

LES BOUTS DE BOIS DE DIEU DE SEMBENE OUSMANE, UNE NARRATION FILMIQUE

Mireille Carole Pegd Wendé BAMBARA

Université Joseph KI-ZERBO / Burkina Faso

mireillebambarap@gmail.com

Résumé

Le monde actuel est en perpétuelle mutation. Cette situation conduit à des emprunts culturels du fait des flux migratoires et des effets de la technologie. Ainsi la littérature comme tous les autres arts n'y échapperont pas. Influencée par l'avènement du numérique, la littérature n'hésitera pas à s'inspirer d'autres modèles d'écritures. C'est dans ce sens que s'inscrit l'œuvre Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane qui présente une narration filmique. L'objectif général de ce travail est de faire ressortir la typologie narrative dans ce roman. De façon spécifique il s'agira d'abord de voir comment le cinéma interagit dans l'œuvre romanesque de Sembène Ousmane ; ensuite de déterminer les éléments narratifs, qui participent à la construction de la narration filmique. Pour analyser l'intermédialité dans ce roman nous avons utilisé une méthode d'approche qui a consisté en des entretiens, à la documentation et à des formations. Cette démarche nous a permis de faire ressortir l'interaction entre littérature et cinéma. Ainsi cette œuvre constitue une écriture cinématographique.

Mots clés : *Intermedialité, narration, technologie, cinéma, littérature.*

Abstract

Today's world is constantly changing. This situation leads to cultural melting due to migration and the impact of technology. Then, literature, like all the other arts, will not escape it. Influenced by the digital age, literature will not hesitate to draw inspiration from other writing style. In this sense Les Bouts de bois de Dieu by Sembène Ousmane presents a filmic narration. The general objective of this work is to bring out the narrative typology in this novel. Specifically, it will be a question of seeing how cinema interacts in the novels of Sembène Ousmane; afterward, to determine the narrative elements, which participate in the filmic narration construction. To analyze the intermediality in this novel we used a method that consisted of interviews, documentation and training. This approach allowed us to highlight the interaction between literature and cinema. Hence, this work constitutes a cinematographic writing.

Keyword: *Intermediality, narration, technology, cinema, literature.*

Introduction

Les liens entre littérature et cinéma s'inscrivent dans un cadre historique et se situent à plusieurs niveaux. Ces deux arts qui dans le temps se sont rapprochés pour s'enrichir, se sont vite détachés au cours

de leur parcours pour des raisons d'affirmation, et surtout d'autonomie. Ainsi, la littérature fruit de l'imaginaire constitue un discours à la fois social et esthétique ; domaine à plusieurs volets et à plusieurs caractères, la littérature en tant qu'art suscite de l'intérêt. Elle a constitué une source d'inspiration dans l'élaboration de la plupart des arts et des grandes théories actuelles. Sous l'influence des médias, la littérature tentera une ouverture vers le cinéma. C'est sans doute dans un tel esprit des choses que s'inscrivent l'œuvre de Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, qui constitue une narration filmique. C'est une œuvre qui possède une esthétique à la limite même un regard cinématographique très profond. Alors, aborder ce présent sujet nous revient à connaître les techniques narratives du cinéma afin de voir comment elles se dégagent dans le roman *Les Bouts de bois de Dieu*. Cela nous amène en effet à nous servir de l'Intermédialité comme outil d'analyse. Nous nous attarderons alors sur les éléments constitutifs de la structure interne de l'œuvre.

I- Aperçu de l'homme et son œuvre

I-1 La biographie de l'auteur

Sembène Ousmane est né en janvier 1923 à Ziguinchor. Très jeune, il fréquente l'école coranique et l'école française : il parle alors français, arabe et wolof. Enfant turbulent et difficile, il fut envoyé chez des oncles à Dakar. De là, il fréquente l'école jusqu'au cours élémentaire deuxième année CE2. Renvoyé pour avoir giflé son directeur d'école avec interdiction de s'inscrire dans une autre école, Sembène Ousmane devient tour à tour apprenti mécanicien, maçon tout en suivant de façon épisodique les cours du soir, et surtout un cinéphile passionné. En 1939, éclate la Seconde Guerre mondiale impérialiste. Sembène Ousmane trouve une occasion pour s'éprouver en épousant une cause dont le caractère véritable lui échappe ; il veut se battre et s'engage comme tirailleur sénégalais au 6^e Régiment d'artillerie coloniale (R.A.C.) sur le front du Tchad. En 1946, c'est la démobilisation à Baden-Baden. Après l'Italie et l'Allemagne il rentre au Sénégal où il prendra part à la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948. En 1948, il retourne à la métropole où il travaille pendant trois mois comme ouvrier chez Citroën à Paris, et débarque à Marseille où il devient fondeur chez

Goder, avant de s'installer comme docker au port. Cette vie de travailleur immigré lui inspirera son premier roman *Le Docker noir*. De là, il militera à la Confédération générale du travail (C.G.T.), comme responsable syndical après s'être inscrit au Parti communiste français (P.C.F.) En 1956, il commence à écrire des romans d'inspiration autobiographique. En 1960, il revient en Afrique après la proclamation des indépendances. Il s'oriente alors vers le cinéma, dans lequel il voit un moyen efficace de s'exprimer et de s'engager. En 1961, il séjourne à Moscou pour perfectionner sa technique. Il participe à des festivals de cinéma où il obtient plusieurs récompenses. Souvent censuré, pour ses critiques virulentes, il ne désarme jamais. Membre fondateur de la Fédération panafricaine des cinéastes, Sembène Ousmane est venu au cinéma par la littérature et à la littérature par l'action syndicale à Marseille. Il est une figure emblématique du cinéma africain. En 1969, il prend part au premier Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO) en tant qu'invité. A partir de 1970, il décide de participer à l'envol de ce festival tout en jouant un rôle très déterminant. Il meurt le 9 juin 2007 à son domicile à Yoff à l'âge de 84 ans après plusieurs mois de maladie.

