

Intertextualité et intersémiotité :

Les Bouts de bois de Dieu, un roman-cinéma

Serigne SYLLA
serignesylla@ucad.sn
FASTEF / UCAD, Dakar (Sénégal)

Abstract: *Les Bouts de bois de Dieu*, the Sembene Ousmane's masterpiece, is in constant contact with novels of European or Negro-African literature. Going by the different meanings of the concept of intertextuality, we shall identify these relations. But the author, writer, experienced in cinema techniques, is unable to make a «functional dividing». That's the reason why the narrative tools of cinematic aesthetic are shown through the novelistic woof. From that moment, and other notion is essential for us: the intersemioticity.

Otherwise, the cinema and the novel are an integral part of the set of themes. Some characters, whose behaviours are explained by the psychoanalytic theory of identification, dream of occidental life or give way to the violence consubstantial with the offered films. All things considered, the work, multimodal, rocking between novel and cinema, becomes a novel-cinema.

Keywords: Camera, cinema, collimator, editing, intersemioticity, intertextuality, music, narrator, novel, picture, plan, shot, sound, spectacle, word.

Les recherches sur l'intertextualité reposent sur une conception restrictive du texte, relevant des matériaux verbaux. D'autre part, ces investigations ont pour champ de prédilection un système sémiotique unique, celui de la littérature. Or le texte doit être conçu comme une pratique orale, écrite et/ou visuelle car «une part toujours croissante de la communication est "multimodale", c'est-à-dire qu'elle mobilise simultanément plusieurs

«canaux¹». Par conséquent, en nous fondant sur cette signification extensive, nous analyserons *Les Bouts de bois de Dieu* sous le double angle de l'intertextualité et de l'inters mioticit .

Nous étudierons d'abord les relations que cet ouvrage entretient avec des chefs-d'œuvre de la littérature européenne et africaine. Ensuite, nous nous intéresserons à l'art du récit. Todorov, l'inventeur du terme *narratologie*  crit: «C'est un fait qu'aujourd'hui ce n'est plus la littérature qui apporte les récits dont toute société semble avoir besoin pour vivre, mais le cin ma²». Avait-il prévu les influences réciproques qui existent entre le cinéma, tourné vers la narration pour devenir un art³, et la littérature ? Sembène est all  à Moscou pour étudier le cinéma, avec la bénédiction de ses initiateurs André Bazin et Georges Sadoul⁴. Laissera-t-il transparaître l'esthétique filmique et ses outils narratifs dans *Les Bouts de bois de Dieu*⁵? Enfin, le roman et le cinéma étant partie intégrante de la thématique, quel sera, dans un pays colonisé, l'impact de ces moyens de communication sur la vie de certains personnages ?

I. Les réseaux intertextuels

Par l'étude de la fortune, des sources et des affinités, le critique apprécie une œuvre en tenant compte des écrits antérieurs, contemporains ou postérieurs. Ainsi, en tant que texte à dominante narrative, conçu et rédigé dans un contexte donné, *Les Bouts de bois de Dieu* entretiennent des relations étroites avec la littérature générale, le roman français d'une certaine époque, et la prose littéraire négro-africaine.

Aucune indication p ritextuelle ne précise le statut générique de l'ouvrage de Sembène Ousmane. Cependant, si on le lit comme un roman, cet «horizon d'attente» sera comblé. En effet, de nombreux items le rattachent au roman, genre que le *Dictionnaire Larousse* définit clairement: « uvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de m eurs ou de caractères, l'analyse des sentiments».

Il s'agit donc d'un récit caractérisé par la fictionnalit , même si l'auteur s'inspire de faits réels. En outre, une intrigue se noue dans la relation d'une grève, met en scène plusieurs personnages, et connaît un dénouement, ce qui rappelle le double schéma narratif et actantiel. Dans cet ouvrage, on pourra étudier les caractéristiques fondamentales du roman, texte narratif par excellence: la fiction, la narration, la «mise en texte», c'est-à-dire les temps verbaux, les choix lexicaux, les procédés stylistiques et rh toriques⁶. Par conséquent, on peut invoquer l'architextualit  ou, en d'autres termes, «l'ensemble des catégories générales ou

¹ Dominique Maingueneau, 2014, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, p. 175.

² Tzvetan Todorov, 1987, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, pp. 64-65.

³ <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%20ma>>, consulté le 15/11/2014   13h 05 mn.

⁴ <<http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/Ousmane>>, consulté le 15/11/2014 à 14 heures.

⁵ Toutes les références à cet ouvrage renvoient à l'édition Presses Pocket, Paris, 1960.

⁶ Voir Yves Reuter, 2011, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin.

transcendantes – types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier⁷».

D’autre part, Riffaterre définit l’intertextualité de façon très large: «[elle] est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie. Ces  uvres constituent l’intertexte de la premi re⁸». Et, avant Riffaterre, Julia Kristeva, qui a forgé le mot, s’appuyant sur le dialogisme bakhtinien, a écrit: «Il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l’espace d’un texte, plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent⁹».

D’après ces définitions, qui relèvent des «conceptions extensives» liées au mouvement et au dialogue intertextuels¹⁰, *Les Bouts de bois de Dieu* rappellent certains romans de la littérature occidentale, française, notamment. Par exemple, sur le plan thématique, *Germinal* est aussi, fondamentalement, le récit d’une grève d’ouvriers qui réclament de meilleures conditions de vie et de travail¹¹. Dans les deux cas, on note, pour ne prendre que l’exemple de Thi s, la binarité et la compartimentation de l’espace car il y a, d’un côté, le coron¹² (les quartiers indigènes chez Sembène) et, de l’autre, le «Vatican», où vivent, à l’écart, les employés blancs des Chemins de fer¹³, et qui correspond aux villas luxueuses des bourgeois de Zola. Dans les deux cas, les prolétaires croupissent dans la misère, alors que les capitalistes se prélassent dans l’opulence symbolisée par les repas plantureux qu’ils prennent¹⁴.

