

Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba

Sylvère Mbondobari

Introduction

Si plus personne n'a à apprendre que Sylvain Bemba est l'auteur de plusieurs romans traitant de la question du pouvoir postcolonial (Djiffack 1996 ; Moudileno 2006), sans doute n'a-t-on pas assez remarqué que pour aller au-delà du quotidien, il lui fallait trouver une forme qui se prêterait à la question de la désillusion des peuples africains après l'accession à l'indépendance. Il faut attendre l'important ouvrage de Bokiba/Kadima-Nzujji (1997) et de manière plus spécifique les études de Lydie Moudileno (2000 ; 2006) pour voir se dessiner un lien profond entre cinéma, musique, construction identitaire et écriture romanesque chez l'écrivain congolais. En effet, si l'on prend la peine de suivre dans la longue durée l'activité de Bemba et de lire ses œuvres¹ autrement que par le filtre des mythologies, on constate aisément que ses romans, notamment *Rêves portatifs* (Bemba 1979), initient souvent un double dialogue : dialogue entre la littérature et les autres formes d'expression artistiques d'une part, et, d'autre part, dialogue entre l'imaginaire de l'auteur et des fragments de la culture mondiale dominée dans le roman par le cinéma américain et indien. Ces différents types de dialogues – dialogue des arts et dialogue des cultures – créent un ensemble harmonieux, qui renforce la plurivocité du texte et l'universalise. Notre analyse s'intéresse particulièrement au rapport entre cinéma et écriture romanesque. Que Bemba intègre le film dans son œuvre est déjà significatif ; mais c'est surtout la manière dont il utilise le film dans *Rêves portatifs* qui est révélatrice d'une recherche esthétique. Dans cette étude nous allons interroger les points d'ancrage du film, sa particularité dans

¹ Bemba est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre et de textes en prose. Citons à titre d'exemples: *L'homme qui tua le crocodile* (1972); *Tarentelle noire et diable blanc*.(1976). *Le Soleil est parti à M'pemba*(1982).

l'écriture romanesque, sa raison d'être, bref rechercher la fonction de l'intermédialité².

Toutefois, entreprendre l'analyse de *Rêves portatifs* par rapport au concept d'intermédialité, c'est se mouvoir dans un champ de la recherche comparatiste vieux de plusieurs siècles, mais à peine exploité par la critique littéraire africaine. Or, il semble que l'intermédialité peut devenir un des concepts-clefs dans l'approche du texte littéraire africain contemporain. Aussi la littérature africaine ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur les conditions de réception des différents médias et le fonctionnement à l'intérieur même de l'œuvre littéraire.

Le roman *Rêves portatifs*, lu dans une perspective intermédiaire, est le lieu d'échange, de représentation et d'actualisation de différents discours sociaux, politiques et culturels. Pour Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, qui ont signé une introduction fort bien documentée de la littérature congolaise, Bemba a toujours montré un intérêt particulier pour l'image et le son : « Sylvain Bemba est l'auteur d'un scénario : La fontaine culturelle qui ne coulait plus, court-métrage de quarante minutes voulant mettre en évidence les différentes formes d'aliénation auxquelles le Congo a été soumis » (Chemain 1979: 121). Son écriture capitalise non seulement un travail expérimental sur le film et l'opéra-ballet, mais aussi sa connaissance de la pratique brechtienne du théâtre moderne.³ L'intérêt de

² Ce paradigme qui redéfinit toute la complexité des relations entre les différents médias ne peut-être analysée que par rapport au concept du *Gesamtkunstwerk*, de l'œuvre d'art totale, repris par un collectif dirigé par Peter Zima. Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Literatur intermedial : Musik – Malerei – Photographie – Film* Peter Zima rappelle justement que la relation de hiérarchie, d'adaptations et d'intégration entre le *Wortkunst*, littéralement l'art verbale, c'est-à-dire la littérature et le *Bildkunst*, l'art pictural est une constante de la réflexion philosophique et littéraire de l'Antiquité gréco-romaine à nos jours. Le Baroque notamment à cause de son goût prononcé pour l'architecture et le théâtre se prononce pour une analyse de l'objet d'art dans son intégralité. Le 19^e siècle avec l'influence de Schopenhauer et de Richard Wagner pense également l'œuvre d'art comme un tout. Le 20^e siècle avec une plus grande intégration de la peinture, de la musique et du film dans l'œuvre littéraire est pour ainsi dire le siècle par excellence de l'intermédialité. Sur cette problématique l'on pourra également lire Weisstein (1992) et Zima (1995).

³ Bemba est l'auteur d'un opéra-ballet : « Il était une fois la colonisation ». Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (1979: 102) indiquent que le début de cette composition est repris en partie dans le prologue de *Tarentelle noire et diable blanc* publié chez P. J. Oswald (1976).

cette étude se situe au niveau des relations entre texte et film ainsi qu'aux niveaux des effets recherchés par l'auteur en intégrant ces différentes séquences. De ce fait, la question des modalités à travers lesquelles *Rêves portatifs* intègre d'autres arts découle directement du caractère du texte d'être un objet au centre d'un vaste réseaux d'échange entre les médias, par conséquent de sa fonction de médiateur entre le monde de l'écrit et le monde du cinéma, ou plus généralement entre le monde de l'écrit et celui de la représentation picturale. La distinction introduite par Julia Kristeva⁴ entre objet littéraire et pratique signifiante, ou celle initié un peu plus tard par Roland Barthes (Barthes 1985, Todorov 1966: 126) entre œuvre et texte témoigne de cette qualité du texte littéraire comme appartenant à un « vaste champ de redistribution » pour reprendre l'expression de Barthes.