I-2 La présentation de l'œuvre

Paru à Paris en 1960 aux éditions Le monde contemporain, le roman *Les Bouts de bois de Dieu* comporte 379 pages et est divisé en trois parties comportant chacune des sous parties. Ces sous parties portent les noms de quelques personnages phares de l'œuvre ou le nom d'un lieu ou décrivent une situation ou indiquent une position donnée ("Au « Vatican" » ; "Le retour de Bakayoko" ; "La marche des femmes" ; "Le meeting " ; "Au bord de la mer..." ; "Le camp"). Le roman se termine par un épilogue. La première partie présente l'avant grève, la deuxième partie montre les temps forts de la grève, la troisième partie nous donne une vue sur l'après grève. Le récit qui se situe dans un contexte colonial raconte avec réalisme l'histoire de la grève des cheminots en 1947-1948 sur la ligne de chemin de fer qui relie Dakar à Bamako. Cette grève s'inscrit dans la logique de la recherche de meilleures conditions de vie et de travail et l'obtention d'un traitement équitable entre employés. Ainsi, face à une telle situation, deux camps s'opposeront et s'affronteront. Des révoltes répressives et violentes s'observeront. Plusieurs acteurs et leaders de la classe ouvrière entreront en jeu pour

une mobilisation efficace de leur manifestation. C'est après plusieurs mois de conflit, de lutte, que les cheminots trouveront satisfaction après avoir tenu en échec la direction. Sembène Ousmane à travers ce roman à caractère social, historique et politique pose entre autres le problème de l'oppression coloniale. Cette œuvre s'apparente à *Germinal* d'Émile Zola, une œuvre qui fait le récit de la grève des mineurs dans le Nord de la France. Ainsi Sembène Ousmane, très humaniste, a su trouver des « accents dignes de *Germinal* ». Il attribue ainsi à l'œuvre la version africaine à travers un style particulier et africain par la rencontre des cultures, l'utilisation de la langue et de l'outil occidental où le visuel prime sur le verbal, où l'écriture cinématographique s'enracine, où l'utilisation des images est très récurrente.

I-3 L'interaction entre littérature et cinéma dans *Les Bouts de bois de Dieu*

« Les romanciers africains ont de tout temps manifesté un intérêt certain pour le cinéma et l'ont intégré à leur vision et à leur pratique de la littérature de plusieurs manières ; le cinéma est d'abord perçu comme un moyen de diffusion de la littérature ». (Lassi, 2015 :16).

Ainsi, le cinéma interagi dans *Les Bouts de bois de Dieu* à travers son auteur et à travers le récit comme point commun entre ces deux arts. Sembène Ousmane à la fois écrivain et cinéaste a produit un bon nombre d'œuvres littéraires et cinématographiques. La plupart de ses œuvres a été transposée à l'écran. C'est sans doute ce constat qui fait penser que son statut de cinéaste a un impact ou une influence sur ses productions littéraires dans la mesure où Sembène Ousmane, d'une manière volontaire ou involontaire porte à ses œuvres littéraires les empreintes du cinéma comme c'est le cas du présent roman où le lecteur est face à une écriture scénaristique. À travers la plupart de ses écrits, il présente une intrigue qui se laisse plutôt voir et entendre qu'à imaginer. Sembène Ousmane contrairement à la plupart des écrivains contemporains opte pour « l'action concrète ». De ce fait, Gustave Sorgho, comédien burkinabè et ami de Sembène Ousmane, lors d'un entretien, précise que la démarche cinématographique par l'écriture dans les œuvres littéraires de Sembène est une réalité. Il procède par l'utilisation d'images massives dans ses différentes productions car pour Sembène, les images doivent parler dans les tréfonds des pays africains.

Pour Luca Fusi, metteur en scène de ladite œuvre au Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), *Les Bouts de bois de Dieu* comporte des traces de cinéma par l'utilisation d'un nombre important d'images à travers la présentation des villes, les dialogues et l'utilisation d'un discours sec. Sembène Ousmane implique aussi le lecteur dans la construction des personnages, à leur découverte, et le fait plus proche de la scène. Il porte à ses œuvres une touche particulière qui fait de lui un auteur spécial que lui-même ne manque pas de le préciser dans une interview accordée à Tahar Chériaa en août 1974 en ces termes :

« Mon ambition n'est pas de confectionner des produits qui se vendent et se consomment. Je vis dans un monde, et je participe à une société donnée ; la société africaine qui se trouve dans un tournant décisif de son histoire. Mon ambition comme artiste et surtout cinéaste, c'est de faire des films-livres, des films-écoles, ou cours d'alphabétisation fondamentale ». (Sembène et Djébar, 1996 : 121).

Cet état de fait nous amène à voir la posture du lecteur vis-à-vis de la nature du roman. Cela nous plonge en plein cœur dans la réception littéraire pour traduire la reconnaissance filmique de la narration des *Bouts de bois de Dieu*. C'est une œuvre qui s'inscrit dans une scénarisation des faits. En effet, « La scénarisation consiste, pour un roman, à reprendre un dispositif médiatique donné. Reprise des traits génériques, des topoï, la scénarisation est la réécriture (mimétique ou parodique) des techniques d'un média (que ce soit du média comme structure (architextualité) ou comme message (hypertextualité)). ». (Atcha et al. 2014 : 134) ». Ainsi perçu, Sembène Ousmane emprunte une démarche et un style cinématographique pour raconter une histoire relative à la grève des cheminots.