Au niveau des personnages, certains guides religieux (l’abbé Joire, le Sérigne N’Dakarou) sont en collusion avec les exploitateurs et, de manière ouverte ou voil e, tournent le dos aux travailleurs¹⁵. L’intrigue amoureuse à trois (Chaval – Etienne – Catherine) demeure le pendant de la situation de N’Deye Touti, hésitant entre Daouda, dit Beaugosse, et Ibrahima Bakayoko¹⁶. Par ailleurs, le vieux Bonnemort¹⁷, sujet à des quintes de toux récurrentes, suivies de crachats noirs, demeure l’homologue du phtisique Bakary qui tousse sans cesse. Tous les deux semblent incarner l’ouvrier  g  dont la santé se dégrade par un long séjour dans une atmosphère pollu e¹⁸. Quant   Penda, la Thiessoise à la

⁷ Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 7.

⁸ Michael Riffaterre, « La trace de l’intertexte » in *La Pensée*, octobre 1980, p. 4.

⁹ Julia Kristeva, 1969, *Semiotik . Recherches pour une s manalyse*, Paris, Seuil, p. 52.

Voir aussi Mikha l Bakhtine, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁰ Tiphaine Samoyault, 2004, *L’Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, p. 8.

¹¹ Emile Zola, *Germinal*, Paris, Le Livre de poche, s. d.

¹² *Ibidem*, pp. 17, 95 et *passim*.

¹³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 253 et s.

¹⁴ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 90, 253.

Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 195, 197, 326, 329.

¹⁶ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 32, 45-46, 125-128 et *passim*.

Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 331, 340-349.

¹⁷ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 9, 11, 13-14.

¹⁸ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 42-43, 51, 213, 231, 274, 373.

galanterie v nale¹⁹, elle apparaît comme la s ur jumelle de la Mouquette, l'ouvrière volage²⁰. Bakayoko²¹, le «roulant», l'« me de la grève» est une sorte d'Etienne Lantier²² grim  en noir. Enfin, Maigrat, l'épicier qui refuse de faire crédit aux ouvriers subira un supplice sans nom: son membre viril sera arraché par une femme²³. C'est Hadram , le commerçant maure qui, sur les injonctions de l'administration coloniale, refuse de prêter des denrées alimentaires aux gr vistes²⁴, et, en même temps, le policier indigène dont Mame Sofi tord les organes g nitaux²⁵.

Tous ces personnages, chez Zola comme chez Sembène, sont rendus sympathiques ou antipathiques, suivant qu'ils militent ou non pour les droits des travailleurs. Cependant, si les protagonistes du mouvement ouvrier sont aurol s de gloire, les auteurs évitent de créer des individualités trop marquantes, en insistant sur les foules en marche ou en action²⁶. De temps en temps, il existe une focalisation sur les lieux de travail personnifiés : la mine du Voreux²⁷, semblable au Minotaure, happe les ouvriers, alors que le grand portail de la Régie se présente, «ouvert comme une bouche qui appelle²⁸». Ainsi, la classe ouvrière, tout entière, sera l'artisan de son propre destin²⁹. Si la victoire est totale dans *Les Bouts de bois de Dieu*³⁰, les mineurs de *Germinal* connaissent un échec, terreau des victoires futures³¹, comme le montre la belle métaphore fil e de l'*explicit*³² que Sembène reprend à son compte: «Quelque chose de nouveau germe en eux, comme si le passé et l'avenir étaient en train de s'étreindre pour féconder un nouveau type d'homme³³».

Entre *Germinal* et *Les Bouts de bois de Dieu*, les affinités d'ordre thématique et structurel sont telles qu'on peut parler d'hypertextualit , notion à propos de laquelle Gérard Genette  crit: «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*)   un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire³⁴». Ce critique donne un sens restreint au mot *intertextualité* en le concevant comme une «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes» ou encore comme la «présence effective d'un texte dans un autre » dont les

¹⁹ *Ibidem*, pp. 223-224 et *passim*.

²⁰ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 45, 245.

²¹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 277, 291, 335.

²² Emile Zola, *op. cit.*, pp. 155, 159, 207, 217, 270.

²³ *Ibidem*, pp. 346-352.

²⁴ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ *Ibidem*, p. 177.

²⁶ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 273-274, 287-317, 329, 375, 379.

²⁷ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁸ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 313-339.

³⁰ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 371-372.

³¹ Emile Zola, *op. cit.*, pp. 502-503.

³² *Explicit* d'après la formule latine *liber explicit* (le livre finit) est préférable à *excipit*, emploi fautif.

³³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 127.

³⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

différentes manifestations sont la *citation*, le *plagiat* et l'*allusion*³⁵. Cette définition est contestable parce que la lecture intertextuelle devrait « porter sur les rapports entre textes, et non sur les rapports entre composantes textuelles situées dans des textes diff rents³⁶ ».

Mais si on la retient comme hypothèse de travail, on pourra rapprocher N'Deye Touti d'Emma Rouault qui deviendra Madame Bovary, et de Jeanne, l'héroïne de Maupassant. En effet, fortement influencées par les lectures et/ou par le cinéma, ces jeunes filles appellent de tous leurs vœux le Prince Charmant, en rêvant d'une existence féerique, devant un réel étouffant. Ainsi, dans le roman de Flaubert, on peut lire à propos d'Emma:

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes [...]. Elle aurait voulu vivre dans quelque manoir, comme ces châtelaines [...] qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours [...] à regarder venir du fond de la campagne un cavalier   plume blanche qui galope sur un cheval noir³⁷.

Evoquant la vie conventuelle de Jeanne, Maupassant, considéré comme un disciple de Flaubert,  crit:

Et elle se mit à rêver d'amour.
L'amour! [...], elle n'avait plus qu'à le rencontrer, lui !
Comment serait-il ? Elle ne le savait pas au juste et ne se le demandait même pas. Il serait lui, voilà tout³⁸.

Cette attente de l'amour encore inconnu, on la retrouve, presque terme à terme, chez le personnage de Sembène:

Elle traversait l'existence quotidienne en rêve, un rêve où se trouvait le Prince Charmant des livres. N'Deye ne savait pas exactement qui serait ce Prince Charmant, ni quelle serait la couleur de sa peau, mais elle savait qu'il viendrait un jour et qu'il lui apporterait l'amour³⁹.

