Le cinéma des martyrs : corps d'acteurs et jeu de transgression de symboles dans les films de Djibril Diop Mambety

Delphe Kifouani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2385>

DOI : 10.4000/doublejeu.2385

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 89-98

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Delphe Kifouani, « Le cinéma des martyrs : corps d'acteurs et jeu de transgression de symboles dans les films de Djibril Diop Mambety », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2385> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2385>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE CINÉMA DES MARTYRS : CORPS D'ACTEURS ET JEU DE TRANSGRESSION DE SYMBOLES DANS LES FILMS DE DJIBRIL DIOP MAMBETY

L'acteur ne peut jouer que certains rôles ; il déforme les autres selon sa personnalité. Le comédien, lui, peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui¹.

En Afrique subsaharienne francophone, le cinéma s'invente au moment où s'arrachent douloureusement les indépendances pour lesquelles certains pays du continent payent le plus lourd tribut entre 1950 et 1960. Dépouillés de compétences et de personnes ressources, tous les secteurs sont fragilisés. Dans le champ du cinéma, les premières lignes de force qui se dessinent grâce à la FEPACI² se précisent avec les Journées cinématographiques de Carthage³ et le FESPACO⁴. Les pionniers de ce jeune cinéma s'appellent Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Melo Kane, Sembene Ousmane au Sénégal, Sébastien Kamba au Congo, Oumarou Ganda, Moustapha Alassane au Niger. La création des débuts s'inscrit dans une improvisation, sans

-
1. Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1938, p. 32.
 2. La Fédération panafricaine des cinéastes est fondée en 1966 pour promouvoir les cinémas d'Afrique. Elle est ainsi l'une des premières organisations à se structurer autour des cinéastes.
 3. Fondées en 1966 par Tahar Cheriaa, sans nul doute le plus panafricaniste des cinéastes, ces Journées sont le premier festival de cinéma en Afrique et dans le monde arabe.
 4. Le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou est créé en 1969 pour permettre aux Africains de voir les films réalisés par eux-mêmes. Aujourd'hui première vitrine du cinéma en Afrique au sud du Sahara, il a une notoriété internationale.

lignes directrices. Certains comme Oumarou Ganda illustrent par l'image et travaillent les points d'accroche simples pour le spectateur, d'autres comme Sembene Ousmane structurent l'espace pour raconter dès 1966 dans *La Noire de...*, premier long-métrage de ce cinéma, une histoire de grande force illocutoire. Avec ce film s'enclenche un mouvement esthétique pour lequel les cinéastes confirmés de la première génération, Sembene Ousmane au Sénégal, Souleymane Cissé au Mali, Gaston Kaboré au Burkina Faso, Désiré Écaré en Côte-d'Ivoire, vont s'investir, chacun à leur manière. Si Paulin Soumanou Vieyra sort de l'IDHEC⁵ et Sembene Ousmane de l'École de cinéma de Moscou, tous les autres cinéastes arrivent sans grande formation mais passionnés et engagés. Cinéphiles de la première heure, ils ont forgé leurs regards aussi bien dans les cinémas populaires El Mansour et Liberté à Dakar, ABC et Rio à Brazzaville, Soudan Ciné au Mali, qu'aux côtés de Jean Rouch pour les Nigériens Moustapha Alassane et Oumarou Ganda. Le passage derrière la caméra est un moment décisif par lequel ils ambitionnent de filmer eux-mêmes pour montrer autre chose que la sauvagerie et le cannibalisme véhiculés par le cinéma colonial.