II- Cadre théorique et méthodologique

Notre travail s'inscrit sur les nouvelles pistes de recherche de la littérature. Il est important pour nous d'utiliser l'intermédialité comme outil d'analyse. Cet outil d'analyse a pris naissance à la fin des années 80 avec Jürgen Müller comme concepteur. Selon lui, l'intermédialité c'est le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des

questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias ». (Müller, Jürgen, 2000 : 105). Il s'agit, pour reprendre Silvestra Mariniello, « de la pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements ». (Mariniello, Silvestra, 2003 : 47-62). Robert Fotsing Mangoua donne plus de précisions en ce qui concerne cette notion d'intermédialité, il souligne qu'« Un média peut devenir un modèle d'écriture. On parle d'écriture cinématographique, d'écriture musicale pour signaler que le style d'un auteur emprunte à ces deux médias » (Robert, Fotsing Mangoua, 2014 : 127-141). Notre méthode d'approche a consisté en des entretiens avec des grands acteurs du cinéma et des gens qui ont côtoyé, connu Sembène Ousmane ou qui ont étudié son œuvre. Ensuite nous allons procéder à la documentation notamment sur l'œuvre à travers tout écrit la concernant, aussi nous allons nous ressourcer sur les ouvrages cinématographiques afin de mieux mener notre étude. Il est nécessaire pour nous de procéder à des formations sur le cinéma, autrement dit, il s'agit de joindre la théorie à la pratique. Toutes ces méthodes nous permettront d'étudier l'œuvre dans sa dimension filmique.

III-La dimension filmique dans la narration des Bouts de bois de Dieu

La structure narrative

La structure narrative dans le roman *Les Bouts de bois de Dieu* offre une action unique mais fragmentée en plusieurs séquences comme celle d'une écriture cinématographique. Le lecteur est confronté à une narration un peu compliquée et alternée. On identifie trois intrigues réparties dans trois villes. L'intrigue principale se passe à Thiès, ville qui développe dix sous-parties. Ensuite deux intrigues secondaires se répartissent entre la ville de Bamako qui est constitué de quatre sous-parties et Dakar six sous-parties. Cette structure du roman s'identifie à la structure ternaire en matière d'écriture scénaristique. Nous avons dans un premier temps un début ou acte1 correspondant à l'exposition qui constitue l'unité d'action permettant de mettre en place l'histoire. Ainsi Dominique Parent-Altier précise que :

« Le premier acte est avant tout un acte d'exposition durant

lequel les spectateurs reçoivent toutes les informations qui lui permettent de comprendre vers quoi tend l'intrigue. Le sujet, l'atmosphère, les personnages, les lieux, le style, et surtout le thème devraient être établis dans l'exposition. Ces informations sont rapidement communiquées dans les quinze premières pages du scénario, permettent ainsi le développement de l'intrigue et suscitent chez le spectateur, l'intérêt et la curiosité qui se traduisent par les multiples questions qu'il est amené à se poser sur la suite de l'intrigue. ». (Parent -Altier, 1997 : 107).

L'exposition présente une situation équilibrée des choses établies et cet équilibre sera bouleversé par un élément déclencheur. Cet état de fait va conduire à la réaction de la nouvelle situation en place. Dans le présent roman, l'acte 1 va de la page 13-65 et avec pour élément déclencheur le vote d'aller en grève et avec comme première charnière dramatique qui permet de nouer l'intrigue marquée par le refus de répondre à l'appel de la sirène pour reprendre le travail et cela a suscité des affrontements au cours desquels des vies sont perdues et des blessés sont enregistrés.

Quant au deuxième acte appelé développement ou confrontation ou encore milieu. Il constitue la plus longue des étapes du film en ce sens que le personnage ou les personnages principaux cherchent une nouvelle issue face à la nouvelle situation à laquelle il est confronté. Il veut en quelque sorte retrouver son équilibre perdu dans l'acte 1. À ce niveau, il faut inventer les conflits, rendre le récit complexe, créer des obstacles qui vont contrarier le personnage principal et l'amener à se débattre pour atteindre son but. Il faut indiquer que toutes les péripéties amorcées dans l'exposition sont développées de même que la connaissance de nouveaux personnages secondaires. C'est le lieu de la montée d'une véritable tension dramatique. Dominique Parent-Altier rappelle à ce propos que :

« Le deuxième acte est l'acte le plus long. S'aidant de péripéties dont la fonction structurelle fondamentale est de propulser l'intrigue vers le climax qui souvent en ponctue la fin, le second acte développe l'intrigue, ancre les conflits, élabore les obstacles et les difficultés que les personnages vont rencontrer et, ce faisant, approfondit le thème ». (Parent -Altier, 1997 : 108-109).

L'acte 2 prend effet à partir de la page 65 et se termine à la page 371. Le point du non-retour ou le climax constitue le point le plus culminant de l'écriture scénaristique et dans ce roman il se situe à la page 338 et correspond au lancement de la grève générale à Dakar par Bakayoko. La seconde charnière dramatique qui va propulser l'action vers sa résolution et qui est le point de convergence des fils de l'action dramatique avant d'évoluer vers une direction principale et une chute, correspond au mouvement d'humeur des cheminots qui exigent le départ d'Isnard après l'annonce de la fin de la grève (p.375). Les obstacles dans *Les Bouts de bois de Dieu* correspondent à toutes les difficultés et à toutes les misères connues par les cheminots c'est-à-dire incapacité à se nourrir, l'errance, le manque d'eau, refus d'octroi de crédit, les manipulations, les trahisons. Quant aux péripéties ou pivots, ce sont des événements ou des incidents qui réorientent l'action tout en donnant des effets de surprise et d'accroissement de la curiosité. Ils s'identifient à travers les pp. 115-125, 164, 181, 194, 252, 264, 283.