Les films aussi entraînent la jeune fille vers un univers paradisiaque situé aux antipodes de la réalité:

Lorsque N'Deye sortait d'un cinéma où elle avait vu des chalets fait s [sic] de neige, des plages où se bronzait des gens célèbres, des villes aux nuits  clabouss es de n on, et qu'elle rentrait dans son quartier, elle avait comme des nausées, la honte et la rage se partageaient son c ur⁴⁰.

³⁵ *Ibidem*, p. 8.

³⁶ Michael Riffaterre, cité par Karen Martel in «Les notions d'intertextualité et d'intratextualit  dans les théories de la réception», revue *Protée*, vol. 33, n  1, printemps 2005, p. 95.

³⁷ Gustave Flaubert, 1986, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, pp. 96-97.

³⁸ Guy de Maupassant, 1970, *Une Vie*, Paris, Le Livre de poche, p. 17.

³⁹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁰ *Idem*.

Ces citations tendent à montrer, quand bien même l'intertextualité ne tiendrait pas compte de la chronologie, que Maupassant s'est souvenu de quelque page de son maître Flaubert et que tous les deux ont, par la suite, influencé Sembène qui a, sans doute, pratiqué les écrivains russes et soviétiques. Mais on doit être prudent: le repérage de l'intertextualité «qui peut être involontaire» dépend de la culture du lecteur⁴¹ et ne demande pas «de prouver le contact entre l'auteur et ses pr d cesseurs⁴²». La grève du Dakar-Niger se déroule dans un contexte colonial. Toutefois, les travailleurs semblent faire abstraction de la couleur des épidermes et de l'hégémonie française, pour ne s'intéresser qu'à la lutte du travail contre le capital. Cette orientation, nettement affirmée par Lahbib et Bakayoko⁴³, est prônée par le marxisme et l'internationalisme prolétarien, *credo* du Petit-Russien, le personnage de Maxime Gorki : « Pour nous, il n'y a pas de nations ni de races, il n'y a que des camarades, ou des ennemis. Tous les travailleurs sont nos camarades, tous les riches, tous ceux qui gouvernent, nos ennemis⁴⁴ ».

Sur un autre plan, le lecteur des *Bouts de bois de Dieu* peut déceler les relations transtextuelles entre cet ouvrage et les romans négro-africains qui instruisent le procès du colonialisme. Ce courant inauguré par *Ville cruelle*⁴⁵ d'Eza Boto, comporte, entre autres ouvrages, *Le Pauvre Christ de Bomba*⁴⁶, *Une Vie de Boy*⁴⁷, *Le Vieux N gre et la médaille*⁴⁸, *  pays, mon beau peuple !*⁴⁹. A des degrés divers, ces écrits stigmatisent l'exploitation économique, le mépris culturel et la discrimination raciale, maux que flétrit Sembène Ousmane. En effet, les ouvriers africains n'ont pas les mêmes droits que leurs collègues occidentaux parce qu'ils sont des êtres colonisés, détenteurs d'une civilisation bafou e⁵⁰. D'ailleurs, toute la production romanesque de l'écrivain sénégalais repose sur la dénonciation de l'exploitation, que celle-ci soit fondée sur le racisme, le capitalisme, le colonialisme, le néocolonialisme ou l'analphabétisme. Donc, à la limite, il y a intratextualit , terme qui désigne le cas où un auteur réutilise ses propres «motifs», ses propres «fragments» mettant ainsi «son projet rédactionnel en rapport avec une ou plusieurs [de ses] œuvres ant rieures⁵¹».

Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, les multiples abandons de la fiction principale au profit de longues digressions relèveraient d'une narrativité purement africaine, si l'on en croit Amadou Hamp t  B ⁵². En effet, tout se

⁴¹ Anne-Claire Gignoux, «De l'intertextualité à l'écriture», in *Cahiers de narratologie*, 13/2006, pp. 4, 19.

⁴² Michael Riffaterre, cité par Anne-Claire Gignoux, art. cit., p. 4.

⁴³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 281, 282.

⁴⁴ Maxime Gorki, 1987, *La Mère*, Moscou, Editions «Radouga», p. 48.

⁴⁵ Eza Boto, 1954, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.

⁴⁶ Mongo Bâti, 1956, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Laffont.

⁴⁷ Ferdinand Oyono, 1956, *Une Vie de Boy*, Paris, Julliard.

⁴⁸ Ferdinand Oyono, 1956, *Le Vieux N gre et la médaille*, Paris, Julliard.

⁴⁹ Sembène Ousmane, 1957, *  pays, mon beau peuple!*, Paris, Presses Pocket.

⁵⁰ Sembène Ousmane, 1960, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, pp. 185-186, 255, 279.

⁵¹ Kareen Martel, art. cit., p. 93.

⁵² Amadou Hamp t  B , cité par Martin Bestman, art. cit., p. 398.

passer comme si Sembène paraphrasait et imitait la conduite du récit des griots: «Je vais vous raconter la grève des cheminots du Dakar-Niger. Parmi les protagonistes de cette grève, il y avait Ibrahima Bakayoko, fils de la très vieille Niakoro⁵³». Puis suivrait une digression monstrueuse sur la grand-mère d'Ad'jibid'ji, loin du th tre de la lutte ouvrière.

En définitive, que la conception du phénomène soit restrictive ou extensive, les réseaux intertextuels sont nombreux dans *Les Bouts de bois de Dieu*. Cette pluralité montre qu'il s'agit d'un texte éminemment littéraire car, selon Riffaterre, la lecture intertextuelle, au cours de laquelle le lecteur «repousse le sens vers un texte absent de la lin arit ⁵⁴», produit la signifiante, tout en demeurant le gage ultime de la littérarité. Mais, sur le plan narratif, il existe une sorte de belligérance entre cette littérature et les emprunts multiples à l'art du cinéma.

II. La narration cinématographique

Le narrateur des *Bouts de bois de Dieu* se sert de mentions écrites, rappelant ainsi le film, muet ou parlant. D'autre part, l'ordre du récit ne peut être compris que si l'on se réfère à la technique du montage. En outre, d'autres aspects renvoient à la bande-image et à la bande-son du cinéma.

