



Safara

*Revue internationale de
langues, littératures et cultures*

**N°19
2020**

**Laboratoire de recherches en art et cultures
(LARAC)**

Université Gaston Berger de Saint-Louis
B.P. 234, Saint-Louis, Sénégal
ISSN 0851-4119

SAFARA N° 18/2019

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884
E-mail : omar.sougou@ugb.edu.sn / mamadou.ba@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Badara SALL (UGB)
Corédacteur en Chef : Babacar DIENG (UGB)
Administrateur : Khadidiatou DIALLO (UGB)
Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)
Secrétaire de rédaction : Mamadou BA (UGB)

MEMBRES

Ousmane NGOM (UGB)
Oumar FALL (UGB)
Moussa SOW (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2020
ISSN 0851- 4119

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB Saint-Louis

Sommaire

1. Le discours intégrateur de Ngugi Wa Thiong'o dans *The Black Hermit* et *Devil on the Cross* : Un palliatif au tribalisme politique au Kenya 3
Youssoupha MANE
2. The Representation of Widowerhood in Asare Konadu's *Ordained by the Oracle* (2006)..... 19
Yélian Constant AGUESSY
3. Textualizing History, Contextualizing Imaginary: the Reconfiguration of Slavery in Toni Morrison's *Beloved* and Sembene Ousmane's "Tribal Scars" 41
Ousmane NGOM
4. Islamic Feminism: a Critique..... 61
Khardiata Ba
5. LA VERIDICATION A L'EPREUVE CHEZ FATOU KEITA, UNE LECTURE SEMIOTIQUE A PARTIR DE *REBELLE* 91
Hervé Georges ETTIEN OI ETTIEN
6. Violence et esthétique de la guerre dans *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma et *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano .. 115
MADJINDAYE Yambaïdjé
7. Le proverbe entre langues, cultures et discours : enjeux dans la traduction des formes sentencieuses 133
Mame Couna MBAYE
8. *Les Peuls de l'eau* : savoir et littérature 153
Oumar Djiby Ndiaye
9. Moussa Sène Absa : Acteur de renouveau culturel du cinéma Sénégalais 173
Mbaye Séye

10. Interkulturelle literarische Begegnung. Eine Reflexion über das Eigene /das Fremde	191
Magatte Ndiaye & Werner Wintersteiner	
11. Divan und N'zassa aus komparatistischer Sicht: Zur Analyse der Romanästhetik in <i>Der Idiot des 21. Jahrhunderts</i> . <i>Divan</i> von M. Kleeberg et <i>Les naufragés de l'intelligence</i> . <i>Le roman N'zassa</i> von J.M. Adiaffi	215
Kouadio Konan Hubert	
12. Using ICT to improve the teaching and Learning of French Language Studies in Bagabaga College of Education	241
Gariba Iddrisu	
13. École et université sénégalaises : la continuité pédagogique à l'épreuve de la pandémie de covid-19	251
Ibrahima Sarr	
14. L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE DANS LE LANGAGE EN ACTE : LE CAS DE jé ñà jé lé' à vjé, NOUS LES NÉCESSITEUX, UNE CHANSON DE N'GUESS BON SENS, ARTISTE TRADI-MODERNE BAOULÉ	273
André-Marie BEUSEIZE	
15. Les techniques d'improvisation dans les musiques traditionnelles Kyaman	291
Djoke Bodje Theophile	

Moussa Sène Absa : Acteur de renouveau culturel du cinéma Sénégalais

Mbaye Séye

Université de Bayreuth, Allemagne

Abstract

The Senegalese Moussa Sène Absa is one of the rare filmmakers, producers and directors of the film world in West sub-Saharan Africa who highlight the local cultural aspect by relying on their musical creation. Moussa Sène Absa stands out by carefully studying and recording musical crafts according to the needs of his films. It is in such a framework that the present study of his films *Tableau féraïlle* (1997) and *Teranga Blues* (2007) will be showing the cultural aspect and the intercultural dimension of his cinematographic work. To do so some images and sequences from these films will be analysed and explained to illustrate many cultural aspects specific to Senegalese Society. Accordingly, this article investigates music as « added value », as « empathic effect » or as « sound and visual perceptions » by distinguishing the strategies and cinematic techniques to which Moussa Sène Absa resorts to assert his qualities as agent and actor at once.

Keywords: African Cinema – Senegal - Music – Culture – Tradition.

