

Études littéraires africaines

Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Manda bi*

Louis Ndong



Number 30, 2010

Ousmane Sembène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1027345ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1027345ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ndong, L. (2010). Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Manda bi*. *Études littéraires africaines*, (30), 33–45.
<https://doi.org/10.7202/1027345ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

ENTRE LE WOLOF ET LE FRANÇAIS : LE CAS DE LA NOUVELLE *LE MANDAT* ET DU FILM *MANDA BI*

L'impact du wolof dans l'œuvre d'Ousmane Sembène a une dimension linguistique et esthétique qui ne se limite pas à sa production littéraire, mais peut également s'observer dans ses créations cinématographiques. La nouvelle *Le Mandat*¹ et son adaptation filmique en wolof *Manda bi*² (sous-titrée en français) nous serviront de support pour appréhender de manière contextuelle les fondements et la complexité du traitement de la langue chez l'écrivain et cinéaste sénégalais. Sembène est un autodidacte en français et le wolof, sa langue maternelle, pourrait constituer, à maints égards, la langue de pensée dans ses productions littéraires. *Le Mandat* laisse ainsi apparaître non seulement des énoncés en wolof, mais aussi les traces d'un texte wolof non écrit. Pour adapter la nouvelle en wolof, il a fallu, dans le processus d'élaboration des dialogues filmiques, opérer un changement de code (de l'écrit à l'oral), qui a impliqué, à son tour, une « traduction en retour » de certains passages de la nouvelle vers le wolof.

Notre démarche consistera donc à étudier l'influence du wolof et les traces du texte et / ou de l'intertexte wolof non écrit dans la nouvelle, ainsi que leur manifestation dans le film. Pour ce faire, il s'agira, dans un premier temps, de mettre en relief l'emploi contextuel des langues dans le récit écrit, avant d'analyser, dans un deuxième temps, le passage de l'oralité à l'écriture (du wolof au français) dans la mise en œuvre de la nouvelle. Dans un troisième temps, nous étudierons le passage de l'écrit à l'oral (du français au wolof) qu'implique l'adaptation filmique du récit en langue wolofe, en mettant l'accent sur les enjeux de la langue et sur les définitions identitaires. Nous nous demanderons si les empreintes du wolof dans la nouvelle ne sont pas également observables dans le film sous-titré en français. Afin de mieux

¹ Sembène (O.), « Le mandat », dans *Vehi-Ciosane ou Blanche-Genèse*, suivi du *Mandat*. Paris : Présence africaine, 1966, 190 p. ; p. 111-190 ; les renvois paginaux à cette édition se feront désormais entre parenthèses dans le texte.

² Le film est sorti en 1968, deux ans après la nouvelle. Il s'agit, selon Samba Gadjigo, du « premier film africain en wolof, la langue nationale [du Sénégal] » (*Ousmane Sembène. Une conscience africaine. Genèse d'un destin hors du commun*. Paris : Homnisphères, 2007, 256 p. ; p. 233).

situer le contexte des exemples sur lesquels nous nous appuyons, commençons par un bref résumé de l'intrigue dans *Le Mandat*.

