

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 88
Number 1 *Les figurations spatiales
francophones : essais géocritiques*

Article 11

6-1-2017

Tey (Aujourd'hui) : l'irruption du temps dans l'espace filmique schizophrène

Ute Fendler
Université de Bayreuth (Allemagne)

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African Studies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Migration Studies Commons](#)

Recommended Citation

Fendler, Ute (2017) "Tey (Aujourd'hui) : l'irruption du temps dans l'espace filmique schizophrène," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 88 : No. 1 , Article 11. Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol88/iss1/11>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Ute FENDLER

Université de Bayreuth (Allemagne)

Tey (Aujourd'hui): l'irruption du temps dans l'espace filmique schizophrène

Résumé : Cette contribution propose une réflexion sur l'espace filmique et l'expérience de la migration dans le film *Tey* d'Alain Gomis. *Tey* retrace les tentatives de surmonter le clivage douloureux de la perception schizophrénique d'un espace investi de sentiments, de souvenirs d'un côté, et de structure de pouvoir et d'intérêts économiques de l'autre côté. La focalisation sur l'espace se traduit dans la réduction du temps à une seule journée et l'attente de la fin physique individuelle. Dans la négociation entre absence et présence, surgit la vie individuelle comme cette condensation poétique qui se lit comme un métadiscours sur la vie quotidienne sous le règne néolibéral.

Cinéma africain, Dystopie, Espace cinématographique, Identité, Migration, Temps narratif

Le film *Tey* du Franco-sénégalais Alain Gomis propose une approche différente d'un sujet bien connu, le retour au pays natal. Dans les narrations (littéraires et filmiques) francophones, le grand classique de référence est toujours *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Ce motif du retour permet d'aborder un grand éventail de sujets liés à l'éloignement forcé ou volontaire, dans l'espace et dans le temps, comme le regard critique porté sur le pays natal à partir d'un questionnement sur la distance, l'exil, l'identité, les rencontres de cultures, etc. Le retour implique également une multitude de traitements comme le retour de celui qui a réussi à l'étranger, ou au contraire, de celui qui rentre parce qu'il a échoué, ces différentes approches renvoyant à des retours parfois douloureux, parfois affirmant une identité culturelle ou au contraire la remettant en question (Fendler, 2014). *Tey* tient une place à part dans cette galerie de fresques sur le retour au pays natal, parce que le réalisateur réussit à condenser le tourbillon de sentiments positifs et négatifs liés à un éloignement du pays natal et le retour du migrant (dans le sens propre du mot, celui qui « se déplace ») en une seule journée. C'est la raison pour laquelle, quand

le film est sorti en 2013 et a reçu le premier prix au FESPACO, les commentaires le désignent souvent comme une fable¹.

Le début du film confirme cette catégorisation, car il utilise les structures narratives d'un conte. Avant la première image, on entend le bruit des vagues aller et venir avant qu'une voix grave ne propose aux spectateurs de leur raconter une histoire, leur demande s'ils sont bien présents et les invite à suivre attentivement cette histoire. La transition entre cette ouverture sur un cadre narratif proche d'une scénographie orale, et la fable, est effectuée par le ciel qui tourne au rouge, occupant tout l'écran, pour donner – dans le plan suivant – vue sur un œil en détail. L'entrée dans la fable se fait donc au niveau visuel par un glissement du noir vers le rouge, jusqu'au blanc, ce qui pourrait symboliser la naissance de l'être humain, héros de la fable. Mais en même temps, il s'agit d'un passage de l'audible – la narration, le conceptuel – vers le visuel, le visible, le concret, que je nomme ainsi pour le moment. On peut dès maintenant proposer un rapprochement entre l'audible – les ondes sonores symbolisées par les vagues de la mer – et la dimension temporelle, non-tangible, et lier le visuel à l'espace, tangible.