Résumé

Le Sénégalais Moussa Sène Absa est l'un des rares cinéastes, producteurs et réalisateurs du milieu cinématographique en Afrique de l'ouest au sud du Sahara qui mettent en relief le volet culturel local en s'appuyant sur une création musicale préalablement bien étudiée et soigneusement enregistrée. C'est dans ce cadre que la présente analyse de ses films *Tableau féraïlle* (1997) et *Teranga Blues* (2007) tentera de faire ressortir le volet culturel et la dimension interculturelle de son œuvre cinématographique. Pour ce faire, certaines images et séquences tirées de ces films seront analysées et explicitées pour faire ressortir ces aspects culturels dans le contexte spécifique de la société sénégalaise. De plus, cette étude analyse la musique comme « valeur ajoutée », comme « effet empathique » ou encore comme « perception sonore et visuelle » en mettant en exergue les stratégies et techniques cinématographiques sur lesquelles Moussa Sène Absa s'est appuyé pour faire valoir ses qualités d'agent et d'acteur.

Mots-clés: Cinéma Africain - Sénégal – Musique – Culture – Tradition.

1. Introduction

Depuis son avènement, le cinéma africain ne cesse de connaître une réelle dynamique, aussi bien économique que culturelle. Celle-ci s'est accélérée surtout entre le 20^e et le 21^e siècle.

Partant de ce constat, il nous semble intéressant de traiter l'état de développement et la contribution des cinéastes de l'Afrique francophone au sud du Sahara d'une manière particulière. Dans la présente contribution, nous allons nous pencher sur des acteurs culturels du cinéma africain, en nous appuyant sur le cinéaste sénégalais Moussa Sène Absa¹.

Le réalisateur sénégalais est considéré, aujourd'hui, comme l'un des précurseurs du renouveau culturel dans le cinéma local voire africain. Son renouveau culturel se caractérise en grande partie par l'importance capitale qu'il accorde à la musique et la création musicale. Le cinéaste, producteur, réalisateur souligne : « [...] pour moi, un cinéma sans musique n'est pas du cinéma »².

Toutefois, il est important de noter que nous n'aurons pas l'occasion d'aborder tous les aspects techniques relatifs à la musique dans le cinéma.

¹ Moussa Sène Absa est né le 14 février 1958 dans un quartier populaire du nom Tableau féraïlle, sis à Yarakh dans la banlieue dakaroise. Le jeune Moussa qui n'a pas eu l'occasion de faire la connaissance du père Moussa Sène, dont il porte le même nom, pour l'avoir perdu trois jours après sa naissance, s'attache à la maman Absa Mboup. D'où son nom d'artiste Moussa Sène Absa. Après avoir fréquenté l'école coranique sénégalaise, communément appelé « daara », Moussa fréquente l'école française à Dakar jusqu'à l'obtention du baccalauréat avec mention au Lycée Vanvillonoven (actuel Lycée Lamine Gueye). Il s'inscrit ensuite au département de philosophie à la faculté des lettres et sciences humaines de l'université Cheikh Anta Diop de Dakar. L'obtention d'un DEUG en lettres lui suffit d'aller fréquenter l'école nationale d'administration sénégalaise, suite à laquelle il travaille au niveau de la direction des bourses de l'état sénégalais comme fonctionnaire. Il entreprit une aventure en Europe en s'inscrivant à la faculté de cinéma à l'université Paris II de la capitale française. C'est là où commence l'histoire de Moussa Sène Absa dans le milieu cinématographique.

² Interview avec Mbaye Seye à Popenguine chez le cinéaste, Sénégal, Août 2015.

- Mbaye Séye -

Nous nous limiterons plutôt au rôle et à l'impact qu'ils peuvent avoir dans le cinéma pour souligner son importance qui a souvent tendance à être minimisée, voire négligée. Rick Altman (2014) nous rappelle à ce propos:

Providing the materials and technology required for careful examination of film images, published illustrations and video freeze-frames simultaneously reinforced a long-existing tendency to define and analyze cinema through its images, with little or no attention to the soundtrack. This tendency to nudge film studies toward image analysis is especially regrettable given sound's inherent inability to follow the image into the realm of still photographs and freeze-frames. (Altman 2014: 73)

Ce point de vue trouve un écho favorable chez Michel Chion (2013). Dans l'introduction de son livre *L'audio-vision : son et image au cinéma*, parlant surtout de l'élément sonore dans le cinéma, il souligne: Jusqu'ici, les théories sur le cinéma, dans l'ensemble, ont plus ou moins éludé la question du son : soit en faisant l'impasse à son propos, soit en le traitant comme un domaine réservé et mineur. » (Chion 2013: 5)

C'est tout l'intérêt de la présente analyse qui met l'accent spécialement sur l'aspect musical dans l'œuvre cinématographique de Moussa Sène Absa. La musique chez Absa, loin d'être un élément plus ou moins secondaire de la bande son comme c'est le cas dans la plupart des films africains, est, en fait, le fondement même des films du cinéaste sénégalais. Moussa Sène Absa réalise ses films sur la base du scénario musical préalablement et minutieusement conçu. Ce qui fait la particularité culturelle de ses films.

