

# FRANCOPHONIE DE L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE

---

MARCO MODENESI

Élisabeth DEGON, *Williams Sassine, itinéraires d'un indigné guinéen*, Paris, Karthala ("Lettres du Sud"), 2016, 221 pp.

Cette biographie de l'écrivain guinéen Williams SASSINE (1944-1997) est le fruit d'une longue enquête. Élisabeth DEGON a quitté le monde des bibliothèques dans lequel elle faisait carrière pour partir sur les traces de SASSINE, en France et en Afrique. En s'appuyant sur les entretiens de ses proches et sur de nombreuses sources bibliographiques (essais, actes de colloques, vidéos, enregistrements audio, articles), elle brosse le portrait d'un homme en perpétuel exil, qui a retranscrit les réalités africaines d'une manière crue et drôle. L'ouvrage, divisé en six parties chronologiques, de l'enfance aux hommages posthumes, comporte aussi une iconographie de photographies familiales.

Le "Préambule" (pp. 5-16) présente en détail la démarche de DEGON. Partie en Guinée dans le cadre de son travail, elle découvre l'œuvre de SASSINE grâce au roman ironique *Le Zébéros n'est pas n'importe qui*. Inspirée par sa brève rencontre avec l'auteur et par sa lecture de la biographie René Maran, *le premier prix Goncourt noir*<sup>1</sup>, elle décide d'écrire la vie de cet homme "gringalet par sa stature, grand par l'écriture" (p. 6) afin de le faire connaître. Après avoir relu l'intégralité de son œuvre, elle part à la recherche de ceux qui l'ont connu: l'éditeur de Présence Africaine, son ami Willie GIRARDIN et Monique BLIN (première directrice du Festival international des Francophonies en Limousin). Son investigation continue en Guinée, où le poète Ahmed Tidjani CISSÉ, Souleymane DIALLO (fondateur du journal *Le Lynx* pour lequel l'écrivain travaillait) et la famille SASSINE l'aident à compléter le tableau.

La première partie, "Famille et jeunesse: Kankan, Conakry" (pp. 17-48), aborde le contexte familial "hybride" (p. 17) dans lequel Williams a grandi, entre un père libanais chrétien et une mère guinéenne

---

1 Charles ONANA, *René Maran, le premier prix Goncourt noir 1887-1960*, Paris, Duboiris, 2007.

musulmane. Cette partie, nourrie de retranscriptions d'entretiens avec l'écrivain, mêle l'échelle microscopique à l'échelle macroscopique, c'est-à-dire les événements intimes de SASSINE (ses secrets familiaux, son enfance au cinéma Vox, sa scolarité et son apprentissage du français à Kankan, ses années de lycée à Conakry, son brillant baccalauréat) aux événements politiques de la Guinée des années 1960 (l'indépendance en 1958 et la prise du pouvoir par Sékou TOURÉ, le "complot des enseignants", la difficile situation socio-économique du pays).

Cette situation conduit l'étudiant en mathématiques à s'exiler, d'où le nom de l'imposante deuxième partie, "Errance" (pp. 49-107), qui suit ses vingt ans d'exil lieu par lieu: Paris, Agboville en Côte d'Ivoire, Oyem au Gabon, Nouakchott en Mauritanie, etc. Les grands moments de sa vie d'homme et de sa carrière d'enseignant puis d'écrivain s'y mêlent. Y figurent ses premiers romans, dans lesquels il narre la construction d'une école par un sage instituteur (*Saint Monsieur Baly*, 1973), la destruction d'un village (*Wirriyamu*, 1976) et l'histoire d'une révolte (*Le jeune homme de sable*, 1979), sans oublier les contes cruels et humoristiques du recueil *L'Alphabète* (1982). Il affirme publiquement ses convictions politiques, après son passage animé à l'émission *Apostrophes* en 1980: "[Les premiers écrivains noirs du continent] ont parlé de 'nos clairs de lune' et de nos 'lumières', et non de nos préoccupations véritables, au point qu'on considère que le Noir n'a pas de problème métaphysique, ni d'angoisse existentielle, ce qui entraîne mépris et incompréhension de la part du Blanc, sans oublier ce paternalisme 'repoussant'" (p. 79) Les années 1980 sont celles de sa reconnaissance internationale, avec sa nomination au rang de Chevalier des arts et des lettres, et de nombreuses rencontres autour de la littérature africaine en Europe et au Canada, qui le stimulent pour écrire son roman *Le Zébéros n'est pas n'importe qui* (1985), drôle de "constat de la catastrophe" guinéenne (p. 99) publié à la mort de Sékou TOURÉ.

S'ensuit son "Retour à Conakry" (pp. 109-124), qui coïncide avec l'arrivée au pouvoir de Lansana CONTÉ. Pour SASSINE, c'est d'abord une période de chômage, de dépression et de non-reconnaissance dans son propre pays. Mais l'émission radiophonique *Les Voix de l'écriture* de Bernard SCHOEFFER et plusieurs invitations littéraires (Madère, Dakar, Limoges) le font sortir du marasme conakrien.