Tey problématise donc l'interconnexion étroite entre l'imaginé – dans le passé ou dans l'avenir – et l'espace sous la forme concrète du lieu où on vit, et sous une forme abstraite dans les souvenirs et les idées liés à un espace – qui peut être le pays natal comme il peut être « la terre promise ». Il existe donc un conflit insoluble entre les différentes combinaisons possibles de ses constituantes fondamentales: espace/temps qu'on peut conjuguer comme ici/maintenant, ici/passé, ici/avenir, et là-bas/maintenant, là-bas/passé, là-bas/avenir. Elles se chevauchent et se mêlent à plusieurs niveaux dans l'espace et dans le temps, car temps et espace ne sont pas des entités fixes ou neutres, mais plutôt des notions variables selon des expériences individuelles.

Le titre *Tey*, « Aujourd'hui » focalise sur le présent, comme le seul moment qu'on vit réellement, et qui est toujours à la fois le point nodal entre le passé et l'avenir, et le croisement entre l'ici et l'ailleurs inhérent à cette expérience du retour qui amalgame les différentes facettes mentionnées ci-dessus.

La majorité des réflexions sous forme littéraire ou cinématographique sont dédiées à la mémoire ou à des imaginaires qui portent sur le

¹ Voir: DSHED. Watershed Productions (10 nov. 2013).

futur, mais le présent est plus rarement traité. Il représente en effet une sorte de parenthèse entre les deux grands imaginaires qui dominent les réflexions des hommes, qui oublie souvent que passé et futur dépendent du présent, ce moment fugitif et difficile à saisir et à concevoir.

Dès le début, l'auditeur/spectateur est donc confronté à une contradiction. Le film s'ouvre sur une séquence de belles images de paysages accompagnée par une voix *off* qui est extra-diégétique. Le narrateur non visible ne fait pas partie de l'histoire racontée et est ainsi le médiateur entre le monde réel du spectateur (extra-diégétique) et le monde raconté du film (intra-diégétique). Il invite le spectateur à participer à une veillée de contes et au récit de vie qui sera raconté dans le film avec les moyens d'expression filmiques, de manière à ce que l'histoire racontée devienne visible et paraisse plus réelle que le monde non visible du narrateur et du spectateur, tous les deux appartenant au monde extra-diégétique. L'auteur/spectateur est invité à s'identifier au protagoniste dans ce monde raconté. Alors que ce qui est narré est lié à la mémoire, le film nous présente le présent en images et le rend ainsi « visible », de telle manière que le spectateur acquiert une conscience plus aiguë de ce moment fugitif qui nous échappe dans l'instant pour devenir un souvenir passé.

L'utilisation d'un cadre narratif rappelle au spectateur que le visible n'est pas forcément plus « vrai » ou plus « réel » que l'audible, et que la construction d'une histoire de vie est toujours faite à plusieurs niveaux, de telle manière que le réel et l'inventé ne peuvent pas toujours être dissociés l'un de l'autre. Le début du film lance ainsi le défi d'accepter le renversement des catégories du réel et du fictif, ce qui rapproche l'expérience spectatorielle qui vacille entre réel et fictif, entre vécu et imaginé, etc. d'une expérience quasi-schizophrénique. Ce flou entre le vrai et l'inventé, entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs se manifeste aussi dans la structure du film qui est divisé en trois parties de trente minutes chacune. Dans la première partie, Satché, le protagoniste âgé d'environ 35 ans, qui est rentré au Sénégal en venant des États-Unis il y a un an, apprend un matin, qu'il ne lui reste qu'une seule journée à vivre. Les membres de la famille élargie déplorent cette nouvelle et font leurs adieux, avant qu'il ne parte à la rencontre de ses anciens amis et d'une amante dans la ville de Dakar. Dans la deuxième partie, il va voir l'oncle qui lave les corps avant la mise à la tombe et il assiste à une réception

à son honneur à la mairie. Finalement, il va rejoindre sa femme et ses enfants avec qui il passe les dernières heures de sa vie.

Première partie : la mise en scène du retour

La première partie nous confronte avec le deuil de la famille de Satché dont la mort est annoncée. Cette dernière journée retrace en quelque sorte les étapes de la vie humaine de la naissance au sein d'une famille jusqu'au moment de devenir l'adolescent qui quitte la maison familiale pour découvrir le monde avec ses amis et le premier amour : le protagoniste est un mort-vivant qui passe par toutes ces étapes dans une journée, « aujourd'hui ».

