

L'ADAPTATION DU LIVRE « LE MANDAT » DE SEMBENE OUSMANE AU CINEMA : FIDELITE OU DENATURATION

THOUMANY CISSE

*Universite Felix Houphouët Boigny
cissthoul@yahoo.fr*

Résumé :

L'étude qui porte sur le phénomène de l'adaptation au cinéma des œuvres littéraires en Afrique, à travers « Le Mandat » de Sembène Ousmane, nous amène à réfléchir sur la question de fidélité d'adaptation du roman au film. L'objectif de cet article est de décrire le processus d'adaptation de l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique éponyme de l'auteur-réalisateur, Sembène Ousmane. La littérature écrite et le film sont respectivement examinés à l'aide de la narratologie et de la sémiologie puis, soumis à l'épreuve de l'analyse comparée.

Cette étude comparative montre que le personnage, l'espace et le temps, constituent les aspects fondamentaux des récits écrit et filmique. Les suppressions, et les ajouts révèlent les modifications considérables du passage de l'écrit à l'écran.

Mots-clés : *cinéma, adaptation, littérature africaine, fidélité, dénaturation*

Abstract:

The study of the phenomenon of adapting literary works to the cinema in Africa, through Sembène Ousmane's "The Mandate", leads us to reflect on the question of the faithfulness of adapting the novel to the film. The purpose of this article is to describe the process of adapting the literary work to the eponymous cinematographic work of the author-director, Sembène Ousmane. The written literature and the film are examined using narratology and semiology respectively, and then subjected to the test of comparative analysis.

This comparative study shows that the character, space and time are the fundamental aspects of written and filmic narratives. The deletions, and additions, reveal significant changes in the passage of writing to the screen.

Keywords: *cinema, adaptation, african literature, fidelity, denaturing*

Introduction

Tout au long de son évolution le cinéma a entretenu d'étroite collaboration avec les autres arts (théâtre, danse, musique), et par la suite la littérature, bien que les deux arts soient d'une autonomie narrative assez marquée. De ce fait, la pratique de l'adaptation consiste pour l'essentiel à traduire une œuvre littéraire en film. Le passage du mot en image se heurte très souvent à des problèmes d'ordres « techniques, esthétiques et d'appropriation » (Vanoye, 2008 : p.130). Le cinéma et la littérature se sont développés parallèlement sur le continent africain. Dans un contexte d'analphabétisme des peuples vivants en Afrique ; Sembène Ousmane, auteur socio-réaliste décide d'adapter ses œuvres au cinéma afin d'éduquer, de sensibiliser et de dénoncer les tares de la société sénégalaise nouvellement indépendante. Une situation où les personnes défavorisées en sont la cible privilégiée. Le septième art devient, dès lors une école du soir. D'autres cinéastes-auteurs africains à l'instar de Sembène, vont travailler dans les deux domaines d'expressions artistiques, l'algérienne Assia Djebar, la zimbabwéenne Tsitsi Dangaremba et l'ivoirienne Marguerite Eboué.

L'œuvre cinématographique qui fait l'objet de notre étude est *Le Mandat* ou *Mandabi* (1968). Ce film est

adapté du roman intitulé *Le Mandat* (1966), œuvre éponyme, du cinéaste-auteur, traite des réalités de la société sénégalaise postcoloniale. La délicatesse de l'exercice d'adaptation semble rebuter les réalisateurs africains en ce qui concerne la notion de la fidélité de l'esprit à la lettre imposée par la critique littéraire. Or, Sembène, écrivain puis cinéaste, a adapté son livre *Le Mandat* au cinéma.

Nonobstant, la différence des deux formes de médias, l'adaptation cinématographique du texte littéraire écrit et réalisé par le même auteur peut-il être fidèle? Le statut d'auteur-cinéaste, permet-il à Ousmane Sembène de passer de l'écrit à l'écran sans dénaturer?

Notre propos ici est de décrire le processus d'adaptation du texte au grand écran de Sembène, cinéaste-auteur en termes de fidélité ou de dénaturation.

Sur le plan méthodologique, nous allons étudier la question de l'adaptation lorsque l'adaptateur est réalisateur du film et auteur du texte source. Ainsi, la narratologie va être utilisée pour analyser le corpus littéraire à travers les composantes du récit, notamment : les personnages, l'espace et le temps. Ensuite, la sémiologie va examiner les signifiants qui font référence aux acteurs-personnages, l'organisation spatio-temporelle. Et enfin, l'analyse comparée va mettre en parallèle le texte et film, et dresser le bilan de ce qui a été sélectionné, modifié, ajouté ou supprimé dans la fiction. Les personnages, la temporalité et l'espace, constituent les éléments de base des deux moyens

d'expression. Les ajouts et les suppressions sont déterminés par l'analyse comparative.