Un "Nouvel élan" (pp. 125-170) s'amorce dans la quatrième partie, avec l'élargissement de son éventail littéraire (théâtre, chroniques satiriques), un panorama politique de la Guinée de 1993 à 1995. D'abord, Monique BLIN, soutien indéfectible de Williams SASSINE, lui propose une résidence à Limoges, de laquelle il s'enfuit pour voyager à Bordeaux, Bruxelles et Montréal. Ensuite, il accepte d'intégrer l'équipe d'origine ivoirienne du *Lynx*, journal satirique qui deviendra incontournable en Guinée. Le premier numéro paraît le 7 février 1992 et

les *Chroniques Assassines* de SASSINE connaissent immédiatement un grand succès. Il épingle avec malice la première véritable élection présidentielle, l'épidémie de choléra, l'Unicef. Parallèlement, il crée un recueil de nouvelles (*L'Afrique en morceaux*, 1994) et trois pièces à succès, *Funérailles tropicales* pour Avignon (1993), *Il était une fois... l'Alphabète* (1995) adaptée de *L'Alphabète*, et *Légende d'une vérité* (1995).

La biographe rassemble ensuite, dans le sous-chapitre "Les refuges des Sassine" (pp. 146-150), plusieurs descriptions intimes de l'homme de lettres par ses proches.

"Conakry, le temps qui reste, 1996-1997" (pp. 171-188) dépeint le pessimisme croissant de l'auteur face à la "capitale des poubelles" (p. 171) Conakry et à la dramatique situation guinéenne: "Il est même dangereux de penser à nos dépens et autres dépenses que, depuis l'indépendances, nous avons vécu 30 années d'indépendantristesse" (p. 175). Son amertume est accentuée par le rejet qu'il ressent dans son propre pays, avec l'épisode de la fête du 14 juillet à l'ambassade de France où il n'est même pas invité. Il prépare sa succession au *Lynx*, en la personne d'Abou Bakr DIALLO, et meurt subitement sur sa table d'écriture, un matin.

La dernière partie de la biographie est consacrée aux "Hommages posthumes" (pp. 189-200). Élisabeth DEGON souligne le contraste entre ces hommages (grande cérémonie en Guinée, journée d'hommage à la Sorbonne, Médaille de l'Ordre du Cèdre, concours Williams Sassine, mises en scène, colloques), et le rejet dont l'écrivain a fait preuve de son vivant. Elle signale l'édition, à titre posthume, des *Indépendan-tristes* (1997) et de *Mémoire d'une peau* (1998).

DEGON conclut son ouvrage par le regret que l'auteur guinéen ne soit pas plus connu et lu, et l'espoir que sa biographie "juste et respectueuse de l'écrivain dans son monde" (p. 202) permette de redécouvrir l'impertinent Williams SASSINE, dont les *Chroniques Assassines* seront bientôt éditées pour la première fois.

Anaë CROSTE-BAYLIES

Anna PROTO PISANI, Olivier FAVIER et Paola RANZINI (dir.), *Les littératures de la Corne de l'Afrique. Regards croisés*, Paris, Karthala, 2016, 308 pp.

Cet ouvrage, issu d'un travail en collaboration, s'interroge sur le rapport existant entre migrations contemporaines et littératures post-coloniales de l'Afrique de l'Est.

Le volume est divisé en trois parties: "Du discours à la voix et à l'émergence de l'auteur" (pp. 21-61), "Voix de la diaspora" (pp. 65-280) qui contient neuf sous-parties et "Regards européens" (pp. 283-302). On rendra compte, ici, de la seule contribution relevant de la francophonie.

Bernard URBANI dirige son intérêt vers l'écrivain franco-djiboutien Abdourahman Ali WABERI auteur d'une *Trilogie pour une terre perdue: Le Pays sans ombre, Cahier nomade, Balbala* (pp.138-160). Cette trilogie, qui lie l'humour, la violence et l'engagement politique et poétique de l'auteur, permet à ce dernier de reformuler l'image coloniale lors de la naissance de la République de Djibouti en 1977. L'ouvrage de WABERI a également permis à l'auteur de repenser la langue française, ses rapports avec la littérature et la culture, et d'observer les différents effets d'une "littérature-monde" (p. 143) qui pourrait favoriser un "monde meilleur" (p. 143). La trilogie est aussi un moyen pour l'auteur de renouer avec sa propre culture et de participer à la reconstruction de l'identité de son peuple, ses romans étant basés sur des faits réels mêlés au mytique, aux anecdotes et aux légendes orales. En évoquant la misère, l'exil, l'errance les conditions des femmes de Djibouti, mises à l'écart par la religion et la société, l'auteur parvient à transmettre le sentiment d'abandon qu'a ressenti son peuple.

Maëva AUCHER

---

Babou DIENE, Modou Fatah THIAM, Khamidou Rassoul THIAM (dir.), *Henri Lopes, une écriture de butinage*, Paris, L'Harmattan, 2019, 301 pp.

En mars 2018, le Centre de Critique Littéraire Africaine a organisé, à l'Université Gaston-Berger de Saint-Louis (Sénégal), un colloque international et interdisciplinaire sur le thème "Henri Lopes, romancier et nouvelliste". Les participants se sont plongés sur la production fictionnelle *lopésienne* afin de s'interroger sur sa création littéraire, à

savoir l'écriture "de butinage" ainsi appelée parce qu'elle "puise son matériau esthétique dans le patrimoine de l'humanité" (p. 7).