Le fameux mandat et les mésaventures d'Ibrahima Dieng

Dans cette œuvre parue en 1966, Sembène décrit, avec beaucoup d'humour, les revers de la vie sociale sénégalaise au lendemain des indépendances. Le récit tourne autour d'un mandat envoyé au personnage principal, Ibrahima Dieng, par son neveu Abdou qui vit en France. L'annonce de l'arrivée du mandat par Bah, le facteur, fait naître beaucoup d'espoir chez Ibrahima Dieng, qui est chômeur et, de surcroît, époux de deux femmes, Méty et Aram, ainsi que père de neuf enfants. Toutefois, dans un quartier où la quasi-totalité des habitants vit dans la pauvreté, la nouvelle de l'arrivée inespérée d'un mandat en réjouit plus d'un. Tous, appelant à la solidarité et à l'assistance mutuelle, fondent leurs espoirs sur cette somme. Pourtant, des 25 000 francs CFA envoyés par Abdou, 2 000 francs seulement doivent revenir à Ibrahima Dieng : 3 000 francs sont destinés à la mère du neveu et les 20 000 francs restants devraient être mis de côté pour ce dernier. Du début à la fin du récit, le narrateur focalise l'attention du lecteur sur les nombreux déplacements effectués par Ibrahima Dieng pour pouvoir toucher le fameux mandat. Il doit se présenter à la poste, muni d'une carte d'identité nationale. Or, pour avoir une carte d'identité nationale, il lui faut trois photos ainsi qu'un extrait de naissance, tout ceci dans un délai de quinze jours. Les démarches accomplies par le personnage principal pour réunir les pièces requises dans le délai imparti sont marquées par des péripéties et des déceptions successives. De la poste à la grande mairie, en passant par l'atelier d'Ambroise, le photographe, ce sont des files d'attente à n'en plus finir. L'antipathie et le manque de conscience professionnelle de certains fonctionnaires constituent en outre autant d'obstacles qu'il doit surmonter. À cela s'ajoutent les sollicitations financières permanentes de son entourage. Victime de sa générosité et de sa grandeur d'âme, Dieng va jusqu'à se priver pour venir à la rescousse de ses voisins, espérant bientôt encaisser le mandat. Contre toute attente, il va cependant constater, presque à la date d'échéance du versement, que le délai est trop court pour qu'il puisse se faire délivrer une carte d'identité nationale. Malgré l'assistance permanente de son voisin Gorgui Maïssa qui, en réalité, ne l'accompagnait lors de ses itinéraires que dans

l'espoir de lui soutirer sa part du mandat, il n'obtiendra qu'un extrait d'acte de naissance.

Préoccupé par sa situation, Ibrahima Dieng n'a d'autre solution que de s'en remettre à Mbaye Ndiaye, un homme d'affaires, qui lui fait signer une procuration à son nom. Mais, une fois chez son mandataire à la date convenue, quand il espère enfin percevoir l'argent, Dieng est surpris d'apprendre que Mbaye Ndiaye est parti en voyage. À son retour, dès le lendemain, ce dernier affirme qu'il a bien perçu l'argent, mais que le tout a été volé par des voyous, ce qui finit de plonger Ibrahima Dieng dans le désespoir. La fin du récit est manifestement ouverte, car tout laisse penser que Mbaye Ndiaye n'a nullement été victime d'un vol, comme il le prétend, mais qu'il a plutôt escroqué Ibrahima Dieng. La démarche du narrateur a surtout consisté à ouvrir des perspectives, laissant ainsi au lecteur le soin de formuler des hypothèses et d'en tirer des conclusions.

À travers *Le Mandat*, Sembène jette un regard critique sur la vie sociale sénégalaise de la période qui a suivi l'Indépendance. Les personnages mis en scène permettent non seulement de dénoncer des tares et des vices, comme l'hypocrisie, l'escroquerie ou la corruption, mais aussi de mettre en relief l'importance des valeurs culturelles comme la solidarité et la sociabilité.

L'insistance de Sembène sur l'emploi contextuel des langues

L'une des particularités de la littérature africaine réside dans le fait que la langue coloniale, devenue officielle, est utilisée comme langue d'écriture par la plupart des écrivains. Cette situation diglossique incite à se demander si les écrivains africains parviennent à exprimer leur potentiel littéraire dans une langue européenne sans y faire apparaître des traces de leur langue maternelle. Certains n'ont d'ailleurs, selon Alain Ricard, « jamais fait comme s'ils étaient nés en Europe et leur adhésion à l'écriture en langue européenne a toujours été problématique »³. Comme le souligne Jean-Pierre Makouta-Mboukou,

les négro-africains écrivent en français, en anglais, en espagnol, ou en portugais, déclare-t-on toujours. [...] ces écrivains ne font jamais totalement table rase de leur origine linguistique. On retrouve dans leurs œuvres de

³ Ricard (A.), *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : CNRS Éd. et Karthala, 1995, 304 p. ; p. 151.

page en page, de chapitre en chapitre, des termes, des expressions, des énoncés, souvent des passages entiers en langue nationale ⁴.