Pour mener à bien cette étude, il s'agira d'analyser respectivement dans la première et deuxième partie de notre article, le récit scriptural et le récit visuel. La troisième partie va comparer le roman et le film afin de savoir si Sembène Ousmane est resté fidèle ou non au texte de départ.

1. L'analyse de deux formes de récits

Pour Gérard Genette, le récit se définit comme un événement ou une suite d'événements, réels ou fictifs, qui s'opèrent par le moyen du langage écrit. Ou encore, la succession d'événement raconté faisant l'objet d'un discours (Genette, 1972 : 72). La lecture de deux formes de récits occasionnent, de la part du lecteur et du spectateur un travail de décryptage minutieux qui révèle plusieurs éléments narratifs. D'abord « un événement ou suite d'événements » (Ibib), ceci implique « des actions enchaînées, un agent et patient, un cadre (lieux, objet etc), une chronologie. Et ensuite une "représentation [...] par le moyen de langage" ceci entraîne un dispositif de représentation, à savoir : un énonciateur du récit (narrateur), avoué ou dissimulé ; une énonciation du récit (narration), plus ou moins marquée, un point de vue à partir duquel s'effectue la représentation et un destinataire (narrataire) du récit, spectateur de ladite représentation.

1.1. La narration textuelle

Le texte littéraire *Le Mandat* de l'artiste engagé sénégalais est reparti en onze unités narratives. Dix ont une durée identique d'une journée, la huitième séquence s'étend sur deux jours. Ces scènes narratives sont clairement définies, chacune montre d'abord ; Ibrahima Dieng, le héros du livre qui se fixe un but et se donne les moyens d'y arriver. Ensuite, les voies et moyens employés par lui pour contracter le mandat. Enfin, le dénouement de l'histoire démarque dont l'issue rapproche le héros du but final ou le déçoit profondément.

1.1.1. Les actions d'Ibrahima Dieng du premier jour au onzième Jour

Les séquences partent du mardi jusqu'à la fin de la semaine, c'est-à-dire dimanche, ce qui fait six jours. La semaine suivante débute du lundi et prend fin le samedi. Notons que le huitième jour court sur deux jours. Le roman de Sembène présente un personnage désargenté, un chef de famille polygame au chômage qui lutte tant bien que mal pour assurer son rôle de chef de famille. Les suites narratives sont subdivisées en onze (11) séquences. Ainsi, une journée débute lorsque Dieng sort de son domicile pour la ville et prend fin lorsqu'il rentre dans sa demeure dans la soirée. Ces sorties répétées dans la ville, s'apparentent à celui d'un travailleur. En effet, pour éviter qu'il soit traité de fainéant le vieux Dieng sort au levé jour et reviens à son domicile entre midi et deux pour partager un repas avec sa famille si Yallah (Dieu en langue arabe) lui en fait la grâce. Il effectue à nouveau des assauts dans la ville afin de rendre fructueuse sa

journée, en clair dans l'objectif d'assurer la subsistance quotidienne de la famille. L'arrivée du mandat bouleverse littéralement ses journées ; elles ont à présent un sens. Cette journée providentielle de l'arrivée du mandat procura à Mety et Aram (les épouses du vieux Dieng) une joie immense, mêlé à une sensation de richesse.

Les onze séquences narratives sont réparties en deux grands groupes :

-les sept premiers jours montre tout l'effort mené par notre héros pour rassembler les pièces nécessaires pour encaisser dans un délai de quinze jours le mandat. Les actions menées par Dieng sont en occurrence ; la demande et retrait d'extrait de naissance à la mairie, perception du chèque de mille francs (1000 F) prise de photo d'identité et retrait de photo chez Ambroise

-Les quatre derniers jours, révèle la naïveté avec laquelle le vieux Dieng s'est fait duper par M'Baye N'Diaye, jeune homme d'affaire réputé. Toutes ces successions d'événements relatés par Sembène Ousmane traduisissent le mode de vie d'un personnage dépourvu d'argent, qui lutte de toutes ses forces pour joindre les deux bouts. La vie devient pour Ibrahima Dieng, personnage principal une lutte quotidienne où les personnes indigentes sans emploi sont à la merci de la société en pleine mutation.