La première partie de ce volume se penche sur les choix d'écriture d'Henri LOPES. Amadou Falilou NDIAYE, dans l'article "Henri Lopes: de la poétique à l'éthos" (p. 15-26), explique comment sa quête identitaire et sa "polyphonie narrative" (p. 20) influencent son écriture. Pour sa part, "La poétique narrative dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes" (p. 27-40), de Mamadou Kalidou BA (p. 27), montre comment Henri LOPES bouscule les codes de l'écriture avec son style novateur. Le roman africain francophone s'inspire, comme le rappelle le critique, du roman français tout en puisant "ses ressources dans les traditions orales africaines millénaires" (p. 33). Cela donne pour résultat une écriture tout autant polyphonique (où polyphonie est à lire comme la qualité de moyens d'expression propres à produire des formes et genres littéraires variés) que polyvocale (c'est-à-dire où plusieurs personnages prennent part à la narration). Youssouf DIAWARA dans "Le double discours de l'ironie dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes" (p. 73-89) analyse les codes linguistiques et l'ironie présente dans le roman, à travers le voile d'un double discours afin de saisir la réelle visée communicative d'Henri LOPES. Cheikh M. S. DIOP, dans sa recherche sur "Henri Lopes, bon romancier mais mauvais nouvelliste?" (p. 41-60) démontre que l'auteur serait un bien meilleur romancier que nouvelliste. Son unique recueil de nouvelles *Tribaliques* date de 1971, et l'idée que sa production romanesque fonctionne comme une continuité de ce recueil est développée par le critique. Un autre sujet d'étude de cette première partie est développé par Baha Anicette Carolle AHOUKAN dans "De l'épistolarité de *Sans tam-tam* d'Henri Lopes" (p. 61-72), qui présente ce roman comme un "duo épistolaire tronqué" (p. 63) puisqu'il n'y a qu'un seul personnage, une seule voix; on est quand même loin de se trouver face à un monologue, c'est plutôt une "monodie épistolaire" (p. 70).

La deuxième partie du volume pivote autour de la question de l'identité dans l'écriture d'Henri LOPES. Pierre MONGUI dans "Genre et rapport matrimonial: du type à l'archétype dans *La Nouvelle romance* d'Henri Lopes" (p. 93-110) se penche sur la représentation de la femme dans ce roman. Nous y retrouvons une opposition nette entre la tradition africaine et la modernité occidentale pour ce qui est du rôle de la femme d'origine africaine et de son combat pour l'émancipation dans la société moderne, ce qui mène à certains conflits aussi bien au travail que dans le cadre familial. Bo Hyun KIM se focalise, ensuite, sur "Les enjeux du métissage lopésien autour de trois métis: André Leclerc, le Méridional et Henri Lopes" (p. 111-124). En comparant deux œuvres littéraires (*Chercheur d'Afriques* et *Le Méridional*), il met en évidence deux catégories distinctes de métis, à savoir le métis biologique et le métis intellectuel. L'article suivant a été rédigé

par Diakarida KONE (“La représentation des figures politiques dans *Tribaliques* et *Le Pleurer-rire* d’Henri Lopes: des personnages vulgaires?”), pp. 125-138) qui étudie les figures politiques dans l’écriture lopésienne. L’auteur met en avant les nouveaux dirigeants postcoloniaux, dont l’attitude et les discours sont définis comme vulgaires et “médiocres” (p. 9). “*Le lys et le Flamboyant* d’Henri Lopes ou l’écriture de l’entre-deux métissages” (p. 139-150) et “La représentation de la colonisation dans *Le lys et le Flamboyant* d’Henri Lopes” (p. 151-167) ferment cette section. Dans le premier article, Charles Edgar MOMBO définit l’écriture lopésienne comme une écriture de “l’entre-deux” (désignant ainsi le métis, p. 140) puisque l’auteur puise ses sources dans la culture africaine tout en s’adressant à des lecteurs universels. Quant à Didier TABA ODOUNGA, dans le second article, il se focalise sur la structure sociale de l’après colonisation, mettant bien en évidence que “La ville coloniale exacerbe les stéréotypes et les divisions” (p. 155).

La question de la langue se pose en particulier par la suite. Dans “Le roman lopésien à l’épreuve de la traduction” (p. 171-185), Babou DIENE soulève le problème de la langue d’écriture d’Henri LOPES et tire argument du fait que la traduction ne peut pas toujours être efficace et doit parfois faire preuve d’une “opération transculturelle” (p. 181). Khamidou Rassoul THIAM, dans “Modalités et fonctionnalité de la syntaxe hybride dans *Le Pleurer-rire* d’Henri Lopes” (p. 187-200), s’intéresse à ce qu’il définit comme la “syntaxe hybride” (p. 188) de l’écrivain. Il met en avant, dès la première page, deux tendances majeures de l’écriture franco-africaine, soit l’adoption d’une écriture classique et le choix d’une écriture africanisée. Il étudie cependant comment LOPES opte pour une troisième voie, celle de “l’hétérolinguisme” (p. 188). Le troisième article de cette section, écrit par Emmanuel NSENGIYUMVA, s’occupe de “*Dossier classé* d’Henri Lopes: poétique de l’ancrage et de l’hybridité” (p. 201-209). L’auteur distingue trois phases dans l’évolution de l’écriture lopésienne et examine en profondeur ses énoncés semi-lingala ainsi que semi-français. Enfin, dans “Équivalence dynamique et modulation dans la traduction des emprunts dans *Le Lys et le Flamboyant* d’Henri Lopes” (p. 211-222), Aly SAMBOU présente l’œuvre comme un roman illustratif du “métissage culturel et linguistique” (p. 211) et étudie la traduction des emprunts aux langues congolaises ainsi que la portée des diverses traductions émises.