En ce qui concerne l'acte 3, appelé conclusion ou fin ou encore résolution, il correspond à la partie la plus courte. Il doit aller rapidement et comporte les réponses aux questions qui ont été posées. C'est le lieu de la résolution de tous les problèmes (obstacles et conflits). À titre illustratif Dominique Parent-Altier dans son ouvrage dégage la fonction de ce troisième acte en soulignant que :

« La fonction du dernier acte est d'amener l'intrigue à son climax tout en résolvant les conflits. Beaucoup plus court que le second acte, il demande au scénariste une attention toute particulière car tous les fils de l'histoire devront être réunis d'une façon cohérente ». (Parent -Altier, 1997 : 109).

L'acte 3 dudit roman débute à la page 371 et se termine à la page 379 avec la mort de Béatrice marquant la fin du roman.

Le découpage technique

Parlant de découpage, on observe que la structure romanesque des *Bouts de bois de Dieu* est assez originale mais désarticulée dans son grand ensemble. C'est un récit bien mené, très spectaculaire avec une multitude de situations à des lieux différents. On observe la densité des actions, la fréquence des mouvements et l'impression d'une mise en scène qui fait appeler à la caméra pour renforcer et seconder les images.

C'est une structure spatio-temporelle non linéaire et la succession des trois lieux du récit avec des contenus épisodiques est une structure propre à la narration filmique. Ce découpage fait attrait à celui du cinéma en ce sens que le roman s'ouvre sur Bamako, la première ville de l'œuvre. Cette première ouverture constitue un décor dont une séquence, qui sera suivie d'une série d'épisodes attirés de noms de quelques personnages focaux et autres éléments qui font partie intégrante de l'histoire et donnent l'allure de plans. Ce type de découpage est le même dans les deux autres villes (Dakar, Thiès). Ces différentes articulations du roman traduisent dans son grand ensemble un découpage par séquences ou la séquentialisation des différents espaces. On note une alternation entre les différents découpages. Élise Maillard et Tiburce définissent la séquence comme étant « un ensemble de plans qui respectent une unité de lieu, de temps et, souvent, de personnage ». (Maillard et Tiburce, 2003 : 93). Cette manière particulière de découper le roman nous plonge en plein cœur d'un récit filmique où le découpage est morcelé et construit autour d'une unité de signification et un effacement des personnages et des lieux et Nassouri L. Germaine de préciser dans son mémoire que :

« Ces multiples va-et-vient entre ville et pays créent une impression cinématographique (un panoramique) qui « agresse » l'esprit du lecteur, l'arrache brutalement des lieux et des personnages auxquels il commençait à s'habituer. Le découpage parvient à effacer les individus pour mettre en relief toute la communauté en lutte. Il faut recommencer à fournir des efforts d'intérêt pour être chaque fois captivé par les lieux et les personnages à nouveau ».
(Nassouri, L. Germaine, : 90).

Les effets sonores

Les effets sonores assurent le caractère auditif ou audible de l'œuvre, ils s'opposent aux effets muets et fait du cinéma un genre audiovisuel. Ils renvoient à toutes sources qui favorisent l'émission de tout son provenant de diverses sources telles que : le récit parlé, les bruits, la musique, les dialogues, les monologues, le silence. Ils sont très représentatifs dans *Les Bouts de bois de Dieu*.

3-1 Le récit parlé

La parole est fondamentale au cinéma car elle renforce l'image du film, seconde les actions et accompagne le mouvement. À travers

Les Bouts de bois de Dieu à l'allure cinématographique, l'on observe des paroles à caractères sonores rythmés, sourds, perçants, déchirants, touchants et attendrissants. Ces différents sons véhiculent l'état d'âme des personnages, et caractérisent tout de même une situation. Par ailleurs la tradition orale reste et demeure une source qui permet d'enrichir la littérature et le cinéma africain car elle permet la valorisation des cultures africaines. À travers ce roman, l'on identifie un style des contes et un rythme africain. Sembène Ousmane convoque dans son œuvre un ensemble d'éléments tels la tradition et quelques genres oraux dont l'énigme (p.172) qui sert à dégourdir l'esprit des jeunes, le dicton (p.30), la légende (pp. 40 et 46), la berceuse, les chants (traditionnels), la langue maternelle, l'onomastique, la danse. C'est avec cette diversité des genres, de l'unité des peuples, de l'unité d'action et le caractère visuel de l'œuvre que Sembène Ousmane laisse apercevoir une narration qui utilise les techniques classiques du roman et la tradition africaine de l'oralité et du chant. Martin T. Bestman indique que :

« Sur le plan esthétique romanesque, *Les Bouts de Bois de Dieu* sont un chef - d'œuvre de la littérature africaine ; c'est l'illustration parfaite de la technique des griots, de l'esprit de participation, de l'art du cinéma, bref des ressources secrètes du talent personnel de Sembène ». (Sembène et Djébar, 1996 : 223).

Le roman se présente sous une forme orale et sonore à travers les nombreux dialogues, les répliques, les chants, les bruitages. À la question de savoir s'il existe une spécificité du récit africain (littéraire et filmique), la réponse paraît évidente pour Alexie Tcheuyap qui ne manque pas d'indiquer que le récit africain est en premier lieu travaillé par les formes de l'oralité. Cela nous conduit au cœur des *Bouts de bois de Dieu* où les formes d'oralité trouvent leur place par la culture des personnes, leur expression orale, leur engagement social et surtout le mode de narration de l'histoire. Il poursuit en ajoutant que « cela entraîne, évidemment, des aspects singuliers dans la problématique plus générale de l'inscription littéraire à l'écran ». (Tcheuya, 2005 : 51). En plus, Sembène Ousmane utilise dans son roman deux registres de langue à savoir le registre familier et le registre courant. Partant du principe que 80% de la population africaine est analphabète et que le cinéma contrairement à la littérature est un puissant moyen pour atteindre le plus de masse, l'on a l'impression que Sembène Ousmane à

travers l'utilisation de ces deux niveaux de langue offre au lecteur une double posture de lecture à savoir : une lecture cinématographique pour le cas lexique du familier et une lecture littéraire pour celui de l'usage du registre courant. Il attribue alors au lecteur un double statut celui du lecteur-spectateur.