Au vue de l'ampleur du phénomène, il est assez surprenant de voir que très peu d'études sur les textes de la littérature africaine francophone abordent la question de la relation intermédiale. Quand il en existe, celles-ci focalisent toute leur attention sur l'adaptation cinématographique, c'est-à-dire sur le passage de l'écrit à l'art visuel. Qu'en est-il de la contamination de l'écrit par l'art visuel ou de la réappropriation des stratégies narratives d'un genre par un autre ? En jetant un coup d'œil sur l'œuvre de Bemba, on s'aperçoit très vite de l'importance du dialogue des arts dans l'écriture africaine francophone.

Prolégomènes

La présence d'autres formes artistiques (peinture, architecture, film, internet, etc.) dans la littérature est une évidence qui a été maintes fois relevée (Müller 1996). Comme le constate Müller dans sa monumentale étude, jamais plus qu'à notre époque les arts n'ont été aussi mêlés : « Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige intermediale Hybriden, die mit ihren medialen Dynamiken und Transformationen überkommene und fixierte Text- und Zeichenbedeutungen fortwährenden Metamorphosen in Anderes aussetzen » (Müller 1996: 15).

⁴ Définissant l'intertextualité, Kristeva affirme que « le texte est donc une productivité, [...] il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres, se croisent et se neutralisent » (Kristeva 1969: 113).

La critique remonte généralement au *Ut pictura poesis* d'Horace pour confirmer ou rejeter le lien entre la Lettre et l'art pictural. Dans un ouvrage qui n'a rien perdu de sa pertinence le germaniste Oskar Walzel (Walzel 1917) montre que les différents arts s'éclairent réciproquement et entretiennent des relations fécondes entre eux. Le titre même de son étude *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917) indique bien qu'il s'agit non pas d'un lien quelconque mais plutôt d'un éclairage réciproque. Son analyse s'inscrit dans le prolongement des réflexions de Simonidès rapportées par Plutarque. Ce dernier disait dans une célèbre formule que la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante (« Die Malerei ist eine verstumme Poesie, die Poesie ist eine redende Malerei ». Walzel 1917: 8). Sans revenir sur les détails de ce débat fort intéressant autour des relations complexes que les différents arts entretiennent entre eux, il semble important de signaler le point de vue de Richard Wagner à la fin du XIXe siècle.

Le génie de Bayreuth s'est, on le sait, farouchement opposé à la notion traditionnelle d'opéra mettant en avant dans sa théorie du drame musical, le concept de l'œuvre d'art intégral (*Gesamtkunstwerk*). L'ancienne forme est au vue de Wagner incapable d'allier harmonieusement toutes les branches de l'art ; il se sépare en deux tendances bâtardes, théâtre parlé et théâtre chanté, dans lesquelles la force expressive est enlevée au théâtre parlé, alors que l'opéra se trouve privé de sa puissance dramatique. Wagner plaide donc pour une intégration harmonieuse des trois arts principaux à savoir la danse, la poésie, et la musique. Cette conception nous invite à lire une œuvre d'art aussi bien dans sa spécificité que dans toute sa complexité, en intégrant divers fragments, non pas comme une juxtaposition, au contraire comme une intégration continue, en somme comme une continuité dans la discontinuité des formes artistiques.⁵ Ce qui importe dans cette idée du

⁵ Thomas Mann a émis quelques réserves par rapport à la théorie du *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. Il voit dans la formule de Wagner les avatars du romantisme allemand. En ce sens, il écrit « Was sollte ich anfangen mit dieser Addition von Musik, Wort, Malerei und Gebärde, die sich als das allein Wahre und als die Erfüllung aller künstlerischen Sehnsucht ausgab? Mit einer Kunstlehre, der zufolge der Tasso dem Siegfried nachzustehen hätte? Es war ein starkes Stück, fand ich, die Einzelkünste aus dem Zerfall einer ursprünglich theatralischen Einheit abzuleiten, in die sie zu ihrem Glück dienend zurückkehren sollten? Die Kunst ist ganz und vollkommen in jeder ihrer Erscheinungsformen; man braucht nicht ihre Gattungen zu summieren, um sie vollkommen zu machen. » (Mann 1986: 73)

Gesamtkunstwerk, c'est le rapprochement, la complémentarité et l'interaction entre les différentes formes artistiques, en somme ce que Thomas Mann appelle «Synthesis der Künste » (Mann 1986: 76).

L'idée de l'œuvre d'art totale chère aux Romantiques est à rapprocher, avec quelques nuances bien sûr, de celle de l'intertextualité développée à la suite de Bachtin par Kristeva, qui met l'accent sur les liens entre les textes, la notion de trace et de polyphonie du texte littéraire : « [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* » (Kristeva 1967: 440-441, souligné dans le texte). Kristeva précise d'ailleurs que :

Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes : toute séquence se *fait* par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'écriture de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture). (Kristeva, 1963 : 181-182, souligné dans le texte)

Cette conception du texte littéraire a été reprise et précisée par de nombreux auteurs (Riffaterre 1979 ; Genette 1982). Pour Müller l'approche genettienne de l'intertextualité⁶ est trop restrictive et de ce fait elle ne serait pas opérationnelle lorsqu'il s'agit de penser l'intermédialité. Il propose donc de conserver les notions de transformation, d'intégration, d'interférences et d'interaction (« In-Beziehung-Setzen ») entre deux ou plusieurs systèmes de signes mises en avant par Julia Kristeva :

⁶ Mettant l'accent sur la « présence effective d'un texte dans un autre » Gérard Genette distingue l'intertextualité de la relation de dérivation (parodie, pastiche). Ici l'intertextualité n'est plus à côté du paratexte, de la métatextualité, de l'hypertextualité et de l'architextualité qu'un élément de la transtextualité. Genette estime pour sa part que l'intertextualité est « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation [...] sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] sous une forme encore moins explicite et moins littérale celle de l'allusion [...] » (Genette 1982 : 9).