La dernière partie du volume se penche sur les dynamiques intertextuelle et intermédiaire. “L’œuvre romanesque d’Henri Lopes au prisme de la philosophie occidentale” (p. 225-239) met en relation l’écriture lopésienne avec la philosophie grecque antique et la philosophie française contemporaine et moderne. Abdoulaye DIOUF explique que le romancier tire la substance de l’identité multidimensionnelle de l’enseignement philosophique de “la dialectique de l’identité et de

l'altérité" (p. 238). Modou Fatah THIAM et Jacques Raymond KOFFI KOUACOU, dans leurs articles respectifs "La question de l'oralité dans *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes" (p. 241-256) et "*Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes ou la fécondation d'une écriture par l'esthétique de l'oralité" (p. 257-269), arrivent à la conclusion que les romans de LOPES se trouvent à la croisée de l'oral, propre à l'environnement socioculturel de l'Afrique, et de l'écrit. *Le Pleurer-rire* déjà défini par Jacques Raymond KOFFI comme "la fécondation de l'écriture par l'esthétique de l'oralité" (p. 11), est analysé aussi par Serigne SEYE, dans "Médias et figurations de l'altérité dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes" (p. 271-286). Ce dernier en analyse l'approche médiatique et les figurations de l'altérité du-dedans et du-dehors, dans le but de mieux appréhender les dimensions de l'appartenance identitaire et de la domination politique due aux médias.

Le volume se termine avec "L'ekphrasis dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes" de Djidiack FAYE (p. 287-298), qui observe le rapport du mot à l'image et l'ekphrasis représentant le fondement du roman. Il est mis en relief que "la relation intermédiaire est mutuelle" (p. 294), car le mot et l'image contribuent tous deux à la création de l'identité du personnage.

Zoé KERICHARD-GIORGI

---

Mame RokhayaNDOYE, *Le cinéma ouest-africain francophone. Et pourtant, ils tourment!*, Paris, L'Harmattan ("Logiques Sociales"), 2019, 204 pp.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de la collection "Logiques sociales", dirigée par Bruno PÉQUIGNOT, directeur du département de Médiation Culturelle de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Il présente une étude sur les conditions de la production cinématographique en Afrique de l'Ouest francophone et expose les problématiques auxquelles font face les réalisateurs. Il rend compte aussi d'une recherche menée par RokhayaNDOYE, docteure en sociologie, reconnue pour son travail sur les cinématographies ouest-africaines francophones et plus particulièrement les cinématographiques burkinabé et sénégalaise.

Le livre, organisé en trois parties, s'ouvre par une "Introduction générale" (pp. 11-15) dans laquelle l'auteure précise quels États africains sont inclus dans l'Afrique de l'Ouest francophone ("le Bénin, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, la Guinée, le Niger, le Mali, le Sénégal et le Togo", p. 11), qui se distingue précisément par son appartenance à la francophonie. L'auteure présente en outre les trois productions cinématographiques de l'Afrique de l'Ouest: anglophones, lusophones et francophones, et met en relief "la faiblesse de la production filmique ouest-africaine francophone" en opposition à "l'Ouest anglophone – qui a une production cinématographique et audiovisuelle très importante" (p. 25). Rokhaya NDOYE adresse plus particulièrement son attention au Sénégal et au Burkina Faso en raison de leur place prépondérante dans le cinéma ouest-africain francophone. L'auteure détaille ensuite ce qui différencie les traditions cinématographiques de ces deux pays. Elle exprime clairement sa volonté d'aller plus en avant dans l'étude des conditions de la production cinématographique et de se concentrer sur les façons qu'emploient les réalisateurs pour continuer à exercer leur profession. Un des principaux intérêts de cet ouvrage est l'analyse des difficultés auxquelles font face les réalisateurs francophones ouest-africains, notamment du fait de moyens financiers réduits.

La première partie porte sur "Les systèmes de contraintes chez les réalisateurs ouest-africains francophones" (pp. 17-37) et permet à Rokhaya NDOYE de mettre en lien cette problématique avec le soutien français. Dans les années 1980, en effet, notamment par le biais de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), la France avait apporté une aide financière à ces pays qui avait permis la formation de professionnels de l'audiovisuel (p. 19). Plus récemment, cependant, une crise des moyens monétaires a mis en difficulté le secteur. Une des causes, focalisée aussi dans l'introduction, est la "dépendance du secteur aux acteurs de la coopération culturelle internationale" et surtout, "la réduction des aides financières et techniques françaises au début des années 2000" qui a conduit, "à une certaine déstabilisation de ces cinémas en les mettant dans une crise structurelle" (p. 14).

Au-delà du financement, la diffusion des films ouest-africains francophones est un autre point central de l'analyse. Il est démontré, à ce propos, que la France détenait un monopole absolu dans l'importation, la distribution et l'exploitation des films en Afrique francophone. Ce monopole, qui était aux mains de deux compagnies françaises, "la SECMA et la COMACICO" (p. 27), s'est d'ailleurs étendu à la période postcoloniale, avant d'être remis en question par certains pays ouest-africains. C'est ce qui a conduit à la nationalisation des salles de cinéma dans les années 1970: "la Haute-Volta (actuel Burkina-Faso) [...] nationalise ses salles de cinéma et crée la SONACIB" (p. 27).