Une partie du p ritexte contient la liste des personnages⁵⁵, indique le rôle de chacun, et les relations qui unissent certains actants à d'autres. Ces hommes et ces femmes sont désignés soit par leurs noms complets, soit par un patronyme, soit par un prénom seulement. Mais, dans tous les cas, on note, chez le romancier, une maîtrise parfaite de l'onomastique soudano-sénégalaise. La liste ressemble beaucoup à ce qu'on appelle, au cinéma, un générique d'ouverture. Cette pratique courante remplit une fonction d'ordre administratif et juridique, car elle affiche l'identité du film et limite le piratage. D'autre part, elle précise la «démarcation temporelle de la fiction.⁵⁶»: l'histoire commence après le générique et, en principe, s'achève lorsque le carton «FIN» apparaît. Cependant, le générique des *Bouts de bois de Dieu* est lacunaire parce qu'il n'y a aucune mention de la musique utilisée. Par ailleurs, on ne dit pas, à côté de la nomenclature des acteurs, les personnages que ceux-ci incarnent. Est-ce, chez l'auteur, qui prétend raconter des  v nements historiquement avérés, une manière de suggérer qu'il écrit un roman à clefs, le lecteur devant identifier les acteurs par une lecture intelligente de l'ouvrage?

Les  v nements relatés se déroulant dans trois lieux distincts, à plusieurs reprises, une mention écrite figure, seule, sur une page qui fait figure d'écran, comme localisation des faits narr s, à la manière des cinéastes. Les intertitres, en lettres capitales, immédiatement suivis d'un texte, sur la même page, indiquent qu'il y a une focalisation sur des personnages ou sur des endroits situés dans une

⁵³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 13, 51, 203.

⁵⁴ Michael Riffaterre, 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, p. 25.

⁵⁵ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵⁶ <http://wikipedia.org/wiki/G%C3%A9n%C3%A9rique>, consulté le 13 janvier 2015 à 09 heures.

des trois villes. Ainsi, on a l'impression que le narrateur élabore un feuilleton   intrigues multiples et emboîtées, chaque épisode concernant principalement un individu ou une localité. Ces titres et ces intertitres, le calicot de la maison soudanaise du syndicat ouvrier⁵⁷, ainsi que les banderoles et les pancartes brandies lors du meeting de Dakar, renvoient aux cartons du cinéma. Et, dans cet art, même s'ils sont au milieu des images, ils évoquent l'intrusion du langage verbal dans la narration filmique.

Au surplus, de nombreuses notes infrapaginales émaillent le texte des *Bouts de bois de Dieu*⁵⁸. Presque toujours, celles-ci traduisent en français des expressions empruntées aux langues locales, tout en instaurant une connivence avec le lecteur africain. Cette fonction explicative du narrateur montre aussi l'embarras qui consiste à écrire dans une langue étrangère, et donne raison à des critiques comme Makouta-MBoukou: «[Les écrivains] ne font jamais table rase de leur origine linguistique [...]. Il faut donc admettre qu'un roman négro-africain est écrit en deux langues au moins⁵⁹». D'ailleurs, ces notes de bas de pages ne sont pas sans rappeler la technique cinématographique du sous-titrage qui «consiste à afficher une traduction, synchrone avec le dialogue, au bas de l' cran⁶⁰». Ce moyen est fréquent dans les pays où les langues atteignent un public restreint.

Comme le prouve le système des temps verbaux, où le passé simple est fondamental, le narrateur des *Bouts de bois de Dieu* procède à la narration ultérieure d' v nements concomitants, ayant pour théâtres trois espaces géographiques. Or l'omniprésence et la simultanéité posent problème. Peut-on affirmer qu'il y a un narrateur basé à Thi s et deux autres domiciliés l'un à Bamako et l'autre à Dakar ? Dira-t-on que l'ouvrage résulte de la conjonction de trois récits différents sur le plan auctorial? En vérité, aucun indice textuel ne permet de répondre par l'affirmative, d'autant plus que, dans le macro-récit, le narrateur est anonyme et h t rodi g tique⁶¹.

Mais, au cinéma, la question du narrateur est plus complexe. En réalité, on a affaire non   un individu, mais à une sorte d'instance. En effet, la narration filmique requiert la collaboration de plusieurs techniciens : cameraman, musicien, scénariste, ingénieur du son, etc. Par conséquent, on peut résoudre la double question de l'omniprésence et de la simultanéité par la pratique cinématographique du montage que définissent Jacques Aumont et ses collaborateurs:

Un des traits spécifiques les plus évidents du cinéma est d'être un art de la combinaison et de l'agencement [...]. C'est ce trait que recouvre, pour l'essentiel, la notion de montage, et l'on peut donc noter d'emblée qu'il s'agit là d'une notion tout à fait centrale dans toute théorisation du film⁶².

⁵⁷ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁸ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 16, 19 et *passim*.

⁵⁹ Jean-Pierre Makouta-MBoukou, 1984, *Introduction au roman négro-africain de langue française*, Dakar-Abidjan-Lomé, N.E.A., p. 268.

⁶⁰ <<http://fr.wikipedia.org/wiki/sous-titrage> = Traduction>, consulté le 11/01/2015   13h.

⁶¹ Voir Gérard Genette, 1972, *Figures III*, Paris Seuil, pp. 253-255.

⁶² Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 37.

L'utilisation des techniques filmiques facilite la compréhension de la chaîne et de la trame du récit. Dans chaque ville, une équipe prend des images. Puis, celles-ci, rassemblées, subissent une sélection et un ordonnancement en vue d'un montage final. De façon plus concrète, si le mot *plan* est polysémique, il sera défini, au stade du montage, comme «le morceau de pellicule minimal qui, assemblé avec d'autres, produira le film⁶³». Donc, après avoir réuni l'ensemble des prises de plans (unités de tournage) appelé *rushes*, on retient les éléments utiles et on rejette les autres (*chutes*), avant d'obtenir un *bout-à-bout*, encore nommé *ours*, pour finalement faire des raccords entre les plans⁶⁴. Ce sera évidemment un montage alterné ainsi caractérisé:

Il s'agissait de produire la notion de simultanéité de deux actions par la reprise alternée de deux séries d'images. [...]. Les spectateurs savaient désormais qu'une alternance d'images sur l'écran était susceptible de signifier que dans la temporalité littérale de la fiction, les  v nements présents étaient simultan s⁶⁵.