3-2 *Les bruits*

Le bruit est la capacité de résonance d'un corps en contact avec d'autres corps. Il constitue et crée l'ambiance des différents milieux. Le bruit est un indice très significatif dans un récit filmique, il ajoute de la valeur à une action et suscite l'interprétation et l'interrogation. Il provient d'un instrument ou de l'état d'âme d'un personnage (un tam-tam, une porte, une vitre, des pas, d'un téléphone, d'un sifflet, d'une sirène, d'une toux, des pleurs, un fusil, l'aboïement d'un chien, de bêlements d'animaux, d'outils, de machine, de rails, d'herbes, de souliers, de mortiers...). Ce fait s'apparente à notre œuvre *Les Bouts de bois de Dieu* où on remarque que le récit comporte une série de bruitages provenant de différentes sources et cela ajoute de la saveur à l'intrigue en lui attribuant un caractère sonore et en lui donnant cette impression vivante et réelle des choses. A titre illustratif, nous avons ce tableau ci-dessous :

Bruits	Pages
« Mais le bébé se mit à brailler »	16
« Aloss, Aloss ! hurla la grand-mère (...) »	20
« Un assistant qu'elle déranga cria « chut ! » auquel firent écho d'autres « chut, chut ! ». »	23
« Plus intéressée qu'amusée, elle enregistrait le spectacle et les bruits »	26
« Les applaudissements crépitèrent, frénétiques. »	27
« Peu à peu, les timbres des bicyclettes et des moteurs des motos les arrachaient à leur torpeur (...) »	37
« Mais, à cet instant, un bruit que l'on attendait depuis un moment et qui soudain s'amplifia, fit taire leur querelle. »	46
« Lorsque la sirène hurla de nouveau, un frisson saisit la foule. »	48
« Les cris de rage, de colère, de douleur, faisaient une seule clameur qui montait dans le ciel du matin. »	49

« La foule, d'où montait une rumeur de foire, était si dense que les charrettes et les autos étaient obligées de contourner le centre de la ville (...) »	50
---	----

3-3 La musique

La musique est un trait distinctif du cinéma qui accompagne les mouvements et les scènes. Elle a une fonction narrative et historique, détermine la psychologie du personnage et accentue la tension dramatique. Sa présence est capitale en ce sens qu'elle détermine le ton, le rythme et le genre d'un film. Après lecture du roman *Les Bouts de bois de Dieu*, nous avons pu recenser quelques traces de chants qu'on pourrait associer à la musique dans le film. Ces chants jouent un rôle essentiel dans la perception du roman par le lecteur - spectateur. Ces chants sont à la fois tristes, funestes, combatifs, glorificateurs et réconfortants, galvanisants et interviennent à des moments bien précis. Ils interviennent juste avant une situation dramatique et permet de renforcer le rythme et l'émotion du récit. Ils donnent au roman son caractère oral puisé dans les entrailles de la tradition africaine et cela se vérifie aux pages : 13, 28, 30, 40, 46, 48, 147, 217, 253, 264, 273, 274, 300, 376, 379. Tous ces chants relèvent de la tradition des personnages. Ils jouent un rôle très important dans le récit car ces chants rythment et accompagnent le mouvement des personnages en situation de grève. Ils traduisent la combativité, le retour aux sources et l'engagement des femmes à soutenir leurs maris dans cette lutte commune et communautaire. C'est pourquoi l'auteur souligne l'importance du chant à travers sa culture en mettant à cet effet en évidence deux personnages qui en possèdent des dons à savoir Maïmouna et Tiémoko (griot). À côté du chant on note la présence d'un instrument le tam-tam, qui accompagne le chant et favorise la danse. Cela suscite le spectacle, engageant la vue.

IV- Les dialogues

Le dialogue dramatique désigne l'échange verbal entre deux personnages. A cet effet, la narration dans *Les Bouts de bois de Dieu* offre une vue assez large de dialogues, de paroles rapportées et de nombreuses répliques. Ces différents dialogues entrent en co-relation avec la thématique principale qui est la grève. En effet, la notion de

grève appel à une série d'actions telles que les manifestations, les révoltes, les échanges, les négociations, l'organisation de marche, de meeting, de protestation. Ces différents éléments confèrent au récit son caractère oral. Tout comme le discours rapporté, le dialogue favorise la mise en scène, apporte de l'essence à l'action et établit la cohérence dans les propos et joue sur la progression du récit dans les œuvres à caractères fictionnels et dramatiques. Neil Landau /Matthew Frederick indiquent qu'un : « Dialogue efficace fait avancer l'intrigue et informe le spectateur. Il doit être structuré avec un début, un milieu et une fin - même lorsque le dialogue débute au milieu d'une scène ». (Landau / Matthew 2011 : 40). Tout le long du récit dans *Les Bouts de bois de Dieu* est constitué d'une panoplie de dialogues avec des répliques et quelques discours rapportés. Ils correspondent à ceux présents dans un récit filmique par leur clarté, leur nature, en témoignent ces pages : 45, 58, 61, 63, 65, 70, 87, 187, 201, 236, 241, 255, 269. Et à Michel Chion d'en rappeler les fonctions qui sont celles de faire avancer l'action ; de communiquer des faits et des informations au public ; d'établir leurs relations les uns avec les autres ; de révéler les conflits et l'état émotionnel des personnages et celle de commenter l'action. S'agissant de répliques l'on peut dire qu'elles constituent la forme de base de l'énonciation dramatique. Elles ont une correspondance avec les paroles prononcées par un personnage pour engager l'échange verbal ou pour répondre à un protagoniste.