Cette écriture, dont les techniques s'apparentent au post-modernisme, se retrouve dans les œuvres littéraires de plusieurs auteurs africains devenus des classiques, comme c'est le cas de Sembène. Étudier la langue dans une œuvre littéraire à double contexte linguistique comme *Le Mandat* revient donc logiquement à s'intéresser à la langue maternelle de l'auteur pour en étudier l'influence sur sa langue d'écriture.

D'un point de vue sociolinguistique, les personnages, dans le récit de Sembène, s'expriment pour l'essentiel dans la langue véhiculaire du pays, c'est-à-dire le wolof. Mais l'art de Sembène prête aux différents personnages de son récit le langage de leur condition sociale : si le narrateur suggère, à maints endroits, l'emploi du wolof par la majorité des locuteurs, nous remarquons que, dans certaines situations de communication, il fait parler quelques personnages en français. Il s'agit là d'une situation sur laquelle Sembène ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur, comme nous pouvons le constater dans les phrases suivantes :

Va chercher ton extrait, les photos et le timbre, vieux, dit-il en français d'un ton impersonnel (p. 133).

Retourne à ta place, lui ordonna l'employé en français, le ton autoritaire (p. 139).

Quand on est une bonne épouse, on attend l'ordre ⁵ (ce dernier mot fut dit en français) (p. 119).

– Mbaye fait la sieste, dit-elle en français d'une voix fluette (p. 178).

En précisant que l'employé de la police et de la mairie s'expriment en français dans les deux premiers exemples, Sembène ne fait que rappeler indirectement l'importance du wolof dans la société sénégalaise et sa portée dans le jeu de sa créativité littéraire. Concernant le premier exemple, la présentation qui est faite du locuteur est révélatrice de sa condition sociale :

⁴ Makouta-Mboukou (J.-P.), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Dakar-Abijan-Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, 349 p. ; p. 267.

⁵ L'expression « attendre l'ordre » signifie par extension « être obéissant ».

Derrière la fenêtre-guichet, apparut un adolescent, les cheveux coupés presque à ras, une paire de lunettes à la Lumumba, ce qui conférait à ce visage juvénile un type d'intellectuel indéfinissable (p. 132).

L'emploi explicite du français par certains protagonistes, comme c'est le cas dans les deux premiers exemples, contribue à rappeler la fonction jouée par cette langue dans le domaine de l'administration publique au Sénégal. Dans le troisième exemple, par contre, le narrateur semble vouloir faire comprendre au lecteur que le personnage principal, qui s'adresse à son épouse, Méty, fait partie de la majorité de la population analphabète qui s'exprime en wolof⁶. L'emploi du mot français « ordre » par Ibrahima Dieng est symptomatique des interférences lexicales récurrentes entre le français et le wolof⁷. Dans le quatrième exemple, l'emploi du français par l'épouse chrétienne de Mbaye Ndiaye se comprend aisément. Le mode de vie de celle-ci et de son époux est plutôt occidental, ce qui explique sa facilité et sa prédilection à parler français avec son mari qui, dans le film, s'exprime couramment en français avec des personnages de ses réseaux sociaux. Dans ce dernier exemple, comme dans les deux premiers, le narrateur a incorporé la précision « en français » dans le texte sous la forme d'un complément circonstanciel indiquant la manière, tandis que, dans le troisième, il a dû

⁶ Ceci peut s'expliquer par au moins deux facteurs : premièrement, Dieng ne comprend pas le français : « Ils conversaient en français (que Dieng ne comprenait pas) » (p. 146.) ; deuxièmement, le constat a été fait que seulement 1% de la population francophone africaine parle français à la maison. En s'appuyant sur des auteurs comme Marie Cécile, Edmond Ortigues et Jürgen V. Stackelberg, Khadi Fall met en évidence le fait que Sembène ne fait pas partie de la population francophone africaine (estimée à 1 sur 1 000) qui parle français à la maison (Cf. Fall (K.), *Ousmane Sembènes Roman « Les bouts-de-bois-de-Dieu » : Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung. Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarzafrika und dem deutschen Sprachraum*. Frankfurt a.M. : IKO-Verlag, 1996, 231 p. ; p. 9.