Kristevas Definition der *intertextualité* bildet einen der Ausgangspunkte meiner skizzierten Forschungsperspektive der Intermedialität, die [...] auf mediale Interaktion *und* Transformationen zielt. [...] Es scheint daher angebracht, den Blick nicht allein auf die Transformation, sondern auf die *Integration* unterschiedlicher medialer Strukturen innerhalb eines Werkes, sowie auf deren Interaktion, Interferenz und deren potentielle Wirkungsdimensionen zu richten. (Müller 1996: 103, souligné dans le texte)

Contrairement au concept de l'intertextualité littéraire, l'intermédialité apparaît comme une sorte d'*ars combinatoria* initiant un dialogue, un échange entre deux ou plusieurs arts et faisant intervenir différents niveaux de relations : le niveau technique (transposition cinématographique par exemple), le niveau de la représentation et le niveau esthétique. Dans notre perspective, l'intermédialité participe de la mise en relation d'un texte littéraire (signe verbal) avec l'ensemble des textes artistiques (signes iconiques et visuels). Elle rend également compte de la dynamique du processus de transformation ainsi que des rapports qui s'établissent entre les différents médias. Il s'agit aussi bien d'une appropriation-réécriture des autres formes d'expressions artistiques que des modes d'insertion (d'immixtion) des fragments dans l'espace textuel⁷.

Par intermédialité nous entendons donc, à la suite de Müller et de Zima, une relation de coprésence, de transposition, d'intégration et d'interdépendance permanente des différentes formes d'expression artistique. Autrement dit, le roman du congolais Bemba s'inscrit dans une approche esthétique, qui se retrouve aussi bien dans la littérature, la peinture, la musique que dans le film et pour laquelle l'expérimentation à travers le mélange des genres et des thèmes, la transposition, l'adaptation, l'hybridité de l'œuvre, est un principe de création.

Ainsi défini, l'intermédialité permet de proposer une lecture de *Rêves portatifs* de Bemba à travers une étude de l'inclusion du récit cinématographique dans l'espace textuel. C'est par la voie de la vue que le lecteur entre dans le monde romanesque, sous l'effet conjugué du projecteur et du rêve. Chez Bemba le film remplit d'emblée quatre fonctions

⁷ « La particularité de la seconde moitié du dix-neuvième siècle résidait dans le fait que l'hybridation prenait désormais corps dans les moyens d'expression même et déterminait une poétique » (Stead 1999: 145).

essentielles : premièrement, il sert à construire le cadre de la narration (fonction descriptive) ; deuxièmement, il sert à stimuler la mémoire (fonction référentielle) et enfin il décontextualise et recontextualise les fragments d'œuvres d'art (fonction transformationnelle et esthétique).

***Rêves portatifs* : roman de la désillusion**

Publié en 1979, le thème principal de *Rêves portatifs*⁸ est la désillusion de la population congolaise après les mutations sociales et politiques dans les années 1960. Avec ce roman, Sylvain Bemba décrit de façon exemplaire comment la fin du système colonial s'est reproduite dans la conscience de la population et chez les intellectuels africains en particulier. L'objectif poursuivi par l'auteur est, pour reprendre les propos du narrateur, d'illustrer par la caméra cette légende rapportée dans les « Misérables » par Victor Hugo, à propos des quatre degrés que descend l'ivrogne : la première ivresse, celle qui égaye ; la seconde, celle qui irrite ; la troisième celle qui hébète, la dernière enfin, celle qui abrutit (Bemba 1979: 62).

L'œuvre, qui reconstitue par le film, le rêve, la parole et la description minutieuse l'atmosphère qui règne durant la célébration de la « Grande fête » (Lipanda = L'indépendance), est caractérisée par une vivacité étonnante due à plusieurs particularités stylistiques. La narration fortement dramatisée et visualisée se rapproche d'un scénario de film policier; des tons très divers se mêlent, oscillant entre ironie et satire. Le lecteur vit à partir de l'objectif d'une caméra et du rêve le processus de désintégration de l'Etat et la désillusion qui se produit chez les principaux protagonistes. Dans une suite scénique, Bemba présente comment jour après jour, la jeune « République Libre Palmérienne » à la suite d'un putsch militaire s'enfonce progressivement et durablement dans l'anarchie. L'euphorie des premiers jours s'est très vite effacée, faisant place à un malaise général. L'auteur insiste surtout sur l'échec de ce nouveau départ et le passage d'une colonie

⁸ Sylvain Bemba a d'abord publié deux pièces de théâtre : *Une eau dormante* (1972), *L'homme qui tua le crocodile* (1973). Sa carrière de romancier commence à la fin des années 1970 avec le roman *Rêves portatifs* (1979). Plus tard il publiera *Le Soleil est parti à M'pemba* (1982), *Le dernier des cargonauts* (1984) et *Léopolis* (1985), dans lesquels la turbulente histoire politique du Congo et la figure mythique de Lumumba sont représentées.