1.1.2. Les personnages de l'univers de Dieng

Le foisonnement des personnages secondaires de différentes classes sociales contribue à rendre vraisemblable le récit littéraire. À travers, l'histoire propre à Ibrahima Dieng nous dénombrons trois catégories de personnages : les premiers sont les membres de sa famille, son entourage (voisins et

connaissances) font partie de la deuxième catégorie, enfin la dernière catégorie est constitué par les personnes étrangères qui résident dans son environnement immédiat et ceux qu'ils rencontrent dans les différents assauts dans la ville. C'est entre autres ; sa famille (ses deux épouses, ses enfants, sa sœur, Abdou, arrière petit cousin), ces voisins (Gorgui Maïssa, Baïdy, Madiagne Diagne, Nogoï Binetu, Mbarka) et les personnages de la ville (le facteur Bah et l'homme d'affaire Mbaye Ndiaye):

-Les membres de la famille d'Ibrahima Dieng

Dieng soucieux du bien-être de sa famille lutte avec chaque levé du jour pour assurer une vie descende, malgré le fait qu'il n'est pas d'emploi. Ses deux épouses et neuf enfants sont sa raison de vivre, Ces personnes qui procurent un sens à sa vie, lui donnant la force de se battre pour leur assuré de quoi se nourrir.

Mety et Aram épouses de notre héros, sont des femmes vertueuses, croyante. Mères de familles dotées d'une foi religieuses exemplaires, entreprenantes, attentionnées à l'endroit de leur époux, ces deux concubines sont prêtent à tout pour défendre les intérêts de la famille Dieng.

Trois autres personnages appartiennent à la famille du vieux Dieng, ce sont : sa sœur, son neveu Abdou et son arrière petit cousin.

Sa sœur (mère d'Abdou), femme de caractère et battante provient du monde rurales et ces réalités qui ne sont pas du tout reluisante. Elle aussi fait éruption chez son frère pour solliciter son aide afin de pouvoir faire face au besoin de sa famille. Quant à son fils Abdou, il est parti en France cherché du travail bien rémunéré dans le but d'épargner suffisamment d'argent puisqu'il veut sortir sa famille de la misère. C'est dans ce but qu'il envoie un

mandat à Dieng son oncle maternel, qui est un homme de confiance et un père spirituel. L'arrière petit cousin est un personnage suffisant et qui n'hésite pas à venir voir aux membres de la famille, en occurrence notre héros à qui il remet un chèque de mille francs pour faire face à ces besoins.

Sembène Ousmane structure son récit de sorte à produire une histoire cohérente présentée en différentes séquences narratives. Le mandat que doit toucher notre héros s'organise en une série de démarches relatées chaque jour, les assauts répétés par d'Ibrahima Dieng dans la ville. Ces unités narratives telles que produite, donne à voir clairement l'histoire d'un personnage polygame démunie qui lutte quotidiennement pour assurer la subsistance quotidienne de sa famille.

-les autres personnages qui rythment la vie d'Ibrahima Dieng

Ces personnes, qui animent la vie de Dieng sont soit le voisinage, le courtier, le facteur et le personnels administratives publiques (poste, mairie, commissariat). Pour matérialiser l'univers de notre héros modeste et désargenté, le récit nous présente les personnages tels que : Gorgui Maïssa, Baïdy, Madiagne Diagne, Nogoï Binetu, M'Barka. Ces personnages matérialisent l'univers de vie difficile (détails physiques ou vestimentaires). Comme des rapaces, ils n'hésitent pas à soutirer de l'argent à Dieng pour faire face aux besoins de leurs familles, produisant des embarras quotidiens chez Ibrahima Dieng.

Par ailleurs, nous avons Ambroise le photographe malhonnête et coléreux, qui ne tarde pas à arnaquer quiconque s'aventure dans son atelier ; son apprenti Malic jeune frimeur, manque

de respect aux personnes âgées et aux deux voyageurs du « rapide », bavards et craintifs.

–le facteur Bah et le courtier Mbaye Ndiaye appartiennent tous deux, au monde de la ville moderne. Le premier est Bah, le facteur, familier à la famille Dieng est connu de tous parce qu’il apporte régulièrement au habitant du bidonville les courriers divers, mais surtout ceux des impôts. Mbaye Ndiaye le deuxième, appartient à la vie intime de la famille étant donné qu’il a un lien de parenté avec Mety, la première épouse de Dieng. C’est un personnage véreux, le prototype de la société corrompu ou l’argent et les élites africaines règnent en grand maître tel que décrit par Sembène. Ndiaye dépourvu de tout scrupule, dépouille les honnêtes hommes qui ont la malchance de rencontrer son chemin.

1.1.3. L’espace et le temps dans le récit

Le récit littéraire soumis à notre étude jette le voile sur la lenteur du système administratif de l’Afrique à l’orée des indépendances. L’histoire qui s’offre à notre analyse permet de définir clairement l’espace et le temps qui s’opère de manière ordonné et précis à travers les actions des personnages. Deux espaces sont présentés dans *le Mandat*, l’espace déshérité (bidonville) et l’espace nantis (ville moderne). D’un côté, le quartier précaire est le lieu où vivent Ibrahima Dieng et sa famille, la ville est Dakar et sa banlieue ouest. Quelques indications sont données dans le texte : « De la maison de Dieng à la Grande Mairie, il y a au moins cinq kilomètres » (Sembène, 1966 : 137). Cette indication confirme que le quartier déshérité dans lequel vit Ibrahima Dieng est à cinq kilomètres de la Mairie, c’est-à-dire la ville moderne. Cet espace est