⁷ À force d'être utilisés par les Sénégalais dans des discours tenus en langue locale, de tels emprunts du français ont fini par être considérés comme des éléments appartenant aux langues locales (cf. Daff (M.), Mbaye (A.), Ndiaye (M.), Ngoné Seck (A.), Traoré (C.H.) (Équipe IFA Sénégal), *Les Mots du patrimoine : le Sénégal*. Sous la dir. de G. Ndiaye Corréard. Paris : Éd. des Archives contemporaines ; Montréal : Agence Universitaire de la Francophonie, coll. Actualités linguistiques francophones, 2006, 600 p.

recourir à des parenthèses pour faire ressortir la même précision au moyen de l'ajout « ce dernier mot fut dit en français ». Dans tous les cas, le souci de Sembène était d'insister sur le fait que les paroles prononcées par ses personnages, à quelques exceptions près, le sont, dans l'histoire racontée, en wolof. Toutefois, l'auteur mentionne rarement ces mots et expressions lors de leur première apparition sans les faire suivre d'une traduction en français entre parenthèses. Cette double rhétorique montre qu'il s'adresse parallèlement à deux publics différents : un public sénégalais de langue wolofe et un public francophone ne maîtrisant pas le wolof. En attestent les exemples suivants : *alcati* [alkaati] (agent de police) (p. 114), *garni* [garni] (noble) (p. 131), *sef* [seef] (chef) (p. 151), *sanga* [sang] (maître) (p. 132), *santa* [sant] (nom de famille) (p. 132), *veudieu* [wujj] (co-épouse) (p. 134) ou encore *tugel* [tugal] (Europe) (p. 160).

Les protagonistes de Sembène sont censés s'exprimer couramment en wolof, d'où la nécessité pour le narrateur de souligner certains cas exceptionnels qui mettent en évidence l'usage contextuel du français par les personnages. Cependant, le narrateur intervient aussi pour attirer l'attention sur l'effet inverse. Il utilise des mots, voire des phrases entières en français, pour suggérer ensuite leur emploi en wolof par un personnage. C'est le cas lorsqu'il prête la parole à la Syrienne dans l'exemple ci-après :

Dans un atelier, une Syrienne, la tête prise dans un voile blanc, la figure fatiguée, lui demanda en wolof [wolof] : « Homme, qu'est ce que tu veux ? Te faire photographeur ?... » (p. 149).

Sembène cherche ici à attirer l'attention de son lecteur sur la compétence de la communauté libanaise et syrienne vivant au Sénégal à s'exprimer aisément dans les langues locales de communication, et surtout en wolof. Quelquefois, il plaît au narrateur de traduire directement une expression utilisée en wolof dans le texte : « Le coup de poing reçu au nez était un *atte Yallah* [àtte Yàlla] : une volonté de Dieu » (p. 166).

Comme on peut le voir, ce procédé est le plus souvent adopté quand l'expression wolofe est utilisée non pas par le narrateur, mais par un personnage du récit. L'image du petit garçon qui accompagne un mendiant pour solliciter l'aumône auprès des gens de la mairie est significative à cet égard : « Pendant la lecture était venu un mendiant, les yeux pisseux, guidé par un gosse, ne répétant que "*nguir Yallah*" [ngir Yàlla], à la grâce de Dieu » (p. 166).