V- Les monologues

Le monologue est l'une des caractéristiques de l'écriture cinématographique. Il fait partie intégrante du film car il permet de connaître le fond des pensées et les intentions d'un personnage. Se définissant comme étant une pensée intérieure, des paroles qu'on s'adresse à soi-même, le monologue apporte de la valeur au récit. Les monologues constituent ce que l'on appelle en cinéma *voix off* qui témoigne l'aspect cinématographique ou moment d'écriture au niveau de l'apport du son dans le récit. Dans le roman *Les Bouts de bois de Dieu* auquel l'on accorde une dimension cinématographique, l'on note la présence du monologue aux pp. 84, 155, 156, 349. Ces monologues donnent une certaine profondeur à l'intrigue et aux personnages. Ils ont

une dimension introspective et délibérative. À la p. 84 et 349 ils se présentent ainsi :

« Elle visita toutes les boutiques et s'arrêta à toutes les bornes-fontaines. Chemin faisant elle repassait dans sa tête les événements de la matinée en se parlant à elle-même : « Ah, je ne sais plus où j'en suis. Comment ai-je pu dire à Hadramé que je reviendrai ? Et si je revenais, que pourrais-je faire ? Je ne suis pas capable d'incendier son n'gounou, j'ai dû dire ça dans un moment de colère. Pourquoi ai-je proféré des menaces ? Tout ça, c'est à cause de cette grève ... ou alors, c'est peut-être que je suis méchante ? Non, je ne suis pas méchante, c'est parce que nous avons faim. Et Mabigué, cette vieille brique ! À lui, je n'ai pas menti : je ne veux pas qu'il vienne à mon enterrement, je le dirai à tout le monde. ! C'est l'être le plus vil que je connaisse... Ah, c'est à devenir folle, une situation pareille : plus beau, plus de *malo* (1) ! Je ne veux pas rentrer les mains vides, avec toute une famille sur les bras ? Autrefois, j'aurais pu me débrouiller, vendre des bougies ou m'importe quoi, mais maintenant ... Cette grève est trop dure, et elle nous donne trop à penser... »

Ainsi monologuant et sans s'en rendre compte, Ramatoulaye était arrivée à la borne-fontaine de son quartier ». (p. 84).

« Un léger bruit dans un buisson le fit sursauter. Il se leva et prit son bâton. Debout, il vit à quelques mètres de là un épervier qui venait de s'abattre sur un rat.

- Con, tu m'as fait peur ! dit-il en riant.

Il se retourna et vit qu'en se dressant à ras du sol, éparpillait dans les herbes.

- Si je ne fume pas, je vais crever ! dit-il encore.

Puis il ajouta : - je dois bientôt être arrivé, non ?

L'oiseau seul lui répondit en battant des ailes pour emporter sa proie dans le ciel matinal. (p. 349).

Ces monologues du personnage Ramatoulaye traduisent le fond de sa pensée et assurent une dimension introspective. Elle se fait des remontrances pour avoir tenu des propos blessants et cruels à l'encontre de Mabigué qui refuse de lui venir en aide. Confrontée à un

manque de bien-être alimentaire dû au mouvement de grève, Ramatoulaye vomit tout ce qu'elle avait sur le cœur à Mabigué, le traitant de menteur, de fornicateur, de voleur, de complice, en lui interdisant de ne pas venir à son enterrement, mais aussi rejetant son secours face au malheur et en le mettant enfin en garde contre son bélier qu'elle fit la promesse de tuer de ses propres mains s'il venait à entrer chez elle, la promesse aussi de ne plus jamais lui adresser la parole. Quant à celui de Bakayoko, il est d'ordre délibératif.

VI- Le traitement du temps dans le roman

La notion du temps à travers ce roman est très complexe. Après lecture l'on note un temps long, discontinu et non uniforme. Il paraît, irrégulier, lent, indéterminé, suspendu créant un effet de ralenti cinématographique. En effet, l'auteur présente les choses qui semblent avancées lentement et de façon indéterminée. Cela est ressenti par le lecteur mais aussi par les personnages eux-mêmes, qui pour certains la grève dure deux mois et tout semble anéanti ; cet état des faits s'illustre aisément aux pp. 52, 63, 105. Il arrive également que l'on assiste au déroulement brusque et précipité du temps et des événements qui donne cette impression d'un accéléré cinématographique en ce sens qu'à certains passages du roman l'auteur glisse sur des semaines voire des mois et cela nous fait penser à une forme d'ellipse qui est un procédé narratif de l'écriture cinématographique et qui consiste à omettre volontairement un aspect ou un élément du film et que le téléspectateur peut le compléter mentalement. La narration dans son ensemble présente une alternance de temps à savoir le présent, le passé, l'imparfait, le futur entre autres. La majeure partie des actions se passent à l'extérieur/jour et de façon très mouvementée et lorsqu'arrive la nuit, les actions se refroidissent à quelques exceptions près. Le temps « nuit » apparaît comme le dernier refuge où les personnages retrouvent leur paix, tranquillité et se questionnent longuement sur leur situation. À cela s'ajoute le temps de la grève qui selon les informations contenues dans le livre a pris effet le 10 octobre 1947 en un après-midi de mi-octobre et a pris fin en mars 1948. Ces indications montrent une durée de grève de 5 mois qui justifient le volume de l'œuvre (379 pages) et donnent des précisions sur le temps atmosphérique qui s'est étendu avant et après la grève et correspond à la période qui précède celle après

les récoltes. Ce volume est très déterminant dans la narration car il inscrit l'œuvre dans une longue fiction. Aussi le temps du récit dénote de l'époque coloniale et de l'histoire, en témoigne les flash-backs, la date des événements et les espaces géographiques.

