellement prégnants qui les fait converger, avec la musique, vers un point d'attraction encore insaisissable, mais pressenti.

Il y a d'abord le regard noir, impénétrable (mais combien pénétrant) de Ramatou dont le visage emplit l'écran. Ce regard pourrait tout aussi bien cibler Draman, dont on sait qu'il vient de quitter Ramatou, que le groupe aperçu ensuite, au loin, sortant du périmètre de la ville pour s'enfoncer dans l'horizon désertique. Rien ne confirme ce que voient les yeux de la vieille, et l'objet de ce regard nous échappe possiblement. Son opacité, elle, subjugué. Quoi qu'il en soit, ces deux plans attirent notre attention vers un déplacement dans le lointain. Lorsque nous nous en rapprochons, ce déplacement se trouve décomposé en plusieurs lignes de mouvement différentes, auxquelles correspondent chacune un plan.

En premier lieu, le groupe déjà aperçu est maintenant montré s'avançant vers nous. Vus d'un peu plus près, les hommes se révèlent être vêtus de sacs de jute couleur terre et marcher pieds nus, les mains dans le dos. Le plan suivant cadre de près un babouin se déplaçant de droite à gauche dans la savane en claudiquant, suivi en panoramique par la caméra; le mouvement du plan subséquent est exactement inverse, un homme marchant de gauche à droite le long de l'horizon sablonneux, et dont la caméra suit également le déplacement latéral. Cet homme, que nous avons aperçu à quelques reprises auparavant dans le film, est bizarrement

---

<sup>98</sup> Traduction libre à partir des sous-titres anglais.

accoutré, avec une carabine en main et des poules qui, accrochées en bandoulière, pendent le long de son corps<sup>99</sup>. Dans sa marche déterminée, il lance l'arme dans les airs et la rattrape, à deux reprises. Vient ensuite un plan fixe, large, où la silhouette du magistrat qui est au service de Linguère Ramatou (et qui est joué par Mambety) se dessine en haut d'une colline, nous faisant dos et semblant observer, surplomber tous ces déplacements. Suivent deux images à la composition frappante. L'une présente le prêtre en contre-plongée, gravissant une colline rocheuse escarpée. Il est tout de blanc vêtu, les mains jointes dans le dos pour tenir un document. La couleur sable clair de la pierre se découpe sur un ciel bleu vif, scindant le cadre selon une diagonale descendante. L'autre image est prise en plan beaucoup plus large : une procession d'hommes, toujours les mains dans le dos, se déplace en file indienne, longeant de droite à gauche la crête de la colline. Cette fois, le cadre est séparé horizontalement et la caméra est fixe, laissant les marcheurs – dont une quinzaine est visible en même temps dans le cadre – entrer d'un côté et sortir de l'autre. Ce plan, évoquant une marche des condamnés dans le désert, semble tout droit tiré d'un western. Les hommes sont vêtus de bleu clair, ce qui ne correspond ni au groupe précédent, ni à aucune vision subséquente. Ce détail renforce l'impression que chaque image s'affirme pour son pouvoir propre (comme celui d'évoquer le western, puisant dans sa dimension mythique, par exemple) et non seulement comme étant subordonnée à l'intelligibilité d'un enchaînement. La succession des différents tableaux présente une cohérence dans l'omniprésence du mouvement de marche et dans la composition très géométrique des images, mais recèle une opacité sur le plan narratif. Pourquoi un singe? Pourquoi les hommes en bleu? Pourquoi ont-ils tous les mains dans le dos?

Le plan suivant ajoute encore à l'étrangeté de l'ensemble : l'homme aux poules et à la carabine nous fait maintenant dos, se déplaçant vers l'horizon. Véritablement au milieu de nulle part, rien ne perturbe l'étendue sablonneuse dans laquelle il se trouve, hormis le son d'un moteur qui s'approche. La voiture rouge conduite par Draman entre dans le cadre par la droite, s'enfonçant elle aussi vers l'horizon. Une fois le marcheur dépassé, elle bifurque à gauche et commence à tourner autour de ce dernier, qui modifie aussitôt sa trajectoire, comme hypnotisé,

---

<sup>99</sup> Nous croyons qu'il puisse s'agir d'un marabout, mais tel qu'entendu par les sociétés animistes, c'est-à-dire un sorcier-guérisseur (ou féticheur) réalisant des sacrifices à la manière des prêtres vaudous, bien différent du marabout de l'islam qui s'approche davantage de l'ascète ou du saint. C'est un personnage à la fois marginal et important dans la société traditionnelle ouest-africaine. Dans le film, cet homme semble davantage marginalisé que respecté. On le voit toujours seul, en périphérie de l'action.

se mettant à tourner en rond dans le sillage du véhicule. Au deuxième tour l'homme reprend sa direction initiale, tel un automate dont l'impulsion aurait momentanément été perturbée par l'irruption d'une force magnétique. La voiture effectue un troisième et dernier cercle autour de l'homme avant de s'éloigner brusquement.

Les déplacements et points de vue auxquels nous avons été exposés depuis le dernier échange entre Draman et Ramatou semblent à la fois multiplier les directions et converger, traversés qu'ils sont d'une même impulsion. Ce plan avec la voiture vient alors reprendre littéralement la circularité, ou plutôt la spirale vertigineuse générée par l'accumulation des directions et catalysée par la musique répétitive, pour la manifester concrètement, dans le dessin de son mouvement circulaire. L'effet produit est très poignant; nous sommes frappés par une impression de justesse, en dépit du caractère étrange et inexplicable de l'action. L'esprit est envahi d'un *je ne comprends pas ce qui se passe, et pourtant je sens que je comprends plus que jamais*. Beaucoup de choses sont exprimées dans la quarantaine de secondes que dure ce plan et que nous n'intellectualisons pas dans le cours du visionnement : la rage de Draman, sa conduite déterminée et l'influence qu'il a, faisant fléchir le cours des choses mais pas suffisamment pour en changer l'issue, qui sera absurde. Davantage que de communiquer ces idées comme un contenu, le film les fait *agir*, physiquement.