En d'autres endroits, le narrateur choisit de commencer par le mot ou l'expression en français, quand le personnage

s'exprime dans cette langue, avant d'en donner l'équivalent en wolof, comme à travers les propos du plumeur de la poste qui s'adresse à Ibrahima Dieng avec effronterie et sans pitié : « Dehors ! hurla le gars : *Aitia cibiti* [Ayca ! Ci biti !] » (p. 166). Comme nous pouvons le constater, le fait que Sembène emploie des termes en wolof ne résulte pas vraiment de la difficulté qu'il aurait à exprimer une réalité africaine en langue européenne ou « de la nécessité d'exprimer des réalités spécifiquement sénégalaises pour lesquelles le français ne dispose pas du mot adéquat »⁸. La fidélité des traductions ou des explications proposées entre parenthèses en est assez révélatrice : il s'agit surtout d'une démarche esthétique qui témoigne davantage de la conscience linguistique de l'auteur.

Enjeux linguistiques et définitions identitaires

En dehors de ces lexies wolofes directement intégrées dans le texte français, la nouvelle ne manque pas non plus d'éléments discursifs qui figurent certes en français, mais sous une forme où les traces du wolof sont nettement observables pour des locuteurs natifs.

L'une des particularités de l'œuvre de Sembène réside dans le rapport étroit qu'il établit entre langage et société. Il convient de souligner, à cet égard, qu'un certain nombre de mots répondant aux normes du français standard peuvent avoir d'autres significations ou connotations dans le contexte africain. Si l'on prend l'exemple des rapports sociaux et des relations interindividuelles, les termes « frère » (« employé en Afrique entre deux personnes qui ne se sont quelquefois jamais vues, mais qui, dès le départ, veulent établir une conversation amicale »⁹), « sœur », « oncle », « tante », « père » ou « mère » utilisés dans le contexte africain n'expriment pas forcément des relations de parenté entre des individus. Ils témoignent davantage d'un sentiment d'appartenance à une même communauté, ou d'une certaine volonté d'établir une relation fraternelle et bienveillante avec l'interlocuteur, d'où la fréquence de leur emploi dans *Le Mandat* (p. 122, 133, 141, 147).

Beaucoup d'écrivains africains ont tendance à rendre littéralement en langue européenne un discours conçu ou pensé

⁸ Blondé (J.), Dumont (P.), Gontier (D.), *Lexique du français du Sénégal*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 155 p. ; p. 10.

⁹ Moriceau (A.), Rouch (A.), *Le Mandat de Sembène Ousmane. Étude critique*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines ; Paris : Fernand Nathan, 1983, 79 p. ; p. 61.

en langue locale. Il en va ainsi pour Sembène. *Le Mandat* laisse clairement entrevoir les marques d'une langue d'expression qui n'obéit pas aux normes du français standard. Au début du récit, par exemple, Aram (l'une des deux épouses d'Ibrahima Dieng), suite à l'annonce du mandat envoyé à son mari, exprime sa satisfaction en ces termes : « Yallah est venu » (p. 115). Ces propos d'Aram font penser à une forme de personnification souvent utilisée en wolof (« *Yala ñew na* »), qui, traduite littéralement en français, correspond au passage cité plus haut. Cette figure de style, loin de suggérer la manifestation visible de Dieu, comme le laisserait entendre le texte pris au sens littéral, traduit plutôt une expression métonymique de joie et de reconnaissance envers Dieu suite à une faveur qu'Il nous a accordée. Elle peut être exprimée lors de la réception d'une bonne nouvelle ou pour saluer la réussite d'un projet. Aram veut par là suggérer que Dieu n'oublie pas les siens dans leur situation de pauvreté.

L'africanisation de la langue française par l'auteur est également perceptible à travers l'emploi de proverbes ou de dictons wolofs. Les paroles prononcées par Ibrahima Dieng – « Yallah !... Yallah ! Il faut cultiver son champ » (p. 118) – ne sont en effet rien d'autre qu'une transposition littérale, en français, du proverbe wolof *Yàlla Yàlla bey sa tool*. On trouve un exemple similaire dans cette phrase : « L'ânier doit être du côté du propriétaire du foin » (p. 177). Le sens contenu dans ce proverbe n'est pas aisément compréhensible pour un lecteur francophone qui ne maîtriserait pas la langue maternelle de Sembène : une bonne compréhension de ce passage suppose, à défaut d'un recours au contexte, une connaissance du proverbe wolof *lafañ boroomi mbaam lay faral* (le paralytique prend partie pour l'ânier) que l'auteur a cherché à transposer en français.