Le public ouest-africain francophone est le troisième élément abordé dans cette analyse. L'ouvrage nous fait part des contraintes extérieures auxquelles ce public fait face: "le paysage audiovisuel et



cinématographique est caractérisé par une hégémonie d'images venues d'ailleurs, notamment de l'Europe et de l'Amérique du Nord et du Sud" (p. 52), si bien que – selon un témoignage de E8-Groupe Burkina Faso –: “le téléspectateur africain est aujourd'hui pris dans cette colonisation culturelle” (p. 52). RokhayaNDOYE appuie cette affirmation en expliquant que “les populations ouest-africaines francophones se retrouvent noyées dans une vague d'uniformisation culturelle à cause de leurs difficultés à affronter l'important flux des échanges unilatéraux” (p. 52). Ces problématiques ont une origine profonde, car “le premier contact entre les Africains et le cinéma a été les films coloniaux [...] Le cinéma colonial va influencer et impacter la création du goût cinématographique et les préférences en termes d'images filmiques et télévisuelles chez le public ouest-africain” (p. 53).

L'une des grandes problématiques des cinématographies ouest-africaines francophones reste leur dépendance économique aux institutions de coopération culturelle des pays occidentaux qui sont les principaux bailleurs financiers. Les principaux acteurs de cette coopération culturelle sont l'OIF (Organisation internationale de la francophonie) et le CNC (Centre national de la cinématographie). Le fond d'aide de l'OIF s'est renouvelé et est devenu le Fonds Image de la Francophonie depuis 2015: “ce fonds – doté d'environ 2 millions d'euros jusqu'en 2000 – ne dispose plus que de 900000 euros, répartis à parts égales entre cinéma et production audiovisuelle” (p. 57).

Enfin, RokhayaNDOYE cite quelques succès critiques du cinéma ouest-africain, primés dans les festivals internationaux, par exemple “les films du Burkinabé Idrissa Ouedraogo: *Tilai* (1990), des Sénégalais Djibril Diop Mambéty: *Hyènes* (1992) et Ousmane Sembène: *Moolaadé* (2003)” (p. 62).

Dans la deuxième partie (“La figure du réalisateur”, pp. 67-106), l'auteure cherche à décrypter la figure du réalisateur ouest-africain. La cinématographie ouest-africaine en général, et sénégalaise en particulier, a été fortement influencée par la vision du cinéma défendue par la “Nouvelle Vague” française et, corollairement, par la revue *Cahiers du Cinéma*. La cinématographie sénégalaise s'est donc basée sur des critères esthétiques et créatifs du cinéma d'auteur, “ce qui a conduit beaucoup de réalisateurs sénégalais à aller se former à l'IDHEC, au Centre d'Études Techniques et Artistiques de Paris, à l'ENS Louis-Lumière ou dans les départements de cinéma dans des universités françaises” (p. 84). À l'origine du cinéma africain, les œuvres filmiques subsahariennes ont été influencées par une cinéphilie européenne et notamment française. À ce propos, un parallèle intéressant est établi avec la question du financement: l'auteure explique comment la dépendance technique et financière aux principaux acteurs de la coopération culturelle a eu un impact non négligeable sur le contenu des films.

Dans la troisième partie, RokhayaNDOYE présente “Les solutions individuelles et collectives de résolutions des contraintes” (pp. 107-176). Pour répondre aux problèmes de financement, un témoignage de Hugues DIAZ, directeur de la DCI (la Direction de la cinématographie), souligne que “le Sénégal a signé de nombreux accords de coopération culturelle dans lesquels figure un volet cinématographique, mais aussi, [...] des accords de coproduction et d’échange cinématographiques avec trois pays qui sont la France, le Canada et le Maroc” (p. 147). En terme de solution collective, les festivals se sont imposés en tant qu’outils de diffusion et de promotion des films africains à faible visibilité. Le FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou) existe depuis 1969 et joue un rôle incontournable dans “la mise en contact des différents professionnels du cinéma et de l’audiovisuel” (p. 149). Il a permis en outre d’ériger le Burkina Faso en tant que capitale du cinéma africain. Au rang des partenaires financiers de ce festival, on retrouve par exemple l’OIF et la France. Le cinéma africain et la francophonie se rencontrent aussi grâce à l’organisation de festivals spécialisés dans les cinémas d’Afrique: “le Festival international du film d’Amiens [...] le Festival Vues d’Afrique de Montréal [...] les Rencontres cinéma de Manosque” (p. 136). Parallèlement à cela, “le réalisateur burkinabé va également proposer aux chaînes de télévision, ainsi qu’aux diverses institutions internationales, francophones notamment, des documentaires et autres longs métrages de fiction en les adaptant aux thématiques susceptibles de maximiser la validation du financement” (p. 165).

Certaines séries télévisées ouest-africaines francophones ont trouvé acheteur auprès de télévisions étrangères, françaises en particulier, telles que Canal + ou TV5. À titre d’exemple, l’auteure cite “*Commissariat de Tampy* (2006) [...] *Les aventures de Wanbi* (2004) [...] ou *C’est la vie* (2015)” (p. 133). Enfin, la FEPACI (Fédération panafricaine des cinéastes), qui joue un rôle important dans la pérennisation du dynamisme des cinémas africains, s’est associée en 2013 avec l’Organisation internationale de la Francophonie pour la création du “FPCA – Fonds panafricain pour le cinéma et l’audiovisuel” (p. 153).