La musique hypnotique décrite plus haut baigne donc toutes ces images, et ce jusqu'à ce que les hommes arrivent à leur point de rassemblement. Elle cesse une fois que Draman les a rejoints, avant que le maire ne prenne la parole pour entamer le procès. Les seuls sons à s'être ajoutés à l'omniprésente musique sont celui de la voiture et celui que fait la carabine lorsqu'elle retombe dans les mains du marcheur. Choisis et mis en valeur, ces sons isolés (comme dans l'ouverture du *Franç*) ne contribuent pas tant à recréer une ambiance réaliste qu'à joindre leur pouvoir à celui des images. Musique, sons isolés et images (telles des tableaux) sont autant d'éléments distincts qui, additionnés ou juxtaposés, impressionnent, s'impriment dans notre esprit. Il se dégage de l'ensemble une gravité énigmatique, de sorte que le sentiment d'imminence et d'inexorabilité, l'étrange sensation d'une fuite en avant des actions doublée d'un étirement du temps, prennent le pas sur la compréhension des faits. L'essence de l'événement, la justesse atteinte par la rencontre entre le film et l'esprit se situent davantage dans une recherche inquiète que dans le saisissement d'une signification.

Malgré un retour momentané à une relative normalité dans le déroulement de l'action, la fascination déclenchée par l'enchaînement des plans précédents se prolonge durant la scène du procès et jusqu'aux toutes dernières images du film. Cela non seulement parce que nous sommes sous le choc de l'emballement audio-visuel qui vient d'avoir lieu, mais parce que maints détails troublants s'imposent encore à l'esprit. Les villageois, en plus d'être pieds nus et vêtus de sacs de riz, arborent de ridicules coiffes : des tresses faites ici de laine noire, là de raphia, formant des cornes de bélier de chaque côté des visages barbouillés de poussière. Avec ces têtes étranges aux regards vides, le groupe évoque un troupeau de bêtes, et le contraste avec le décorum lié au procès rend la scène surréaliste. Nous n'éprouvons cependant aucune envie de rire, et tout se passe plutôt comme si nous étions sous l'emprise d'un charme faisant que la gravité solennelle de l'instant ne puisse se rompre. Les réponses des citoyens aux déclarations du maire sont un vaste bêlement d'approbation monocorde, quelque part entre le son produit par une assemblée de messe et celui qu'émettrait un bétail.

Bien étrange tribunal que celui dont les membres, s'apprêtant à mettre à mort leur accusé, se rendent au procès les mains dans le dos tels des prisonniers, tels un troupeau se dirigeant lui-même vers l'abattoir. Le film montrera en effet dans ses toutes dernières images que les hommes, en condamnant Draman, auront déclenché leur propre anéantissement. Au sein d'un enchaînement de visions aussi envoûtantes et déroutantes que lors du passage décrit précédemment, nous assistons à la volatilisation mystérieuse de Draman, puis à une destruction générale : lorsque la masse bourdonnante des hommes en loques, après s'être refermée sur sa proie, s'en détache, il ne reste plus de Draman que son veston, enveloppe vide gisant au sol; un bulldozer surgit inopinément et rase tout, ne laissant qu'un baobab se dresser seul au milieu de l'étendue dévastée.

Par besoin de concision, nous n'avons pas décrit les douze minutes finales de façon exhaustive. Ont été omises d'autres visions saisissantes, entre autres de Linguère Ramatou contemplant de loin le spectacle de la condamnation de Draman, avant de s'enfoncer dans ce qui semble être un tombeau, au bord de la mer. L'important est d'avoir à l'esprit que ces passages sont également empreints d'une opacité – par l'absence de raccord, la violence avec laquelle chaque image affirme sa propre prégnance – s'inscrivant en rupture avec la linéarité d'un récit, au profit d'une expérience qui inquiète les sens et mobilise l'esprit.

### 3.3.3 Pardon et abnégation : l'impossible comme source de possibles

Tout au long du film, Draman a servi d'instrument à l'impérieuse cupidité de ses camarades. Il devient, lors de cette finale apothéotique, le douloureux miroir de la tragédie qui est la leur. Dans le cours des événements, Draman semble comprendre avant tout le monde la nature profonde et l'irréversibilité du processus destructeur enclenché à ses dépens (et aux leurs); à partir de cette prise de conscience, c'est lui qui, paradoxalement, semble mener l'action, alors même qu'il accepte son impuissance<sup>100</sup>. Se rendant volontairement au procès dont il connaît déjà l'issue, c'est sans broncher, l'œil désespéré mais tristement rieur par instants, qu'il observe les siens le condamner. Au prêtre offrant de prier pour lui, il jette d'une voix rauque : « priez pour Colobane et laissez-moi tranquille »<sup>101</sup>.

Cette attitude de Draman, entre résignation/soumission et digne supériorité, entre pardon et renvoi à la responsabilité – ou, dirions-nous pour faire écho à Derrida, cette posture au cœur du pardon comme impossibilité<sup>102</sup> – est peut-être ce qui décrit le mieux le mystérieux réservoir auquel la médiation semble puiser sa force. Ce que les agencements audio-visuels réalisent au cours des dernières minutes du film, c'est l'impossible qui s'avère, la compréhension médusée de l'incompréhensible, l'inéluctable qui prend par surprise... l'événement, très certainement. On ne peut pas dire que Draman, à ce stade, mène l'action comme quelqu'un qui la contrôlerait, mais plutôt qu'il *agit*, au sens d'*agir* tel que Hannah Arendt ([1961] 1983) le distingue du *faire*. Et le film entier agit alors, en phase avec lui. L'attitude de Draman et la manifestation filmique qui l'accompagne ne correspondent sans doute pas littéralement au pardon, mais, si l'on se réfère à Arendt, elles agissent de façon similaire. Pour Arendt,

---

<sup>100</sup> Nous situons ce revirement vers le 3/4 du film, tout juste après la dernière colère de Draman. Bien que ce dernier se rebelle dès le départ contre le manège déclenché par la proposition de Ramatou, c'est lorsqu'il cesse de lutter contre la trahison générale que l'issue de celle-ci se profile dans toute sa gravité.

<sup>101</sup> Traduction libre.