L'importance du facteur linguistique dans le style littéraire de Sembène, telle qu'elle se dégage à travers l'analyse de l'emploi du wolof et de son influence sur la langue d'écriture française, est essentiellement liée à des enjeux qui concernent les définitions identitaires, les relations interculturelles et la projection de rapports postcoloniaux sur le plan symbolique de la langue. En nous appuyant, dans un second volet, sur l'étude du passage intermédiatique de l'écrit à l'oral dans le processus d'adaptation de la nouvelle en langue wolof, nous aborderons plus largement la question des mécanismes qui déterminent l'hybridité du répertoire linguistique et discursif d'Ousmane Sembène.

Le passage de l'écrit à l'oral

Selon plusieurs spécialistes de la sociolinguistique, une œuvre littéraire écrite dans une langue étrangère ne peut pas véritablement être considérée comme appartenant à une littérature nationale¹⁰. Ce point de vue impose, par conséquent, une redéfinition de la plupart des productions littéraires africaines, considérées comme des littératures nationales. C'est sans doute ce qui a poussé l'écrivain sénégalais à se tourner vers le cinéma, un mode d'expression qui lui permet de toucher un public sénégalais relativement plus large. Sembène, lui-même, affirme :

J'ai donc jugé plus sage de me tourner vers le cinéma. Avec cette forme d'expression je suis sûr de toucher la masse. Pour moi le cinéma [...] permet non seulement de faire ce que ne permet pas la littérature, et d'aller plus loin, mais encore de faire parler les gens dans leur propre langue ; en l'occurrence le oulof¹¹.

C'est ainsi que, concernant son film *Manda bi* qui existe en version wolofe et française, Sembène exprime en ces termes la préférence linguistique qu'il accorde manifestement au wolof :

Le contrat m'impose de tourner simultanément une version française. Mais je voudrais présenter dans chaque ville importante où mon film sera programmé, au moins une version oulof avec des sous-titres français. Comme cela se fait pour n'importe quel film étranger. Et je souhaite que d'autres cinéastes africains fassent à leur tour des films dans leur propre langue¹².

Dans la version du film en langue originale wolofe, la présence de quelques dialogues en français, d'une part, et de l'autre, le transfert linguistique du français vers le wolof, observable au niveau du processus d'adaptation de la

¹⁰ Selon B. Mouralis, en effet, « une "littérature nationale" est une littérature que tout le monde doit pouvoir comprendre et goûter parce qu'elle s'exprime dans la langue que parle effectivement le "peuple" et qu'elle exprime les préoccupations, les aspirations et le mode de vie de ce dernier » (cité par Nzabatsinda (A.), *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*. Toronto : Éd. du GREF, 1996, XXII-211 p. ; p. XVI.

¹¹ Ousmane Sembène, cité par Nzabatsinda (A.), *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, op.cit., p. 27.

¹² Vieyra (P.S.), *Ousmane Sembène. Cinéaste. Première période 1962-1971*. Paris : Présence Africaine, 1972, 244 p. ; p. 178.

nouvelle, permettent de restituer le sous-texte analysé précédemment.