envahi constructions anarchiques d'habitats insalubres et précaires. Ce sont ses allées sablonneuses, les baraques branlantes, bâties de vieux bois pourri, couverte par des tôles rouillées ou de vieille pailles. Seule une rue bitumée relie ce bidonville au quartier chic de la ville. De l'autre, le quartier moderne est le lieu où notre héros effectue régulièrement des démarches dans l'espoir de percevoir le mandat. Le vieux Dieng n'a pas l'habitude de s'y rendre, il quitte son espace quotidien pour s'aventurer dans un autre univers dont il ne connaît pas le fonctionnement ni les règles. La description des rues dans le roman correspond aux quartiers bien connus des Dakarois dans les années 1966 (l'avenue Blaise-Diagne, Salla Casset, le carrefour de Sandaga).

Le récit présente une suite ordonnée d'actions successives qui s'effectuent jour après jour. Ces différentes séquences s'apparentent à celui d'un travailleur qui s'adonne à sa tâche quotidienne, notre héros multiplie les assauts dans la ville dans un but bien précis, celui d'assurer la subsistance au quotidien de sa famille et l'argent du mandat. En effet, la durée transparaît à travers les indications données dans le récit ; ces « indicateurs temporels » décrivent très clairement les jours pendant lesquels s'effectuent ces incursions du héros dans la ville. La narration devient ainsi linéaire, sans interruption, les journées s'écoulent comme dans la vie réelle d'un être humain sur terre. Les différentes journées de la semaine sont bien mentionnées dans l'histoire à travers des expressions qui varient très peu : « Avant le lever du soleil, le lendemain ... » (Sembène, 1966 :136) ; « le lendemain (...) un enterrement », « Le samedi pour des raisons obscures » (Sembène, 1966 :

153) ; « le lundi matin, après la grande mairie (...) Dieng fit un saut chez Ambroise, le photographe » (Sembène, 1966 : 161). L'histoire racontée par Sembène Ousmane est « isochrone » (Genette, 1972 :123), c'est-à-dire continue, à vitesse égale. Autrement dit le rapport duré de l'histoire et longueur de récit reste toujours constant, étant donné que l'histoire racontée est définie en « jours ».

Récit filmique : les acteurs-personnages

Au cinéma, « l'acteur-personnage » (André Gardies, 1993 : 53) occupe une place centrale, autour de lui et par rapport à lui s'organise le récit. Être de papier dans le roman, le personnage est présent à l'image sous forme de réelle, semblable à l'être humain. Dans le récit cinématographique, les personnages principaux sont les mêmes que ceux présentés dans le récit scriptural ; Ibrahima Dieng, l'acteur principal, Abdou son neveu, ces épouses Mety et Aram, et Mbaye Niaye, l'homme d'affaire véreux.

Selon le schéma actanciel proposé par le théoricien Greimas, il existe un être nommé destinataire (A) qui conduit, par son action, le sujet (B) à la recherche d'un objet (C) dans le but, visible ou abstrait, d'un être (D) qui est le destinataire. Le sujet (B) est aidé, dans cette quête, par des alliés appelés les adjuvants (E) et dans le même temps est empêché par des opposants (F). En effet les lettres A, B, C, D, E, F correspondent à ce que le théoricien appelle « les actants du récit » (Greimas cité par Gardies, 1993 : 33).

De ce fait, dans *Mandabi (Le Mandat)* de Sembène Ousmane, le déroulé de l'histoire fait apparaître à l'écran un homme vertueux et au chômage dans une société où les services publics sont gangrenés par la corruption. Abdou (Destinateur) à l'aventure en France fait parvenir à son oncle Dieng (L'actant-sujet) un mandat providentiel de Paris, il reçoit l'information par le biais de ces deux épouses Mety et Aram (adjuvant). Cependant, Mbaye Ndiaye (Opposant) grand homme d'affaires s'approprie le mandat par la ruse, dépossédant notre héros des vingt-cinq mille francs (Destinateur) qui aurait réglé ses embarras financiers.

2. L'organisation spatio-temporelle du film

Notre étude va porter tout d'abord sur les lieux physiques dans lesquels évoluent les personnages et ensuite nous allons voir les aspects du temps du récit cinématographique à travers l'ordre, la durée et la fréquence telle que proposée par Genette.

2.1. Le cadre spatial du film

Sembène Ousmane dans l'adaptation de son œuvre littéraire au cinéma a reconstitué l'univers domestique d'Ibrahima Dieng. Ainsi, il choisit des espaces réels de la ville de Dakar comme toile de fond dans le but de retranscrire textuellement le décor du livre. Nous distinguons l'espace de vie du héros le bidonville dans la ville de Dakar, l'espace moderne de la ville de Dakar, la ville de Paris.