La “Conclusion générale” (pp. 177-183) revient sur le point de départ de cette étude, c’est-à-dire le questionnement sur la rhétorique de la crise de la cinématographie ouest-africaine francophone. Face à ce système de contraintes, c’est en innovant et par la mise en place de pratiques et de stratégies que les réalisateurs burkinabés et sénégalais ont trouvé des solutions optimales. Cela est très bien illustré par le tableau “Éléments des systèmes de contraintes des réalisateurs burkinabés et sénégalais” (p. 179) ainsi que par le graphique “Circuit de réflexion du réalisateur” (p. 180). La fin de la conclusion laisse la parole aux réalisateurs burkinabé et sénégalais qui font part de leurs aspirations et de leur propre représentation de cette profession.

Une “Bibliographie” (pp. 185-189) très complète suit la conclusion. En outre sont présentes des “Annexes” (p. 193) comportant la liste des enquêtés burkinabés et des enquêtés sénégalais. Il est à noter que l’ouvrage est agrémenté de tableaux, d’illustrations et graphiques qui sont tous listés dans la “Table des graphiques et tableaux” (pp. 195-196).

Gabriel GALARD

---

Ibrahima DIAGNE et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dir.), *Cultures médiatiques et intermédialité dans les littératures sénégalaises*, Paris, L’Harmattan, 2020, 336 pp.

Ouvrage collectif qui porte sur les manifestations de l’intermédialité littéraire dans le domaine de la littérature sénégalaise: treize essais étudient ainsi la présence et l’appropriation des médias traditionnels et des médias contemporains dans l’univers du roman et de la nouvelle au Sénégal. Les études sont précédées d’une introduction (“Introduction — Intermédialité. Approches théoriques, état de la recherche, enjeux et défis africains”, pp. 11-36), signée par les deux directeurs du volume, qui propose une mise au point théorique “avant d’examiner les enjeux et les défis de l’intermédialité dans les littératures sénégalaises” (p. 11) et qui assure un cadre de référence fort utile concernant les théories, les concepts et les notions de base ainsi que les méthodologies, les processus et les phénomènes que l’approche adoptée implique. Le volume s’articule sur trois sections (“Intermédialités coloniales”, pp. 39-127; “Transpositions intermédiatiques – configurations postcoloniales”, pp. 129-228; “Écritures intermédiatiques à l’époque postcoloniale”, pp. 231-324) dont la première s’ouvre avec une contribution de János RIESZ qui s’interroge sur le rapport entre texte et images dans *La belle histoire de Leuk-le-Lièvre*, cours élémentaire des écoles d’Afrique noire rédigé par Léopold Sédar SENGHOR et Abdoulaye SADJI (“La belle histoire de Leuk-le-Lièvre: texte et illustrations dans le ‘Cours élémentaire des écoles d’Afrique noire’ de Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadjji (1953)”, pp. 41-60). Comme le relève RIESZ, la conception intermédiatique dans l’ouvrage est signalée “par la seule mention des *Illustrations* de Marcel Jeanjean” (p. 41). Ces illustrations présentent avant tout les actions et les aventures des personnages et ne visent pas, de prime abord, à un objectif didactique. RIESZ relève, en particulier, le rapport qu’entretiennent texte et images dans le cas des épisodes qu’on pourrait classer comme surnaturels qu’on trouve dans le livre: la mise en garde contre les superstitions de la part des auteurs passe avec difficulté à

travers les images, ce qui impose parfois une explication verbale. Le point de départ dans *Leuk-le-Lièvre* est d'ailleurs toujours la narration contrairement à un autre manuel, paru en 2008, inspiré de celui de SENGHOR et SADJI, et que RIESZ commente de manière plus sommaire. *Cartes à parler inspirées du livre de lecture scolaire "La belle histoire de Leuk-le-Lièvre", de Léopold S. Senghor et Abdoulaye Sadj* de Michel BOIRON et Jean-René BOURREL a, en effet, comme point de départ les images, qui sollicitent et encouragent la création verbale de l'enfant.

À partir d'un corpus d'une vingtaine d'ouvrages, en partie illustrés, Sonja MALZNER étudie les représentations de Dakar dans des récits de voyage ("Dakar, c'est la banlieue bordelaise" — Petit panorama de la représentation de la capitale de l'A.O.F. dans les récits de voyage illustrés", pp. 61-84). Pendant longtemps, l'évocation de Dakar – à l'intérieur d'un itinéraire où elle est toujours une simple étape de passage – se limite à celle de son port (surtout dans les récits à forte coloration colonialiste) lorsqu'elle n'est pas ignorée par les auteurs qui s'avèrent totalement désintéressés à la ville en tant que telle. Sonja MALZNER identifie très bien l'une des raisons de ce manque d'intérêt, témoigné par les silences ainsi que par le manque de photos concernant Dakar. À une seule exception près (le récit de voyage de l'allemand Friedrich SIEBURG de 1938), tous ces reportages témoignent du fait que la ville multiethnique, multiculturelle et moderne qu'est Dakar ne correspond pas au rêve exotique de l'Afrique sauvage et primitive que les Européens continuent de cultiver à l'époque de l'A.O.F. et, pour cela, s'avère indigne d'intérêt.