La lumière

Le cinéma, c'est la lumière parce que sans la lumière il n'y a pas d'images. La lumière permet d'écrire des émotions. En effet, la lumière a une fonction interprétative et constitue un élément très important au cinéma. C'est une source d'éclairage des objets et des personnages. En un mot c'est la lumière qui donne vie à l'image. Sa présence ou son absence constitue et suscite de l'interprétation. Fatoumata Ouattara souligne l'importance de la lumière en affirmant qu' :

« Elle permet d'installer une atmosphère et de dramatiser une histoire. Sans source lumineuse, sans éclairage, que ce soit en pellicule ou en numérique, il n'y a pas d'image. L'éclairage dans un film est tout aussi important car l'orientation de la lumière sur un objet ou un sujet à filmer permet de créer une impression de réalisme ou peut susciter un effet dramatique ». (Ouattara 2010 : 19).

Après lecture dudit roman, l'on note la présence de la lumière à travers quelques passages de l'œuvre. Et si la lumière a son importance dans le cinéma, l'on dira sans se tromper que notre corpus auquel l'on identifie à une écriture cinématographique, véhicule en son sein cette source lumineuse qui contient bien des valeurs et produit bien des effets tant dramatiques et naturels ; tout cela est visible aux pages :

« On avait allumé les lampes à pétrole dont les flammes charbonneuses éclairaient mal les visages luisants de sueur. (p. 28).

« Une à une, la clarté grandissante du jour effaçait les étoiles, et le soleil levant rendait aux choses leurs véritables contours » (p. 36).

« Au-dessus des rangs serrés on voyait luire, telle une herse renversée, l'acier des baïonnettes qui reflétaient les rayons du soleil. Les ouvriers n'avaient d'yeux que pour ce scintillement en marche. » (p. 46).

« Bref, je me lève, je vais allumer ma torche et qu'est-ce que je vois ? ». (p. 258).

On remarque que toutes les lumières relevées proviennent de différentes sources, soit naturelle (soleil, étoiles, jour) soit de façon sophistiquée de manière à créer des effets (flammes, torche, briquet) et s'opposent parfois à l'obscurité.

Les flash-backs

Le flash-back ou retour en arrière est une séquence ou scène, voir un seul plan, inséré dans un récit et évoquant le passé. C'est un terme technique du cinéma qui permet de revivre le passé. Dans un film *policier* le flash-back permet cependant de reconstituer les faits et de mieux comprendre le pourquoi d'une situation actuelle. On dénombre un nombre assez important de flash-backs tout au long du récit aux pages suivantes : 15, 26, 48, 52, 58, 61, 93, 107, 157 etc. Ces différents flash-backs allongent le récit. Ce roman qui s'inscrit dans un cadre historique, voire épique, nécessite l'utilisation de ce procédé pour permettre au lecteur- spectateur de mieux appréhender les choses. C'est une manière pour Sembène Ousmane de faire revivre le temps passé, permettant du même coup une comparaison avec le temps présent et futur sous un ordre évolutif. Ainsi pour Michel Chion « Le flash-back est souvent considéré de nos jours comme un procédé daté. ». (Chion, 1985 :156). En plus des flash-backs, l'auteur utilise les prolepses qui sont des anticipations du temps. Elles permettent d'anticiper un évènement qui plus tard aura lieu dans la narration des faits. En effet l'art du scénariste consiste à jouer avec l'anticipation des faits dans le but de susciter, alimenter, diriger les attentes du public et le futur est le temps important. Ce procédé est souvent utilisé au cinéma pour jouer avec la curiosité du téléspectateur. On remarque que l'épisode consacrée à Ramatoulaye à la p.111 qui montre son affrontement mortel avec le bélier de Mabigué est un fait anticipé qui entre en relation avec les paroles proférées par Ramatoulaye à l'égard de Mabigué à la p. 83 le menaçant de tuer de ses propres mains le bélier si celui-ci venait à entrer chez elle. Le jugement de Diara, le traite à la p. 149 est aussi une anticipation des faits de la p. 26 à 27 lorsque Mamadou Keïta lors du vote d'aller en grève dans la maison du syndicat avait affirmé « on s'occupera des renégats ».

La description

La description prend également place dans le récit. Sembène Ousmane offre au lecteur des vues descriptives qui ressemblent

beaucoup plus à des descriptions d'un récit filmique sous le regard promeneur de la caméra qui arrive à présenter et à décrire les choses selon la vision de l'écrivain-cinéaste. Il les utilise pour présenter un décor, un mouvement, une scène dramatique, les personnages ou pour situer l'action dans le temps et dans l'espace. La description a un rôle informateur d'où la présence des didascalies. Les didascalies favorisent la définition du contexte de communication. Elle permet de situer les différents niveaux de communication et de répondre aux questions suivantes : qui, quand, où, et comment ». Les descriptions dans *Les Bouts de bois de Dieu* sont perçantes, poignantes. Elles donnent l'impression de la réalité et suscitent l'attendrissement et la pitié. C'est à travers elles que le lecteur-spectateur arrive à mieux connaître les faits. Au cinéma ce sont les mouvements panoramiques qui sont utilisés pour décrire les lieux et parfois même pour les personnages (panoramique bas-haut et panoramique haut-bas). Sembène Ousmane présente des descriptions pathétiques à travers la description du vote de la grève dans la maison du syndicat (pp. 22-28), de même que celle de la Cité (p. 35), aussi la description de Maïmouna après l'accalmie à la page 54 en passant par le jugement de Diara le traite (des pp. 149-157), aussi que celle consacré au chapitre sur Soukaraké le gardien à la p. 203, l'auteur dépeint cruellement des situations qui ne laissent pas indifférent. Il n'essaye pas de voiler les choses telles qu'il les conçoit et cela crée chez le lecteur une certaine compassion et de l'amertume à l'encontre des personnages.