En plus de cela Moussa Sène, en tant que cinéaste, agent et acteur culturel réclame l'importance qu'il donne à la culture dans ces films. Il affirme le tollé culturel que contient son œuvre cinématographique quand il souligne: « [...] moi, mon cinéma c'est 80% de culture et de création. » (Pfaff 2010: 200).

Cependant, il est aussi important de mentionner que le cinéma de Moussa Sène Absa renferme en soit plus de 90% de création musicale, une particularité musicale, que le réalisateur doit à une enfance passée au sein d'une grande famille de griots connus pour être de grands chanteurs, batteurs

de tam-tam. Dans une interview avec Françoise Pfaff, le réalisateur producteur sénégalais révèle :

Je suis né dans une famille de griots. Tous les soirs les musiques amplifiaient l'espace. Les voisins venaient chanter avec mes oncles. J'ai grandi dans la musique, la narration, la poésie, au milieu de gens qui disaient des incantations et parlaient un wolof extraordinaire qu'on entend plus aujourd'hui ! La musique et les plages musicales que je crée maintenant c'est un peu ma mémoire d'enfant, c'est tout ces mots que j'entendais et qui me remplissaient complètement. Cela me faisait sortir dans une sorte d'extase ! (Pfaff 2010: 191)

A l'exemple des films *Tableau féraïlle* (fiction : 1997) et *Teranga Blues* (drame : 2007), nous allons essayer d'étudier la dimension musicale chez le cinéaste, réalisateur et peintre Moussa Sène Absa. Ainsi, la musique sera analysée comme « valeur ajoutée », comme « effet empathique » ou encore comme « perceptions sonore et visuelle » pour reprendre les termes de Michel Chion (2013).

2. Résumé des films

2.1. Tableau féraïlle

Après son premier mariage avec Gañsiri, une villageoise qui est infertile, même si étant vierge lors de la nuit nuptiale, Daam est obligé de prendre une deuxième femme avec l'espoir d'avoir des enfants. Ce qui sera le cas avec cette deuxième épouse citadine dont on ignorait certes la virginité. Daam qui se présente dans la trame comme leader politique est finalement trahi par ses proches collaborateurs (dont sa propre femme Kiné: la deuxième qui lui a donné le bonheur d'être papa). Il est victime ainsi de la polygamie et d'une femme opportuniste.

2.2. Teranga Blues

Dans *Teranga Blues*, Madické (Dick) s'adonne et échoue à l'émigration en terre parisienne avec une amère mésaventure après avoir été victime d'une

- Mbaye Séye -

sévère déportation au pays natal. De retour au bercail, Dick s'adonne au trafic d'armes et de drogue pour mener sa vie et alimenter sa famille en billets de banque. Il sera victime de trahison qui lui vaudra un emprisonnement. Libéré de prison, il reprend la vie dans la jungle des trafiquants avant de succomber plus tard à ses blessures après une rude bagarre au sein de leur gang.

3. Musique comme élément de perceptions sonores

Le point central de notre première analyse est la musique comme élément de perceptions sonores et visuelles. *Tableau ferraille* (1997) nous servira de corpus pour élucider notre étude qui porte sur Daam, personnage principal du film. L'ancien député et ministre du quartier Tableau ferraille de la banlieue dakaroise (Yarakh) se voit être obligé de partir *en exil*.

Dans la séquence choisie du film, on l'aperçoit qui part accompagné des *baay faal* (Diop 2010 : 51). Pape Samba Diop revient sur l'histoire coutumière des *baay faal* et explique : « à l'origine, le *baay faal* est un *ceddo* de son entourage -de *séex ibra faal*- ayant choisi parmi les prescriptions religieuses d'en honorer particulièrement une : le travail. Il ne se soucie ni d'instruction ni d'érudition ». Daam part en charrette après avoir été trahi par ses proches amis et collaborateurs. Trahison qui a conduit à son limogeage au poste de ministre. Sa seule solution est, maintenant, de quitter son fief, Tableau ferraille, en compagnie de sa première et désormais unique femme Gañsiri.