Né en 1945 à Colobane, l'un des quartiers de Dakar les plus réputés dans la débrouille et la récupération d'objets de toutes sortes, Djibril Diop Mambety se distingue de ses collègues cinéastes qui puisent dans l'histoire de l'Afrique pour penser les films en fonction des liens sociaux que leur projection pourrait nouer ou renouer. Fondé sur la déconstruction et l'aléa, le cinéma de Mambety (lui-même acteur puis metteur en scène au Théâtre national Daniel-Sorano de Dakar) remet en cause le vocabulaire connu et commun dans une formule où cinéma et théâtre se rejoignent. Ses œuvres multiplient ainsi les formes de transferts ou d'emprunts entre les deux arts. Dans *Badou Boy* (1970), les personnages disent constamment qu'ils répètent pour mieux jouer au théâtre. *Hyènes* (1992) est une adaptation de la pièce *La Visite de la vieille dame*⁶. Dans *Le Franc* (1995), on entend la voix du réalisateur lors de l'émission *Maag Daan*, radiodiffusée sur la place, Maag Daan n'étant autre que la compagnie de théâtre puis de films fondée par Mambety au début des années 1970. Mais c'est peut-être par l'acteur, et ce dès son court-métrage *Contras' City* (1968), que Mambety fait entrer le théâtre dans son cinéma. En effet, dans un climat post-indépendance où s'incarne dans les films la figure de l'intellectuel qui fait la leçon à l'Europe et l'invite à reconnaître l'Afrique comme berceau des savoirs, Mambety crée un échantillon de besogneux qui deviendront la principale porte par laquelle le théâtre s'insinue dans le langage cinématographique.

-
5. Institut des hautes études cinématographiques, devenu en 1986 la Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son (FEMIS).
 6. Friedrich Dürrenmatt, *La Visite de la vieille dame*, Paris, Flammarion, 1957.

Venus du peuple, ils sont incarnés essentiellement par des acteurs non professionnels. De Mory (Magaye Niang) dans *Touki Bouki* (1973) à Sili (Lissa Balera) de *La Petite Vendeuse de soleil* (1999), Mambety impose au spectateur tantôt des corps fragmentés et paralysés (*Touki Bouki*), aveugles et sourds (*Badou Boy*), vieilliss, affaiblis mais mis à prix (*Hyènes*), claudicants, désarticulés, appareillés (*La Petite Vendeuse de soleil*), tantôt des ombres, des formes ou des silhouettes qui hantent tous ceux qui les sentent errer autour d'eux. Bien que ces corps à eux seuls ne suffisent pas à signifier véritablement la présence du théâtre dans ce cinéma, nous voulons montrer qu'ils creusent tout de même des sillons dans lesquels « langages et modes de représentation des deux arts s'entrelacent pour multiplier les vues fragmentaires et dérobées »⁷.

Pour poser les jalons d'une étude sur les liens entre corps, rôles et jeu chez Mambety, il nous a paru fondamental de donner à cette contribution trois orientations. Dans la première, préparant à une analyse du je(u), nous nous intéresserons essentiellement à la *non-direction* d'acteur que Mambety a revendiquée comme modèle hérité des auteurs du néoréalisme et de la Nouvelle Vague qui l'ont inspiré. La deuxième partie, dans une réflexion entre corps et rôle, analysera le travail de l'acteur de Mambety qui met constamment à l'épreuve son corps, jusqu'à frôler le danger de mort. La dernière partie, enfin, nous fera étudier au cœur de ce même je(u) la maladresse et ses effets.

LE REFUS DE PARVENIR

Dans la vision d'Albert Thierry, le refus de parvenir est une exigence éthique qui consiste à « refuser de vivre et d'agir pour soi et aux fins de soi »⁸. Sans avoir eu à se soucier de lui-même, Mambety n'aura vécu que pour les autres et pour le cinéma. Sa volonté d'être l'employeur de « petites gens » a fait de ses films le lieu de refuge de tous les déclassés pour qui les erreurs, les tâtonnements, la naïveté, l'insouciance et l'improvisation, loin d'effrayer ce fils d'imam, devenaient des matériaux à prendre en compte pour saisir le personnage ou s'en dessaisir. La démarche de Mambety, le choix de ses acteurs et leur inscription dans ses films ouvrent en effet à une panoplie de problèmes spécifiques. Parmi eux, le cadre de cette analyse veut que

7. Yannick Hoffert et Lucie Kempf, « Présences du théâtre au cinéma », in *Le théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 10-13, ici p. 10.