2.1.1. Le quartier défavorisé du héros

L'intérieur de la maison de notre héros nous permet d'avoir une idée des maisons qui meuble ce quartier pauvre. Nous apercevons Dieng se restaurant à même le sol, le visage tout en sueur, une grande natte de fortune recouvre toute la surface de la pièce. Cette pièce meublée à son tour d'un lit à ressort recouvert d'un drap blanc, à l'extrémité de la pièce nous apercevons un meuble de fortune sur lequel est apposé un poste récepteur, un bouloir en aluminium, une bassine pleine d'eau dans laquelle est posée une calebasse et un bocal de noix de cola et un canari contenant de l'eau potable soigneusement fermé. En plus en guise d'ornement du mur de la chambre, un tapis brodé d'image d'une mosquée, un portrait présent de individu difficile d'identifier, un pagne multicolore, à l'autre bout de la pièce juste au mur qui fait face au lit, il y a un miroir à gauche, au centre un calendrier musulman et enfin à droite un portrait. (Séquence (7) ; plan demi-ensemble).

La chambre d'Ibrahima Dieng nous montre un espace de vie modeste, nous donne une idée du style d'ameublement des maisons démunies de ce quartier. Un autre cadre de vie de la ville de Dakar s'ouvre à nous grâce à l'incursion que fait notre personnage principal dans le développement l'histoire.

2.1.2. L'espace moderne de la ville de Dakar

Ibrahima Dieng quitte son espace traditionnel pour s'aventurer dans un univers nouveau; celui du cadre moderne de la ville de Dakar. Le quartier résidentiel ou vie l'arrière petit cousin de Dieng est encore plus révélateur en termes de modernité. Dans cet endroit,

toutes les rues sont bitumées et en très bon état, des maisons d'une autre architecture encore meilleur que celle parcouru par le personnage principal, dressent fièrement leur haute clôture recouverte à majorité par des plantes grimpantes de couleur verte foncée ou rouge sang. La porte d'entrée de la maison de l'arrière-petit-cousin est toute recouverte de vitre blindée à travers lesquelles il est difficile de voir. La séquence suivante expose l'intérieur du salon dans lequel on aperçoit un fauteuil en cuir noir de trois places sur laquelle est assis le parent de Dieng et un autre d'une place occupé par Ibrahima Dieng disposés à travers la pièce, un tableau accroché au mur et une table luxueuse sur laquelle est apposé un pot de Fleur. Cet espace un cadre de réussite sociale. (Séquence (46) ; plan d'ensemble).

2.2. Les repères du temporelles dans le film

Ici, nous verrons comment le temps est identifié dans la fiction de Sembène, puisque « adapter est aussi une affaire de temps » (Sabouraud, 2006 : 27). Par ailleurs, comment les cadres, les bâtiments, les objets, les êtres humains avec leurs habillements et les effets du montage contribuent à la datation des suites événementielles filmiques soumis à notre analyse. C'est pourquoi « au cinéma l'image montre des lieux, des objets, des bâtiments, des hommes et des femmes avec leurs vêtements, leurs coupes de cheveux, leurs langages, etc. Autant de points de repères pour la datation éventuelle de la fiction » (Vanoye, 2002 :159).

Mandabi de Sembène Ousmane nous permet de distinguer trois (3) types de marques temporelles : les

objets, les êtres humains (personnages principal, secondaires ou figurants) et les effets du montage.

De fait, le passage d'un jour à un autre, du lever du soleil au coucher du soleil, de la matinée à l'après midi, d'une heure à une autre s'effectuent grâce à des repères temporelles bien marqués dans l'image mouvante. Ainsi, sept (7) jours sont identifiés, ce qui revient à cinq repères du temps dans le récit cinématographique.

Cela se voit à travers l'appel de la mosquée et un plan laisse apparaître le sommet du minaret de la mosquée, au bas du bâtiment les fidèles croyants qui se préparent à la prière. Le temps ensoleillé de cette séquence du film marque la période l'après-midi. (Séquence (17) ; contre plongée). Ensuite, le levé du jour annonce la fin de la journée précédente et le début du jour suivant, ce qui veut dire que la première journée vient de finir. Le décor présente des cocotiers sous une lueur douce de l'aurore, derrière lesquels on perçoit le soleil qui se pointe à l'horizon. (Séquence (37) ; contre plongée).

Quant à la deuxième journée, elle est marquée par deux séquences, au premier plan un enfant lavant sa poupée dans un seau d'eau. Pour mieux expliciter cette journée qui s'ouvre sous nos yeux, une séquence suivante (plan d'ensemble) montre la ville animée, un grand carrefour ou son agglutiné, les longues files indiennes de véhicules attendant que les véhicules en têtes de files avancent pour reprendre leurs routes. Des personnages lointains dans un vaste espace apportent aussi leurs parts d'animation aux lieux. (Séquence (51 ; 52) ; demi-ensemble et plan d'ensemble).