Daam s'en va en charrette avec sa femme Gañsiri en compagnie des *baay faal*.

Le texte musical commence par « *Daam gaawal bala moo yeex* » pour accompagner le départ mouvementé de Daam. Après avoir subi un sal coup comploté par ses proches amis (Président, Ndiaye civilisé, Diop dollar et l'infidèle griot Atoumane) et sa propre femme Kiné, la deuxième qui lui a donné le plaisir d'être père, le personnage principal du film plonge dans une vie mouvementée.

La chanson dit textuellement:

Pars et exile-toi. Fais vite avant qu'il ne soit trop tard. Vite, plus vite ... Que tu es lent ! Ta vie est invivable. Tableau féraïlle s'est réveillé dans la brume. Le puits s'est effondré. Même le charognard s'est levé pour la prière. Tu vois bien qu'il fait jour ... Tableau féraïlle s'est réveillé dans la brume³.

Pour accompagner Daam dans son mouvement, Moussa Sène Absa met en concomitance les perceptions sonores et visuelles en faisant intervenir les *baay faal*. Ils sont interprètes de la musique qui remplit le vide visuel en conscientisant le malheureux personnage principal du film avec un texte philosophique très riche.

³ *Tableau féraïlle*, texte de la musique chantée.

- Mbaye Séye -

Cette musique jouée par les *baay faal* est accompagnée par les « tams tams spécifiques des *baay faal* » appelés *ndënd* (Fal 1990 : 151) « gros tambour ovoïde à une peau et à fond fermé » ou *xiin* (Pezeril 2008 : 315) - petite percussion en bois (dont la membrane en peau de chèvre est tendue par des chevilles en bois) ayant un fût droit et largement ouvert-. Tams tams à ne pas confondre avec *sabar* (Diop 2010 : 485) « tam-tam long, dont on joue en solo dans un ensemble rythmique. » qui se différencie aussi du *tama* (Diop 2010 : 566) « petit tam-tam tenu sous l'aisselle. Ses deux extrémités sont recouvertes de peau et produisent des sons variant de l'aigu au grave, sans jamais atteindre l'intense des *tabala*. - ou *jembe*⁴. ». Les *sabar*, *tama*, *tabala*, *jembe*, *ndënd*, et *xiin* sont souvent connus sous le nom de tam-tam.

Le cinéaste a, ici, recours à la musique diégétique pour accompagner le mouvement d'exil du désormais ex-ministre Daam qui part en charrette et non en voiture. Ainsi, l'audio-spectateur aperçoit visiblement l'influence mutuelle des bandes sonore et image qui vont de pair en apportant une touche intermédiaire à cette scène musicale. L'intermédialité se fait ressortir à travers les combinaisons de couleurs, d'images et de sons qui forment une entité audiovisuelle permettant de camper le décor du voyage de Daam en charrette. C'est ainsi l'esthétique musicale mise en œuvre ici participe à la narration dans la trame événementielle du film. Les *baay faal* habillés en bleu se déplacent vers la plage, puis au bord de la mer bleue et sont en mouvement du début jusqu'à la fin de la séquence. La mer, à travers le choc des vagues, est mouvementée, elle apparaît sous un ciel bleu comme fond d'écran dans la scène. Le malheureux Daam, sa femme Gañsiri et le cocher Birama sont habillés en couleur rouge et se dirigent lentement vers les cimetières. La couleur bleue, symbole d'espoir et de clarté est accompagnée musicalement par la chanson des *baay fall* et la musique des tam-tam pour atténuer le symbolisme de la couleur rouge (qui renvoie au sang, au malheur, au désespoir et à la douleur). Ici, le concept d'intermédialité s'est manifesté par « les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Müller 2000 : 106) qui font ressortir une interconnexion des différents éléments sonore et visuel. Cette interaction esthétique renvoie à Michel Chion

⁴ Tambour dont la moitié supérieure est bombée et le reste droit. -(Diouf 2003 : 167).

qui revient sur l'interaction des perceptions dans le contrat audio-visuel et souligne :

Les perceptions sonore et visuelle, comparées l'une à l'autre, sont de nature beaucoup plus disparate qu'on ne l'imagine. Si l'on n'en a que faiblement conscience, c'est parce que dans le contrat audio-visuel ces perceptions s'influencent mutuellement, et se prêtent l'une à l'autre, par contamination et projection, leurs propriétés respectives. (Chion 2013: 13)