Le récit romanesque n'utilise que des mots. Mais son homologue filmique, hétérogène, comporte des paroles, des bruits, de la musique, des mentions écrites et des images. Les paroles, on les retrouve essentiellement dans les dialogues. Ceux-ci, dans l'ouvrage de Sembène, servent à mettre en exergue les conflits qui existent entre les générations, les antagonismes de classes, les divergences entre grévistes et défaillants, les préjugés raciaux ou les d pits amoureux⁶⁶.

La musique, les chants et les danses s'expliquent par la culture des indigènes. Par exemple, là où Isnard ne perçoit que des cris et des bruits, le jeune Pierrot, fraîchement arrivé de France, affirme avoir appris, avant son séjour en Afrique, que «pour les Noirs tout était prétexte à danses et à chants⁶⁷». Cependant, en dehors de ce trait culturel, la musique, introduite en 1892 par Charles-Emile Reynaud⁶⁸, est consubstantielle à la narration filmique, source d'inspiration de Sembène Ousmane. Dans le livre de ce dernier, il est difficile, voire impossible, de dissocier la musique, les paroles, les chants et les bruits car le son phonique (chants, bruits) s'accompagne toujours de la musique (son non phonique). Ainsi, sur la place publique de Thi s, lors de l'ultime réunion syndicale, avant la rencontre avec les dirigeants de la Compagnie, les cris des enfants se mêlent au vrombissement des tam-tams⁶⁹. Ensuite, les ovations et la musique succèdent au chant des protestataires qui forment «une haie vive et bruyante⁷⁰».

⁶³ Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁴ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 137.

⁶⁶ *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 16, 28, 41, 44, 55, 60, 87, 275, 340.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 276.

⁶⁸ <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin% c3% a9ma = Naissance](http://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_Naissance)>, consulté le 20/01/2015 à 10 heures.

⁶⁹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 267, 273.

Deux chants dominent la narration, celui du chœur féminin et celui, en *solo*, de Maïmouna. Le premier, où le champ lexical de la lumière est prépondérant, met en scène les épouses prêtes à soutenir les hommes, avec ce refrain:

Il fait jour et c'est un jour pour l'Histoire,
Une lueur vient de l'horizon⁷¹.

Dans la complainte de Maïmouna l'aveugle, Goumba NDiaye⁷², avant d'être atteinte de cécité, affronte les hommes dans des combats  piques⁷³. Est-ce l'épreuve qualifiante ou glorifiante à laquelle sont soumis les rivaux ? Cette mélodie est psalmodi e à l'arrivée de la troupe, et juste avant que celle-ci ne charge les indig nes⁷⁴. Le chant peut être appréhendé comme un texte aux accents autobiographiques, Maïmouna elle-même étant aveugle. Quoi qu'il en soit, au terme du duel opposant Goumba à un des prétendants, il n'y a ni vainqueur ni vaincu. On voit là une allégorie de la lutte qui se mène, sur le plan international, entre le travail et le capital⁷⁵.

Présente dans plusieurs endroits du texte romanesque, la chanson de Maïmouna se retrouve aussi dans l'*explicit* dont elle constitue les dernières phrases, et s'impose comme la moralité de l'ouvrage, reprenant de la sorte la leçon du vieux Fa Keita⁷⁶:

*Goumba, sans haine, transper ait ses ennemis,
Il était tout de sang couvert
Mais heureux est celui qui combat sans haine*⁷⁷.

Dans l'ouvrage analysé, les éléments de la bande sonore sont intradi g tiques. Mais, ici, la notion d'univers diégétique a un sens plus large que celle d'histoire au sens genettien du terme⁷⁸, car elle englobe aussi bien «tout ce que l'histoire évoque ou provoque pour le spectateur (la série des actions, leur cadre supposé) que l'ambiance de sentiment et de motivation [où ces actions] surgissent⁷⁹». Les tam-tams, les concerts de voix plurielles et les danses ont une fonction précise : galvaniser les travailleurs. En outre, la plupart du temps, les chants constituent une sorte de voix off⁸⁰, «procédé narratif qui

⁷¹ *Ibidem*, p. 267.

⁷² *Goumba* signifie «aveugle» en Wolof.

⁷³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 40, 47.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 48, 49.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 367.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 379.

⁷⁸ Gérard Genette, 1972, *Figures III*, Paris, p. 75.

⁷⁹ Jacques Aumont *et al.*, p. 81.

⁸⁰ On dit encore *voice off screen*, *voice over* ou *off-camera commentary* ; la recommandation française est *voix hors-champ*.

consiste à faire intervenir [...] la voix d'un personnage qui n'est pas vu dans le plan, la séquence ou la scène⁸¹».

L'image mouvante narrative demeure une des figures signifiantes du cinéma. C'est pourquoi le romancier-cinéaste emprunte, à profusion, les techniques du septième art. Il faut donc identifier quelques-uns de ces procédés en analysant l'échelle des images, le champ et la palette des couleurs.

Dès *l'incipit*, un plan général, comme dans une séquence cinématographique, décrit l'atmosphère (misère et chaleur) qui règne à Bamako, et plante le décor des actions futures⁸². Le même procédé sera utilisé pour décrire Thiès, centre de la Régie et épiscentre de la grève⁸³. Mais l'évocation de la concession de N'Diayène et du «Vatican» utilise le plan d'ensemble dans la mesure où le narrateur-descripteur s'adonne à une focalisation sur un lieu plus restreint en rendant visibles les personnages et leurs actions⁸⁴, avant de restreindre le champ de vision.

En effet, dans certains passages, le point de vue va en se rétrécissant, pour déboucher sur un gros plan aux effets narratifs indéniables. Il en est ainsi en ce qui concerne la vieille Niakoro, témoin d'un autre âge, incapable de s'adapter aux mutations sociales⁸⁵ et Ramatoulaye, en quête de denrées alimentaires pour une famille tenaillée par la faim⁸⁶. On peut aussi mentionner le portrait à charge d'El Hadji Mabigué, «habillé de deux grands boubous enfilés l'un sur l'autre», indifférent à la détresse de sa sœur⁸⁷. Cette vision rapprochée s'applique aussi au Sérigne N'Dakarou dont une contre-plongée mettrait en valeur la haute silhouette. Le portrait de ce notable connote l'aisance matérielle et la proximité avec l'administration coloniale. En bon orateur, il jette un regard panoramique sur la foule, pour mesurer l'impact de ses paroles⁸⁸.