à une postcolonie⁹, au sens où l'entend Achille Mbembe (2000). Roman très dense, la substance critique de *Rêves portatifs* se lit à travers toutes les scènes. Dans cette représentation de l'État postcolonial Bemba accorde au film et au rêve une place significative, puisque le roman est dédié à son « très regretté fils Pascal (1963 – 1979). Fier d'être l'ordonnateur des rêves de ses jeunes amis grâce à son mini-projecteur » (Bemba 1979: 5). Notons par ailleurs que le personnage principal Ignace Kambeya est projectionniste de cinéma, c'est-à-dire « un faiseur de miracles » (Bemba 1979: 9) et que le texte abonde de titres de films et de noms d'acteurs de cinéma (Ben-Hur, Cyrano de Bergerac, Roxane, Sitting Bull, Geronimo, Cochise, Brigitte Bardot etc.) De la salle de cinéma le lecteur est convié au tournage d'un film sur la période coloniale (Bemba 1979: 59-64). Toutefois, le phénomène le plus intéressant du point de vue sociologique est sans nul doute l'influence du film sur les populations blanches et africaines. D'un côté comme de l'autre, on assiste à un mimétisme enchanté et naïf :

Depuis l'avènement de Monsieur Eddie Constantine sur les écrans de l'Eldorado – l'unique salle de cinéma situé dans la ville européenne – les femmes se font coiffer et s'habillent comme Dominique Wilms, font onduler leur postérieur comme Brigitte Bardot. Les hommes, qui arrangeaient avantageusement le toupet de leur chevelure à la Clark Gable, gardent cette coiffure qui rappelle assez celle d'Eddie Constantine, mais se font raser la moustache pour mieux ressembler à Lemmy Caution. (Bemba 1979: 68)

Au-delà de cet aspect sociologique se limitant à l'évocation de l'impact du cinéma sur les personnages, il se déploie un autre qui est au centre de notre réflexion, celui de l'immixtion du film dans la construction de l'intrigue et dans l'écriture de la désillusion. Dans *Rêves portatifs*, le récit romanesque et le récit cinématographique se renforcent mutuellement, de façon très intense, essentiellement dans la première partie de l'œuvre. La relation entre ces deux formes de récit s'articule selon deux axes connotés par la double

⁹ Pour Mbembe la postcolonie est « une pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manière propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités » (Mbembe 2000: 140).

signification du film dans l'œuvre, et qui ouvre une double perspective sur l'interprétation du roman. Il s'agit d'une part de la salle de cinéma comme lieu de tous les excès, reflet justement de cet « univers chaotique » qu'est l'Afrique postcoloniale et d'autre part, du film indien, comme lieu par excellence du rêve. Ce choix nous paraît en accord avec l'objectif principal de l'auteur : montrer la désillusion d'une société avide de liberté et de jouissance. Le cavalier et sa monture dans le film western ne seraient-ils pas la métaphore d'un peuple africain opprimé rêvant d'un James Wayne ou d'un Charles Bronson prêt à réparer les torts ?

Le film dans *Rêves portatifs*

L'intermédialité ne fonde pas une relation de réécriture au sens strict du terme, mais bien une relation de dialogue, de complémentarité entre différents médias comme si ce rapprochement des arts permettait de faire éclater les cadres et les frontières des genres et de proposer un désir de syncrétisme et de répétition, que ce soit pour les arts plastiques et le film ou pour la littérature : non pas une rupture mais une intégration. Cette *dispositio*, pour reprendre un terme de la rhétorique classique, fonde en grande partie l'écriture postcoloniale, non seulement parce qu'elle repose sur une hybridité des genres mais aussi parce qu'elle refuse l'unité, la pureté et exhibe, de manière différente et parfois ostentatoire, l'hétérogénéité. Ce sont les modalités de cette écriture du discontinu et du mélange qui vont nous intéresser dans cette partie. Comment se manifeste la coexistence entre le filmique et le romanesque ? Quelle est la finalité de ce syncrétisme ?

Les séquences filmiques déterminent foncièrement les structures fondamentales de l'œuvre de Bemba, en ce sens qu'elles s'efforcent de créer « une illusion vraie ». En juxtaposant toutes les scènes liées au film, pour l'essentiel dans la première partie de l'œuvre, le lecteur voit progressivement se dégager avec une considérable netteté, un certain nombre d'images constituées par des scènes de traque à cheval, de combats, le monde idyllique du film hindou, dont il sent qu'elles sont des structures de condensations par lesquelles s'exprime la principale idée du roman. Cette idée, le narrateur la résume en ces termes : « Cinéma s'écrit aujourd'hui avec la lettre Y à la place de I, ce qui rapproche Cynéma de