Il commence par rendre visite à ses copains d'enfance et d'école, ce qui semble être la première rencontre après de longues années ; il s'agit donc aussi de la mise en scène de la rencontre après son retour avec les personnes qui sont restées sur place. Il les rejoint dans un bâtiment inachevé, dans une pièce où se trouvent quelques fauteuils. Ce décor renvoie à la poursuite du rêve d'un statut social rattaché à des biens matériels et surtout à une maison pour se lier au territoire, à la terre natale. Mais c'est aussi un décor qui évoque celui des films américains de gangsters avec un salon souvent délabré ou luxueux. Ainsi, la joie de se revoir et de partager des souvenirs cède rapidement la place à des querelles entre les amis qui se reprochent mutuellement d'avoir trahi le groupe ou leur idéal, ou tout simplement de ne pas avoir réussi dans la vie. Cette rencontre se termine sur la question amère de savoir pourquoi Satché serait revenu à l'endroit de l'échec, et de l'impasse, impliquant qu'il a perdu la chance de faire fortune ailleurs.

Le lieu du non-achevé, ou de la ruine, évoque aussi la dystopie, tandis que l'utopie, étant le lieu qui n'existe pas, ou pas encore, est transférée dans l'imaginaire collectif vers l'ailleurs, ce qui serait l'Europe ou l'Amérique dans le cas du migrant africain. Le revenant Satché a donc quitté l'utopie (les États-Unis dans ce cas) pour revenir dans un pays, dit en voie de développement, non-achevé, entre un passé douloureux et un avenir mis en question. Jennifer Robinson a montré, dans son article "Living in Dystopia: Past, Present, and Future in Contemporary African Cities" (2010), que l'espace urbain en Afrique correspond à l'espace dystopique imaginé dans les divers genres futuristes. Elle attire l'attention sur le fait que

les villes pauvres ont les mêmes caractéristiques de déchéance que l'espace dystopique imaginé dans les narrations de science-fiction (*ibid.* : 222), de sorte que l'espace urbain en Afrique se tourne en une « dystopie concrète » dans le présent. L'émigration vers l'utopie est la seule option pour fuir le passé sous-développé en comparaison avec le présent moderne de l'ailleurs. Elle représente aussi la seule possibilité pour éviter de vivre dans l'espace dystopique de la mégalopolis africaine, le lieu qui anticipe l'espace urbain en déchéance. Mais vivre dans une mégalopolis africaine ne laisse aucun espoir d'un avenir meilleur parce que la dystopie annoncée y est d'ores et déjà vécue au quotidien. La rencontre avec son passé confronte donc Satché avec la seule option envisageable : l'exigence d'un avenir meilleur, ailleurs. Mais son retour annihile ce rêve d'une utopie, en mettant le passé, le présent et le futur à la même échelle : l'espace imaginé d'un futur, ailleurs, n'est pas différent de l'espace dystopique du ici et maintenant. L'espace utopique de l'ailleurs et l'espace dystopique de l'ici se confondent.

L'affrontement entre les « sédentaires » et le « nomade » confronte le spectateur avec un non-lieu, « meublé » avec des objets appartenant à des époques et lieux divers. Le présent devient visible dans cette mise en scène comme un moment de passage sous l'influence du passé et de l'avenir, mais qui pourrait être façonné par les acteurs si les objets du décor étaient intégrés dans une logique narrative du présent/ici.

La deuxième visite amène le protagoniste à un immeuble ultra-moderne et luxueux dans lequel se trouve le bureau d'une galerie d'art africain. La propriétaire est une belle femme élégante. Quand il arrive, ils échangent des regards furtifs, commencent à flirter en jouant à cache-cache dans le lieu spacieux de la galerie qui unit le moderne par la conception de l'espace et le traditionnel par les objets d'art. Malgré le jeu de séduction entre les deux personnes, la femme change brusquement de ton en reprochant à Satché de l'avoir utilisée et de s'être marié avec une autre femme. La mise en scène des retrouvailles fait allusion en quelques minutes à toutes les étapes d'une relation amoureuse, depuis le premier moment de l'attraction en passant par l'amour passionnel jusqu'à la séparation dans la douleur avec des sentiments de jalousie et des blessures. Cette rencontre se termine sur des reproches adressés à Satché et l'affirmation qu'il serait déjà mort, qu'il n'aurait jamais vécu. La question de savoir pourquoi il est revenu est reprise à la fin de la

deuxième partie en écho à la première partie, ainsi renouvelée et transmise avec insistance au spectateur.