Le troisième jour, un plan demi-ensemble présente Maty, la deuxième femme du personnage principal effectuant la lessive en fredonnant un chant du terroir.

Le jour numéro quatre, prend sa forme par un effet de montage, fondu au noir qui s'ouvre à un gros plan des volets des fenêtres refermés peintes de couleur jaune et d'une bordure blanche. Qui nous permet plus tard au plan suivant de découvrir que ces fenêtres ne sont d'autres que celles du salon d'Ibrahima Dieng. (Séquence (61) ; gros plan).

La séquence qui marque le cinquième jour, nous offre un autre effet de montage, volet (balayage horizontal de l'image de la droite vers gauche) qui fait voir un plan demi-ensemble, trois voisins de Dieng en premier plan et en toile de fond Dieng et ses épouses baluchon sur la tête, accompagnant la mère d'Abdou à la gare. (Séquence (67) ; demi-ensemble).

Le sixième jour, une contre plongée laisse entrevoir un gros arbre recouverte de feuille de couleur verte. La scène suivante confirme le changement de journée puisque nous apercevons Dieng vêtue d'un boubou blanc s'installant sur son tapis et débiter de prière. (Séquence 72 ; 73) ; contre plongée et demi-ensemble).

Enfin, le dernier à savoir le septième jour, montre Dieng s'introduisant dans le domicile de Mbaye N'diaye, l'agent d'affaire à avec qui il a fait établir une procuration lui donnant plein pouvoir de jouir du mandat. Un flash-back ou un bon dans le passé montre notre héros, pris de déception se souvenant des efforts qu'il a dû mobiliser, pour ce mandat dont il n'a finalement pas pu encaisser un centime.

L'adaptation au cinéma : fidélité ou dénaturation

La pratique de l'adaptation cinématographique et télévisuelle des œuvres littéraires rime avec technique et d'esthétique. Dans ces réflexions Francis Vanoye décrit la notion : « L'adaptation est un travail au sens où ce mot renvoie étymologiquement à la douleur (le Tripalium était un instrument de torture). Douleur de l'enfantement, bien sûr, auquel on associe depuis toujours la création artiste, mais qui se complique avec l'adaptation de douleurs psychologiques et sociaux spécifiques. » (Francis Vanoye, 2011 : 7). Travailler sur le phénomène de l'adaptation conduit sans nul doute à débattre sur « un bon livre peut devenir un mauvais film et inversement » souvent plus au moins stéréotypés (fidélité, trahison, appauvrissement) ». De ce fait, le cinéaste qui désire mettre en image un texte littéraire d'un auteur ou d'un texte écrit par lui-même doit repenser l'œuvre sur un plan différent, telle une traduction d'une langue à une autre. Puisqu'une adaptation est une œuvre distincte du texte source, pour la simple raison qu'une image n'est pas un texte et inversement.

Depuis la naissance du septième art, le récit, le conte, le mythe, l'épopée, le roman, la nouvelle, la bande dessinée, le théâtre, servent de support, de source d'inspiration au cinéaste-adaptateur. Bazin fut le premier critique à aborder la question de l'adaptation en termes de fidélité et de trahison.

3. La thèse Bazinienne

Le premier théoricien à introduire le discours critique de la problématique de l'adaptation est André Bazin dans son recueil *Qu'est-ce que le cinéma ? II Le cinéma et les autres arts*. Dans son texte *Pour un Cinéma Impur : Défense de l'adaptation*, il s'interroge sur l'adaptation cinématographique en termes de fidélité et de trahison du texte d'origine. Selon ces propos pour mieux traiter le rapport cinéma et littérature et les procédés appropriés pour traduire des mots en images se résument par la linéarité du roman d'origine. C'est-à-dire le respect à l'« esprit » et à la « lettre » de l'œuvre littéraire. Selon son approche, une adaptation réussit est celle-là même qui respecte trait pour trait le texte littéraire porté à l'écran jusque-là négligé du public ; lui offrant à ce titre une esthétique nouvelle. Ainsi pour Bazin, le septième art devient le moyen par excellence de diffusion de la culture littéraire. En plus, le théoricien français indique que : le cinéaste ne saurait s'affranchir du paramètre de la fidélité, puisqu'elle est une « servitude » (Bazin, 1959 : 21). Il renchérit : « On peut poser la question, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est généralement proportionnelle à la fidélité. Pour les mêmes raisons qui font que la traduction du mot-à-mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit » (Ibid). En outre, dans le but d'évaluer la qualité des adaptations Bazin recourt à deux pôles d'analyse que sont la « Fidélité » et la « trahison ». D'après leur degré de fidélité au texte de départ, les adaptations sont classées

en trois catégories : « fidélité », l'« adaptation libre » et l'« être esthétique nouveau ».