Par ailleurs, un très gros plan montre le visage de Houdia Mbaye tuée par les sapeurs-pompiers⁸⁹, et celui de Soukaré, déchiqueté par les rats⁹⁰. De la sorte, le narrateur veut inspirer l'horreur au lecteur qui n'hésitera pas à condamner la violence et l'injustice. En outre, la focalisation interne, qui correspond à la caméra subjective du cinéaste, est omniprésente. Citons, par exemple, le combat de Ramatoulaye contre le bélier qui se déroule sous les yeux des enfants, le portrait de Doudou observé par sa femme, ou Bakayoko vu à travers le regard du vieux Bakary⁹¹. Dans tous les cas, le message du narrateur est manifeste : la faim conduit à des extrémités insoupçonnées, la misère

⁸¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Voix_off>, consulté le 17/01/2015 à 10h 35 mn.

⁸² Sembène Ousmane, *op. cit.*, p. 13.

⁸³ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁴ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 90, 253.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 76 et s.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 81-83.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 195.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 215.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 114, 227, 293.

consécutive à la grève rend les travailleurs méconnaissables, l'intérêt supérieur des ouvriers prend le pas sur toute autre considération. A ce sujet, l'austère Bakayoko, qui ne veut pas retourner au Soudan pour enterrer sa mère, déclare: «Nous ne devons pas penser aux morts mais lutter pour les vivants⁹²».

Un champ contrechamp particulièrement significatif est celui qui met en scène Bakayoko et Dejean, Ramatoulaye et le bélier d'El Hadji Mabigu , car il reflète les antagonismes de classes⁹³. Mais, au cinéma, comme dans le roman, il arrive que les personnages se déplacent.

Pour décrire le grand nombre de personnes en marche vers Dakar, le narrateur usurpe la figure signifiante du *travelling*. Ainsi donc, il y a *travelling* horizontal (la caméra se déplace en arrière ou en avant) quand Boubacar et Samba,   vélo, remontent la colonne pour encourager les retardataires⁹⁴. On est en présence d'un *travelling* latéral (déplacement vers la gauche ou la droite), lorsque, par exemple, les marcheuses, fatiguées s'affalent le long de la route⁹⁵ ou s'arrêtent, à S bikoutane, pour boire et manger⁹⁶, dans un décor multicolore.

Toutes ces images sont suggestives par leur chromatisme. Dans le portrait d'El Hadji Mabigu , le rose clair des paumes et le jaune citron des babouches suggèrent le caractère efféminé du personnage. La foule des femmes qui quittent Thi s pour Dakar est caractérisée par la «bigarrure» et le «bariolage⁹⁷». Les tapis multicolores, jonchant le sol, exaltent leur héroïsme alors que les autres couleurs, innombrables, révèlent l'aspect composite des femmes et des travailleurs. Les méthodes issues des codes spécifiques du cinéma, comme le jeu sur l'échelle des images et les mouvements de caméra, viennent en appoint pour exprimer la signification profonde des *Bouts de bois de Dieu*, roman qui condamne sans appel le capitalisme, le colonialisme et le racisme. Cette condamnation est justifiée car, sur le plan culturel, les victimes de ces fléaux, par le truchement du roman ou du cinéma, sont embarqués dans un processus d'identification.

III. L'identification par le roman et le cinéma

Tandis que, dans la fiction première, le narrateur louvoie entre les techniques romanesques et les procédés filmiques, dans les récits intercalaires, la vie de certains personnages est en train d'être façonnée par le cinéma et/ou le roman. C'est pourquoi, sans exagérer, on pourrait parler d'une mise en abyme concernant N'Deye Touti, les apprentis, Penda et Oulaye.

L'énonciateur dit de N'Deye Touti, élève exclue de l' cole normale des jeunes filles: «En fait [elle] connaissait mieux l'Europe que l'Afrique⁹⁸». La jeune

⁹² *Ibidem*, p. 293.

⁹³ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 114, 282.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 299, 302.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 300.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 310.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 266, 273, 275, 276, 281, 292.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 101.

filles fréquente, de manière assidue, les salles de cinéma et lit des romans d'amour. Elle rêve d'une vie édénique où elle serait, avec des aristocrates, dans des châteaux dorés ou sur des plages au sable fin⁹⁹. Par conséquent, elle aimerait renoncer à sa culture d'origine en quittant le «quartier pouilleux» où elle vit. Pour employer un terme cher à Dominique Maingueneau, on dira que N'Deye Touti mène une existence paratopique car elle appartient au monde des gens de N'Diayène tout en étant extérieure à ce milieu-là. Elle gère donc «une impossible identité à travers des formes d'appartenance/non-appartenance à la soci t ¹⁰⁰».

Cette rêveuse invétérée, humiliée par des représentants de l'ordre colonial¹⁰¹, voudra finalement vivre les réalités de son terroir, en faisant la corvée d'eau, en écrivant des lettres pour les analphabètes, en collectant de l'argent pour les gr vistes¹⁰². La contemptrice de la polygamie, appelée «Mad' mizelle¹⁰³», en raison de son attachement à la culture française, cherchera même, en vain, à être la seconde femme d'Ibrahima Bakayoko¹⁰⁴.

Une autre colonisée, Penda, la «piting», est aussi une admiratrice de l'Occident, de ses modes vestimentaires et de ses vedettes:

Les parois de la cabane étaient tendues d'un tissu à fond ocre rouge [...].   même le tissu, étaient épinglées des gravures de mode et des photos; les unes représentaient des acteurs de cinéma ou des chanteurs: Clark Gable, Tino Rossi, Fernandel, d'autres des femmes blanches en tenue légère qui prenaient des poses suggestives¹⁰⁵.