L'étroite interrelation entre le lieu, le corps et l'expérience vécue peut être rapprochée de la réflexion sur l'espace en nous appuyant sur les commentaires de Celeste Olalquiaga dans l'épilogue à son livre *Megalopolies*:

Les corps deviennent des villes, les coordonnées temporelles se transformant en coordonnées spatiales. Dans une condensation poétique, l'histoire a été remplacée par la géographie, des histoires par des cartes, des mémoires par des scénarios. Nous ne nous concevons plus dans la continuité mais dans un lieu, ou plutôt dans la dislocation dans un cosmos urbain/suburbain. Le passé et le futur ont été échangés contre des icônes : des photos, des cartes postales, et des films couvrent la perte (1992: 93)².

Satché est un mort-vivant qui traverse Dakar, une ville dystopique, en une journée, dans un rythme accéléré, passé, présent et futur. Sa souffrance physique reflète sa souffrance psychique qui, elle, se reflète dans l'état dystopique de la ville. Ainsi, Satché incarne le lieu dystopique, car le mort-vivant n'a plus d'avenir: le passé et la fin du présent se confondent, ce qui se manifeste au niveau spatial. L'accélération de son temps vécu individuel est opposée au ralentissement du temps collectif, car rien n'a changé pendant son absence, personne n'a bougé depuis ses dernières rencontres avec ses amis. Ainsi, « Tey » est le moment où les deux temporalités vont se rencontrer: le temps individuel qui va vers le passé, et s'arrête dans le présent, et le temps collectif, ce qui ralentit et recule depuis l'espace utopique vers la dystopie. Les deux vont se rencontrer dans le présent, le moment de sa mort.

Olalquiaga soulignait que l'être humain ne se conçoit plus dans une continuité mais plutôt comme un « lieu », ce qui équivaut à l'arrêt du temps, l'interruption de la linéarité. En dernier recours, pour fuir cette impasse, le passé et le futur sont remplacés par des icônes qui comblent le vide, le moment de la perte de la continuité. Si nous suivons la réflexion d'Olalquiaga, Satché devient l'icône du revenant, une allégorie de cette mort prématurée, anticipée, son corps représente le présent entre passé et futur, entre dystopie et utopie.

² "Bodies are becoming like cities, their temporal coordinates transformed into spatial ones. In a poetic condensation, history has been replaced by geography, stories by maps, memories by scenarios. We no longer perceive ourselves as continuity but as location, or rather dislocation in the urban/suburban cosmos. Past and future have been exchanged for icons: photos, postcards, and films cover their loss". Nous traduisons.

Deuxième partie : l'irruption du temps dans l'espace

La deuxième partie est un moment – prolongé – qui représente un tournant, mais c'est aussi un moment charnière entre la première et la troisième partie dans lesquelles le protagoniste se retrouve en famille. Au milieu, il va à la rencontre de sa mort annoncée, car il rend visite à la personne qui est chargée de laver les corps avant l'enterrement, pour connaître la procédure qui suivra son décès proche. Il arrive donc trop tôt chez le croque-mort, avant sa mort physique. Après, il se rend à la mairie pour participer à la cérémonie organisée en son honneur, mais tous les invités sont déjà partis. La deuxième partie thématise donc l'expérience individuelle du temps qui dépend des projections dans le futur ou dans le passé, de telle manière que le « trop tard » ou le « trop tôt » dominent le moment présent, qui est pourtant le seul qu'on peut effectivement vivre. Ces deux épisodes de transition, qui invitent pourtant à se concentrer sur le présent, sont encadrés par des moments dans la rue, donc par l'espace.