L'étude du délicat problème d'adaptation d'œuvre littéraire au cinéma se heurte très souvent à des difficultés d'ordres esthétiques et techniques. Par ailleurs l'analyse comparée du roman et sa mise en scène cinématographique vise à révéler les points de similitudes, les différences et ajouts très marqués.

3.1. De l'écrit à l'écran : les points communs

Un récit écrit et filmique porte toujours un intitulé qui permet d'avoir une idée des événements qui vont s'y dérouler. Le titre prépare les amateurs du livre et du film à la lecture des effets qu'il produit, entre autres : comique, dramatique, pathétique, exotique, etc. Aussi, le titre anticipe sur le « texte, amorce et promet le récit, donne des informations et déclenche des interrogations » (Vanoye, 1989 : 14). Du passage de l'écrit à l'écran, Sembène afin de rester fidèle à son texte de départ à garder le même intitulé *Le Mandat* pour la version cinématographique. Ainsi que les thèmes principaux sont repris par l'auteur notamment : les populations des quartiers pauvres, la mauvaise qualité des services publics, le chômage pour les thèmes principaux ; les mutations de la société, le phénomène de mendicité, et la réussite sociale pour les thèmes secondaires.

3.2. Les digressions marquées du livre au film

A cette étape, il s'agira de dresser le bilan de ce qui a été sélectionné, modifié, ajouté ou couper par rapport au texte d'origine par l'auteur-cinéaste dans son film. Alors que couper signifie pour Vanoye « supprimer (des

épisodes, des descriptions, des instructions d'auteur, etc.). [...] C'est aussi, aussi raccourcir, synthétiser, amalgamer » (Vanoye, 2008 : 131).

3.2.1. L'analyse des deux ouvertures et des personnages

Cette étape, consiste à mettre en parallèle le début du livre et le début du film afin de mettre en lumière les éléments qui ont été ajoutés ou supprimés lors de réalisation filmique. L'accent va être mis sur la transposition d'un passage précis du roman, située à la page 113 de l'édition Présence Africaine. « La sueur collait sa chemise à la peau ; avec peine, le facteur poussait son solex dans le sable [...].Le facteur gara son solex sur le pieu tordu de la porte d'entrée. A son *assalamalec*, deux femmes assises à même la terre, d'un méfiant, répondirent ». Dans le film de Sembène Ousmane, la scène est absente dès les premières images, seul celle ou le facteur fait son entrée au domicile de Dieng est présente. (Séquence (4) : demi-ensemble). Mais qu'a-t-il ajouté à la place de cette scène qui montre le facteur muni de son cyclomoteur tout en sueur parcourant péniblement les mamelons de sable du quartier démunie.

-Séquence 1 extérieur / jour : gros plan, Dieng se fait coiffer et raser la barbe en pleine rue. -

Séquence 2 extérieur / jour : demi-ensemble, nous apercevons le facteur vêtu d'un uniforme couleur marron sortant d'un magasin, juste à sa hauteur, trois femmes nu pied et calebasse en mains marchant côte à côte, pour ensuite entrer dans le domicile de la famille Dieng. Ainsi Sembène a supprimé et ajouté des scènes qui lui ont

permis de respecter la durée moyenne de son long-métrage.

S'agissant des personnages, nous remarquons que le cinéaste dans son processus de création d'une œuvre nouvelle s'est passé de deux personnages secondaires : Baïdy le personnage squelettique et un visage tout en relief et la vieille Nagoï Binetu. Ce sont les voisins de notre héros, ils contribuent tous comme les autres à rendre l'univers de Dieng difficile, un embarras quotidien.

3.2.2. Les effets du temps au cinéma

Le temps du récit permet de réaliser, gagner du temps à travers un autre. C'est qu'affirme Gerard Genette « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps » (Genette, 1972 :73). Notre démarche ici consiste à confronter les temps littéraire et cinématographique analysés plus haut. Effectivement, l'histoire telle que décrite dans le roman de Sembène Ousmane se déroule exactement sur onze (11), c'est-à-dire que le récit débute mardi et se termine vendredi. Force est de constater que lorsque l'auteur porte sa propre œuvre au cinéma, il ne respecte pas l'ordre narratif proposer par son propre texte. Au regard du texte littéraire qui se déroule sur 11 (onze) jours, Sembène dans sa fiction élimine les jours suivant : trois (3) jeudi ; quatre(4) vendredi et dixième (10) vendredi. Ensuite, le cinéaste-auteur combine le (6 ; 7) jour, qui ne constitue qu'un seul jour à présent, il en fait de même pour les (8 ; 9) jours.