8. Albert Thierry, *Des conditions de la paix : essai de morale révolutionnaire*, Paris, Union pour la vérité, 1916, p. 114.

l'on travaille particulièrement deux questions : celle des liens entre corps et rôles, et celle de l'articulation entre les modalités d'incarnation et les procédures d'apprentissage du je(u) au sein du « dispositif-cinéma ».

Mambety, à propos de ses acteurs, souligne avoir souvent « analysé le visage, le cou, les mains, les pieds, pour ne choisir que ceux arqués et en chiasme »⁹. Dans cette approche des parties du corps et non de l'ensemble, au moins deux auteurs de théâtre se reconnaîtraient : Samuel Beckett, dont l'exigence veut que le corps ne soit saisi que morcelé, et Constantin Stanislavski, pour qui le corps sur scène doit rester souvent invisible. L'une des grandes constantes du cinéma de Mambety sur la question de l'acteur aura été son refus de ne « faire parvenir » personne de quelque façon que ce soit. Cette volonté de n'inscrire l'acteur dans aucune direction en le laissant maître de ses choix n'est pas nouvelle. Jean-Luc Godard et Roberto Rossellini en ont fait une philosophie que Michelangelo Antonioni a théorisée :

L'acteur de cinéma ne doit pas comprendre, il doit être. On pourrait objecter que, pour être, il lui faut comprendre. Ce n'est pas vrai. [...] Ses réflexions sur son personnage qui, suivant l'opinion générale, devraient l'amener vers une caractérisation exacte du personnage en question, finissent par entraver son travail et lui ôtent son naturel. L'acteur de cinéma doit arriver au tournage dans un état de virginité. Plus son effort aura un caractère intuitif, plus le résultat sera spontané¹⁰.

Mambety attend de ses acteurs qu'ils parviennent avant tout par eux-mêmes à transmettre quelque chose corporellement. Pour les y aider, l'une de ses méthodes est de les libérer de l'emprise du texte pour les orienter vers la performance. Ainsi deviennent-ils tour à tour peintres, danseurs, musiciens, acrobates, nageurs, jongleurs. Le scénario, « texte troué », est mis de côté pour que les acteurs n'aient plus grand-chose à dire par la bouche mais beaucoup par la gestuelle. Contrairement aux professionnels dont le dévouement « se mesure aux tortures qu'ils s'imposent »¹¹, l'essentiel pour l'amateur de Mambety réside dans la capacité d'être son propre miroir pour croire qu'il se voit. Ce dédoublement s'effectue au niveau primaire du tournage et en post-production. Sur le tournage, les acteurs du Sénégalais se livrent au spectateur en duo (nous y reviendrons) ; en

9. « Le cinéma les yeux fermés », interview accordée au journal *Le Soleil*, 22 mars 1990, p. 9.

10. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Images modernes, 2004, cité par Alain Bergala, « La non-direction d'acteur selon Godard », in *La direction d'acteur au cinéma*, N. T. Binh (dir.), Paris, L'Harmattan (Études théâtrales ; 35), 2006, p. 68.

11. King Vidor, *La Grande Parade*, Paris, Lattès, 1981, p. 203 : le metteur en scène rapporte que Lillian Gish avait réussi à se dessécher complètement les muqueuses en n'absorbant aucun liquide pendant trois jours et en dormant avec des morceaux de coton dans la bouche.

post-production, Mambety prend lui-même le plus souvent la voix du personnage qui, comme détachée du corps de l'acteur, commente ses moindres faits et gestes. On songe au personnage d'Al dans *Badou Boy* qui ne parle à aucun moment de son enquête pour attraper Badou, mais auquel la voix de Mambety est attribuée pour décrire ses déboires et ses échecs.