Ainsi, l'aspect musical chez le(s) protagoniste(s) comme valeur apportée et créative du cinéaste permet de mieux lire et déchiffrer cette séquence du dit film aussi bien sur le plan visuel qu'auditif. Moussa Sène Absa souligne d'ailleurs le rôle capital de la musique et des *baay baaf* comme personnages spirituels dans la scène en question. Le réalisateur mentionne :

Comme la musique est un langage aussi, je vais utiliser les *baay faal* avec des compositions personnelles, avec des textes où je dis ce que j'ai envie de dire pour les faire ponctuels films. Pour que ça soit un peu comme dans le cœur antique grec. Un peu comme ça soit quelque chose qui se pose et qui pose le spectateur, mais dans une phase musicale, d'accord, mais aussi de narration.⁵

Si la dramaturgie musicale oriente et contrôle le mouvement de l'image du film, il faut cependant relever que la supposée rapidité de l'exil de Daam est en contradiction avec la lenteur du mouvement de la charrette dont le cheval trotte. C'est dans ce sens qu'il sera intéressant, dans les lignes qui suivent, d'étudier comment Moussa Sène Absa met en valeur l'effet empathique de la musique dans l'espace filmique.

⁵ Dans: Mambety blues, musiques d'Afrique (Système C)

Système C, le magazine des cinémas d'Afrique / Mambety blues, portrait de Wasis Diop, musicien avec Ben Diogaye Beye, réalisateur sénégalais / Aminata Fall, une diva sénégalaise / Moussa Sen, un rêve d'Opéra, avec Ismael Lo / Avec les extraits des films: "Hyènes" et "Touki bouki" de Djibril Diop Mambéty, "Sey Seyeti - Un homme, des femmes" et "Moytoulou" de Ben Diogaye Beye, "Bandit Cinéma" de Bouna Medoune Seye et "Tableau Ferraille" de Moussa Sene. Un magazine de Franck Schneider et Jadot Sézirahiga produit par la Huit - Paris et Kus - Dakar. Lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=HNVcsQ67K1wv> .

4. Effet empathique de la musique

Tel que révélé par Michel Chion, avec son effet empathique :

La musique exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adapté, cela évidemment en fonction des codes culturels de la tristesse, de la gaieté, de l'émotion et du mouvement. (Chion 2013: 12)

Dans le film *Teranga Blues* (2007), Moussa Sène Absa fait bon usage de la fonction musicale pour souligner le sentiment et l'émotion dans l'espace filmique. À travers la séance traditionnelle thérapeutique du *ndëp* « danse de possession, censée avoir des vertus thérapeutiques pour les maladies mentales.» (Fal 1990 : 151), il permet à son audio-spectateur, de percevoir l'effet empathique.

La mère de Madické pensait avoir surmonté toutes les difficultés de la vie grâce à sa situation bourgeoise avec les mallettes de billets de banque qu'elle recevait de son fils. Mais quand elle découvre avec une grande surprise que son fils s'adonnait au trafic de drogue et d'armes. Elle en devient presque folle et ne sait plus à quel saint se vouer.

Ainsi, sa seule solution est d'aller voir une voyante traditionnelle pour revoir l'état critique de sa vie actuelle. Si nécessaire, elle fera des sacrifices pour sortir des difficultés qu'elle est entrain de vivre. Dans la tradition wolof, il y a un proverbe qui dit : *boo xamatul fo jëm, delul fa nga jogè woon* -si tu ne sais plus là où tu vas, retournes aux sources-. Forte de cette croyance ancestrale, la maman de Dick va chez Yaa Sélbé pour une consultance thérapeutique traditionnelle. Moussa Sène Absa utilise la consultation comme prétexte pour revenir sur le sens anthropologique du *ndëp* dont il fait usage fictionnel dans la scène à analyser. Le réalisateur, usant de la musique comme élément de liaison culturelle, se livre à une combinaison de rite d'exorcisme et de danse à visée thérapeutique et à une consultation pour sortir des problèmes socio-économiques. Yaa Sélbé est à la fois la voyante et la personne morale qui dirige les séances rituelles de *ndëp*.



Séance de danse thérapeutique traditionnelle : *ndëp*.

Ici, la phase introductive de ladite séance thérapeutique du *ndëp* est dominée par les chansons traditionnelles accompagnées par les battements de tam-tam et des pas de danse traditionnelle à tour de rôle. Le rythme des tam-tam joué est non seulement riche en codes culturels, mais aussi exprime le sentiment de tristesse qui plane sur la cérémonie traditionnelle réservée à certains groupes ethniques du Sénégal: les *Wolof-Lebu*. Avant la traditionnelle chanson qui commence par le fameux *léemu* (Fal 1990 : 122), (réciter des prières protectrices) « *siimlay jamyè, ma tagu Yallah jé siimlaayè* », Sène Absa ajoute un texte musical pour colorer un appel de retour aux sources.