"Les références intermédiatiques" (p. 85) dans les romans d'Abdoulaye SADJI sont au centre de l'étude de Hans-Jürgen LÜSEBRINK, "L'intermédialité dans l'œuvre littéraire et essayiste d'Abdoulaye Sadj – De l'usage politique des médias traditionnels à la critique de l'acculturation médiatique coloniale" (pp. 85-109). La présence d'interférences médiatiques est due avant tout à la trajectoire biographique de l'auteur, à laquelle le critique consacre la première partie de son étude. Il relève ainsi les références aux médias de la culture traditionnelle (chants, musiques, danses, tam-tams) ainsi que la présence de la culture médiatique occidentale (photographie, musique, journaux, cinéma) dans l'œuvre de SADJI. Les premiers se proposent souvent comme des "formes de communication de la mémoire et des valeurs collectives" (p. 100) et s'avèrent même des facteurs de résistance de la tradition face aux présences intermédiatiques modernes, qui "sont liées à l'espace urbain et à la civilisation occidentale introduite par la colonisation" (p. 100) et qui peuvent suggérer l'état d'aliénation de certains personnages. LÜSEBRINK met, par ailleurs, bien en évidence qu'on retrouve là "une critique de l'acculturation coloniale ainsi que des mentalités, des pratiques et de l'habitus culturels" (p. 103) qu'elle a introduits.

L'étude de Papa Samba DIOP, qui ferme la première section du volume, concerne la figure du tirailleur sénégalais dans trois espaces de médiation: l'histoire, la littérature et le cinéma ("Le 'Tirailleur sénégalais', figure *intermédiaire*: configurations, enjeux esthétiques et idéologiques", pp. 111-127). Si l'histoire (Charles MANGIN, Samuel MBAJUM, Marc MICHEL) s'efforce de dresser un portrait exact du tirailleur sénégalais, la littérature (Bakary DIALLO, Léopold Sédar SENGHOR) penche vers sa glorification à partir de multiples points de vue; pour sa part, le cinéma (Ousmane SEMBÈNE, Rachid BOUCHAREB), tout en accueillant "les divergences idéologiques relevées en histoire et en littérature" (p. 122), souligne le courage et l'abnégation de ces figures dont il précise la réalité historique (des tirailleurs maghrébins se retrouvent, par exemple, sous l'étiquette collective de "tirailleurs sénégalais") et met en relief le véritable statut de martyrs africains morts au service de la France.

Deux études consacrées à Ousmane SEMBÈNE ouvrent la deuxième section du livre. Maguèye KASSE s'occupe de "L'intermédialité dans la production cinématographique d'Ousmane Sembène" (pp. 131-147) alors que Ibrahima DIOUF présente "L'intermédialité dans *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène: des imagologies croisées à une interculturalité dynamique" (pp. 149-169). C'est la position militante qui a toujours caractérisé SEMBÈNE par rapport aux autres cinéastes africains qui, selon Maguèye KASSE, permet de "comprendre et interpréter la présence et la richesse de l'intermédialité dans sa production cinématographique" (p. 133). Sachant bien que l'image est plus accessible que les livres, SEMBÈNE fait le procès de la bourgeoisie, de la mémoire coloniale occultée et met au centre de son œuvre "la lutte contre la corruption, la politique de la sébile", "la lutte des femmes" (p. 135), ainsi que la préservation de l'unité nationale et culturelle sénégalaise à travers l'harmonisation des différences. Maguèye KASSE montre bien que SEMBÈNE accorde une dimension particulière à l'intermédialité. La musique, la chanson, la ballade, les instruments traditionnels et "la grande diva séeréer Yandé Codou Sène", mais aussi "le saxophone de Manu Dibango" (p. 139), Youssou NDOUR et encore les journaux ou les arts figuratifs qui constellent le cinéma de SEMBÈNE sont autant d'expressions d'intermédialité qui collaborent à la structuration "de la trame au sens architectural de l'histoire narrée" (p. 145). Ibrahima DIOUF, de son côté, sonde *Le Docker noir* dans une optique intermédiaire avec une attention particulière à "la présence obsédante de la métaphore filmique" (p. 150). La métaphore filmique a "une fonction esthétique et historique" (p. 162). Cependant, la presse aussi a un rôle significatif et s'avère un écran qui révèle du Noir "une image médiatisée et la caméra métaphorique qui en filme le processus de découverte" (p. 152), à la fois, alors qu'elle n'accorde qu'une moindre attention au Blanc. De même, DIOUF rappelle avec exactitude que *Le Docker noir*, par un vaste réseau de médiations, multiplie les signes d'une interculturalité dynamique qui invite la

communauté de Diaw Falla, le héros du roman, à obtenir la capacité de s'inscrire dans la modernité.