3.3. La musique et le bruitage en guise d'ajout

A l'époque du cinéma muet, les salles proposent un accompagnement musical exécuté pendant la projection, au piano ou sur un orgue, par un orchestre. Dès l'avènement du cinéma parlant en 1920, les séquences musicales sont pré-enregistrées. Ainsi, au cinéma, « la musique qui accompagne la scène est elle-même un discours » (Tcheuyap, 2005 : 198), qui rythme le récit qui se donne à voir. En outre, elle sert de fil conducteur, c'est-à-dire qu'elle accompagne l'action dramatique visible à l'écran. Au sujet du film *Le Mandat*, la musique de film occupe une place prépondérante. En effet, dès les premières images du film à la (séquence (1) ; plan d'ensemble) sont révélatrices. Une musique folklorique, et en dessous une voix masculine fredonne la musique à quelques séquences musicales qui se donne à entendre. Elle prépare d'ores et déjà le spectateur à l'histoire qui dépeint la société africaine à l'orée des indépendances. Ensuite, vrombissement de moteur et coup de sifflet en or champ situe déjà l'action ou se déroule le récit, le cadre de l'image étant circonscrit, il est difficile pour les spectateurs qui visionne le film de voir les alentours, ils donnent alors libre cours à leurs imaginations. La musique dans le récit des images en mouvements apporte d'un côté, au milieu défavorisé ou vie Dieng une sensation de pitié, de désœuvrement, des populations. De l'autre côté, elle démontre de l'état de développement avancé de l'espace nantis. L'auteur à travers la musique veut produire de l'émoi chez le spectateur face à cette situation de vie pénible que mènent ces personnages.

Conclusion

En quête d'éveil des consciences africaines, le cinéaste auteur, Sembène Ousmane écrit puis réalise deux œuvres éponymes après les indépendances en direction des masses populaires intitulés *Le Mandat* en (1966 et 1968). Et cela malgré les contraintes d'ordres esthétiques et techniques que représentent le passage de l'écrit à l'image animée. La question de l'adaptation à l'écran d'une œuvre négro africaine, de la mise en forme cinématographique, nous permet de donner un aperçu de nombreuses ressemblances mais aussi des différences majeures qui se trouvent tant en littérature et qu'au cinéma. A la lecture des deux versions, il ressort que malgré quelques similitudes enregistrées de part et d'autre des deux récits ; des suppressions (personnages, espaces), des combinaisons et des dilatations (le temps), ainsi que des ajouts d'éléments nouveaux, tels que la musique et le bruitage ont été relevé. Le statut d'auteur-réalisateur n'a pas permis à Sembène de rester fidèle à son texte au grand écran. Il a donc dénaturé son texte source. Ce qui souligne d'emblée à la contrainte temporelle à laquelle l'artiste engagé a été confrontée. Ne serait-elle pas dû à la durée (30, 90, 120 minutes) de projection d'un film ? Ou au volume de pages du texte d'origine ? Ces résultats mitigés viennent ouvrir à nouveaux le débat de la pratique l'adaptation dans l'espace du cinéma et de l'audiovisuel africain en termes de la fidélité et de la trahison. Ne serait-il pas judicieux de laisser libre cours à la créativité du cinéaste-adaptateur ?

Biographie

BAZIN ANDRE, Qu'est-ce que le cinéma?, t. II, «Le cinéma et les autres arts », Éd. du Cerf, Paris, 1959

BOUGHEDIR, FÉRID; CHERIAA, TAHAR ; HONDO, MED. “Éléments pour une théorie du cinéma africain”. Cahiers des

Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, Montréal : Comité d'action cinématographique, 1975

GADJIGO SEMBA, OUSMANE SEMBENE, une conscience africaine, Editions Présence Africaine, Paris 2013, p115

GARDIES ANDRE, Le récit filmique, Ed. Hachette, Paris, 1993

GENETTE GERARD, « Discours du récit », in Figures III, Paris, Seuil, 1972

Le Mandat, Réalisation Ousmane Sembène, 1968

OUSMANE SEMBENE, Le Mandat précédé de Vehi Ciosiane, Présence africaine

SABOURAUD FREDERIC, l'adaptation au cinéma : le cinéma a tant besoin d'histoires, COLL. CAHIERS DU CINEMA/LES PETITS CAHIERS/SCEREN-CNDP, PARIS, 2006

TCHEUYAP ALEXI, *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Presse de l'Université Ottawa, 2005

VANOYE FRANCIS, *RECIT ECRIT, RECIT FILMIQUE*, ED NATHAN, PARIS, 2002

VANOYE FRANCIS, Scénarios modèles, modèles de scénarios, Paris, A. Colin, (coll. Armand Colin Cinéma), 2^{me} éd., 2008