Entre le jeu et la réalité, Mambety choisit la réalité dans un équilibre fragile et complexe entre « l'explosion du réel [...] et l'implosion des paramètres de l'art »¹². Pour comprendre ce que transmettent ses acteurs et évaluer le dispositif au sein duquel ils se meuvent, il faut analyser ce qu'ils sont censés avoir en venant et qui explique en partie leur présence dans les films, à savoir : « la capacité d'exprimer de façon spontanée et inconsciente ce qu'il[s] ressent[ent] »¹³. De *Contras' City* à *La Petite Vendeuse de soleil*, plusieurs indices forcent une lecture par l'émotion des corps de Mambety. Ainsi, sur les tournages, Mambety supprime le clap de début et fait répéter les personnages sans cesse dans l'objectif de voler les moments où ils expriment une fatigue qui signifiera dans le film le désarroi psychologique. Par ailleurs, ce que Sili, Marigo, Mory, Ami Diakhaté, Mansour Diouf et bien d'autres ont de si particulier est qu'ils se construisent d'un côté sur le hors-scène passé qui se constitue au présent du drame, de l'autre, sur une tension permanente à partir d'une matière peu dramatique au départ (ainsi, Sili, la petite vendeuse de soleil, est simplement privée de béquilles par une bande de gamins au début du film).

CORPS, RÔLES ET ESTHÉTIQUE

Pour avoir été prisonnier d'un corps sur lequel il ne pouvait compter qu'au moment d'y noyer l'alcool et la nicotine, Mambety a donné priorité aux amateurs qui ne pouvaient se servir que très peu de leurs corps mais très bien de leurs cerveaux. Ainsi, la rencontre avec Lissa Balera, jeune tétraplégique, inspirera *La Petite Vendeuse de soleil*, où elle incarne Sili ; Dieye Ma Dieye, le Marigo du *Franc*, est venu au tournage en tant que maçon, repéré sur un chantier tout près ; Abdou Gueye, le nain dans le même film, est un bandit de grand chemin repêché *in extremis*, tandis qu'Ami

-
12. Kathrin-Julie Zenker, « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite*, 2008, p. 2, en ligne à l'adresse suivante : http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf [consulté le 26 février 2018].
 13. Delphine Van Hoorebeke, « Quand l'organisation veut imposer des émotions à ses membres : processus, pratiques managériales et effets du travail émotionnel », in *Comportement organisationnel*, vol. 1 : *Contrat psychologique, émotions au travail, socialisation organisationnelle*, Nathalie Delobbe et al. (dir.), Bruxelles, De Boeck (Méthodes & recherches), 2005, p. 226.

Diakhaté, la Linguère Ramatou de *Hyènes*, a été découverte par hasard vendant la soupe dans un marché de Dakar. Mambety rend compte à sa manière et avec ses moyens d'une modernité africaine si illusoire qu'elle ne peut que faire naître le « double ou le fantôme » comme nous l'avons montré ailleurs¹⁴. Le choix de ses acteurs n'est donc pas déterminé par l'expérience mais par le corps.

Dans tous les films du Sénégalais, les corps, souvent en duo, ne sont pas seulement fracturés au sens propre (prothèses et bandages de la Linguère Ramatou et de Sili), ils portent une blessure (au sens figuré) par laquelle Mambety et le jeu opèrent en conjuguant forces et faiblesses. Au-delà des rôles en apparence simples et souvent récurrents – le dandy noir (Badou Boy, Mory, Anta, Marigo), les policiers et commissaires de police (le gros shérif, le commissaire, Al, le commandant, l'adjudant, le lieutenant), les aveugles, les sourds, les nains et les infirmes –, le réalisateur travaille surtout la *crédibilité* de ses personnages en les engageant pleinement dans les actions, parfois au péril de leur vie. Ainsi, dans la séquence à la mer dans *Le Franc*, le comédien Dieye Ma Dieye dit avoir frôlé la mort¹⁵, emporté durant de longues minutes par la vague qui, dans le film, fait dériver également le ticket gagnant¹⁶.