Quant   Oulaye, après avoir vu un film, elle éprouve le besoin d'embrasser son mari, ce qu'elle n'a jamais fait¹⁰⁶. Les apprentis, d c uvr s pendant la grève, ont une demeure secrète où ils se rencontrent pour discuter des *westerns* et des films de guerre qu'ils ont vus. Puis, ils jouent aux soldats, sous le commandement du «général» Magatte. Ils c dent ainsi à la violence inhérente à leurs films pr f r s¹⁰⁷. En fait, ils ne pouvaient comprendre que ce genre d'œuvres qui prolif rait dans les colonies:

Les exploitants se sont préoccupés surtout de procurer à une population analphabète, qui découvrirait le cinéma, ce qui était susceptible de l'intéresser. Les films d'action, les *westerns* américains furent retenus parce que les histoires en étaient accessibles à la compréhension d'un public qui ne parlait pas en général la langue du film¹⁰⁸.

⁹⁹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 100-101, 184-185.

¹⁰⁰ Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, Paris, A. Colin, 2014, p. 152. Voir aussi *Le Discours littéraire*, Paris, A. Colin, pp. 72-74.

¹⁰¹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 186-187.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 339, 344, 346-347.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 88, 325, 346, 347.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 344.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 221.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 227-228.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 241-248.

¹⁰⁸ Paulin S. Vieyra, cité par Guy Beaudelaire Tegomo, in *L'impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique noire*, Queen's University, Kingston, Canada, 2010, pp. 12-13.

Certes, tous ces personnages sont victimes de la politique coloniale d'assimilation dont la propagande nocive présente l'Occident comme un Eldorado, et inocule aux indigènes le mépris d'eux-mêmes. Cependant, ce goût prononcé pour les livres et les films venus d'ailleurs comme les comportements qu'il engendre sont justiciables d'un certain nombre de ressorts psychologiques ou psychanalytiques. Par exemple, le cinéma, procède au «fa onnage¹⁰⁹» du spectateur qui, très souvent, éprouve le désir de «réparer quelque perte irréparable, serait-ce au prix d'une régression passagère, socialement réglée, le temps d'une projection¹¹⁰». On pense, bien sûr, aux indigènes opprimés: «Malmen s et affligés dans leur être profond par toutes sortes de calamités [...], la salle de cinéma devient aussi pour eux l'espace ultime du répit et du bonheur que la vie leur conteste¹¹¹».

Ces sujets sont fa onnables parce que, sans instruction à l'occidentale, ils sont mal préparés à recevoir les productions romanesques ou cinématographiques. D'autre part, le séjour dans une salle obscure, la «suspension de la motricité», le «surinvestissement des fonctions visuelles et auditives¹¹²», ainsi que la baisse du seuil de vigilance, auront un impact sur les conduites ultérieures. A ce sujet, on se souvient de Maïmouna, l'héroïne de Sadj :

Elle tourna la tête, regarda à droite, à gauche. Tout ce monde silencieux était fig  dans une même attitude, la tête levée vers les dansantes images [...]. Ne parlant pas un mot de français, elle comprenait par intuition la mimique des personnages et pouvait s'expliquer la suite des tableaux qui composaient un film. Et le cinéma devint pour elle une distraction passionnante¹¹³.

Cette «distraction passionnante» n'est pas sans danger car elle provoque le «leurre diégétique, leurre d'un homme  veill ¹¹⁴» et déclenche le processus d'identification. Pour Freud, le stade initial du phénomène est une «identification directe et immédiate qui se situe antérieurement à tout investissement de l'objet¹¹⁵». Or Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet découvrent une homologie entre le sujet psychanalytique et le spectateur de cinéma chez qui l'identification primaire est la capacité de s'identifier «au sujet de la vision, à l' il unique de la caméra qui a vu [la] scène avant lui et en a organisé la représentation pour lui¹¹⁶». C'est le cas de N'Deye Touti et des apprentis.

¹⁰⁹ Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 172.

¹¹¹ Guy Beaudelaire Tegomo, *op. cit.*, p. 13.

¹¹² Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 172.

¹¹³ Abdoulaye Sadj , 1968, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, pp. 102-103.

¹¹⁴ Christian Metz, cité par Tegomo, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁵ Cité par Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 174.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 186.

En psychanalyse, l'identification secondaire, consécutive à la « phase du miroir¹¹⁷ », correspond au stade œdipien. Elle se manifeste, chez le petit garçon, par le désir et l'affection pour le parent de sexe opposé et par l'envie d'agresser le parent de même sexe, à moins qu'il ne s'agisse de la « forme négative de l'Œdipe », attirant l'enfant vers le parent de même sexe, avec le « jeu des composantes homosexuelles¹¹⁸ ». Mais, au cinéma, l'identification secondaire, d'ordre diégétique, est une « identification au représenté, au personnage par exemple, dans le cas d'un film de fiction¹¹⁹ ».

Ces deux types d'identification cinématographique existent chez les personnages cités. Dans le premier, implicite, le spectateur accepte le fait narratif et tient pour vrais les éléments filmiques. Dans le second, plus explicite, le cinéphile partage les sentiments du personnage. Ce « leurre diégétique » continue, même à la sortie du cinéma. C'est pourquoi N'Deye Touti se sent étrangère à N'Diayène, tandis que les apprentis se prennent pour des soldats.

Cependant l'identification ne découle pas d'une sympathie pour le personnage concerné car « elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi¹²⁰ ». Donc N'Deye Touti, jeune fille belle et sensuelle¹²¹, sachant lire et écrire le français, s'identifie aux dames qu'elle voit dans les films. Oulaye, épouse d'ouvrier, veut prendre la place de la mineure qui embrasse son mari¹²². Mais cette parenté par la structure doit être revue et corrigée quand on parle des apprentis. En effet, ils s'identifient, non pas aux acteurs des films, mais à leurs patrons grévistes. Par conséquent, sous l'influence de la violence diffusée par le cinéma, ils s'attaquent aux nantis et aux colonisateurs¹²³.

Le processus de l'identification fait l'objet d'un traitement particulier qui mérite d'être étudié ici, et non dans la deuxième partie. Si l'on ne prend que le cas de N'Deye Touti, le texte n'utilise jamais le monologue intérieur employé dans d'autres passages¹²⁴. Ce type de discours, sans interlocuteur, veut s'affranchir de la tutelle du narrateur en ne respectant pas toujours les règles de la syntaxe. En outre, il explore la conscience du personnage pour aboutir à une « vérité psychologique¹²⁵ ».