Les mentions écrites

Les mentions écrites ou cartons font parties des cinq (05) matières d'expression du langage cinématographique. Elles permettent de nous situer dans le récit. Elles ont une fonction de localisation et une fonction narrative. Elles servent à renseigner le téléspectateur et à localiser un endroit dans un récit. En lisant *Les Bouts de bois de Dieu*, l'on les identifie au niveau des répartitions des espaces : BAMAKO, THIÈS, DAKAR. Ces espaces avec des contenus à l'allure de feuilleton semblent nous donner des indications et des précisions. De plus ces mentions écrites se retrouvent au niveau de la narration à travers calicots et banderoles portées par les grévistes aux pp. 23 et 329. Ainsi on note :

« Au mur du fond, derrière l'estrade, pendait un calicot :

TRAITE EN AMI QUI TE TRAITE EN AMI

TRAITE TON PATRON EN ENNEMI » (p. 23)

À la p. 329 on lit ceci :

Au-dessus de leurs têtes elles portaient des banderoles et des calicots où l'on pouvait lire : « LES BALLE NAZIES N'ONT PAS FAIT DE DIFFERENCE », « NOUS VOULONS LES ALLOCATIONS FAMILIALES ». Les hommes suivaient, conduits par leurs délégués. Eux aussi avaient des pancartes : « A TRAVAIL EGAL, SALAIRE EGAL », « RETRAITE POUR NOS VIEUX JOURS », « NOUS VOULONS DES LOGEMENTS ».

Toutes ces mentions écrites traduisent les raisons de la grève. Elles permettent de renseigner au lecteur la motivation des grévistes. De plus les notes de bas de pages des *Bouts de bois de Dieu* qui traduisent en français des expressions empruntées aux langues locales correspondent à un sous-titrage d'un film. Pour Serigne Sylla, « ces notes de bas de pages ne sont pas sans rappeler la technique cinématographique du sous-titrage » (Sylla, 2019 :123). C'est une pratique qui consiste à afficher une traduction de manière synchronique avec le dialogue au bas de l'écran afin de permettre au spectateur de comprendre tous les paramètres du texte filmique.

Conclusion

L'étude de la narration du roman révèle un certain nombre d'éléments qui ont trait au langage cinématographique. Sembène Ousmane nous présente à travers la structure interne une narration filmique dont seul le lecteur avisé est susceptible d'apercevoir. La narration du roman semble être au cœur d'un ancrage cinématographique. Tantôt proches et lointains la relation entre la littérature et le cinéma conduit à de nouvelles créations. Ainsi dit, l'analyse de l'œuvre qui a développé la typologie narrative, a tenté de rendre compte du modèle d'écriture que Sembène Ousmane adopte dans son œuvre. L'application de la méthode d'analyse nous a permis d'obtenir ce résultat qui nous indique tout simplement que la narration filmique dans *Les Bouts de bois de Dieu* est une réalité et que Sembène

Ousmane apporte à son œuvre le caractère d'un roman écran ou celui d'un roman audio-visuel. Il s'écarte des normes narratives des perceptions habituelles du dire et de l'agir d'un texte. Il fait basculer la narration romanesque du registre de la lecture à celui de la vue.

Bibliographique

Atcha Philip Amangoua, Roger Tro Deho, Coulibaly Adama, (2014), *Médias et Littérature, Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan.

Bambara Mireille Carole P., *Les Bouts de bois de Dieu, une écriture cinématographique*, (Master 2), université Joseph Ki-Zerbo, 2019.

Chion Michel (1985), *Écrire un scénario*, Paris, Cahier du cinéma/ INA.

Landau Neil / Matthew Frederick (2011), dans *101 petits secrets de cinéma qui font les grands films*, Paris, Dunod.

Lassi, Etienne-Marie, (2015), *Expression cinématographique et création artistique en Afrique francophone*, Paris, Connaissances et savoirs.

Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Pocket, 1960, 379 pages.

Maillard Élise et Tiburce, (2003), Dans *le guide couleur du réalisateur. Comment réussir ses films à tous les coups*, Paris, Éditions Campus Press.

Mangoua Robert Fotsing (2014), *De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone*, Synergies Afrique des Grands Lacs, n° 3, p. 127-141. Consulté le 02/05/2019.

Müller Jürgen E., (2000), « *l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision* » in : *cinéma*, vol 10, n° 2-3, p.105. Consulté le 07/10/2019 sur [http:// : erudit.org](http://erudit.org) » revues » ciné.

Nassouri, L., Germaine, *Image de la société à travers Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane, (mémoire de maîtrise), Université de Ouagadougou, sans date.

Ouattara Fatoumata (2010), *La problématique de la qualité artistique et technique des films de fiction de longs métrages ivoiriens de 1960 à 2010 et de 2007-2010* (mémoire), Institut supérieur du son et de l'image (ISIS), Ouagadougou.

Parent Dominique -Altier, (1997), *Approche du scénario*, Paris, Nathan.

Sembène Ousmane et Asia Djebar, (1996), *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan.

Silvestra Mariniello, (2003). Commencements. *Intermedialité/intermediality*, (1) 47-62. Consulté le 02/05/19.

Sylla Serigne, (2016), « Intertextualité et intersémiotité : *Les Bouts de bois de Dieu*, un roman cinéma », sur <https://www.academia.edu/SYLLA...> article consulté le 10/10/2019,

Tcheuyap Alexie, (2005), *De l'écrit à l'écran. Des réécritures textuelles en Afrique francophone*, Ottawa, Presse universitaire d'Ottawa.

Entretiens

Entretien avec Fusi Luca, formateur de théâtre et co-metteur en scène de la représentation *des Bouts de bois de Dieu* au Carrefour International de Théâtre de Ouagadougou (CITO), réalisé par Mireille Bambara le 30/12/18 à Ouagadougou.

Entretien avec le comédien burkinabè Sorgho Gustave, réalisé par Mireille Bambara à Ouagadougou, le 14/12/2018.