cynisme » (Bemba 1979: 63). Ainsi, le cinéma révèle le cynisme aussi bien de la société coloniale que celui de l'État postcolonial. L'introduction du film et le métacommentaire inséré en supplément provoquent un changement permanent au niveau de l'énonciation et introduisent une condensation au niveau du discours critique. L'intermédialité que Bemba exploite à merveille jusqu'au début de la deuxième partie est d'autant plus adaptée au thème de l'indépendance qu'il s'agit pour l'auteur, nous l'avons dit, de montrer un monde chaotique, fou, sans repère, désorienté où rêve et réalité se confondent ; une société avide de liberté, de jouir, de posséder, et, en même temps en quête d'un idéal. Dans ce même registre, le choix du genre peut également être interprété comme une mise à distance, une critique à peine voilée de la naïveté des populations africaines, puisque le narrateur précisera un peu plus loin : « Mais les gens ne vont pas au cinéma pour s'interroger ou pour comparer les faits. Ils y entrent déjà convertis et les apostats sont rares dans cette église de l'invraisemblance » (Bemba 1979: 61). À bien des égards, l'existence du monde postcolonial dans le roman semble se résorber progressivement, en une sorte de solipsisme. Plus rien n'existe hors de lui. La réalité s'abolit progressivement, faisant place à un univers carnavalesque, chaotique et fou. La représentation sur laquelle s'ouvre le roman, joue, nous allons le voir, un rôle fondamental par rapport au propos même du roman : raconter le rêve et la désillusion de tout un continent.

De la réalité romanesque à la réalité cinématographique et vice versa

La première scène de cinéma du roman *Rêves portatifs* présente un film indien. Le narrateur omniscient¹⁰ précise qu'il s'agit d'un film enchanteur comme une reproduction « technicolorée » du paradis terrestre. Le film indien est le symbole même d'un monde enchanteur, un monde des possibles. Il exprime le désir profond des spectateurs, ces « gagne-petit » et « crève-la-fin » (Bemba 1979: 18), de fuir pour un temps la misère du quotidien. Cette première séquence, dont la fin « paraissait aussi invraisemblable que toute l'intrigue » (Bemba 1979: 12) annonce déjà la fonction dramatique de l'élément cinématographique dans le roman de

¹⁰ Chez Bemba, le narrateur omniscient dispose d'une liberté maximale quant à la société. Il est une sorte de conscience anonyme, libre de se déplacer et toujours soucieuse d'attirer l'attention sur les errements des personnages.

Bemba : la prolongation de l'idée de rêve contenu dans le titre de l'œuvre. C'est justement pour cette raison que la charge satirique patente de ce passage retient l'attention. On peut considérer que ce passage laudatif, nuancé par le verbe « paraître » signale de manière concrète « l'illusion » et peut-être déjà la désillusion qui sous-entend tout le roman et renforce l'idée de « rêves portatifs » énoncée par le titre du roman. Le film intégré montre que la foule africaine ne peut plus s'affirmer comme un sujet conscient :

Chaque paire d'yeux était un projecteur portatif qui inventait des images comme dans un jeu surréaliste où s'abaissaient les barrières de l'impossible pour féconder la décevante réalité par insémination artificielle du rêve. Monsieur Cinéma, le borgne de génie, était véritablement ce souverain incontesté dans ce royaume d'aveugles. (Bemba 1979: 17-18)

Le film est présenté comme une sorte d'opium du peuple, un obstacle qui empêche le spectateur africain de prendre conscience du désastre politique dans lequel se trouve le continent. À moins qu'il ne s'agisse d'un remède qui lui permet de supporter le quotidien. L'écriture de Bemba n'est pas sans rappeler la réflexion de Paul Ricœur, qui tentant de définir le rôle de la culture dans la civilisation, mais aussi l'acte créateur, pense que « l'œuvre d'art semble servir deux maîtres : le mensonge, puisqu'elle trompe Eros avec ses fantasmes (comme on dit qu'on trompe la faim), la réalité, puisqu'elle accoutume [...] à la réalité » (Ricœur 1969: 59). Chez Bemba, le film semble remplir les deux fonctions et même plus, il se transforme en récit critique puisqu'il est constamment métadiscours, instance d'évaluation des personnages et de leurs actes.

Le film comme prolepse est essentiellement représenté par le « western », deuxième extrait de film du roman. Il s'agit, selon les propos du narrateur omniscient, d'un western « saignant et violent à souhait [où] les mourants rend[aient] l'âme plus vite que ne pouvaient les compter les vivants » (Bemba 1979 : 15). Il renvoie au film de la vie dans une salle de cinéma très vivace, esquissée d'une plume alerte :

Le spectacle avait repris depuis un peu plus d'un quart d'heure. L'assistance excitée avait lu à haute voix les noms inscrits au générique du film. [...] Toute la salle, debout, galopait à la

poursuite des bandits, désarçonnant quelques-uns d'entre eux par les arabesques habiles de leur lasso, ou bien clairsemant terriblement les rangs de fuyards. (Bemba 1979: 16)

Les spectateurs se laissent « posséder » par l'action frénétique et paroxystique du film western. Ils sont pris dans une sorte d'ivresse de sons, d'images et de mouvements. La continuité entre la réalité cinématographique et la réalité romanesque est perceptible ici dans la mise en scène d'un univers carnavalesque où le spectateur africain est livré à la force obsédante des images. Dans la salle, la frontière entre réalité cinématographique et la réalité romanesque s'efface. L'extrait transmet une impression d'immédiateté, en ce sens que le récit passe sans transition du film à la réalité romanesque vice-versa. Les observations et les images nous parviennent à travers le filtre de rêveries suscitées par l'action du film. Au demeurant, le titre nous apprend d'entrée de jeu qu'il en sera ainsi tout au long du roman.