- Mbaye Séye -

Le contenu du texte musical additionnel permet à son public de saisir les raisons qui sous-tendent l'organisation de la séance thérapeutique. Il s'agit, dans ce contexte précis, du *woyi ndëp* « chansons à visée psychothérapeutique, produites pendant une cérémonie de psychothérapie » (Cissé 2010 : 96). En même temps le griot-réalisateur rappelle l'audio-spectateur sénégalais à ne pas négliger les pratiques traditionnelles, quelles que soient les situations dans lesquelles on vit (dans le bonheur comme dans le malheur).

Voici le texte musical créé et ajouté par le cinéaste : « *jùnjum rëkk naa, jùnjuma ma yè, yèwu léen bët set na cossanama yè, sëlmu léen fànq nelaw, cossana ma yè, Moo kuy nelaaw tëwa yèwoo, bala xalaat mbir dal koo* ». Cette thérapie va aider la mère de Dick à retrouver son équilibre mental, à l'aide de la musique, et à mener une introspection de soi. Le *ndëp* sera organisé pour la mère Adja Soukèye en tant que thérapie, fétichisme ou mysticisme pour renforcer sa protection et celui de son fils « perdu ».

Après avoir analysé la musique et les possibles effets empathiques relatifs à son utilisation, il est maintenant important de découvrir l'aspect de narration visuelle avec lequel elle peut aussi être associée dans un film.

5. Musique comme élément de narration visuelle

Il est important, ici, de souligner la dimension orale de la musique traditionnelle sénégalaise dont le griot-cinéaste Moussa Sène Absa se sert comme élément de continuité dans ses films. D'ailleurs, le producteur réalisateur se sert souvent de la musique comme élément de narration visuelle pour aboutir à des styles cinématographiques tel que l'ellipse, par exemple, pour faire fi de l'acte sexuel sur séquence. Dans *Tableau fêraille* il n'est aucunement question de voir une vraie séquence ou scène sexuelle. Ici, l'ellipse est souvent représentée par une création musicale. Ismaël Lô, le personnage principal du film revient sur une séquence avec sa femme où la partition musicale substitue l'acte sexuel. Il révèle :

J'ai joué dans ce film en tant qu'acteur, j'ai joué le rôle principal. Sinon, y'a une séquence qui était un peu délicate dans le film que j'avais un peu du mal à incarner parce que ceci dit: moi, je considère

- Safara n° 19/2020 -

toujours les normes, mes traditions. Tu vois, ce qui nous réussit, ce qui ne nous réussit pas parce que je pense pas être nu dans un film. Faire l'amour dans un film c'est pas des choses beaux à voir. Surtout chez nous, parce qu'on n'est pas éduqué comme ça. Souvent, ces rôles sont remplacés par d'autres solutions, notamment prendre une guitare, faire une berceuse pour Gañsiri qui est ma femme dans ce film. Et cest en ce moment que j'ai joué la musique dans le film.⁶

En usant de la musique comme élément de narration visuelle, dans la scène sur la nuit nuptiale dans son film *Tableau féraïlle*, Sène Absa crée un texte musical additif pour remplir le vide et en même temps annoncer les choses sérieuses qui vont se passer dans la chambre de l'heureuse élue, Gañsiri, avec son mari Daam qu'il va découvrir.



⁶ Mambety blues, musiques d'Afrique (Système C): op. cit.



La tante honorée par Gañsiri exhibe le pagne de la nuit nuptiale au public.

Dans sa création musicale, le réalisateur sénégalais offre surtout à l'audio-spectateur non averti un texte riche en images sonores pour attirer son attention sur l'émotion et la gaieté de l'évènement tant attendu, en l'occurrence la nuit de noces communément appelée *jébbale* (Fal 1990 : 97) « livrer, remettre à qui de droit ». Le *jébbale* est une pratique que l'on observe le plus souvent dans la société traditionnelle sénégalaise, particulièrement chez les Wolof. Le texte introductif « *kaay ñu bërée, kaay ñu bërée.... kaay ñu bërée ku mën daan* (viens lutter avec moi et que le meilleur gagne) » révèle le jeu de hasard qui oppose le nouveau couple. Les nouveaux mariés sont obligés, selon la tradition, de rendre compte que monsieur et madame ont reçu une bonne éducation. Ils ont respecté les coutumes et sont maintenant capables de de vivre ensemble et de fonder une famille. Ceci dit, monsieur doit être *góor* (un homme virile capable de satisfaire sa femme sexuellement) et madame, elle, doit être *jànq* (jeune femme vierge). Elle doit avoir versé son sang sur le drap blanc du lit nuptial à la suite de l'acte sexuel. Le drap sera ensuite exhibé triomphalement devant des *saraxolle* (Diop 2010 : 501), (cri