Au début de cette partie de trente minutes au total, Satché trébuche dans la rue. Une faiblesse physique inattendue l'oblige presque à tomber à genoux. Les bruits autour de lui prennent le dessus sur le visible, ce qui marque la rupture de la narration au niveau visuel, lancée au début du film par le narrateur. Ces moments sont ainsi liés à la perspective extra-diégétique, une perspective à distance de l'expérience dans laquelle Satché est pris. Cette prédominance de l'audible marque une brèche possible dans la linéarité, comme une ouverture vers un autre niveau de réflexion représenté dans le film par un moment de vertige, une perte de contrôle, ce qui nous renvoie encore une fois à Olalquiaga qui lie le vertige à un état extatique qui pourrait être rapproché de la schizophrénie :

L'état extatique de transe est accompagné par des images en myriades. [...].

La contradiction apparente entre le flux frénétique des images et l'immobilité mortelle que celui-ci produit, est résolue dans une allégorie, dans laquelle la figurativité rencontre la palpabilité de la mort en rendant l'univers concret, mais transitoire (1992 : 60-61)³.

Dans le film, cette contradiction entre une suite frénétique d'images et l'immobilité du personnage arrive après le « trop tôt »

³ "And the ecstasy state of trance is accompanied by myriad images. [...]. The apparent contradiction between a frenetic flow of images and the deadly immobility that produces it is resolved in allegory, where figurativity meets the palpability of death in the rendering of a concrete but transient universe". Nous traduisons.

de l'expérience de l'après-mort et le « trop tard » à la mairie, quand Satché est pris par un vertige existentiel dans la rue. Le son semble se dissocier de l'image, tandis que les images deviennent une suite non-linéaires. C'est le moment où il vit consciemment le clivage entre le visible, le vu, et l'entendu et l'expérimenté. On pourrait mieux comprendre cette partie en se tournant vers Frederic Jameson qui parle de la schizophrénie dans son livre sur le postmodernisme :

Lacan décrit la schizophrénie comme un collapse de la chaîne des signifiants, notamment les séries syntactiques des signifiants qui se lient et constituent des énonciations ou des phrases significatives (meaning).

Ce que nous appelons généralement des signifiés – la signification ou le contenu conceptuel d'une phrase – est maintenant plutôt vu comme une signification-effet, comme un mirage de significations qui ont été générées et projetées par la relation des signifiés parmi eux-mêmes. Quand cette relation est détruite, quand les liens de la chaîne des signifiants se rompent, dans ce cas, nous rencontrons une schizophrénie sous la forme de signifiants flottants et non liés. La connexion entre ce type de mal fonctionnement linguistique et l'âme de la personne schizophrénique peut être saisie dans une proposition double : premièrement, l'identité elle-même est l'effet de l'unification temporelle du passé et du futur avec le présent de soi-même ; et deuxièmement, cette unification temporelle active est elle-même une fonction de la langue, ou mieux encore, de la phrase, quand elle avance dans le cercle herméneutique dans le temps.

[...] Si nous sommes incapables d'unir le passé, le présent et le futur d'une phrase, nous serons également incapables d'unir le passé, le présent et le futur de notre propre expérience biographique ou de notre vie psychique. Avec le collapse de la chaîne des signifiants, la personne schizophrénique est réduite à une expérience de signifiés purement matériels, ou, en d'autres mots, une série de présents purs qui ne sont pas liés entre eux (1991 : 28)⁴.

⁴ "Lacan describes schizophrenia as a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or a meaning.

[...]

What we generally call the signified – the meaning or conceptual content of an utterance – is now rather to be seen as a meaning-effect, as that objective mirage of signification generated and projected by the relationship of signifiers among themselves. When that relationship breaks down, when the links of the signifying chain snap, then we have schizophrenia in the form of a rubble of distinct and unrelated signifiers. The connection between this kind of linguistic malfunction and the psyche of the schizophrenic may then be grasped by way of a twofold proposition: first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one's present; and, second, that such active temporal unification is itself a function of language, or better still of the sentence, as it moves along its hermeneutic circle through time. If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or in other words, a series of pure and unrelated presents in time". Nous traduisons.