Le western plonge donc le lecteur et le spectateur dans les affres du suspens. Dans ce passage, le filmique et le romanesque s'emboîtent l'un dans l'autre et créent l'illusion de pouvoir agir sur la situation politique présente. La distance culturelle, temporelle et spatiale entre la réalité du Far West et la crise sociale et politique africaine ne peut avoir d'autre valeur que subjective : l'identification du présent au passé abolit justement cette distance. De même, il y a bien une coïncidence entre le temps du film et le temps du récit, ce qui a pour effet, justement d'abolir toute distance historique, culturelle et spatiale entre le présent et l'univers du western américain. Cet extrait, qui révèle à quel point cette partie du roman est travaillée, montre à suffisance que la progression narrative repose sur une habile combinaison de séquences du récit cinématographique et de la trame du roman.

Ici, l'intermédialité jouant sur la référence explicite au western américain donc à un code culturel fortement marqué, devient le lieu privilégié de la critique d'un système politique injuste, illégitime et oppressif. L'action du film western est redoublée par l'ajout de moralité qui évalue les événements d'un point de vue éthique. La figure « messianique du justicier » (Bemba 1979 : 17), l'un des signes typiques du western symbolise la victoire du Bien sur le Mal. Le héros garant de l'ordre se bat contre toutes formes d'abus et d'injustices. Alors que la traque et la neutralisation des bandits

assurent une clôture interne du film, la moralité apparaît comme un métadiscours qui assure un lien profond entre le film, le récit et l'intention de l'auteur. Grâce à cette « passerelle », l'insertion du western ne nuit pas au récit. Au contraire, on assiste à un renforcement de la structuration narrative induite par amplification et grossissement. Au lieu d'être un obstacle au récit, le film assure donc à la narration une continuité, aux personnages une unité et à l'atmosphère générale une homogénéité. L'insertion de ces séquences conditionne le récit dans une certaine mesure et tend à créer une atmosphère nouvelle, un milieu poétique à mi-chemin entre la réalité sociale, la réalité romanesque et le rêve.

Le dialogue des médias repose pour l'essentiel sur la référence explicite à deux types de films, le film indien et le western, qui renvoient tous les deux à un code culturel que nous allons maintenant tenter de déchiffrer. On se posera la question de savoir si toutes ces séquences, toutes les scènes émouvantes à l'intérieur de la salle de cinéma ou à la prison et qu'on pourrait assimiler à un rêve ou à un cauchemar collectif n'ont pas une signification profonde à l'intérieur du tissu narratif. Faut-il voir dans le film et le rêve le signe d'une névrose collective dont aurait souffert l'âme africaine au moment de l'indépendance ?

Unité thématique : Le film, le sexe, la violence et l'argent

Ainsi que nous venons de le voir, le film n'a pas une existence à part, pour lui-même dans *Rêves portatifs*. C'est plutôt un élément constitutif d'un système d'écriture qui propose un nouveau mode de lecture, prospectif et rétrospectif, polyphonique et critique de la réalité sociale, culturelle et politique de l'Afrique postcoloniale. Il s'agit pour l'auteur de donner un sens à une réalité hétérogène, qui subit des influences multiples. Dans cette perspective, le film renforce la dimension critique du récit. Il est par là même intéressant à analyser pourquoi le sexe et la violence sont au centre de ces deux premières parties. Ne s'agit-il pas de deux éléments de la folie postcoloniale (Mouralis 1993; Utudjian 1980: 118-147) ?

Dans l'incontournable *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (1979) notent l'influence de Bertold Brecht dans la réflexion critique de Sylvain Bemba et particulièrement son goût pour la satire sociale en ces termes:

Ses [Bemba] chroniques radiophoniques, « *A bâtons rompus* », étaient sous-titrées : « Les hommes et les choses vus par Michel Belvain ». On reconnaît là un des pseudonymes derrière lesquels se dissimule volontiers l'auteur. Ces émissions d'une dizaine de minutes mettaient en scène des faits divers ou des scènes de la vie quotidienne observées avec humour : « Les Congolais devant un miroir », « Mini-jupe et mini-civilisation ». Certaines sont à dominante sociale [...]. Elles se veulent une satire des mœurs [...]. D'autres reflètent des préoccupations culturelles : « La décivilisation », « Le monde des intellectuels », « Les Africains et le cinéma », « Occidentologues », « IBM contre Muntù ». (Chemain/Chemain-Degrangé 1979: 120)

L'auteur, en effet, choisit de construire le monde postcolonial en portant son attention aux signes d'une culture superficielle où justement le sexe, l'alcool, le meurtre et l'argent règnent en maître absolu. D'ailleurs « Que demande notre époque ? » (Bemba 1979: 63) s'exclame le narrateur omniscient. « De la fesse et du sang, du pognon et de l'aventure, voilà l'unique recette du succès » (Bemba 1979: 63). Dans *Rêves portatifs* sexe et violence vont de paire. Marie, l'amante d'Edouard et épouse d'Ignace Kambeya, impressionnée par les méchancetés perpétrées par les bandits (Bemba 1979: 15) dans cette ville où « la morale sexuelle reposait sur une interprétation téléologique du monde, les chats étant créés pour manger les souris, et les souris ne vivant que pour être dévorées par les chats » (Bemba 1979: 14), est la figure type de la perversion des mœurs. Légère, opportuniste et obnubilée par le luxe et le gain facile, elle sera tour à tour l'épouse d'Ignace Kambeya, amante d'Edouard et du ministre de l'intérieur.