Engager les acteurs amateurs, c'est aussi pour Mambety les laisser improviser dans un rôle précis. Si la stratégie rappelle celle de Rossellini distribuant les rôles et les dialogues au dernier moment, elle ne lui emprunte que la forme puisque dans ce cinéma-corps ou cinéma du corps, ceux qui incarnent les rôles se font eux-mêmes leur propre théâtre dans la vie comme dans le film pour tenter de s'illustrer, voire d'émerger d'une société dont ils se sentent exclus. Le personnage de Marigo en est un des exemples : se rêvant millionnaire et grand musicien, il s'imagine en tenue d'apparat. En géant, planant sur la ville, il mime, danse, se palpe. Ce jeu de corps qui dessine l'espace à sa façon nous mène bien au-delà de la liberté que le personnage semble retrouver. Dans *Touki Bouki*, Mambety rompt une bonne fois « avec les images projetées sur l'Afrique, celles d'un grand corps, naturel, éternel et dangereux, soumis à une succession de crises, de guerres, d'autodestructions, d'exodes »¹⁷. Dépeignant un Pierrot le Fou à

-
14. Delphe Kifouani, « Les corps politiques de Djibril Diop Mambety : anarchie, utopies / dystopies », *Les Cahiers Linguaték*, n° 1-2 : *Corps et langage*, 2017, p. 74-81.
 15. Un des témoignages de l'acteur dans le film *Hommage à Djibril Diop Mambety*, documentaire de 26 mn réalisé par Papa Madiéye Mbaye sur le défunt cinéaste en 2010.
 16. Le ticket dérive comme les pays de la zone CFA dont la monnaie vient d'être évaluée par les grandes institutions financières internationales.
 17. Emmanuelle Chérel, « L'énergie radicale de *Touki Bouki* », *Multitudes*, n° 58/1, 2015, p. 33, en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2015-1-page-33.htm> [consulté le 12 mars 2018].

l'africaine, il fait de Mory et Anta un duo composé d'une corne brisée de zébu attaché à la tradition (Mory) et d'une sirène attirée par l'aventure occidentale (Anta). L'audace de l'auteur consiste dans ce film à mettre en parallèle le voyage initiatique de Mory et le processus de formation du couple Mory / Anta. Avec le déplacement physique du couple et le moyen de locomotion qu'il utilise (moto à la corne de buffle), Mambety « n'explore pas la différence ni même le choc entre tradition et modernité mais l'espace qui les sépare et les relie, la déchirure d'une société dont tous les membres sont écartelés entre racines et fascination pour l'ailleurs »¹⁸. Ainsi Mory kidnappe-t-il l'homosexuel Charlie pour financer un voyage auquel il renoncera devant une Anta hagarde. Chez Mambety, le corps de l'acteur est ainsi l'espace à partir duquel interroger réel et imaginaire.

Si le corps de l'espiègle Mory est encore dynamique pour se mouvoir de façon vertigineuse, ceux suppliciés, handicapés et meurtris de la Linguère Ramatou et Sili ne reposeront que sur les béquilles. Dans *Hyènes* et *La Petite Vendeuse de soleil*, l'une et l'autre reviennent pour se venger. La Linguère Ramatou fait penser à Anta qui revient plus vieille pour mettre à mort Mory qui l'a lâchée le jour du voyage. Et pourtant, son rôle est plus complexe puisqu'elle quitte Colobane non pas en bateau *Ancerville* mais en catimini, enceinte hors mariage et chassée par la communauté qu'elle a déshonorée. Cette femme meurtrie comme Julie dans *La Mariée était en noir* (François Truffaut, 1968) revient le corps en lambeaux mais plus riche que la Banque mondiale. Après avoir acheté toute la population, les maisons, les rues et les usines, elle achète la mort de son ancien amant, Draaman. Pour pousser cette communauté de hyènes à mettre son humanité aux enchères, la cynique Ramatou va l'affamer en faisant fermer toutes les usines dont la réouverture dépendra de la mort de l'amant. Dans *La Petite Vendeuse de soleil*, Sili, bousculée et mise à terre par un jeune garçon vendeur de journaux, cesse de mendier pour piquer au garçon le job de sa vie : « ce qu'un garçon peut faire, une fille peut le faire aussi ». Vendant à la crie, Sili étonne dans un Sénégal où les infirmes, les aveugles, les nains et les albinos tendent la main mais ne parlent pas, ont des pièces de monnaie, jamais de gros billets. Celui qu'elle vient de gagner attirera l'attention d'un agent de police. Mais devant le commissaire, la très déterminée Sili justifie son gain, exige des excuses et fait libérer une femme accusée de vol sans preuves.