J'ai cité ce long passage, parce qu'il décrit très bien la situation dans laquelle se trouve Satché. Dans les rencontres avec son passé et son avenir, il n'arrive plus à unifier le tout pour créer une identité cohérente. Par contre, il se perd dans le « trop tôt » et le « trop tard », ce qui se manifeste sur le plan de l'expérience de l'espace : cela pourrait être significatif pour beaucoup de migrants pour qui une bonne partie des moments importants dans leurs vies se passent ailleurs, donc ils ne se trouvent que rarement au bon endroit au bon moment. La dissolution de la chaîne de significations amène une disjonction entre l'expérience vécue d'une linéarité, donc un certain progrès vers un objectif, un avenir pré-conçu, et la narration qui donne un sens à cette expérience. Le vertige est un symptôme de la vie de Satché qui est constamment remise en question et l'amène ainsi à se mettre en question lui-même, en le rapprochant de la mort symbolique.

Au-delà de la perte du sens pour l'individu, le rythme s'accélère de telle manière que les événements, le fil des moments alignés, prennent le dessus et adviennent sans être liés au protagoniste. Une suite de séquences accélérées et de photographies transmet des impressions de la vie dans la rue : un couple qui danse, des joueurs, des musiciens. Ce flot de scènes est interrompu par des séquences courtes de manifestations contre le gouvernement, scènes qui projettent un changement possible, car la population refuse la politique néolibérale et ses conséquences néfastes sur leur vie quotidienne.

Cette séquence focalise le temps par le rythme accéléré et le vertige du protagoniste au début et à la fin de cette expérience euphorique : la caméra tourne autour de lui, créant visuellement un tourbillon d'images dans le présent qui avale le passé et le futur en thématissant la déconnexion schizophrénique de la linéarité au profit d'une connexion avec une multitude de présents parallèles. Cette technique tente de rendre visible l'« étant » – pour emprunter cette notion à Édouard Glissant – dans un moment du présent. On pourrait aussi se tourner vers Bertrand Westphal qui parle d'un « nouvel espace-temps » : « Le post-moderne s'ingénie lui aussi à établir le règne d'une cohérence holistique mais dans l'hétérogène. "Cohérence" et "hétérogène" : cette alliance de mots définirait aussi bien le chaos que le nouvel espace-temps » (2007 : 11). Le protagoniste vit un moment de vertige, euphorique, qui résulte de la coïncidence d'une multitude de fragments hétérogènes qu'il

perçoit comme un moment de cohérence. Après ses expériences de ne pas être dans l'endroit ou dans le moment appropriés, il arrive à surmonter la scission entre temps et espace, à surmonter la souffrance causée par la schizophrénie post-moderne qui l'oblige à vivre dans cette tension d'oxymores.

Paradoxalement, ce moment d'expérience intense de l'espace permet au temps d'être réintégré dans l'expérience de l'espace-temps. Le chaos de l'espace fragmenté et ainsi multiplié rend palpable la simultanéité de ces fragments et fait vivre intensément le moment comme une ouverture sur un espace infini et réduit à la fois. Le temps est réduit à la fraction de seconde, au moment, à aujourd'hui. Olalquiaga parle de la « condensation poétique » et nous propose des réflexions sur la nature morte, comme la représentation visuelle d'une « sensibilité mélancolique et la mise en scène de la mort » (1992: 57): « La culture postmoderne essoufflée par des répétitions ahistoriques paraît se retirer – due à une faiblesse psychique – vers une scénification spatiale pour déplorer la perte de la dimension temporelle » (*ibid.*)⁵. Cette pensée capte l'essentiel de la démarche de Satché d'aller à la rencontre de son passé qui le transforme en flâneur dans une ville postmoderne et dystopique où il n'arrive qu'à rassembler des fragments à la recherche d'une cohérence. L'avalanche d'images, d'impressions nous renvoie encore une fois à Olalquiaga qui dit, comme nous l'avons déjà signalé, que le passé et le futur ont été remplacés par des icônes: « Le passé et le futur ont été échangés contre des icônes: des photos, des cartes postales, et des films couvrent la perte » (*ibid.*: 93)⁶. Dans ces réflexions, elle nous propose aussi de voir l'allégorie comme étant définie par le désir de retrouver une origine (*ibid.*: 21), représentant par conséquent une partie d'une entité originale et l'impossibilité de la retrouver: « le symbole et ce qu'il représente sont perçus comme une unité, mais la signification est plus importante que la représentation. L'allégorie, de l'autre côté, ne dispose pas de cette équivalence ambiguë, surtout parce qu'elle est définie par le désir et le manque » (*ibid.*: 21)⁷. La différence qu'elle fait entre le

⁵ "Postmodern culture, exhausted by ahistoric repetition, appears to have psychasthenically resorted to spatial scenification to mourn its loss of temporal dimension". Nous traduisons.