La relation sexe/violence se traduit dans le roman par une « esthétique du cru », perceptible notamment dans ces propos d'Edouard : « J'aime beaucoup tes fesses, déclara Edouard, plus tôt tu me les donneras et plus tôt tu me soulageras » (Bemba 1979: 14). Le narrateur précise que nous aurons droit à « un festival de revolvers toujours en érection, crachant du feu » (Bemba 1979: 14). L'écriture de Bemba vise assurément à procurer au lecteur à travers des descriptions minutieuses de l'atmosphère régnant dans la salle de cinéma une sorte de choc émotif. Chacune des descriptions est un petit tableau, haut en couleur, brossé avec un réalisme pittoresque et anecdotique :

Sept cents poitrines hurlèrent. Marie hurla à son tour sous la poigne ferme d'un cavalier qui conduisait à petit trot sa monture sur les pentes vertigineuses bordant les vallées encaissées entre lesquelles se précipite, à un moment donné la course du fleuve désir vers l'embouchure de l'anéantissement. (Bemba 1979: 14)

La salle de cinéma est un univers théâtralisé. Le roman prend ici tout à la fois un aspect plus visuel, plus ludique et plus critique. L'auteur présente un monde décadent, libre, à la recherche de sensations fortes. On entre de plain-pied dans une culture de l'image de masse :

Le spectacle avait repris depuis un peu plus d'un quart d'heure. L'assistance excitée avait lu à haute voix les noms inscrits au générique du film. [...] D'un geste impulsif, Marie, qu'impressionnaient les méchancetés perpétrées par des bandits aux mines patibulaires, s'était blottie contre Edouard. Celui-ci en profita aussitôt pour glisser une main investigatrice quelque part. (Bemba 1979: 15)

L'acte sexuel est mis en parallèle avec l'évolution de l'action du western :

Peu rassuré et pourtant follement excitée, Marie dû se soumettre à cet étrange arrimage. Personne ne s'occupait d'eux. Les yeux mi-clos, la bouche entrouverte, Marie ne distinguait plus autour d'elle que les silhouettes confuses, fantomatiques, puis, retrouvant un semblant de lucidité, elle voyait s'avancer au galop un, dix, cent cavaliers cravachant furieusement leurs bêtes. Ce galop d'enfer qui ne s'arrêtait pas procurait à la jeune femme des sensations inconnues. Sous ses pieds, les canyons semblaient prêts à engloutir les téméraires cavaliers qui réussissaient pourtant, par le seul jeu de leurs éperons, à franchir les obstacles les plus difficiles. (Bemba 1979: 16)

L'acte sexuel annexé à la chevauchée contribue à la rapidité générale du récit. Les images et le ton du récit s'accommodent au ton et au rythme du film. Ainsi, la fin du récit correspond également à la fin de l'acte sexuel :

« Pour Marie, la chevauchée avait pris fin. Le souffle court, elle reprit sa place initiale » (Bemba 1979: 17).

À ce niveau de notre analyse, deux remarques s'imposent. Premièrement, nous constatons que l'érotisme voire la vulgarité de certaines scènes participent de cette représentation d'une société postcoloniale avide de jouissance. La représentation de l'acte sexuel souligne la réalité d'une folie qui se manifeste à la fois comme étreinte et comme conquête imaginaire de la liberté. Il s'agit en définitive de symboles qui décrivent la recherche de grands espaces, de sensations fortes, l'inassouvissement et les fantasmes dont il se comble. Cette conquête de la liberté et l'illusion de pouvoir agir sur son destin est également perceptible dans la dernière scène du film où chaque spectateur intervient pour donner des conseils à l'acteur principal. Deuxièmement, le film a une fonction structurante. L'auteur emploie les variations de rythme et de scène pour exprimer le rapport entre les personnages du film et ceux du récit romanesque. Le caractère du dénouement du film influence le rythme du récit. Cette interaction médiale est largement perceptible dans l'extrait suivant :

Vint un moment cependant où des décisions le précipitèrent tête baissée dans le piège que lui tendait le dernier survivant et chef des bandits, alors qu'il paraissait maintenant sourd aux conseils contradictoires qui lui étaient prodigués dans la salle obscure. [...] Cependant, sur l'écran, l'inquiétude tournait au cauchemar. Le justicier se trouvait en mauvaise posture, et pratiquement à la merci de son farouche ennemi. Mais l'action rebondissait une fois de plus avant l'explication finale qui n'allait tarder. L'échange de coup entre le Bon et la Brute fut d'une violence inouïe, faisant trembler l'écran, le sol et les cœurs. Le Méchant perdait de plus en plus du terrain, ainsi que sa chemise et son souffle. La garde abaissée, il était en train de recevoir une terrible punition. Finalement, un maître coup de poing le fit décoller comme un pantin désarticulé. On le vit tomber avec un cri effrayant au fond du ravin, dans un décor grandiose dont la sauvage majesté était à la mesure de cette mythologie populaire dominée par la figure messianique du justicier. (Bemba 1979: 17)

Si l'ensemble des séquences de films peut se ramener à la mise en œuvre de la critique, de l'illusion voire de la désillusion sous des aspects multiples et convergents, il faut donc considérer le roman comme une totalité, scindée en fragments ou plus exactement comme un récit décomposé en séquences. Comme notre analyse l'a déjà montré, dans *Rêves portatifs* le récit romanesque peut s'interrompre, rester en suspens, le récit cinématographique sans rapport apparent avec le précédent s'intégrer, puis le premier reprendre sous l'impulsion du second et s'achever. Chaque fragment obéit ici moins à une nécessité d'enchaînement et de continuité qu'à une impulsion qui relance constamment le récit matrice. Une intrigue qui débute dans le récit matrice se prolonge dans le film. Inversement une séquence de film fait éclater le cadre pour se prolonger dans le récit matrice. Cette technique de continuité, de discontinuité et de rupture permanente du récit matrice dans cette partie du roman introduit une pluralité de perspectives : le vécu du personnage du roman rejoint celui du héros du film. Les séquences intercalées à l'intérieur du récit matrice provoquent un changement de niveau de l'énonciation tout en maintenant une continuité au niveau du discours critique. Dans cette perspective, c'est surtout la complémentarité des images de jouissance, la crise des mœurs, la violence ambiante et surtout l'illusion des spectateurs que l'auteur voudrait ici mettre en évidence.