L'énonciateur, qui ne peut recourir à la technique cinématographique de la voix intérieure, « monologue qui n'est pas prononcé par un personnage mais qui exprime ses pensées au moment de la scène¹²⁶ », se sert du pronom de troisième personne. Par conséquent, on lit des monologues rapportés au discours

¹¹⁷ Jacques Lacan, cité par Jacques Aumont et al., *op. cit.*, p. 174.

¹¹⁸ Jacques Aumont et al., *op. cit.*, p. 179.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 185.

¹²⁰ Roland Barthes cité par Jacques Aumont et al., *op. cit.*, p. 192.

¹²¹ Sembène Ousmane, *op. cit.*, pp. 88-89, 99-100.

¹²² *Ibidem*, pp. 227-228.

¹²³ *Ibidem*, pp. 242, 244-246.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 15, 30, 84, 94, 107, 110.

¹²⁵ Voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 203-207.

¹²⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/voix_int%C3%A9rieure>, consulté le 07/12/2014 à 11 heures.

indirect libre. Ceux-ci donnent accès à la conscience du personnage, sans rompre le fil de la narration. Mais, sur le plan énonciatif, on se demande si les propos rapportés doivent être attribués au narrateur ou au personnage. Cette confusion semble profiter au narrateur qui, en dernière analyse, se tient à l'extérieur, demeure le maître du récit, sans cesser de faire des incursions dans la vie intérieure des personnages. On reconnaît par là le narrateur du septième art, jaloux de ses prérogatives liées à la fonction narrative et à la fonction de régie:

On peut considérer que les récits médiatisés par un personnage de l'univers diégétique s'enchâssent dans le récit premier, pris en charge par le «grand imagier». Aucun de ces narrateurs relais ou seconds n'est le narrateur du film: chacun assume un fragment de la narration ; le fil directeur est bien tissé par le narrateur premier¹²⁷.

Du reste, l'absence de monologues intérieurs purs tend à montrer que le personnage, agissant comme un automate, n'a pas une claire conscience de ce qui lui arrive, tant est forte l'attraction de l'Occident.

En fin de compte, le roman et le cinéma, instruments d'aliénation culturelle et sources de violence, agissent conjointement sur le colonisé mal préparé à leur réception. Ce dernier, prenant la fiction pour la réalité, devient la victime expiatoire d'un processus d'identification qui l'éloigne de lui-même et des siens.

Conclusion

L'analyse que nous venons de faire appelle trois remarques fondamentales. D'abord, *Les Bouts de bois de Dieu* entretiennent des rapports d'ordre générique, formel et thématique avec des chefs-d'œuvre de la littérature européenne et négro-africaine. Ensuite, une conception extensive du texte nous a permis de subsumer, sous ce vocable, aussi bien le roman, domaine du matériau verbal, que le film, réalité hétérogène. Dès lors, l'étude narratologique de l'ouvrage de Sembène montre l'irruption, dans la trame du récit, de procédés filmiques comme le générique, la musique, le montage, l'échelle des images et les mouvements de caméra. L'auteur met ainsi en cause, à l'instar des Nouveaux Romanciers, le récit traditionnel¹²⁸. Enfin, le roman et le cinéma faisant partie de la thématique du livre, les données acquises de la psychanalyse, appliquées à ces moyens de communication, exhibent le processus d'identification, vecteur d'aliénation culturelle ou de violence.

Il y a donc intertextualité ou inters mioticit , si l'on considère que le cinéma et le roman relèvent de deux systèmes différents. Dans tous les cas, l'intrication des codes engendre un roman-cinéma, au terme de la démarche comparatiste utilisée. En effet, celle-ci accorde une attention particulière à l'examen des faits littéraires interlinguistiques et interculturels, tout en rapprochant la littérature des autres

¹²⁷ <emile.simonnet.free.fr/sitfen/cinema/Narration.htm>, consulté le 07/12/2014 à 12 heures.

¹²⁸ Voir Jean Ricardou, 1978, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, p. 25.

domaines de l'expression ou de la connaissance¹²⁹, c'est-à-dire, en ce qui nous concerne, le cinéma et la psychanalyse.

Bibliographie

- AUMONT, J. et al., 2014, *Esthétique du film*, 3^{ me} ed., Paris, Armand Colin.
- BESTMAN, M., 1974, «L'esthétique romanesque de Sembène Ousmane» in *Etudes littéraires*, vol 7, n  3, pp. 395-403, [en ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/500344ar>>, consulté le 20/09/2014.
- BRUNEL P., C. PICHOS, A-M. ROUSSEAU., 1983, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin.
- GENETTE, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GIGNOUX, A.-C., 2006, «De l'intertextualité à l'écriture» in revue *Cahiers de narratologie*, 13/2006, pp. 1-26, [en ligne], <<http://narratologie.revues.org/329>>, consulté le 23 septembre 2014
- HENAULT, A., 1993, *Les Enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF.
- KRISTEVA, J., 1969, *Sem i tik . Recherches pour une s manalyse*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, D., 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D., 2010, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D., 2010, *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin.
- MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P., 1984, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA.
- MARTEL, K., 2005, «Les notions d'intertextualité et d'intratextualit  dans les théories de la réception», in revue *Protée*, vol, 33, n  1, printemps 2005, pp. 93-102, [en ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/012270ar>>, consulté le 15/01/2015.
- REUTER, Y., 2011, *L'Analyse du récit*, Paris, Armand Colin.
- RIFFATERRE, M., 1979, *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, M., 1980, «La trace de l'intertexte» in *La Pensée*, n  215, pp. 4-18.
- RIFFATERRE, M., 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- SAMOYAU, T., 2004, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SEMBENE, O., 1960, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket.
- TEGOMO, G. B., 2010, *L'Impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique noire*, thèse de doctorat en philosophie, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada [en ligne], <<http://qspace.library.queensu.ca/bilstream/1974/5939>>, consulté le 20/12/2014
- TODOROV, T., 1987, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil.

¹²⁹ Voir Pierre Brunel et al., 1983, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, p. 150.