<sup>102</sup> « Le pardon, s'il est possible, ne peut advenir que comme impossible. Mais cette impossibilité là n'est pas simplement négative. Cela veut dire qu'il faut faire l'impossible. L'événement, s'il y en a, consiste à faire l'impossible. Mais quand quelqu'un fait l'impossible, si quelqu'un fait l'impossible, personne, à commencer par l'auteur de cette action, ne peut être en mesure d'ajuster un dire théorique, assuré de lui-même, à cet événement et dire : "ceci a lieu" ou "le pardon a eu lieu" ou "j'ai pardonné" » (2001, p.94).

par opposition à la vengeance, qui est la réaction naturelle, automatique à la transgression, réaction à laquelle on peut s'attendre et que l'on peut même calculer en raison de l'irréversibilité du processus de l'action, on ne peut jamais prévoir l'acte de pardonner. C'est la seule réaction qui agisse de manière inattendue et conserve ainsi, tout en étant une réaction, quelque chose du caractère original de l'action. En d'autres termes, le pardon est la seule réaction qui ne se borne pas à ré-agir mais qui agisse de façon nouvelle et inattendue, non conditionnée par l'acte qui l'a provoquée et qui par conséquent libère des conséquences de l'acte à la fois celui qui pardonne et celui qui est pardonné (p.307).

Elle ajoute que « la meilleure preuve peut-être qu'il existe entre agir et pardonner des liens aussi étroits qu'entre faire et détruire vient de cet aspect du pardon, où la suppression de ce qui a été fait paraît témoigner du même caractère de révélation que l'acte lui-même » (p.308).

L'extrême solitude de Draman, conscient de son impuissance, s'oppose à la fermeture du groupe, à ce qui s'est figé dans la décision des hommes, faisant ressortir l'absurde et l'inéluctable de la situation. Son renoncement à confronter ses juges (ou son choix de les confronter par une absence de résistance) ne fait pas de lui qu'une victime, mais aussi un observateur-critique dont le film nous invite à épouser la posture difficile. Sa digne réaction contribue en quelque sorte à « libérer » et à « révéler » (pour reprendre les mots d'Arendt) le sens des actions de ceux qui le condamnent, rendant manifeste l'ampleur de la responsabilité qui leur incombe, mais également l'ampleur de ce qui les a dépassés, de ce qu'ils ont déclenché sans vraiment le savoir; il y a autant d'indulgence que de dureté à cette juste révélation, et la complexité des forces en jeu transparaît dans le caractère à la fois irrésolu et implacable de la situation, caractère également incarné et manifesté par le complexe audio-visuel dans toute cette partie du film.

Davantage que de pardonner, Draman fait peut-être preuve d'abnégation. Mais les deux notions sont parentes. Tout comme le pardon selon Arendt, qui agit de façon nouvelle et inattendue, le renoncement de Draman est proche de l'abnégation bakhtinienne en ce qu'il est une attitude engagée et non-passive, et le film, par la tournure qu'il prend, en manifeste tout le pouvoir de transformation. Si « l'abnégation est un accomplissement qui enrichit l'être-événement car le monde dans lequel, à partir de ma place unique, je renonce à moi-même de façon responsable ne devient pas un monde dans lequel je n'existe pas, un monde indifférent

dans son sens à mon existence »<sup>103</sup>, nous dirons que Draman, faisant preuve d'abnégation, se trouve en effet dans un monde-film qui lui est tout sauf indifférent. Face à une double réaction imprévisible – celle de Draman et celle de la manifestation audiovisuelle qui l'accompagne – nous sommes invités à accueillir l'opacité révélatrice de l'événement<sup>104</sup>. L'irréparable apparaît dans toute sa douloureuse splendeur, mais si l'espoir ne se trouve pas dans l'histoire que vivent les personnages, il réside possiblement dans la réaction qui se produit entre les matières audio-visuelles filmiques et psychiques (chez le spectateur).

Lors de la finale, c'est la nature – médiatrice – de tout le film qui se trouve révélée, le récit apparemment linéaire s'avérant alors entièrement subordonné à cette force supérieure. Dans une telle structure le récit, plutôt que de régner en maître, ne serait que l'un des éléments participant à la médiation, au même titre que tous les autres dont nous tenterons encore d'appréhender la nature. Ceci suppose que l'on demande au spectateur de réviser son adhésion au récit, de la mettre en suspend ou en perspective, de sorte qu'il puisse véritablement penser par (ou avec) le film. La suspension des certitudes exige une autre forme d'adhésion, plus ouverte et plus active. Nous inspirant de Deleuze, nous évoquerons la sollicitation ou la réhabilitation d'une foi, d'une « croyance au monde » à laquelle la médiation est selon nous étroitement liée, ainsi qu'à « l'impouvoir » qui, d'après Deleuze (via Artaud), est au cœur de la pensée<sup>105</sup>.

### 3.3.4 Ruptures et rapport au tout – Le lien de l'homme et du monde

Pour mieux comprendre ce qui se produit dans *Hyènes*, nous aurons besoin de revenir sur la notion de rupture et de réfléchir à ce qu'implique, dans un film, le rapport dynamique des « ensembles » avec le « tout » – pour reprendre les termes employés par Deleuze. Nous poserons que lors de la médiation, le lien qui s'actualise est un lien avec le tout, le tout étant

---

<sup>103</sup> Nous reformulons notre citation précédente de Bakhtine (p.73 du présent travail).

<sup>104</sup> Deleuze (invoquant Bergson) fait remarquer que « [...] ce n'est pas la conscience qui est lumière, c'est l'ensemble des images, ou la lumière, qui est conscience, immanente à la matière. Quant à *notre* conscience de fait, elle sera seulement l'opacité sans laquelle la lumière, "se propageant toujours, n'eût jamais été révélée" » (1983, p.90). C'est un peu ce que nous entendons par l'expression « opacité révélatrice », qui n'est pas, comme elle pourrait le sembler, contradictoire.

<sup>105</sup> La croyance au monde et l'impouvoir de la pensée sont discutés dans le chapitre 7 de *L'image-temps* intitulé « la pensée et le cinéma » (1985, p.203-245). Nous y référons plus explicitement dans la prochaine section.

non pas le plus grand des ensembles visibles qui les contiendrait tous<sup>106</sup>, mais plutôt « [...] le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini » (1983, p.29). Pour Deleuze, le tout est « [...] l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace » (p.29). Peut-être est-ce davantage avec l'esprit, avec l'ouvert, que nous sommes en relation lorsqu'il y a médiation au cinéma. Selon Deleuze, et nos observations précédentes concernant les ruptures et les disjonctions chez Mambety abondent dans ce sens, « le faux raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. [...] Loin de rompre avec le tout, les faux raccords sont l'acte du tout [...] » (p.45). Nous avons en effet, lorsque nous sommes en présence de faux raccords (ou de disjonctions en général), le sentiment que quelque chose nous échappe, la conscience – parfois évidente, parfois fugace et d'autant plus troublante – d'être confrontés à une entité agissante (ce « fil qui traverse les ensembles ») qui excède ce sur quoi notre réflexe de saisissement de l'objectivable peut avoir prise.