strident – poussé par les femmes ñeño – marquant le geste très généreux d'un bienfaiteur, ou l'acte héroïque d'un personnage de haut rang), (Diouf 2003 : 53).

Ainsi, c'est l'occasion de lancer la cérémonie de danse honorant la jeune fille pour avoir dignement préservé sa virginité pour l'honneur de ses parents et de sa société. Cette rencontre nocturne dominée par le hasard est soulignée à l'intérieur du texte musical avec les vers « *taawu njeme kaay nu lolàmbèe, lolàmbè ku njëk jël* -l'ainée de Njémé viens jouer le jeu du hasard avec moi- » ou plus loin par « *Njegemaar mi kaay ñu asaalo* (Diouf 2003 : 195) - Lancer quelque chose en chandelle.- ». Plus loin « *lámbe golo ku yéeg daanu* » symbolise le vrai hasard. (Du mot wolof *lámbe* et patie du célèbre proverbe *lámbe golo, ku jóg daanu, golo yaa ko moom* -aux jeux de lutte des singes, quiconque se lève tombe ; c'est fait pour les singes -dans le milieu des affaires on ne laisse personne prendre l'avantage sur soi-), (Diouf 2003 : 308).

Dans ces vers musicaux, on note la présence des mots/ groupes de mots « *taawu Njeme* », *lolámbe*, *asaalo* et *lámbe golo* qui portent tout le sens du moment et de l'histoire aussi importante du film mise en ellipse. Et la chanson se termine avec le verset « *xalé bu taaru kaay ñu tërée, kaay ñu tërée ba mbélélaan.... Gañsiri fecc jotnaa, feccal ma xool yalla taccu na* » (belle fille, allons dormir au paradis, il est l'heure de danser, donc danse puisque Dieu a applaudi).

Juste après cette chanson, le cinéaste met la séance de danse traditionnelle après la nuit nuptiale au centre de la narration filmique. Il faut souligner que, traditionnellement, c'est juste la cérémonie destinée à accueillir la *séet* (Diouf 2003 : 81) «nouvelle mariée, nouveau marié dans son domicile conjugal». La cérémonie festive est le *céetal* (Diouf 2003 : 192) « organiser les noces [d'une jeune mariée]». C'est seulement le lendemain de la nuit de noces -appelée *laabaan* (Diouf 2003 : 383) « annoncer au son du tam-tam qu'une femme qui vient de passer sa nuit de noces était vierge » ou encore, « se livrer à des festivités en l'honneur d'une femme restée chaste jusqu'au mariage »- qu'on organise la cérémonie folklorique avec les chansons traditionnelles communément appelées *xaxaar*.

- Mbaye Séye -

Le *xaxaar* (Diouf 2003 : 326) est une « cérémonie organisée pour accueillir une nouvelle mariée rejoignant ses coépouses et pendant laquelle il est de tradition qu'elle soit accueillie par ses coépouses et leurs alliées avec des chants satiriques » ou aussi un « genre de chansons chantées à cette occasion ».).

La cérémonie du *céetal* est souvent aussi marquée par des *taasu* (Diouf 2003 : 326) « Parler-chanter élogieux, improvisé et souvent court avec une rengaine reprise par le public. Il est allusif quand il est satirique ». Le *taasu* est défini par Momar Cissé comme « chansons individuelles de circonstance exécutées par les femmes » (Cissé 2010 : 97). Il fait, ici, preuve de symbolisme de la chanson wolof à travers « le système sémiotique verbal ». Cissé souligne :

Les chansons sont d'abord faites de sons, de mots et de phrases. Elles sont pour ainsi dire une sorte de mise en œuvre de la langue par un sujet parlant. [...] Les chansons wolof comme toute chanson rentrent dans le cadre des moyens d'expression qui permettent à une société de manifester ses comportements et ses valeurs. (Cissé 2010 : 41-42)