⁶ "Past and future have been exchanged for icons: photos, postcards, and films cover their loss". Nous traduisons.

⁷ "The symbol and what it stands for are understood as one and the same, yet meaning is more important than representation. Allegory, on the other hand, does not establish this ambiguous equivalence, mainly because it is defined by desire and lack". Nous traduisons.

symbole et l'allégorie, Paul Smith, quant à lui, la voit basée dans la modalité :

Ainsi, les deux peuvent être distingués seulement par la modalité, l'allégorie, avec son attachement à la mélancolie et à la tristesse, est une plainte continue et énorme de la perte, pendant que l'idéalisme des adhérents au symbole leur permet de s'éloigner de la problématique de la présence matérielle de la langue pour se sauver dans la transcendance sûre du symbole (1982: 109)⁸.

Avec *Tey*, Gomis nous offre une réflexion sur la difficulté douloureuse de vivre cette perte et ces tensions, mais tout en soulignant que la perte de la linéarité pourrait permettre de vivre davantage dans le présent. Au-delà de la revalorisation du présent, il nous montre un flot d'images qui noie l'individu dans l'hétérogène sans lui laisser le temps de dépasser la surface. En même temps, ce maelstrom d'impressions furtives peut se transformer en une suite d'allégories : le couple pour l'amour, les enfants pour l'avenir, etc., qui tentent de rappeler des valeurs de base partagées par tous.

À la fin de la deuxième partie, le son est absent, comme si Gomis voulait souligner l'impossibilité de renouer ces icônes avec leurs origines, leurs significations dans un état dystopique et schizophrénique. Mais tout juste après, le flot d'images s'arrête, le son revient, et Satché dit qu'il est temps de rentrer. Il semble revenir d'un voyage dans le temps et dans l'espace pour continuer sa vie dans le présent/ici.

Troisième partie : l'amour, le symbole de la vie

Il rentre à la maison pour retrouver sa femme et ses deux enfants avec qui il passe les dernières heures de sa vie. Pendant que sa femme refuse d'abord de lui parler par peur de la séparation douloureuse, il joue avec ses enfants et redevient momentanément enfant lui-même. Au moment où les époux se retrouvent dans leur chambre à coucher, la caméra tourne rapidement autour d'eux, ce qui fait écho à l'indication du vertige de la deuxième partie, comme la grande quantité des plans rapprochés et des détails des visages,

⁸ "Thus, the two can be distinguished only modally – allegory with its attachment to melancholy and mourning is a continual and bombastic complaint of loss, while the idealism of the symbol's practitioners leads them to a leap away from the whole problematic of language's material presence and into the supposedly transcendent security of the symbol". Nous traduisons.

de l'œil, de la bouche renvoient aux premiers plans du film quand Satché se réveillait en sachant qu'il allait mourir.

Les plans de la caméra et son rythme soulignent l'importance du corps comme le lieu, l'espace dans lequel s'inscrivent toute expérience, toute rencontre dans les deux axes qui ne peuvent pas être scindés en deux. En même temps, le focus sur l'allégorique, toujours à la recherche de l'origine qui lui donnerait sa vraie signification, renvoie l'individu vers la dimension symbolique qui transcende la présence physique et mortelle de l'homme au monde.