Filmés pour s'émanciper de la marginalité, les « *corps-limite* » de Mambety lui permettent en réalité de garder une esthétique qui s'exprime à

18. Olivier Barlet, « *Touki Bouki* : de quelle hyène parle-t-on ? », en ligne à l'adresse suivante : <http://africultures.com/touki-bouki-de-quelle-hyene-parle-t-on-7975/> [consulté le 10 janvier 2018].

travers des thèmes récurrents : la peur, l'étrangeté, le charnel et le spirituel, le colonialisme, la vengeance, la complexité des rapports humains, l'oscillation entre rêve et réalité. Pour chaque film et suivant ces thèmes, l'auteur montre comment par le corps on peut s'inventer une posture, se donner une mission mais aussi comment par lui la société assigne à chacun d'entre nous une place. Pour forcer un changement de statut et parvenir à la reconnaissance que la société leur refuse, les corps de Mambety manipulent et se font manipuler dans un jeu où la force physique ne justifie plus la domination. À mi-chemin entre agitateurs et illuminés, la Linguère Ramatou, Sili, Marigo et tous les autres étonnent mais s'étonnent aussi de ne laisser personne indifférent.

DOUBLE JE(U) DE TRANSGRESSIONS

Les personnages de Mambety se retrouvent souvent devant deux aspects d'une même entité (voitures en mouvement / voitures en panne dans *Badou Boy*, troupeau de vaches / vaches à l'abattoir dans *Touki Bouki*, Sénégalaise et Japonaise survivantes du même crash d'avion dans *Hyènes*). Dans cette différenciation interne, Mambety montre l'ampleur des contradictions et tente de régler le conflit par des entités corporelles. Ainsi, quand le corps dansant et gesticulant de Marigo prend du volume au plus grand carrefour de la ville, allant jusqu'à boucher le cadre, il laisse une ouverture à travers laquelle on perçoit la tour de la Banque centrale de l'Afrique de l'Ouest et le minaret de la Grande Mosquée de Dakar. Deux pouvoirs sont réunis dans un même plan, ceux de l'argent et de la religion, par le corps de l'acteur. L'argent matérialisé par le ticket gagnant de Marigo reste collé à une porte récalcitrante noyée dans la mer pendant que la religion n'est que simulacre et duplicité. Entre la Sénégalaise et la Japonaise, un corps unique est dépeint par la coiffure de cornes collées qui en fait un animal proche de la licorne. Le schéma du meurtre tracé par la Sénégalaise revancharde est reproduit exactement par la Japonaise, qui prend note : « le monde a fait de moi une putain, je veux faire du monde un bordel ». Pour montrer ce bordel, Mambety ouvre les portes du gag dans *Badou Boy* par l'errance du gardien de la paix Al. Figure d'autorité, constamment dépassé par la situation, le policier ne parvient à aucun moment à monter et pédaler sur le vélo qu'il s'oblige à traîner d'un point à un autre, tout comme le juge drapé dans *Hyènes* qui trébuche plusieurs fois en cherchant au bord de la mer les éléments à charge pour condamner Draaman. Du chef obèse aux pieds arqués qui poursuit Badou Boy à Ramatou qui est prête à brûler toute sa fortune pour faire tuer son ancien amant, Mambety érige Marigo, Mory et Badou en contre-modèles d'autorité.