La plupart des personnages apparaissant dans le récit de Sembène s'expriment en wolof et seuls quelques-uns s'expriment en français, la langue officielle du Sénégal. Le film en est une parfaite illustration. Ce sont en effet les personnages qui incarnent surtout la bourgeoisie sénégalaise, en d'autres termes les bureaucrates, qui, dans le récit, parlent en français derrière le guichet. Mais, par souci d'obéir à une certaine logique, les mêmes employés s'adressent à Dieng en wolof, ce dernier ne comprenant pas le français : « Papa ! *mënu ma ci dara. Boo amul këyitu judu, foto ak timbre* ». Ce passage est traduit dans le sous-titrage par « Papa, il me faut l'extrait de naissance, les photos et le timbre » ; cette traduction ne reprend pas textuellement le discours du personnage de la nouvelle, qui tient les propos suivants : « Va chercher ton extrait, les photos et le timbre, vieux, dit-il en français d'un ton impersonnel » (p. 133).

On remarque, dans les dialogues originaux du film, un mélange de mots dits en wolof et en français. Les vocables « photo » (*portale* en wolof) et « timbre » (*tembar* en wolof) sont utilisés, dans le film, en français et non en wolof. Ces mots, à l'instar d'autres mots et expressions du vocabulaire moderne, sont le plus souvent utilisés en français par des locuteurs wolofs, même s'ils ont des équivalents dans les langues locales. Cela tient à leur apparition relativement récente dans la société sénégalaise.

L'adaptation filmique d'un texte littéraire est caractérisée par le changement de médium qui s'effectue, du point de vue linguistique, à travers un changement de code, de l'écrit à l'oral, le film reposant essentiellement sur le dialogue. La logique, qui veut que les personnages de Sembène s'expriment en wolof, est donc respectée dans le film. C'est ainsi que l'emploi du mot français « ordre » par Ibrahima Dieng dans la nouvelle n'est pas perceptible dans le film, où le wolof subit moins cette influence.

Jigeen yu baax [yi], bala ñoo def dara walla ñu koy wax, dañuy xaar ba seen jëkër ñëw ñu def ko walla ñu wax ko.

Les bonnes épouses attendent leur mari avant de faire quoi que ce soit [sous-titre].

Les mots *alcati*, *garni*, *Sef*, *sanga*, *santa*, *veudieu*, *Tugel* et *nda* (canari contenant de l'eau potable) n'apparaissent plus dans le film, puisqu'ils n'ont pas été utilisés par des personnages de la nouvelle, notamment sous forme de dialogue,

mais émis par le narrateur dans son récit. En revanche, des expressions comme *nguir Yallah* (à la grâce de Dieu) et *Nidiaye*, utilisées dans le récit écrit, sont supposées être reprises dans les dialogues correspondants du film. Nous ne retrouvons pas la première expression dans la séquence correspondante du film, et cela n'est pas surprenant, car l'adaptation filmique d'une œuvre littéraire implique toujours des modifications, des ajouts et des omissions ; en d'autres termes, « le réalisateur choisit des éléments qu'il organise à sa convenance en fonction de ses objectifs, et surtout en fonction du public cible et de la loi du marché »¹³.

Là où la nouvelle parle de « 25 000 francs », les sous-titres du film mentionnent plutôt un montant de « 250 francs ». Il ne s'agit pas ici d'une contradiction. Il est clair que Sembène fait référence au FCFA, la monnaie du Sénégal et de la plupart des pays de l'Afrique de l'Ouest, compte tenu de son public d'accueil sénégalais. Le sous-titre, quant à lui, s'adresse à un public francophone principalement européen et fait, sans nul doute, référence au franc français.

On peut semblablement justifier la traduction de certains proverbes en français. Une étude des dialogues originaux du film en wolof permet de reconstituer le texte wolof non écrit, qui a été transposé mentalement en français dans le processus de production de la nouvelle. Ainsi, on retrouve dans la séquence filmique correspondante le proverbe wolof *Yall Yall bey sa tol*, utilisé par Ibrahima Dieng. On pourrait s'attendre à retrouver dans le sous-titrage le même texte que celui de la nouvelle, à savoir un calque du proverbe wolof, qui serait : « Yallah !... Yallah ! Il faut cultiver son champ ». Toutefois, le public visé n'étant pas celui de langue wolof, il y a eu nécessité de recourir, comme nous l'avons déjà souligné, à l'équivalent du proverbe en français : « Aide toi, le ciel t'aidera ». Voici un autre exemple non moins éloquent dans le film :

Pepp yepp dugal leen ci ab andaar, ngir ab andaar ?