Ainsi, le *taasu* montre un aspect spécifique au parler-chanter Sénégalais souvent présent dans les cérémonies de baptême ou de mariage. Ici, Moussa sène en fait bon usage pour amplifier esthétiquement et culturellement la bande son dans la scène en question. Cette valeur ajoutée de la musique additive créée par le cinéaste apparaît à nouveau comme élément sonore visuel dans la scène de la nuit nuptiale pour souligner l'« ignorance sexuelle » chez les jeunes mariés. La jeune femme sénégalaise issue d'une éducation religieuse musulmane ne joue (ou plutôt ne jouait) pas avec la sexualité avant le mariage. Elle la prend (ou plutôt la prenait) comme un sujet tabou à l'exemple de « Gañsiri » qui a préservé et montré sa virginité dans *Tableau féraïlle*.

6. Note de conclusion

Cette présente étude a été l'objet d'un diagnostic de l'état de la bande sonore et son apport dramaturgique dans le médium film. L'intermédialité a été brièvement abordée dans le sens où l'interconnexion entre son, image et

mouvement des personnages en est parfaite illustration. Chemin faisant, nous avons analysé les perspectives et la contribution du cinéaste Moussa Sène Absa comme agent et acteur de renouveau du milieu cinématographique sénégalais.

Ainsi, nous avons souligné la musique et son rôle primordial dans la réception de la bande image des films de ce dernier. Sur la base de la théorie de Michel Chion portant sur l'*audio-vision et le son au cinéma*, nous avons, à travers trois exemples tirés des films *Tableau féraïlle* et *Teranga Blues*, étudié en profondeur la musique comme « valeur ajoutée », le son comme « élément de mouvement » et en dernier lieu l'« effet empathique de la musique » dans le cinéma de Moussa Sène Absa.

La représentation de la musique dans l'œuvre cinématographique de ce dernier qui constitue une innovation de taille dans le cinéma africain contemporain s'inscrit dans la vision du réalisateur sénégalais d'innover le septième art en Afrique tout en l'ancrant toujours dans l'héritage (socio)culturel du continent.

Notre analyse nous a permis de problématiser le thème de la musique dans le cinéma africain. Étude qui, jusqu'ici, avait tardé à voir le jour. Même si Michel Chion a l'honneur de le faire sur le cinéma d'une manière générale, notre contribution est d'avoir mené une telle étude dans le paradigme spécifique du cinéma africain, ici sénégalais avec un texte musical basé souvent sur l'oralité.

7. Bibliographie

7.1. Littératures

- Chion, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2013.
- Cissé, Momar. *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*. Paris : L'Harmattan, 2010.

- Mbaye Séye -

- Diop, Papa Samba. *Glossaire du roman sénégalais*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Diouf, Jean-Léopold. *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*. Paris : Karthala, 2003.
- Fal, Arame, Rosine Santos et Jean Léonce Doneux. *Dictionnaire wolof-français suivi d'un index français-wolof*. Paris : Karthala, 1990.
- Pezeril, Charlotte. *Islam, mysticisme et marginalité : les Baay Faal du Sénégal*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Pfaff, Françoise. *A l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris, L'Harmattan, 2010.
- Müller, Jürgen E. *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*. *Cinemas*, 10 (2-3), (2000), p. 105-134. <http://doi.org/10.7202/024818ar>
- Rick, Altman. "Visual Representation of Film Sound as an Analytic Tool" in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Neumeyer, David: Oxford, New York: Oxford University Press, (2014), p. 72-95.

7.2. Films

Sène A., Moussa :

- *Tableau féaraille*, Sénégal, 1997, 90 min., couleur, fiction.
- *Teranga Blues*, Senegal, 2007, 95 min., couleur, fiction/drame.

Mambety blues, musiques d'Afrique (Système C) : *Système C, le magazine des cinémas d'Afrique / Mambety blues, portrait de Wasis Diop, musicien avec Ben Diogaye Beye, réalisateur sénégalais / Aminata Fall, une diva sénégalaise / Moussa Sen, un rêve d'Opéra, avec Ismael Lo / Avec les extraits des films: "Hyènes" et "Touki bouki" de Djibril Diop Mambéty, "Sey Seyeti* -

- Safara n° 19/2020 -

Un homme, des femmes" et "Moytoulén" de Ben Diogaye Beye, "Bandit Cinéma" de Bouna Medoune Seye et "Tableau Ferraille" de Moussa Sene. Un magazine de Franck Schneider et Jadot Sézirahiga produit par la Huit - Paris et Kus – Dakar. Lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=HNVcsQ67K1wv>.