Dès *Contras' City*, il filme un Sénégal des marges broyé dans une transition forcée vers l'indépendance et la modernité. La déroute dans le film s'opère dans un détournement de symboles et de la fonction présidentielle. La chambre de commerce de Dakar, symbole de l'administration coloniale, devient une pâtisserie, le théâtre Daniel-Sorano, une HLM qui ne désemplit pas. Dans une des séquences les plus étonnantes et les plus décalées du film, le *off* produit des effets inattendus sur le *in*. Alors que le poète Sédar Senghor, premier président du Sénégal, dans un discours à la Nation, appelle à la modernité, l'image nous éloigne du palais présidentiel pour montrer la charmante Abi face à un kiosque de journaux. Ouvrant un magazine français, on y voit des photos de femmes blanches sur lesquelles des gémissements remplacent progressivement la voix du président. En remplaçant la voix de l'autorité nationale et en montrant les drapeaux en berne, Mambety rend déjà compte dans *Contras' City* d'un Sénégal endeillé par les élites qui brillent par leur absence. Ainsi éclipse-t-il le cortège présidentiel dans *Touki Bouki* pour consacrer le pouvoir de Mory. Si ses mots ne veulent plus rien dire (« Je devais régner, je ne règne pas. Si je combats, je dois vaincre. Tambour major annonce ! Je vais vaincre la victoire. Tous les champions de ce pays croulent sous ma croupe vigoureuse. Dame à la bouche bleue, Sagade, ton champion arrive »), le geste remet bien en cause l'ordre dominant. Du haut de sa 2 CV, Mory vient de se débarrasser de tous ses habits pour finir nu et dépouillé. Ce geste déviant, frontière entre folie et non-folie aussi bien pour les hommes que les femmes dans les sociétés traditionnelles africaines, sert ici à motiver le changement de caractère du personnage et à libérer en lui le trop-plein d'énergie d'un « objectif Europe » inatteignable.

Le cinéma de Mambety n'est pas amateur, comme beaucoup ont pu le penser en ne s'en tenant qu'au peu de moyens mis en place : il est « informel » et fait écho au grand mouvement de l'art informel initié à la fin de la Seconde Guerre mondiale par Jackson Pollock, Hans Hartung, Wols et Jean Dubuffet qui ont voulu prôner le hasard, l'à-peu-près, l'incompris, la spontanéité du geste, la maladresse... Si l'informe chez Mambety n'est pas tout à fait le refus de toute forme, les corps filmés se déploient dans un désordre qui ne peut que relever d'une volonté de pervertir la forme. Mais une autre lecture esthétique est possible. Elle part du métier de « *féticheur d'images* »¹⁹ que Mambety disait faire, travaillant pour ceux qui ont eu moins de chance dans la vie que d'autres. Le féticheur, à l'inverse du magicien, ne fait pas l'éloge de l'invisible ou du spectaculaire : il gribouille,

19. Jean-Pierre Bekolo, *La Grammaire de Grand-mère*, JBA Production, 8 mn.

griffonne, interprète les signes pour tenter de lever une énigme, trouver dans les yeux de l'autre les raisons du malheur individuel ou d'une communauté et, éventuellement, éloigner le mauvais sort. Dans cette optique, l'amateur dans ce cinéma devient celui par qui le féticheur s'incarne au reste du monde *via* le corps. Mécanique infaillible, ce corps est aussi le canal par lequel cette parole trouve toutes les clés nécessaires à son interprétation et à sa compréhension. Marigo, Sili et Al font penser aux héros comiques en ce qu'ils vivent toujours les mêmes situations, répètent les mêmes gestes, reçoivent plus de coups qu'ils ne peuvent en donner. Mais au-delà de cette comédie africaine, c'est bien les résistances du corps que Mambety interroge. Qu'on marche avec un bâton, des béquilles, des bandages, en dandinant, on finit toujours par trouver l'équilibre. Être acteur amateur chez Mambety, c'est oublier le texte et le jeu pour vivre le cinéma en dehors du « système technologiquement, économiquement et esthétiquement contraignant »²⁰, essentiellement comme une aventure éphémère et immédiate.

Delphe Kifouani

UNIVERSITÉ GASTON-BERGER, SAINT-LOUIS (SÉNÉGAL)

20. Éric Thouvenel, « James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma* », *Critique d'art*, 2014 [note de lecture], en ligne à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/critiquedart/15527> [consulté le 12 juillet 2018].