Est-ce bien de mettre toutes les graines dans la même aune [sous-titre] ?

Ce sous-titre reprend le proverbe wolof qui avait été transposé en français dans la nouvelle : « Est-ce juste de

¹³ Tcheuyap (A.), *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa (Ont.) : Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, 229 p. ; p. 26.

mettre toutes les espèces de graines dans la même aune ? »¹⁴ (p. 172). Le proverbe exprime une invitation à ne pas « mettre tout le monde dans le même sac », c'est-à-dire à discerner plutôt qu'à généraliser. Un autre exemple de proverbe wolof, directement transposé en français dans le film, a également retenu notre attention :

Lafañ boroomi mbaam lay faral.

L'ânier doit être du côté du vendeur de foin [sous-titre].

Le proverbe wolof signifie : « L'éclopé prend souvent parti pour le propriétaire de l'âne » (car il espère qu'il pourrait le transporter). Il faut souligner ici que la nouvelle en français rend le proverbe wolof de façon plus littérale, en ce sens qu'elle emploie le terme « propriétaire » qui est l'équivalent du mot wolof « borom ». C'est ce même phénomène qui s'observe dans la transposition littérale du même proverbe : « L'ânier doit être du côté du propriétaire du foin » (p. 177). Il y a ainsi une différence sémantique entre le proverbe tel qu'il apparaît dans le texte écrit (« L'ânier doit être du côté du *propriétaire* du foin ») et dans le texte sous-titré du film (« L'ânier doit être du côté du *vendeur* de foin »). Le proverbe en lui-même, tel qu'il est employé en langue wolof et, par conséquent, dans le film (*lafañ boroomi mbaam lay faral*), se rattache au texte oral où il prend sa source. Cet exemple confirme, comme d'autres l'ont déjà illustré, l'existence d'un texte de départ, wolof et non écrit, qui a servi à Sembène de substrat mental dans la mise en œuvre de la nouvelle en français.

*

La présente contribution a voulu mettre en évidence les aspects linguistiques spécifiques de l'œuvre littéraire de Sembène et les mécanismes de translation linguistique qu'elle recèle, en prenant comme exemples la nouvelle *Le Mandat* et son adaptation filmique *Manda bi*. Nous avons vu comment le narrateur du récit écrit a attribué aux différents personnages le langage de leur condition sociale. C'est ce qui donne lieu, dans la nouvelle, à un mélange du wolof et du français ainsi qu'à l'usage d'un français africanisé. L'analyse des dialogues du film a également permis de mettre en évidence l'influence du wolof, la langue maternelle de Sembène, sur le français, sa langue d'écriture. Enfin, la mise

¹⁴ Le mot *aune* (« ancienne unité de longueur appliquée surtout au mesurage des étoffes », selon le *TLF*) est utilisé ici dans le sens, apparemment propre à Sembène, de « sac » ou de « panier » ; le sous-titre est à cet égard fidèle au texte de la nouvelle.

en parallèle des dialogues du film avec ceux du récit écrit, de même que les sous-titres en français sont assez révélateurs du statut social et du profil culturel du public visé par Sembène. Le récit écrit, tout comme celui du film original, s'adresse en première instance à un public sénégalais de langue wolofe, contrairement à la version française sous-titrée du film, qui cible davantage un public francophone, qu'il soit africain ou européen. Il reste cependant à savoir pourquoi Sembène, au début de son activité cinématographique, tournait ses films essentiellement en français avant de recourir plus tard au wolof ou, en tout cas, à une langue africaine. Peut-être a-t-il rencontré un problème de commercialisation et / ou de distribution, comme c'est souvent le cas chez d'autres cinéastes.

■ Louis NDONG ¹⁵

¹⁵ Étudiant PhD BIGSAS, Université Bayreuth.