Dans ces moments passés avec sa famille, le calme suit le vertige qui renforçait l'étant dans le présent et dans l'ici. La cour devient l'endroit principal des rencontres et remplace ainsi la rue comme lieu de rencontres furtives. La caméra recule pour capter toute la cour, au milieu de laquelle Satché et sa femme, assis côte à côte, sont en train de discuter, de rire ensemble, de dormir. L'espace est réduit à cette cour, présentée comme un lieu protégé. Ce dernier aspect est renforcé par le fait que la caméra nous montre le couple, mais on ne peut pas entendre leurs voix. Le spectateur est donc réduit au visible, la caméra le gardant à distance pour protéger l'espace privé du couple. Contrairement au moment passé dans la rue, quand le son disparaissait, Satché se trouve maintenant dans le cadre familier, et l'absence du son ne signifie plus qu'il soit hanté par les bruits qui semblaient pénétrer son monde en infiltrant des activités du monde extérieur véhiculées par les bruits et les sons. Cette fois-ci, c'est l'inverse : le spectateur se trouve dehors, mais l'expérience de l'espace, du son et du mouvement est en harmonie pour Satché qui se trouve au centre. Ce déplacement des périphéries multiples vers un centre unique, ancré dans l'expérience du protagoniste, pourrait signifier un mouvement d'un monde allégorique vers un monde symbolique, un recentrement qui annule – au moins temporairement – la tendance schizophrénique de l'expérience spatio-temporelle. Le temps et l'espace sont en équilibre jusqu'au moment où deux adolescents passent dans la cour et sortent en saluant le couple, ce qui indique l'écoulement du temps car, les enfants ayant grandi, cet épisode est l'irruption du futur dans le présent du « Tey ».

Le film se termine sur un plan rapproché de Satché couché à côté de sa femme. La dernière prise laisse entrevoir son regard au-dessus de l'épaule de sa femme vers le ventilateur qui tourne.

Cette image combine le sommeil, l'état symbolisant le moment entre la vie et la mort, avec le mouvement permanent du ventilateur. Des détails d'une grande banalité qui symbolisent le moment entre le mouvement et l'arrêt, le présent entre la vie et la mort : Aujourd'hui. Le temps et l'espace se rejoignent à la fin de la fable et s'ouvrent sur un futur avec l'apparition des enfants devenus adultes.

En montrant diverses trajectoires qui permettent de dépasser la disjonction entre le temps et l'espace, le film place le présent au centre d'une multitude de mondes imaginés, dans le passé comme dans le futur, ce qui ouvre des perspectives sur de multiples alternatives qui restent cependant toujours ancrées dans un moment présent vécu. En se focalisant sur le présent, les images du film ouvrent à une réflexion philosophique sur l'amour et le présent.

Ute Fendler est titulaire d'une chaire d'études culturelles, romanes et comparatistes à l'Université de Bayreuth (Allemagne). Ses domaines de recherche sont les cinémas d'Afrique, les littératures francophones et lusophones, les littératures et films/TV (Afrique, Caraïbe, Canada), les phénomènes intermédiaires et transculturels, les questions de genre, et le cosmopolitisme. Elle est auteure ou coauteure de plusieurs ouvrages et articles dans ces différents domaines, parmi lesquels : V. Azarian, U. Fendler, A. Mbaye (eds), *Archeology of the Future. African Cinema and Imaginary* (München, AVM, 2016) ; U. Fendler et al., *Transformations. Changements et renouveaux dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990* (München, AVM, 2016).

Références

DSHED. WATERSHED PRODUCTIONS (10 nov. 2013). *Tey: Director's Q&A*, <<http://www.watershed.co.uk/dshed/tey-directors-qa>> : 37 min., page consultée le 5 avril 2017.

FENDLER, Ute (2014). « Homeland – retours douloureux », dans Marco BOSSHARD et Andreas GELZ (dir.), *Return Migration in Romance Cultures*, Freiburg, Rombach : 337-350.

GOMIS, Alain (2012). *Tey*, Production Granitfilms, France/Sénégal : 86 min.

JAMESON, Frederic (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

OLALQUIAGA, Celeste (1992). *Megalopolies: Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ROBINSON, Jennifer (2010). "Living in Dystopia: Past, Present, and Future in Contemporary African Cities", dans Gyan PRAKASH (dir.), *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*, Princeton, Princeton University Press : 218-240.

SMITH, Paul (1982). "The Will to Allegory in Postmodernism", *Dahlhousie Review*, n° 62 : 105-22.

WESTPHAL, Bertrand (2007). *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.