Pour Deleuze, le statut du Tout change selon que nous ayons affaire au cinéma classique ou au cinéma moderne. Dans le premier cas, le faux-raccord révèle l'acte d'un tout qui « [...] se [confond] avec une représentation indirecte du temps [...] » (1985, p.233), c'est-à-dire un tout *commensurable*<sup>107</sup>. Dans le deuxième, la rupture produite en est une d'avec le monde; c'est l'interstice « [...] qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe » (p.234). Alors, « [...] le tout devient la puissance du dehors qui passe dans l'interstice, [...] il est la présentation directe du temps, ou la continuité qui se concilie avec la suite des points irrationnels, selon des rapports de temps non-chronologiques » (p.236-237); c'est un tout *incommensurable*. C'est davantage dans le statut qu'il acquiert au sein du cinéma moderne que nous associons, dans les films de Mambety, le tout à l'esprit médiateur (au griot, au souffle, à la force agissante qui met en présence), lorsque la rupture révèle l'action de ce dernier comme venant du dehors, opérant une « [...] mise en question radicale de l'image [...] » (p.235).

Dans *Hyènes*, la confrontation avec le tout (l'ouvert, le temps, l'esprit – ou la puissance du dehors), a lieu de manière flagrante lors de la finale qui vient bouleverser notre perception du film entier par la révélation d'une échelle supérieure, d'une force agissante que nous

<sup>106</sup> Rappelons qu'un ensemble, fait de parties concrètes, est ce qui est « [...] cadré, donc vu [...] » (1983, p.29).

<sup>107</sup> « Tant que le tout est la représentation indirecte du temps, le continu se concilie avec le discontinu sous forme de points rationnels et suivant des rapports commensurables [...] » (p.236).

n'avions peut-être pas soupçonnée jusque-là (et dont le propre est de nous échapper). Le fait qu'à ce moment les composantes audio-visuelles prennent une sorte d'initiative, révélée par les disjonctions et les faux raccords (ou l'absence de raccord) et portant au-delà du saisissable, révèle l'action du tout de façon impressionnante. Car au fond, ce que nous appelons la « finale » accomplit dans le film une « fin » qui est déjà à l'œuvre, en puissance depuis longtemps. À partir du moment où les camarades de Draman commencent à spéculer sur sa mort (à peine passé le tiers du film), on peut déjà dire que c'est le début de la fin. Mais cela, on en prend conscience surtout grâce au choc produit par la finale qui condense et précipite le sens porté par les gestes dont nous avons été témoins, en même temps qu'elle en étire la substance, retirant ces mêmes gestes de leur ancrage spatio-temporel pour les déployer dans une sorte d'absolu, dans une réalisation pure. Ces quelques minutes suffisent, par le vertige et l'effet de révision qu'elles provoquent, à inscrire l'ensemble du film dans la médiation.

Cependant, lorsqu'on y regarde de plus près, on réalise que *Hyènes*, bien avant sa finale, est parsemé de points d'accès de diverses natures au tout, à l'esprit médiateur. Ces éléments se présentent en rupture avec ce qui ferait du récit un récit transparent, nous préservant de voguer passivement sur le cours de son histoire. Il y a, par exemple, l'apparition fréquente d'animaux qui semblent, par la manière dont ils interviennent, avoir une conscience équivalente à celle des hommes, ou du moins un statut équivalent. Leur traitement n'est pas différent. Ainsi, lorsque Draman cherche à prendre un train de nuit pour échapper à son funeste destin et que ses amis se massent autour de lui pour l'en empêcher, hyènes et chouettes assistent à la scène dans une complicité manifeste; le film, par son montage, ses cadrages et la durée de ses plans, les place sur un pied d'égalité avec les hommes, et, serions-nous tentés de dire, avec la nuit et le feu des torches qui nous plongent dans une temporalité indéfinie, sans âge. (Pourquoi tiennent-ils des torches, alors que la lampe-tempête est utilisée depuis longtemps en Afrique à l'époque – contemporaine – où se déroule l'histoire?)

La singularité du phénomène engendré par ces points de rupture réside entre autres dans le fait que nous les accueillons sans trop nous en apercevoir, mais tout en demeurant marqués, troublés par leur étrangeté. De la même manière que nous acceptons les coiffes absurdes des membres du tribunal, nous acceptons l'intervention à la fois inhabituelle et comme allant de soi

de ces animaux<sup>108</sup>. Nous admettons également le fait que les lieux soient campés et habités de manière parfaitement insolite. Lorsque le maire rassemble ses citoyens pour les aviser de la venue imminente de Linguère Ramatou, la scène se déroule au milieu du désert, avec des divans posés à même le sable. De façon similaire il y a, à ce qu'on devine être la frontière de Colobane, une barrière routière plantée arbitrairement, sans que quoi que ce soit ne la borde, de sorte que rien n'empêcherait les voitures de passer à côté. Cette barrière routière, par contre, n'est pas sans rappeler celles qu'on retrouve dans les westerns, et à celle-ci s'ajoutent, au long du film, l'irruption d'hommes à cheval ou de camions couverts de toile à la manière des diligences, l'affiche « wanted » et les fusils, comme autant de références au genre qui peuvent surprendre dans le contexte. Tous ces éléments – animaux, lieux et objets insolites, présence du western – frappent l'imaginaire de façon d'autant plus profonde qu'ils sont inutiles à l'intrigue proprement dite. Ils agissent sur le récit un peu comme l'interstice avec l'image : en le questionnant.

Le doute, le trouble liés à ce questionnement sont essentiels, et c'est pourquoi nous ne cherchons pas en premier lieu à dégager des significations ou un message comme contenu arrêté. Davantage qu'un film dénonçant l'impact négatif de la mondialisation en Afrique, *Hyènes* montre la désolidarisation et la destruction de la communauté liées à l'appât du gain (auquel la mondialisation économique peut certes rendre vulnérable) de manière à faire émerger une conscience, aussi empathique que critique, à même ce que le film, dans sa forme, fait à la pensée, par les chocs qu'il produit. *Hyènes* fait arriver l'événement d'un renversement des pulsions chez les habitants d'un Colobane imaginaire, donnant à l'entropie liée à ce renversement le pouvoir d'influer sur la matière audio-visuelle, mettant à mal la linéarité, l'horizon saisissable de l'histoire. Il est selon nous essentiel d'aborder le pouvoir médiateur, cette transformation en présence qui caractérise tout le cinéma de Mambety et où les ruptures

---

<sup>108</sup> L'animisme, qui est l'une des bases de croyance sur lesquelles repose la société ouest-africaine traditionnelle et selon laquelle les animaux, les végétaux et les minéraux possèdent une âme au même titre que l'homme (ne plaçant donc pas ce dernier au centre du monde mais plutôt en cohabitation et en conversation avec les autres espèces et les autres règnes), pourrait très certainement être évoqué comme raison à ce traitement égalitaire. Cependant, plutôt que de neutraliser notre idée de rupture avec le récit et d'opacité liée à l'événement, elle contribue au contraire selon nous à la renforcer : un cinéma élaboré à partir d'une vision animiste du monde ne rend pas les comportements transparents et saisissables comme le fait un récit objectif; il se déploie plutôt en incluant naturellement l'opacité et le non-savoir qui vient avec le fait de ne pas être tout-puissant et tout-connaissant au centre de l'univers (ou de sa représentation).

et les disjonctions ne sont pas des fantaisies ou tics de style à évacuer de l'analyse, mais plutôt ce par quoi la nature du geste cinématographique entier se révèle.

Deleuze n'hésite pas à parler de bon et de mauvais cinéma, ce dernier ayant cours « [...] quand la grandeur n'est plus celle de la composition, mais un pur et simple gonflement du représenté, [et qu'] il n'y a plus d'excitation cérébrale ou de naissance de la pensée » (1985, p.213-214). On se contente alors « [...] d'un état de rêve induit chez le spectateur, ou bien [...] d'une participation imaginaire » (p.219). Cela n'est pas sans rappeler la critique de Bakhtine à l'égard de la passivité propre à ces deux extrêmes déresponsabilisés que sont la fuite dans la distraction (à rapprocher pour nous d'un cinéma de divertissement) et le refuge dans la pensée abstraite (à rapprocher de la rationalisation ou du discours auquel le film servirait de véhicule), qui tous deux évitent la réelle présence participative. Selon Bakhtine, « l'homme contemporain se sent sûr de lui, à l'aise et lucide, là où, dans le principe, il est absent [...]; mais il se sent incertain, sans ressources et confus, là où il a affaire à lui-même, là où il est le centre d'émergence de l'acte dans la vie réelle singulière » (p.42). Être le centre d'émergence de l'acte (de la pensée, d'une conscience), c'est précisément ce à quoi la médiation audiovisuelle convie, par le biais d'une rupture ou d'une suspension du récit qui interpelle le spectateur, le sollicitant dans sa présence (et l'amenant donc précisément à avoir « affaire à lui-même »).

Pour Deleuze, avec le (bon) cinéma moderne « la question n'est plus : le cinéma nous donne-t-il l'illusion du monde?, mais : comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde? » (1985, p.237). « Le fait moderne », dit-il, « c'est que nous ne croyons plus en ce monde ». [...] « C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu », et « dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi » (p.223). Si la modernité, dans sa tendance à vouloir saisir le monde dans une représentation, met le lien de l'homme et du monde en péril, c'est cependant aussi dans son caractère moderne que le film est le plus apte à rendre compte de cette rupture, faisant alors précisément appel à ce lien et à la foi dont il dépend.

Quelle que soit la nature des ruptures rencontrées (qu'elles se trouvent dans un changement d'échelle de grandeur ou de temps, qu'elles déconstruisent la concordance spatio-temporelle de l'image et du son, qu'elles fassent un pont inattendu entre les règnes et les espèces ou qu'elles relèvent de l'anomalie), elles ont pour effet de nous mettre en lien avec quelque chose de plus grand que le saisissable, quelque chose qui dépasse l'intelligibilité d'un

récit (ou qui ne la concerne pas directement). Dans un passage comme celui de la finale de *Hyènes* (où l'esprit est habité d'un *je ne comprends pas ce qui se passe et pourtant je sens que je comprends plus que jamais*), peut-être ce qui se produit s'apparente-t-il à « l'impuissance à penser » dont parle Deleuze, et qui serait au fond la seule façon dont la pensée puisse véritablement exister. La pensée, dit-il, « [...] ne peut penser qu'une seule chose, *le fait que nous ne pensons pas encore*, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée »<sup>109</sup> (p.218). Le cinéma posséderait, à son meilleur, le pouvoir de faire émerger une pensée dans la manifestation de son impossibilité même, et c'est précisément cette impossibilité qui exige et suscite une foi chez le spectateur, une croyance au monde – un monde dont on *ne peut* avoir-idée.

L'impossible, « ce point irrationnel », nous dit Deleuze évoquant ce que nous appelons la rupture et qui, dans le cinéma moderne, est l'acte d'un tout comme présentation directe du temps, un temps dont l'appréhension n'est pas soumise à la chronologie ou à un ancrage spatial le rendant commensurable, « c'est l'*inévocable* de Welles, l'*inexplicable* de Robbe-Grillet, l'*indécidable* de Resnais, l'*impossible* de Marguerite Duras, ou encore ce qu'on pourrait appeler l'*incommensurable* de Godard (entre deux choses) » (p.237). Ce point irrationnel, ce pourrait aussi être pour nous l'*inexorable* de *Hyènes*, cette conjonction, impossible à penser et qui pourtant fait naître la pensée, entre d'une part la précipitation et le dévalement des actions le long de la pente abrupte d'une pulsion destructrice, et d'autre part l'étirement du temps qui donne à l'étonnement l'angoisse fructueuse d'un développement dans la durée plutôt qu'un caractère ponctuel, utilitaire.

Dans une telle configuration, les différents éléments en place, plutôt que de servir à démontrer la pertinence d'un discours dénonçant la mondialisation, participent au surgissement d'une pensée critique (et autocritique) complexe. Par exemple, l'attrait que suscitent les éléments liés au western, davantage que de symboliser le capitalisme ou l'hégémonie américaine pour les désigner comme cause à une déchéance africaine, est présent comme l'une des forces en jeu (parmi d'autres) dans le manège qui se met en place; une force ambiguë qui

---

<sup>109</sup> Deleuze, dans l'élaboration de ce passage, revient sur les raisons pour lesquelles Artaud croit au cinéma avant de rompre avec ce dernier : « Artaud cessera de croire au cinéma lorsqu'il estimera que le cinéma passe à côté [« [...] de ce "vol des pensées" dont la pensée ne cesse d'être la victime et l'agent »], et ne peut faire que de l'abstrait, du figuratif ou du rêve. Mais il croit au cinéma tant qu'il estime que le cinéma est apte essentiellement à révéler cette impuissance à penser au cœur de la pensée » (1985, p.216).

interpelle autant les personnages de la fiction que le spectateur et le cinéaste. Mambety, à l'instar, sans doute, de nombre de cinéphiles, s'est intéressé au cinéma grâce à la fascination qu'exerçaient sur lui les films westerns dans sa jeunesse. Ce n'est donc pas sans amour ni humour que les références au genre américain participent à la prise de conscience d'une dérive, dérive qui n'est pas tant constatée comme un fait à dénoncer qu'envisagée (même convoquée, dans l'univers fictionnel) en tant que possible, et donc aussi en tant qu'évitable. Il y a, dans le cinéma de Mambety, accueil (sans jugement) de divers registres pour les faire cohabiter, pour mettre ensemble leurs potentialités et les laisser interagir, avec tout l'imprévisible que cela comporte.

Dans l'espace d'imprévisible, l'espace vivant ainsi créé, ce qui se consolide n'est pas l'illusion d'un monde saisissable, ce qui autoriserait l'identification de facteurs précis et l'interprétation de causes – extérieures à soi – du mal d'une société; ce qui se consolide, c'est *le lien* avec un monde dont le propre est de ne pas pouvoir être saisi. L'opacité du monde, sa résistance à l'interprétation, loin de le rendre purement étranger, comme une chose avec laquelle nous n'avons pas de lien direct et envers laquelle nous n'avons pas de responsabilité, provoquent au contraire une mobilisation profonde, le sentiment, par un renvoi à notre propre opacité, de lui être intimement lié. Et la médiation est l'actualisation de ce lien. Si, comme le dit Deleuze, « l'homme *n'est pas lui-même* un monde autre que celui dans lequel il éprouve l'intolérable [...] » (p.221), alors le questionnement (par la rupture) du lien entre l'homme et le monde est une invitation pour l'homme à répondre *en lui-même* de cet intolérable. En redonnant vie à *La visite de la vieille dame* dans le Sénégal qui lui est contemporain, Mambety rappelle aussi qu'il ne vit pas dans un monde autre que celui qui a inspiré à Durrenmatt sa satire.

## Conclusion

Cette recherche est partie d'un double étonnement, et du désir d'explorer les questions soulevées par ce dernier : étonnement à l'égard de l'exception que présentent, sur le plan formel, les films de Mambety par rapport à l'ensemble du cinéma ouest-africain, et étonnement concernant l'importance accordée à la marginalité, tout aussi exceptionnelle au sein de cette cinématographie issue d'une société peu encline à penser la marge. Comment comprendre le geste cinématographique singulier de ce cinéaste? Quels rôles les ruptures narratives et les disjonctions image-son y jouent-elles? Y a-t-il un lien entre celles-ci et la présence inusitée de la marginalité ? Tout cela, évidemment, motivé par un étonnement admiratif plus profond à l'égard de l'expérience hors du commun à laquelle ces films convient.

Notre rencontre avec le film *Parlons Grand-mère* a imprimé une direction plus précise à l'impulsion première, introduisant une autre question qui allait s'imposer : celle de la présence du griot. Ce dernier habitait le film de façon décisive, et notre analyse de sa présence multiforme – par la voix du cinéaste et les autres interventions sonores s'inscrivant dans son sillage – allait permettre de développer notre idée : il y a présence d'une force liée à la tradition orale africaine, faisant en sorte que les pouvoirs médiateurs du griot se transfèrent au film lui-même. Une autre dimension importante liée à cette idée était que ces pouvoirs dépendent précisément des ruptures et disjonctions nous intéressant au départ, et non du récit lui-même que raconte le griot; le rôle du griot – nos recherches le démontrent – ne se réduit pas à celui de narrateur.

La mise en présence par le biais des ruptures et disjonctions s'est confirmée avec l'étude du film *Le franc*, où la parole agissante du griot, émancipée de la référence concrète à ce dernier, s'incarne à même la musicalité des rapports audio-visuels singuliers qui sont à l'œuvre, instaurant une écoute qui, à l'instar de celle observée dans *Parlons Grand-mère*, ouvre les images sur des potentialités susceptibles à tout moment de s'actualiser de différentes façons, au sein du lien vivant initié par l'action médiatrice de ce que nous appelions désormais le *film-griot*. Au terme de ces deux études, il apparaissait qu'une mobilité, une circulation de la parole et de l'écoute permettaient d'accueillir différents univers et différents registres sur un

ped d'égalité (documentaire/fiction, réel/imaginaire, animal/humain, tradition/modernité), dans une certaine remise en question des pouvoirs, notamment celui que possède l'image de représenter le monde de façon fiable lorsqu'elle entretient un lien réaliste avec le son (ce qui ne va pas de soi dans ces deux films). Dans la foulée, se profilait la possibilité d'une remise en question, par le film-médiateur, du rapport au monde tel qu'on s'attend à pouvoir le saisir, ouvrant la voie à la réflexion plus fondamentale qui allait suivre au sujet de la médiation audiovisuelle.

Nous avons donc exploré différentes notions – représentation, événement, présence – dont la mise en rapport était susceptible d'éclairer la nature de la médiation au cinéma et des possibles qu'elle engendre. Il en est ressorti que la médiation, en exposant le sujet-spectateur à l'opacité du monde et en le confrontant à l'imprévisible et à l'inattendu, était à même de l'engager dans sa responsabilité, de susciter en lui une empathie véritable. Au contraire, la représentation telle que l'entend Heidegger, qui relève d'une conception du monde saisi comme ce dont on peut « avoir-idée », tend plutôt à instaurer un sujet se dressant devant un monde conquis selon un rapport qui valorise la certitude, recherchant une confirmation du déjà connu. Puis nous nous sommes demandé si le récit linéaire – qui, dans sa réponse naturelle à un horizon d'attente, est souvent associé au régime de la représentation – pouvait entretenir des liens fructueux avec la médiation. L'étude du film *Hyènes* nous a montré que ce pouvait être le cas, dans la mesure où le récit ne règne pas en substitut du monde, donnant de ce dernier l'illusion qu'il soit saisissable. Le récit, à l'instar de celui qui se déploie dans *Hyènes*, doit pouvoir être mis en cause par la dimension de ce qui nous échappe et nous dépasse.

## **L'invention d'une oralité moderne**

*Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable<sup>110</sup>.*

Cette phrase de Deleuze semble pouvoir contenir à elle seule le secret de la singulière posture dont témoignent – et à laquelle convient – les films de Djibril Diop Mambety. La modernité du cinéma qui, pour Deleuze, consiste à redonner la croyance au monde en le

---

<sup>110</sup> Deleuze 1985, p.221.

mettant en cause, trouve chez ce Sénégalais rebelle, amoureux des siens comme du cinéma, une résonance particulière; là où, dans l'ensemble de la cinématographie d'Afrique de l'Ouest, africanité rime le plus souvent avec réalisme et linéarité (ce qui peut aussi produire des œuvres remarquables), les films de Mambety donnent aux forces de l'oralité la possibilité de s'épanouir dans tout leur potentiel radical, opérant une médiation semblable à celle que le griot, dans la richesse et la complexité originelles de son rôle d'exception, est à même de réaliser. Une fois faite film, c'est par les ruptures et les disjonctions qui mettent le récit en question que la performance du griot interpelle, faisant naître le lien qui nous engage, qui suscite notre véritable présence au monde; une présence faite de la foi qu'exige l'impossibilité de penser, de saisir le Tout, et qui est du même ordre que celle impliquée par la position de l'homme dans l'univers selon la tradition orale africaine. Seulement ici, la mise en présence relève d'un *court-circuit* : la connexion entre deux points d'un circuit ayant des potentiels différents, et l'interruption du courant qui en résulte (et du même coup son éclatante manifestation); ou encore, au sens figuré : une voie beaucoup plus courte que la normale. Mambety ne s'astreint pas à l'apprentissage laborieux d'un langage étranger, pour peut-être, éventuellement, s'en émanciper. Il invente, court-circuite, injectant directement dans le médium qu'il découvre les forces qui sont les siennes. Il ne fait aucun compromis, ni au regard de cette force qu'il fait se déployer dans toute sa vitalité, ni au regard des possibilités offertes par la technique cinématographique pour laquelle il est prêt à inventer de nouvelles formes.

Les forces héritées de la tradition orale – mise en présence, écoute religieuse (qui relie), capacité d'avancer dans une certaine opacité et en vertu de celle-ci, inclusion dans une musicalité qui rassemble et fait converser – sont, chez Mambety, elles-mêmes mises en œuvre à partir de la marge et dans une valorisation de celle-ci; ce qui, nous l'avons déjà relevé, est étonnant compte tenu de la difficulté à concevoir la marginalité dans une société où la notion même d'individu ne va pas de soi, la personne étant d'abord et avant tout définie dans sa complexité relationnelle. Mais nous avons vu que, paradoxalement, la rupture dans le cinéma de Mambety est ce par quoi le lien se crée. Et être en rupture d'avec le monde – peut-être dans cet interstice dont parle Deleuze et qui révèle l'action du Tout qui nous excède – c'est aussi être en marge. Aussi le problème que pose le fait d'aborder la marge de plain-pied dans un cadre de référence qui la conçoit mal, trouve peut-être sa résolution dans la conjonction du possible et de l'impossible (cette impuissance à penser et qui pourtant fait naître la pensée) à

laquelle convie la rupture. C'est dans sa dimension critique que le geste de Mambety peut créer, à même les forces mobilisées d'une tradition qui y est réfractaire, un espace pour la marge. Une fois injectées dans le médium moderne – en un court-circuit qui transforme de part et d'autre –, les forces de la tradition orale deviennent précisément ce par quoi nous pouvons accueillir l'altérité. Car ce que l'inventivité formelle de Mambety interroge à même son action sur notre perception audiovisuelle, c'est notre façon de voir, de penser et d'habiter le monde; être amené à considérer en soi, dans l'intimité même de l'émergence d'une pensée, le marginal – cet Autre par excellence –, c'est déjà le reconnaître, lui aménager une place dans ce monde dont il met notre idée à l'épreuve, nous invitant à y croire autant qu'à le réinventer.

## Bibliographie

- Andrew, Dudley. 2003. « Enraciné et en mouvement : les contradictions du cinéma africain ». *CinémAction. Cinémas africains, une oasis dans le désert ?* n° 106 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 16-24.
- Arendt, Hannah. [1961] 1983. *Condition de l'homme moderne*. Traduit de l'anglais par Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy.
- Bakhtine, Mikhaïl. [1986] 2003. *Pour une philosophie de l'acte*. Traduit du russe par Ghislaine Capogna Bardet. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Barlet, Olivier. 1996. *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*. Coll. « Images plurielles », Paris : L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1982. « L'écoute ». Dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, p. 217-230. Paris : Seuil.
- Benjamin, Walter. [1936] 2000. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». Dans *Œuvres III*, p. 114-151. Coll. « Folio/essais », Paris : Gallimard.
- Bouchard, Vincent. 2009. « Re-médiations lors des projections populaires (en Afrique) ». En ligne. *Intermédialités (électronique)* n° 4, « Re-dire ». <[cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4\\_bouchard\\_e4.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4_bouchard_e4.pdf)>.
- Boughedir, Ferid. 1983. « Les grandes tendances du cinéma en Afrique noire ». *CinémAction. Cinémas noirs d'Afrique*, n° 26, p. 48-57.
- 1989. « Le thème de l'identité culturelle ». Dans *Tradition orale et nouveaux médias*, p. 129-134. Bruxelles : OCIC.
- Butler, Judith. 2010. *Le récit de soi*. Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Coll. « Pratiques théoriques », Paris : Presses Universitaires de France.
- Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris : Karthala.

- Cham, Mbye B. 1989. « Les œuvres de Ousmane Sembene ». Dans *Tradition orale et nouveaux médias*, p. 171-189. Bruxelles : Ocic.
- 2007. « Djibril Diop Mambety : Sounds in the Keys of Ordinary Folk ». *Journal of Contemporary African Art*, n° 21 (automne), p. 68-73.
- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma; Éditions de l'Étoile.
- 1985. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma; Éditions de l'étoile.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit.
- 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. 2001. « Une certaine possibilité de dire l'événement ». Dans Gad Soussana, Alexis Nouss et Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible?*, p. 77-112. Paris : L'Harmattan.
- Diawara, Manthia. 1989. « Présence de la tradition orale dans les films africains ». Dans *Tradition orale et nouveaux médias*, p. 191-198. Bruxelles : OCIC.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1956. *La visite de la vieille dame*. Traduit par Jean-Pierre Porret. Paris : Flammarion.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 1995. « L'effet "film de famille" ». Dans Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, p. 207-224. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Fendler, Ute. 2009. « Remédiations, oralités et format numérique. L'exemple du Burkina Faso ». En ligne. *Intermédialités (électronique)* n° 4, « Re-dire ». <[cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4\\_fendler\\_e4.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4_fendler_e4.pdf)>.
- Froger, Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Coll. « Socius ». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Gardies, André. 1987. « Le montage comme fondement de la cohérence textuelle. *Touki-Bouki*, de Djibril Diop Mambety ». Dans *Regards sur le cinéma négro-africain*, p. 157-174. Bruxelles : Ocic.

- Givanni, June. 1995. « African conversations ». *Sight and Sound*, vol. 5, n° 9, p. 30-31.
- Haffner, Pierre. 1983. « L'esthétique des films ». *CinémAction. Cinémas noirs d'Afrique*, n° 26, p. 58-71.
- Hampâté Bâ, Amadou. 1972. *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence Africaine.
- [1979] 2008. *La parole, mémoire vivante de l'Afrique*. St-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.
- Harrow, Kenneth W. 2007. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington : Indiana University Press.
- Heidegger, Martin. [1962] 1986. « L'époque des "conceptions du monde" ». Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, p.99-146. Paris : Gallimard.
- Kane, Momar Désiré. 2004. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : les carrefours mobiles*. Coll. « Images plurielles », Paris : L'Harmattan.
- Lacasse, Germain. 1997. « Le bonimenteur et le cinéma oral. Le cinéma muet entre tradition et modernité ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- 2000. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3 (printemps), p.85-104.
- 2009. « La médialité redite par l'oralité ». En ligne. *Intermédialités* (électronique) n° 4, « Redire ».  
<[cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4\\_lacasse\\_e4.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4_lacasse_e4.pdf)>.
- Lequeret, Elisabeth. 2003. *Le cinéma africain. Un continent à la recherche de son propre regard*. Coll. « Les petits cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma.
- Magny, Joël. 1989. « "Yaaba" de Idrissa Ouedraogo. Le monde avant le regard ». *Cahiers du cinéma*, n° 423, p. 5-6.
- Mello, Marie-Hélène. 2005. « Cinéma, médiation et transmission chamaniques, d'après *Poétiques du cinéma* de Raoul Ruiz ». *Intermédialités*, n° 5 (printemps), p. 99-117.
- Mondzain, Marie-José. 2013. *Homo spectator : Voir, faire voir*. Montrouge : Bayard

- Nagib, Lucia. 2011. *World cinema and the ethics of realism*. New York : Continuum.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- Niang, Sada. 2002. *Djibril Diop Mambety. Un cinéaste à contre-courant*. Coll. « Images plurielles », Paris : L'Harmattan.
- Oscherwitz, Dayna L. 2008. « Of Cowboys and Elephants : Africa, Globalization and the Nouveau Western in Djibril Diop Mambety's *Hyenas* ». *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 1 (printemps), p.223-238.
- Pfaff, Françoise. 1989. « Le griot comme concept et comme personnage dans les films africains subsahariens ». Dans *Tradition orale et nouveaux médias*, p. 219-229. Bruxelles : OCIC.
- Ruelle, Catherine. 1978. « 12 - Djibril Diop Mambety ». *CinémAction. Cinéastes d'Afrique noire*, n° 3, p. 42-44.
- Ruiz, Raoul. 1995. « Pour un cinéma chamanique ». Dans *Poétique du cinéma 1 : miscellanées*, p. 71-88. Paris : Éditions Dis Voir.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Coll. « Pierres vives », Paris : Seuil.
- Sene, Nar. 2001. *Djibril Diop Mambety. La caméra au bout... du nez*. Coll. « La Bibliothèque d'Africultures », Paris : L'Harmattan.
- Thiers-Thiam, Valérie. 2004. *À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Coll. « La Bibliothèque d'Africultures », Paris : L'Harmattan.
- Ukadike, Nwachukwu. 2002. « Djibril Diop Mambety (Senegal) ». Dans *Questionning African Cinema. Conversations with filmmakers*, p.121-131. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Villeneuve, Johanne. 2003. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : intermédialité, cinéma, musique ». *Intermédialités*, n° 2 (automne), p. 11-29.
- Wynchank, Anny. 2009. « Le Franc de Djibril Diop Mambety, une ré-invention du cinéma africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n° 1, p. 33-57.

## Filmographie

Djibril Diop Mambety :

*Contras' City (1968)*. Djibril Diop Mambety (Sénégal). 21 min.

*Badou Boy (1970)*. Films Kankourama (Sénégal). 56 min.

*Touki Bouki (1973)*. Cinegrit (Sénégal). 85 min.

*Parlons Grand-mère (1989)*. Maag Daan Films (Sénégal), Thelma Films (France). 34 min.

*Hyènes (1990)*. Maag Daan Films (Sénégal), Pierre Alain Meier et Alain Rozanes (Suisse).  
113 min.

*Le franc (1994)*. Waka Films (Suisse), Scolopendra (France), Maag Daan (Sénégal). 45 min.

*La petite vendeuse de Soleil (1998)*. Waka Films (Suisse), Céphéide Productions (France),  
Maag Daan Films (Sénégal). 45 min.

Idrissa Ouédraogo :

*Yaaba (1989)*. Les films de l'avenir (Burkina Faso), Thelma Films (Suisse). 90 min.