Deux études aussi sont consacrées à l'œuvre de Fatou DIOME: Ibrahima DIAGNE présente "Radio, télévision, téléphone: l'écriture de la voix phonique comme masque acoustique dans l'œuvre romanesque de Fatou Diome" (pp. 171-194) alors que la contribution de Christoph VATTER porte sur "Intermédialité, interculturalité et identité chez Fatou Diome. De la fonction de la télévision entre médiation interculturelle et critique médiatique dans *La Préférence nationale* et *Le Ventre de l'Atlantique*" (pp. 195-215). Après avoir focalisé la représentation culturelle et les pratiques sociales liées à la radio "qui permettent d'en saisir sa fonctionnalité communicationnelle et l'importance de son appropriation culturelle" (p. 175) dans les romans de Fatou DIOME, DIAGNE montre que "comme la radio, le téléphone est aussi un média investi de récits qui se répercutent directement dans le flux romanesque et structurent les passages narratifs" (p. 177). La réflexion sur les nouveaux médias, chez DIOME, témoigne de transformations sociales et culturelles négatives. La présence intermédiaire qu'on peut relever dans les romans de Fatou DIOME concerne la musique, le cinéma, la vidéo et la photographie; elle peut jouer le rôle d'un commentaire métatextuel, mais elle permet surtout à l'auteure "d'établir des passerelles entre les médias, mais aussi entre les cultures" (p. 192). C'est sur la présence et sur la fonction de la télévision chez Fatou DIOME que se focalise l'intérêt de Christoph VATTER. Après quelques réflexions sur les liens entre littérature et télévision, VATTER dirige son analyse sur la nouvelle "Le visage de l'emploi" et sur *Le Ventre de l'Atlantique*, textes où la télévision occupe une place centrale. VATTER reconnaît, surtout dans sa lecture du roman, trois fonctions principales de la télévision qui se révèle un "lien interculturel et transnational", un moyen de structurer une opposition avec d'autres médias et "un agent de dynamique culturelle et de transformation de la société" (p. 204). Cependant, si la télévision est présentée comme une fenêtre ouverte sur le monde qui pourrait même assurer une certaine émancipation culturelle, elle se fait aussi "métonymie de la France" (p. 207) et un média de séparation. C'est ainsi que, chez DIOME, la tradition orale africaine est aussi dressée contre "le divertissement télévisuel" (p. 210).

"Littérature et musique: les traces de la voix dans quelques romans sénégalais" (pp. 217-228) ferme le deuxième volet du volume. Ibrahima WANE y analyse les multiples présences de la musique dans un *corpus* qui accueille quelques œuvres d'Ousmane SOCÉ, Hamidou DIA, Bou-bacar Boris DIOP et Pape Samba KANE. Les modes d'inscription de la musique dans le roman sont multiples, mais la musique n'est pas présente uniquement comme thématique du roman car "ses motifs et ses structures sont repérables dans l'écriture des auteurs" (p. 223) et configurent la vision du monde que chaque écrivain se propose de définir.

La dernière section du livre s'ouvre par une étude sur "Intermédialité et création esthétique dans des romans de Boubacar Boris Diop et Felwin Sarr" où Mamadou BA étudie tous les éléments relatifs à d'autres médias dans *Kaveena* et *Les Petits de la guenon* de Boubacar Boris DIOP et dans *Dabij* de Felwin SARR. Il montre d'abord comment *Les Petits de la guenon* met en œuvre des stratégies propres à la presse, pour relever, par la suite, l'ample présence de médias dans *Kaveena* où ils fonctionnent comme "des adjuvants de la fiction" (p. 235). Grâce aux médias traditionnels, l'écriture romanesque renoue le lien entre les formes anciennes, mais elle le fait pour s'en émanciper. La présence de l'art dans le récit de SARR témoigne aussi du fait que l'art est "quête et conquête" (p. 245) ainsi que de la capacité démiurgique de tout créateur.

Deux ouvrages d'Aminata SOW FALL sont l'objet de la lecture critique de Diouma FAYE ("Pratique scripturale et portée symbolique de l'intermédialité dans *L'Appel des arènes* et *Festins de la détresse* d'Aminata Sow Fall", pp. 251-264). Plusieurs médias jalonnent les deux romans d'Aminata SOW FALL, mais les chants et les musiques traditionnels en particulier ont une présence massive dans son œuvre et constituent "un appel à l'enracinement mais aussi un appel à la sauvegarde et la conservation du patrimoine culturel" (p. 257).

L'intérêt de Susanne GEHRMANN ("Le film *Ken Bugul – personne n'en veut* de Silvia Voser comme prolongement médiatique de l'écriture autoréférentielle de Ken Bugul", pp. 265-298) porte "sur l'interface intermédiaire entre le film documentaire que la Suisse Silvia Voser a réalisé avec Ken Bugul comme protagoniste et l'œuvre de l'écrivaine" (p. 267). Cette approche focalise, de manière extrêmement attentive, les rapports du film à la littérature, du documentaire aux romans de Ken BUGUL. Le documentaire de Silvia VOSER se base, en effet, sur l'entrelacement de la parole orale et écrite de l'écrivaine, il établit un lien intime entre les propos de la romancière et la lecture, par une *voix-off*, de passages de ses ouvrages et parvient même à employer la photographie comme média de mise en abyme dans la composition cinématographique. En annexe, on peut lire une interview de Susanne GEHRMANN avec Silvia VOSER.

L'étude de Serigne SEYE, "Brièveté et intermédialité: le cas de la nouvelle sénégalaise" (pp. 299-324), ferme le volume. Dans le très vaste corpus (peut-être même un peu trop vaste pour les dimensions limitées d'un article), le premier niveau d'insertion des médias relève de l'ordre diégétique où ils s'avèrent des éléments déterminants des récits. Les médias, d'ailleurs, secondent aussi la volonté de refondation des techniques scripturaires (style journalistique, ekphrasis) chez certains auteurs. Le but de ces choix de composition serait avant tout le renforcement de l'expressivité des textes grâce "à une plus grande force suggestive" (p. 321) sans pourtant oublier d'attirer l'attention sur les problèmes de la société sénégalaise.

Marco MODENESI