Conclusion

Dans *Rêves portatifs* l'intermédialité devient un instrument de création permettant l'intégration au cœur même du roman de problématiques très diverses. Le roman se construit sur un dialogue permanent entre différentes formes d'expression artistique : un dialogue interne se noue entre le texte et l'image. La place du film dans le tissu narratif met en valeur la recherche esthétique de l'écrivain congolais, sa volonté de structurer le récit, et souligne en même temps le souci quasi permanent d'insérer différentes formes de la culture citadine des années 1970. L'hétérogénéité de cette écriture et l'interaction médiale n'apparaît pas comme une fin en soi, elles sont au service d'une réalité complexe et pluridimensionnelle. Malgré cette diversité, deux constantes – l'une d'ordre formel et l'autre d'ordre thématique – se dégagent du texte : la prédominance du mode épique dû au

film western et la dimension critique. D'une manière générale, l'insertion des séquences de films détermine les structures fondamentales du roman en ce sens qu'elle s'efforce d'éclairer le projet romanesque de l'auteur. En tant que code, elles amplifient le discours critique du roman. La thématique des séquences qui possède une force expressive surprenante, se restreint à deux aspects de l'Afrique des années 1960 : L'intermédialité va dans deux sens, dans le sens d'un renforcement du message énoncé par le narrateur omniscient, d'une part, et, d'autre part, dans le sens d'une autoréflexion, d'un commentaire métatextuel. Ainsi, en insistant sur la théâtralité dans la salle de cinéma et sur le jeu des apparences, l'auteur dénonce la perversité du film. Il y est dénoncé comme trompeur et complice du pouvoir postcolonial.

Sur un autre plan, l'intégration de ces films s'inscrit à bien regarder dans une technique générale de condensation et de répétition et renforce par ailleurs l'articulation par imbrication et par la superposition de différents niveaux d'énonciation. Le film introduit une innovation esthétique de taille qui se matérialise d'une part dans un permanent changement de perspectives, d'autre part dans l'amplification du discours critique.

Bibliographie

- Barthes, Roland. 1985. Texte (théorie du). In: *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 15. Paris : 996-1000
- Bemba, Sylvain. 1972. *Une eau dormante*. Paris : O.R.T.F.
- Bemba, Sylvain. 1973. *L'homme qui tua le crocodile*. Yaoundé : Clé
- Bemba, Sylvain. 1979. *Rêves portatifs*. Dakar/Abidjan/Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines
- Bemba, Sylvain. 1982. *Le Soleil est parti à M'pemba*. Paris : Présence Africaine
- Bemba, Sylvain. 1984. *Le dernier des cargonantes*. Paris : L'Harmattan
- Bemba, Sylvain. 1985. *Léopolis*. Paris : Hatier
- Bokiba, André Patient; Kadima, Nzujj (eds.). 1997. *Sylvain Bemba : L'écrivain, le journaliste, le musicien*. Paris : L'Harmattan
- Chemain, Roger; Chemain-Degrange, Arlette (eds.). 1979. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris : Présence Africaine
- Djiffack, André. 1996. *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*. Paris : L'Harmattan
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil
- Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil
- Kristeva, Julia. 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil

- Mann, Thomas. 1986. *Wagner und unsere Zeit – Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Frankfurt/Main : Fischer
- Mbembe, Achille. 2000. *De la postcolonie. Essai sur l’imaginaire politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris : Karthala
- Moudileno, Lydie. 2000. Projectionniste in Sylvain Bemba’s *Rêves portatifs*. In : Eke, Maureen N.; Harrow, Kenneth (eds.). *African Images : Recent Studies and Text in Cinema*. Trenton/Asmara : Africa World Press, 127-152
- Moudileno, Lydie. 2006. *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris : Karthala
- Mouralis, Bernard. 1993. *L’Europe, l’Afrique et la folie*. Paris : Présence Africaine
- Müller, Jürgen E. 1996. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster : Nodus Publikationen
- Ricœur, Paul. 1969. *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil
- Riffaterre, Michael. 1979. *La Production du texte*. Paris : Seuil
- Stead, Evanghélia. 1999. Sur un phénomène d’immixtion : le texte et l’image dans la seconde moitié du XIXe siècle. In : Ballestra-Puech, Sylvie; Moura, Jean-Marc (eds.). *Le comparatisme aujourd’hui*. Université Lille III : 145-182
- Todorov, Tzvetan. 1966. Les catégories du récit littéraire. In : *Communications*, Vol. 8, 1966, 125-151
- Utudjian, Eliane Saint-André. 1980. Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975). In : *Présence Africaine*, Vol. 115, 3e trimestre 1980, 118-147
- Walzel, Oskar. 1917. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin : Verlag von Reuther & Reichard
- Weisstein, Ulrich. 1992. *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : E. Schmidt
- Zima, Peter V. (ed.). 1995. *Literatur intermedial : Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft