

2004

Cinéma sénégalais: évolution thématique du discours filmique dans les oeuvres de Sembene Ousmane, Djibril Diop Mambety, Moussa Sène Absa, Jo Gaye Ramaka et Alain Gomis

Moussa Sow

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sow, Moussa, "Cinéma sénégalais: évolution thématique du discours filmique dans les oeuvres de Sembene Ousmane, Djibril Diop Mambety, Moussa Sène Absa, Jo Gaye Ramaka et Alain Gomis" (2004). *LSU Doctoral Dissertations*. 892.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/892

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

CINÉMA SÉNÉGALAIS: ÉVOLUTION THÉMATIQUE DU DISCOURS FILMIQUE
DANS LES OEUVRES DE SEMBENE OUSMANE, DJIBRIL DIOP MAMBETY,
MOUSSA SÈNE ABSA,
JO GAYE RAMAKA ET ALAIN GOMIS

A
Dissertation
Submitted to the Graduate Faculty at
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

by

Moussa Sow
B.A. Université Gaston Berger, Saint-Louis, 1996
M.A. The University of Montana, 1998
M.A. Brandeis University, 2001
December 2004

À ma mère Fatimata Kâ pour tous les sacrifices consentis,
à la mémoire de mon père Boydo Sow très tôt parti rejoindre les ancêtres, et
à l'Afrique plurielle.

ACKNOWLEDGMENTS

The path from my remote Deckvot village in Senegal to Louisiana State University, has been a gratifying one. Many people crossed that path which I now share with them. While I can only name here a few, the unnamed remain in my thoughts.

I would like to thank Professor Pius Ngandu Nkashama, my dissertation advisor. Since I met him at a Harvard Colloquium on Francophone literature in Cambridge, in May of 2000, he has been more than an advisor to me. My thanks also go to the members of my committee for their support: Professors Jeff Humphries, Jack Yeager, Kevin Bongiorno and François Raffoul.

I also thank Dr. John Protevi for his unflinching encouragement and genuine advice. I am indebted to all the French Studies faculty and graduates with whom I discussed extensively about literature and African cinema. My regards also go to Ms Connie Simpson and Louise Lanier for their enormous help.

I am grateful to Olivier Barlet from *Africultures* and Cornelius Moore from California Newsreel for generously allowing me to use their visual documents on Senegalese films and filmmakers. To my friend Alexandre Dupeyrix at the *Ecole Normale Supérieure* (ENS) in Lyon who helped me have access to the important resources at the ENS library and above all shared his office with me in January 2004. Merci!

I am indebted to Marie Beauchamp for reading my work and to the Beauchamp family for their hospitality during my stay in Lyon.

I cannot forget Jane Hale, Maureen Hewitt, George and Jean Pugh and the Duval-Diop's, my American family, who made me feel at home away from home.

To Fallou Ngom, Nabil Boudraa and to all my friends from Sanar and Djolof.

To my Senegalese family and to Cheikh Tidiane Kâ who could not wait a few more months to see this work come to fruition.

TABLE DES MATIÈRES

ACKNOWLEDGMENTS.....	iii
ABSTRACT... ..	vii
CHAPITRE 1. INTRODUCTION.....	1
1.1. Les raisons d'un choix.....	1
1.2 Le cinéma sénégalais en question	3
1.3 Un corpus chronologique.....	6
1.4 Délimitation du champ d'étude et approche méthodologique.....	7
CHAPITRE 2. CRITIQUE DE LA CRITIQUE SUR LES CINÉMAS	
AFRICAINS	11
2.1 Enjeux du discours sur les cinémas africains.....	11
2.2 Cinémas africains et discours colonial.....	12
2.3 À la recherche d'une genèse: le discours sur soi.....	15
2.4 Entre traumatisme et chauvinisme.....	18
2.5 Les intertextualités des créations artistiques africaines des années 70.....	19
2.6 Entre mimétisme et critique partisane.....	21
2.7 Arguments géopolitiques: nation et négation.....	27
CHAPITRE 3. UNE FILMOGRAPHIE NATIONALE : RUPTURE ET	
CONTINUITÉ.....	35
3.1 Origine, rupture et continuité.....	35
3.1.1 De L'origine du cinéma sénégalais.....	35
3.1.2 Le Sénégal: Entre l'Islam et l'Occident.....	36
3.1.3 Le Sénégal: une exception politique et culturelle?.....	40
3.2 Cinéma sénégalais et littérature: l'intertextualité dans l'oeuvre sembénienne.....	43
3.2.1 Sembene Ousmane: un itinéraire peu ordinaire.....	45
3.2.2 De la plume à la caméra.....	47
3.2.3 La Révélation de Sembene.....	49
3.3 Cinéma sénégalais et engagement politique.....	55
3.3.1 fiches techniques.....	55
3.3.2 Cinéma et discours politique: les influences marxistes et panafricanistes..	57
3.3.3 Cinéma sénégalais et engagement politique et social.....	60
3.4.1 Sembene, icône du cinéma sénégalais.....	62
3.5 Retour à un cinéma urbain au visage national.....	64
CHAPITRE 4. CINÉMA ET HISTOIRE: L'IMPÉRIALISME CULTUREL.....	68
4.1 L'impérialisme islamique et occidental dans le cinéma sénégalais.....	68
4.2. Islam: entre Rejet et Absorption.....	72
4.3 Islam et Agression identitaire.....	75
4.4 Les images de l'oralité dans <i>Ceddo</i>	78
4.5 Les personnages anonymes dans <i>Ceddo</i>	84

CHAPITRE 5. CINÉMA SÉNÉGALAIS ET DEUXIÈME GUERRE	
MONDIALE.....	89
5.1 Le riz et le sang ou l'effort de guerre: <i>Émitaï</i>	89
5.2 Les impayés de la France: <i>Camp de Thiaroye</i>	100
CHAPITRE 6. VISAGES DE FEMMES ET CAMÉRA MASCULINE.....	102
6.1 Présence et évolution du discours sur les femmes dans le cinéma sénégalais....	102
6.2 La femme: un symbole de la résistance.....	104
6.3 Discours social ou féminisme sémabénien: Le cas de <i>FaatKiné</i>	106
6.3.1 La femme à l'assaut de la ville.....	108
6.3.2 La conquête des espaces masculins.....	109
6.3.3 L'école ou la pépinière des mutations sociales.....	110
6.3.4 Vers une émancipation de la femme.....	116
CHAPITRE 7. DISCOURS FILMIQUE D'ICI ET D'AILLEURS : CORPS,	
TEXTES ET CONTEXTES.....	122
7.1 <i>Karmen Geï</i> ou l'appropriation d'un texte étranger.....	122
7.2 Les flux migratoires des corps et textes.....	127
7.3 La problématique de l'immigration.....	129
7.3.1 Les effluves flous de la vie carcérale de l'immigré.....	130
7.4 Cinéma sénégalais et tiers cinéma.....	137
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	141
FILMOGRAPHIE.....	148
BIBLIOGRAPHIE.....	149
VITA.....	154

ABSTRACT

This work aims at filling a gap in African cinema studies. The plurality in film production has been neglected or overseen by Africanist critiques as well as most of the filmmakers from the continent. Such continental shield of a monolithic Africa has been carried by European anthropologists and fostered in part by the Negritude movement in the late 1930s, still conveyed by mimetic writing.

We begin by assessing such a uniform vision and explaining the ways in which it resisted time after more than 40 years of cinema in Africa. Then we introduce the notion of national cinema by exploring the evolution of thematic discourse in Senegalese film, in order to highlight national specificities, which have been overshadowed by a Pan-africanist approach.

Our focus on Senegalese film production allows us to unearth the cultural and social elements embedded in a peculiar history of Senegal. The country's early contacts with Islam and later with Christianity and colonization on the one hand, and its relatively privileged relationship with the colonial power, i.e. France, before and after independence have generated a unique socio-cultural and political landscape.

We investigate how filmmakers have used such a rich and complex historical stream to question and challenge Senegalese national identity and esthetics.

In analyzing the thematic evolution in Senegalese filmic discourse, we come to find that not only Nations-states have always existed in Africa, but above all, the various styles and themes, which have emerged from the different approaches to filmmaking. Age, and therefore generation in Senegalese film production is crucial to understanding the Pan-africanist, yet local pattern in Sembene's films, the national and urban focus of

Djibril Diop Mambety, the poetry and evasion in Moussa Sène Absa's work as well as the various discourses on women through the male cinematic gaze which culminates with Joseph Gaye Ramaka's controversial *Karmen Gei*. Ultimately, *l'Afrique* is a pretext to explore the continuous, yet varied thematic evolution of migration between Senegal and France specifically through these generations of filmmakers, within the contiguous context of migration of texts and bodies.

CHAPITRE 1. INTRODUCTION

1.1. Les raisons d'un choix

'J'en ai marre d'être black, je suis sénégalais'

L'Afrance, 2001

Le choix de cette étude sur le cinéma sénégalais n'est pas fortuit. D'abord en tant que natif du Sénégal, j'ai découvert les cinémas africains, y compris celui du Sénégal, dans les universités américaines, notamment à Brandeis University, Harvard Film Archive, ainsi qu'à Louisiana State University. Outre ces retrouvailles en dehors du périmètre du continent, illustration des problèmes de distribution, il s'avère quasiment impossible de dissocier le cinéma sénégalais de celui d'un autre pays africain dans les études critiques jusque-là disponibles. La plupart des spécialistes de ce domaine se contentent de jeter un regard totalisant qui prend en compte un seul cinéma à l'échelle du continent, rassemblant les diverses nations en une seule: l'Afrique.

En revanche, on trouve des études ciblées sur un cinéaste, avec pour justification l'aspect prolifique de l'auteur en question. Plusieurs études critiques furent consacrées à l'écrivain, réalisateur, scénariste, producteur et acteur Sembene Ousmane, par exemple. Ces dernières l'abordaient sous un angle panafricaniste en le définissant comme «père» du cinéma africain. Dans le même ordre d'idées, notons le récent livre de Sada Niang, *Djibril Diop Mambéby: un cinéaste à contre-courant*, qui traite exclusivement de la vie et de l'œuvre de cet autre cinéaste sénégalais. Cette démarche inclusive qui se pose à l'échelle de l'Afrique noire s'inscrit dans une logique intellectuelle africaine qui appartient au passé et qui tend à former un bloc panafricaniste –soit pour refléter l'image que leur renvoyait le miroir de l'occident, soit pour utiliser ce miroir comme stratégie de lutte anti-coloniale. On peut aussi penser que les critiques, qui appartiennent peu ou prou

à la même génération que ces cinéastes, forment un duo qui voile la lisibilité et fait obstruction à toute vision qui écorcherait l'aspect panafricaniste du combat continental.

Cette étude sur l'évolution thématique du discours filmique dans le cinéma sénégalais se propose ainsi de relever deux défis majeurs. Le premier, idéologique, consiste à remettre en question la thèse résistante d'un seul cinéma africain. La pluralité des cinémas de l'Afrique subsaharienne a longtemps été enfermée dans ce que l'on pourrait appeler une frilosité des diversités, de la part de certains artistes et critiques africains et africanistes. Le mouvement panafricaniste, dont l'avènement a correspondu à un contexte historique précis de privations de droits civiques et qui avait érigé la vision nationaliste de l'Afrique en stratégie de luttes dans les années soixante, semble ne plus pouvoir suffire à des études qui se veulent plurielles. Le syndrome panafricaniste encore vivant aujourd'hui libère plus d'effets anesthésiants que de sursauts de la population intellectuelle nationale, conformément aux géographies héritées de la colonisation. Le cinéma africain, abordé sous l'angle national, c'est-à-dire exclusivement d'un pays africain donné, suggère l'image du complexe d'Œdipe.

Dans ce travail, nous comptons défier ce complexe oedipien en nous concentrant sur l'évolution thématique du discours filmique dans le cinéma sénégalais. Ce recadrage n'est en rien synonyme d'une célébration de la conférence de Berlin et de la balkanisation de l'Afrique, loin s'en faut, mais bien plutôt d'une réactualisation de l'étude de la production cinématographique dans une perspective nationale. Il est indéniable que la question nationale n'est pas simple à trancher dans le contexte africain, et les études sur l'Afrique partent souvent de cette conférence de Berlin en 1885 pour démontrer l'absurdité de l'héritage géopolitique colonial du continent. Nous aborderons cette

question en convoquant des thèses plus nuancées pour dépasser une telle conception dans notre étude du cinéma sénégalais. Autant l'on peut parler du cinéma français, et de François Truffaut ou de Jean-Luc Godard comme cinéastes français et non européens; autant, aujourd'hui, l'heure est à l'exploration des identités nationales cinématographiques, de façon à pouvoir parler du cinéma sénégalais sans le perdre dans les dédales panafricanistes. Ce cinéma de 1963 à 2004, tout en navigant dans l'idéologie panafricaniste, est ancré dans une spécificité nationale depuis son émergence et l'évolution thématique du discours à son sujet peut nous éclairer sur la question. Ousmane Sembene est avant tout un cinéaste du Sénégal ; et son pays est représenté dans une grande fresque identitaire dans ses films, au-delà d'une thématique souvent africaine.

1.2 Le cinéma sénégalais en question

Le deuxième défi, subséquent au premier, part du fait que la plupart des études sur les films sénégalais, principalement ceux de Sembene, se concentrent sur l'aspect panafricaniste et éludent la dimension nationale. Dans une démarche qui se veut de rupture, nous réduirons le champ d'étude pour le concentrer sur l'espace national. Il s'agit donc d'analyser la thématique des films de notre corpus en tant que textes de fiction reposant essentiellement sur des données historiques, politiques et culturelles, secrétés par une nation qui a très tôt trouvé ses marques socio-historiques. La relative absorption des influences islamique et occidentale a donné naissance à un discours filmique hostile vis-à-vis de ces héritages controversés, particulièrement dans les films d'Ousmane Sembene dans un premier temps. Quatre de ses films feront l'objet d'une analyse approfondie: à savoir *Ceddo* (1976), *Émitaï* (1971), *Camp de Thiaroye* (co-

production avec Thierno Faty Sow, 1988) et *Faat-Kine* (1999).¹ La même conviction politique qui a guidé Sembene vers le panafricanisme transparait dans le discours politique national de ses films. En quoi le discours filmique sembénien² constitue-t-il une étape dans l'évolution du cinéma sénégalais? Si l'on peut le considérer comme cinéaste de la première génération, ou cinéaste de la première période comme le suggère Vieyra dans son titre *Ousmane Sembene cinéaste: première période, 1962-1971* (1972), peut-on parler d'un même engagement idéologique panafricaniste à propos de ceux de la deuxième génération qui succèdent à Sembene? Sont-ils habités par le même zèle dans le traitement thématique du cinéma national, ou pourrait-on parler d'un désir de tuer le père? Il s'agira dans ce travail d'étudier l'œuvre filmique sembénienne et, à partir de celle-ci, d'établir les différences idéologiques qui séparent ou lient le «Père» du cinéma sénégalais aux autres cinéastes de la deuxième et troisième génération. Cet écart de génération et aussi d'esthétique se manifestera principalement dans le traitement du panafricanisme, mais aussi de la thématique de la femme.

Parmi la deuxième génération, nous nous intéresserons principalement à l'œuvre de Djibril Mambéty-Diop, du fait non seulement du volume substantiel de son œuvre filmique, mais aussi de son attention toute particulière à la thématique de la ville. Le milieu urbain constitue le symbole d'une transition entre le colonialisme et l'ère des indépendances et Diop montre ce périple avec une puissance satirique jamais vue dans la filmographie sénégalaise. Comme nous le verrons dans deux de ses films, *Touki Bouki* (1973) et *Hyènes* (1992), Mambéty Diop rompt avec l'illusion panafricaniste et tourne en

¹ Pour la filmographie tout au long de ce travail, nous nous référerons principalement au dictionnaire *Les Cinémas D'Afrique*, Paris, Éditions Karthala, 2000, sauf pour les films sortis après cette date.

² Pour l'utilisation de cet adjectif, voir Anthère Nzabatsinda, *Normes Linguistiques et écritures africaine chez Ousmane Sembène*, Paris, Éditions du Gref, 1996.

dérision les balbutiements d'une nation dont le peuple entretient des rapports flous avec l'ancienne métropole. Nous verrons aussi que Mambéty-Diop a davantage influencé la troisième génération que Sembene, si l'on en juge par les intertextualités et les affinités thématiques. Cependant, la grande force de Mambéty-Diop, trop tôt disparu, c'est l'ancrage de ses films dans la culture populaire. J'en veux pour preuve le concept polysémique de l'hyène ancré dans la société sénégalaise, qui sous-tend ses films, choisis dans ce corpus.

La troisième génération, qui ferme le peloton de cette étude, puise beaucoup dans la philosophie de Mambéty-Diop. Ainsi *Meurent les Anges* (2001), de Moussa Sène Absa, ainsi que *L'Afrique*, (2001) d'Alain Gomis, semblent trouver leur inspiration dans *Touki Bouki*, *Le voyage de l'Hyène* (1973). Dans ces films qui traitent la question de l'immigration du Sénégalais en France sous divers aspects se posent les rapports séculaires, et pas toujours clairement définis, entre l'ancienne métropole qu'est la France et l'ancienne colonie qu'est le Sénégal. Quant à la question de l'adaptation, hormis le cas particulier de Sembene qui adapte ses propres œuvres littéraires au cinéma, Mambéty-Diop est le premier à démontrer que l'origine géographique de l'œuvre littéraire n'est pas forcément un handicap à son acclimatation nationale. En adaptant *La visite de la Dame* de l'écrivain suisse Friedrich Dürrenmatt, Mambéty-Diop a posé les bases du cinéma post-colonial dans le sens de l'interpénétration des cultures autant que celui de l'hybridité socioculturelle. La troisième génération prolonge une telle démarche d'adaptation, comme nous le verrons dans le film *Karmen Gei* (2001) de Jo Gaye Ramaka.

1.3 Un corpus chronologique

Notre corpus comprend ainsi une sélection de dix films que nous estimons être les plus représentatifs de la problématique de l'évolution thématique du discours filmique sénégalais depuis Sembene. Nous partons de ce dernier, sans perdre de vue qu'il y a eu un autre cinéaste sénégalais avant lui, en la personne de Paulin Soumanou Vieyra. Toutefois, nous considérons que Vieyra fait partie de ce que l'on pourrait appeler les cinéastes de la période transitoire, c'est-à-dire juste avant l'indépendance du Sénégal, aux premières heures et lueurs où *Une Nation est née* (1961). Vieyra, étant connu pour ses documentaires et ayant eu accès à beaucoup d'informations grâce à son poste dans l'administration sénégalaise après les indépendances, se présente surtout comme un historiographe des cinémas africains. Il est parmi les premiers à écrire sur le *Cinéma au Sénégal* et, plus largement, sur les cinémas du continent noir.

Sembene marque la fin de la colonisation politique et idéologique du Sénégal et entreprend de produire un cinéma indépendant. Son occupation quasi-permanente du paysage cinématographique africain depuis plus de quarante ans appuie notre démarche d'utiliser son œuvre comme une partie essentielle de la présente étude. Ses quatre films choisis ici vont de l'histoire préislamique du Sénégal à la condition présente de la femme sénégalaise, où un sentiment panafricain se juxtapose aux réalités nationales décrites. Les films de Djibril Mambéty-Diop comprennent *Touki Bouki* (1973) et *Hyènes* (1992). Ils marquent plutôt un écart de style, mais aussi d'idéologie, avec le panafricanisme, et ils versent dans ce que l'on peut appeler la poétique de l'hyène dans le cinéma de Mambéty-Diop. Les films de Moussa Sène Absa, *Ainsi Meurent les Anges* (2001), ainsi que d'Alain Gomis, *L'Afrance* (2001), sont liés par une même logique du voyage et du retour. De

même, avec *Karmen Gei* (2000), Jo Gaye explore l'adaptation de textes occidentaux à l'instar de Mambéty-Diop, dix ans avant lui, avec son film *Hyènes*.

1.4 Délimitation du champ d'étude et approche méthodologique

Notre étude sera organisée autour de trois axes principaux. Elle se divise en quatre parties. Le premier axe, par souci historiographique, s'articule autour du débat idéologique panafricain du cinéma et de la littérature, dans la mesure où il a largement influencé les acteurs politiques et culturels du Sénégal. Cette clarification des enjeux du discours nous permet de faire le bilan d'une époque que nous pensons révolue, afin d'étudier plus spécifiquement le cinéma sénégalais d'un point de vue national. Il s'agira de voir en quoi ce nationalisme du cinéma sénégalais mérite d'être mis en valeur dans l'étude des cinémas africains. C'est aussi tout le sens que nous donnons au discours filmique sénégalais: comment la thématique devient-elle le moteur de la variation du discours filmique ? Nous comprenons ainsi le film en soi, comme discours dont l'histoire repose sur une thématique. Dans le cadre du film sénégalais, il faut investir le soubassement national. Nous profiterons ainsi de l'ambiguïté du film comme histoire et/ou discours pour jongler avec les deux notions dans ce travail. Christian Metz avance:

Le film se donne comme histoire, non comme discours. Il est pourtant discours, si l'on se réfère aux intentions du cinéaste, aux influences qu'il exerce sur le public, etc; mais le propre de ce discours-là, le principe même de son efficace comme discours est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire. (1977: 113)

Le discours du cinéma rejoint un autre discours; celui idéologique des cinéastes africains qui, pendant leur formation principalement en France et même bien après, ressentent les ondes des turbulences de mai 1968 et se trouvent embarqués par les mouvements révolutionnaires de l'époque. Les publications des *Cahiers du Cinéma* sur la politique cinématographique en France et leur souci de se débarrasser du cinéma

purement commercial dont le but ultime est l'aliénation du spectateur, constituent autant d'agréments socioculturels qui se reflètent dans la manière de produire le film en Afrique.³

À ce bouillonnement culturel et syndical en France, il faut ajouter la jeunesse des indépendances des années 1960 et 1970 en Afrique au sud du Sahara, où des dirigeants politiques tentent d'élaborer sans grand succès des regroupements politiques à caractère régional ou sous-régional, comme le Sénégal et le Mali. Ces deux pays échoueront à réaliser une confédération au lendemain des indépendances.

La deuxième partie examine l'origine du cinéma sénégalais en tant que produit d'acteurs panafricanistes sénégalais, en même tant qu'elle élucide les rapports du cinéma avec la littérature sénégalaise. Comment une telle intertextualité a-t-elle été facilitée par la polyvalence de l'artiste sénégalais Ousmane Sembene, grande figure de la littérature et du cinéma sénégalais ? Au delà de sa polyvalence, qui rend le passage de la littérature au cinéma moins problématique, comment le paysage cinématographique national a-t-il été façonné par l'écrivain-cinéaste ?

Le troisième axe met en lumière les théories explorées dans la deuxième partie par l'intermédiaire d'une analyse textuelle de quelques films du corpus qui nous serviront de support. Il s'agit de montrer dans cette partie l'évolution du discours filmique des périodes préislamiques et précoloniales à l'histoire contemporaine du Sénégal. Il s'agira de déceler dans cette étude les accents politiques des films de Sembene. Parallèlement, nous nous attacherons à montrer un détachement de plus en plus flagrant dans la vision filmique des cinéastes comme Djibril Diop Mambéty et Moussa Sène Absa, par exemple.

La quatrième et dernière partie nous amènera à explorer ce que nous appelons une reterritorialisation de textes étrangers dans cet esprit frondeur. Il s'agit d'examiner en

³ Harvey, Sylvia, *May '68 and film culture*, London, BFI publishing, 1978.

quoi la question de l'adaptation s'apparente à un désir de conquête de l'espace international et donc d'ouverture. L'ouverture amenée par l'adaptation rejoint également la réalité socioculturelle du nomadisme. Cette réalité culmine avec les questions de la diaspora. Parler d'évolution implique une étude de différentes étapes que l'on suppose successives. Nous constaterons que le cinéma sénégalais, incapable de faire ombre à l'oeuvre majeure de Sembene, continue à s'intéresser plus à l'idéologie qu'au spectacle, malgré la timide percée des jeunes générations. Une brèche théorique ouverte à propos du tiers cinéma—théorie qui prend sa source dans le concept de tiers monde, et élaborée en dehors du cercle eurocentrique— nous permettra d'esquisser les nouveaux enjeux du cinéma sénégalais dans ce paysage international.

Notre étude, à la lumière des notions que nous voulons éclairer, n'épouse pas une théorie cinématographique ou littéraire donnée. Aborder le cinéma sénégalais et africain essentiellement selon les théories occidentales nierait toute situation d'exception à ces cinémas, tandis que se limiter exclusivement aux théories africanistes briserait l'élan d'ouverture dont fait montre le cinéma national sénégalais dans son évolution. Dès lors, notre approche consistera en une approche socio-historique qui inclura et acclimatera certaines théories venues d'ailleurs, tout en se fondant sur celles élaborées par des critiques africanistes, dont les études feront l'objet, dans ce travail, d'un bilan et en même temps d'une critique préliminaire. Considérant, le cinéma comme langage (Metz, 1968: 47-52), nous examinerons les textes filmiques dans leurs aspects narratologiques, tout en tenant compte des contextes socio-historiques et politiques sur lesquels ils s'appuient. Les textes filmiques que nous étudierons sont, soit des récits de l'histoire événementielle du Sénégal et/ou de l'Afrique transformés en fiction, soit des textes de fictions savamment

arrangés par leurs auteurs. Dans les deux cas, ils portent l’empreinte idéologique de leurs concepteurs, en tant que films d’auteur. Ainsi, le récit filmique se meut dans un contexte socio-historique qui a copieusement affecté la vision du cinéaste et sa création. C’est ainsi que se justifie l’approche pluridisciplinaire de cette étude.

CHAPITRE 2. CRITIQUE DE LA CRITIQUE SUR LES CINÉMAS AFRICAINS

2.1 Enjeux du discours sur les cinémas africains

Poser les enjeux du discours sur les raisons idéologiques qui font que les cinémas africains sont toujours cantonnés au nombre singulier nous paraît essentiel à la compréhension de ce sentiment de singularité et de cette unicité de perception des créations artistiques africaines. Il s'agit de rechercher les fondements historiques qui ont mené à cette vision étreinte des productions cinématographiques, longtemps perçues à travers un prisme déformant qui loge les talents culturels des différents pays du continent à la même enseigne globalisante. Cette perception a déteint sur les littératures africaines d'abord, en même temps qu'elle a empêché toute conception nationale des cinémas produits dans cette partie du monde. Les mouvements de libération du Noir y compris ceux de la Diaspora, nés dans les années 1920 en Europe avec, principalement, le Panafricanisme et, plus tard, la Négritude, ont contribué en grande partie à cette perception. Toutefois, ces mouvements se contentaient de s'appuyer sur des théories racistes élaborées en Occident pour définir et établir une hiérarchie de la race humaine. Après plus de quarante années de cinéma, les cinéastes africains perpétuent l'idéologie de ces mouvements en tant que combats politiques et culturels dans leurs mouvements associatifs et dans les attitudes souvent défensives de leur cinéma.

Dans cette partie, nous explorons la hantise du panafricanisme dans l'œuvre cinématographique africaine, ainsi que sa critique, afin d'en déceler les aspects nationaux en vue d'une étude nationale du cinéma sénégalais. Le fait d'examiner le substrat culturel national dans le cinéma sénégalais, premier cinéma de l'Afrique au sud du Sahara, nous permet de montrer que, en dépit de la filiation panafricaniste liée aux contingences

historiques de sa naissance, ce cinéma regorge de référents nationaux. Il s'agit alors de dégager l'itinéraire de cette production cinématographique en l'inscrivant dans la mouvance panafricaniste certes, mais aussi et surtout en exposant ses spécificités nationales souvent éludées. Cette forme d'ellipse géopolitique s'inscrit dans ce que nous appelons le piège panafricaniste, qui rend le concept de nation problématique, parce que souvent évité du fait de son aspect culturellement exclusif.

2.2 Cinémas africains et discours colonial

La désir fantomatique et galvanisant d'un même destin de Noir, tel que décrit par le mouvement de la Négritude dans les années 1930 qui en fut l'écho, tout autant que son credo dans son combat anti-colonialiste semble avoir été épuisé, au point que l'on finit par se demander s'il n'est pas temps d'amorcer la «post-négritude». De la même manière, le discours idéologique révolutionnaire de la «Fédération Panafricaine du Cinéma », fondée depuis 1970, représente un autre mouvement à caractère associatif où, cette fois-ci, ce sont les cinéastes qui mettent entre parenthèses leur nationalisme particulier au profit d'un « nationalisme africain », mais qui, en dépit de cette noble ambition, continuent jusqu'à présent leur lutte, bien qu'ils se heurtent aux réalités géopolitiques, souvent plus égoïstes que leur altruisme africain.

Sada Niang, critique des cinémas africains, le souligne dans son article intitulé «Le Cinéma africain et sa critique», dans lequel il parle du travail de ses collègues. Il note:

Dans leur grande majorité, ces études se sont fondées sur les principes de la FEPACI (Fédération Panafricaine du Cinéma) pour montrer à quel point les cinéastes du continent baignaient dans une éthique nationaliste de gauche et voulait que leurs films soient des catalyseurs d'actions sociales, de prise de conscience sociale et d'incitation au changement. (2001: 71)

En effet, avant même la mise en place de la FEPACI, Paulin Soumanou Vieyra, dans son livre *le Cinéma et l'Afrique*, titrait un des chapitres « Responsabilité du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine » (1969: 125). Vieyra faisait lui-même partie des réalisateurs africains qui ébauchaient à Paris, après leur formation à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), une déontologie du cinéma africain. Dans leur projet national et nationaliste—à l'échelle de l'Afrique au Sud du Sahara—le cinéma devait jouer, selon ces pionniers, un rôle politique après la colonisation, afin de contribuer à « forger une conscience nationale africaine » (*ibid.*, 130). Ce dernier poursuit dans sa dynamique unitaire et donne les raisons de cet engagement, en parlant au nom de tous les cinéastes africains:

L'Afrique est une entité spécifique vis-à-vis de laquelle le cinéma a, actuellement, aussi des responsabilités spécifiques. Il va sans dire que l'art cinématographique ne possède pas seul la responsabilité de faire évoluer l'Afrique et de faire prendre conscience aux hommes de ce continent qu'ils appartiennent à une nation en gestion, à un peuple en formation. (*ibid.*, 131).

L'idée maîtresse dans le discours des pionniers du cinéma africain reste donc, de manière assez tautologique, la prise de conscience nationale. Face à la division du monde en blocs—soviétique et capitaliste—l'Afrique devait se dégager du borbier de la colonisation et être vue comme une seule entité nationale. Par là, les nouveaux maîtres du 7^{ème} Art se placent au-delà d'une production artistique, indépendante de toute idéologie. Ils deviennent les « messies » qui se proposent de résoudre les difficultés par un nationalisme africain incluant parfois tous les hommes noirs, au-delà des contraintes géographiques liées à l'idée de nation.

Moins d'une décennie après la publication de l'œuvre de Vieyra, le séminaire organisé du 8 au 13 avril 1974 par la Société Africaine de Culture à Ouagadougou, rassemblant des spécialistes du cinéma et de la littérature africains, oeuvra à l'expansion,

cette fois raciale, du combat du cinéma africain. En effet, ils ont intitulé leur rencontre: «Le rôle du Cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire», titre repris dans la publication du séminaire (1974). De même, Yves Diagne, un autre réalisateur du Sénégal, en produisant un film documentaire sur la préparation des athlètes sénégalais pour les jeux olympiques de Tokyo, n'a pu s'empêcher d'intituler son film d'une vingtaine de minutes, *L'Afrique en piste* (1961).

En outre, récemment, pour célébrer le centenaire du cinéma, lors du quatorzième Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision (FESPACO) en 1995, intitulé *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Balufu Bakupa-Kanyinda reprenait ce qui est plus qu'un slogan panafricaniste, à propos du rôle du cinéma à travers l'Afrique:

Les cinéastes [africains] ne peuvent se dérober à la mission de parler au nom des leurs («les sans voix»). Beaucoup d'écrivains et poètes d'Afrique n'ont-ils pas, souvent au péril de leur vie, produit une œuvre capitale en confrontant les hommes au devenir de leurs sociétés ? (Balufu Kanyinda, 28)

En somme, une tendance unificatrice a caractérisé la plupart des mouvements artistiques, conformément au contexte particulièrement politique de leur émergence. L'Afrique, du Caire au Cap, a vécu tous les traumatismes liés à sa rencontre avec l'Europe expansionniste du 17^{ème} siècle. Elle devait ainsi faire l'expérience, sans l'avoir choisi, sans encore moins connaître les règles du jeu, de la curiosité de l'Europe, ensuite de l'esclavage, de la colonisation, des luttes de libération et, pendant les années 1960 et les années 1970, choisir son camp dans la guerre froide. La balkanisation et l'échec subséquent de l'unité politique de l'Afrique après les indépendances n'ont pas empêché, dans un élan souvent paternaliste et pour le moins zélé, les cinéastes et artistes en général de mettre leur caméra et leur plume au service du continent tout entier. L'ambition idéologique de ce cinéma balbutiant d'alors était de participer, sinon de concourir, à une

renaissance d'une africanité mythique et mystifiée. Cette démarche appartenait à une logique de contestation des thèses eurocentristes et racistes, tout aussi mythiques. La prétendue supériorité culturelle de l'Europe et sa manifestation coloniale ont sans conteste donné lieu à une véritable tragédie en Afrique, dans son application.

2.3 À la recherche d'une genèse: le discours sur soi

L'écriture, surtout celle de l'histoire coloniale et de l'Afrique jusqu'aux périodes les plus récentes, a le plus souvent échu à des anthropologues, historiens et autres missionnaires d'Occident. Face à cette confiscation du récit et du discours, a été mise en œuvre une convocation de la mémoire, pour exhumer et/ou inventer les origines et les cultures africaines niées ou tronquées par ceux qui prétendaient qu'ils étaient venus pour apporter la Parole et la civilisation. Le narrateur de *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane nous informe que le matin de leur arrivée ne fut pas comme les autres dans le cheminement du continent noir:

Étrange aube ! Le matin de l'Occident en Afrique noire fut constellé de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes. Ceux qui n'avaient point d'histoire rencontraient ceux qui portaient le monde sur leurs épaules. Ce fut un matin de gésine. Le monde connu s'enrichissait d'une naissance qui se fit dans la boue et dans le sang. (Kane, 1961: 59)

Dans les débuts du cinéma africain, il fallait que les cinéastes issus de ce continent fouillent et recréent une histoire—en tant que récit et en tant qu'Histoire—dans une logique de dénégation, sinon de réhabilitation d'une culture africaine que le «canon» et la «mission civilisatrice» semblaient avoir pulvérisée. L'image et sa recreation artistique oeuvrent ainsi à la restauration d'un passé imaginaire en débris, associée à un devoir de témoignage pour asseoir les fondements d'une Afrique nouvelle. Les premiers cinéastes africains trouvent leur rôle «messianique» d'autant plus important que la colonisation utilisait ce même outil cinématographique pour convaincre l'Europe du bien-

fondé de sa «mission civilisatrice». Balufu confirme que «c'est avec le cinéma que les maîtres et publicistes de la colonisation trouvèrent l'arme efficace de la propagande. Pour justifier la «divine mission civilisatrice », l'image filmée, dévalorisant le colonisé, va imprégner davantage les mentalités populaires des métropoles et poser les bases de l'humanitaire, de l'*Afrophobie*, du racisme...» (*ibid.*)

Les circonstances durant lesquelles cette Afrique fut défigurée ont conduit Françoise Pfaff, dans une œuvre majeure, à renchérir et affirmer que les cinéastes africains se lançaient dans un projet de quête historique:

To recapture a past often distorted, blurred, or denied by the Western world was also a task these filmmakers assigned to themselves. It was in such a spirit that Ousmane Sembene devoted his first documentary, *L'empire Sonhrai* (1963), and his... film... *Ceddo* (1976) to the exploration of pre-colonial African history. (*The Cinema of Ousmane Sembene: A pioneer of African film*, 1984: 12)

Ressaisir un passé souvent déformé, brouillé ou nié par le monde occidental faisait aussi partie de la tâche que ces cinéastes [africains] s'étaient assignée. C'est dans cet esprit que Ousmane Sembene a consacré son premier documentaire *L'Empire Sonhrai* (1963), et son long métrage *Ceddo* (1976), à l'exploration de l'histoire précoloniale de l'Afrique¹.

Cette époque marque surtout le début de l'anthropologie, dont la phase expérimentale coïncide avec la découverte du cinéma, qui met l'Afrique dans une position de cobaye au cours de la période coloniale. Le cinéma colonial et/ou ethnographique trouve en Afrique un terrain fertile pour son étude. Explorer l'Autre, le mesurer, car l'anthropométrie vient également de prendre son envol, observer un véritable «objet de curiosité», une curiosité qui culmine avec les différentes expositions, notamment celle au «jardin d'acclimatation» en 1877 et autres «folies bergères»; telle est leur ambition. Des lieux qui ont vu des hommes parqués comme des animaux dans des «jardins», des hommes saturés par le regard de l'autre. Ces images photographiées, immortalisées et archivées, accompagnées des commentaires de ceux qui sont passés

¹ Toutes les traductions non signalées dans ce travail sont miennes.

spécialistes dans les études africaines en gestation de l'époque ne pouvaient qu'inspirer la riposte après le choc qu'elles infligeaient aux écrivains et futurs cinéastes africains, ainsi qu'aux africanistes révisionnistes de tous bords. L'Europe, dans sa découverte des peuples étrangers et notamment africains, s'octroyait la puissance culturelle et scientifique afin de les jauger à l'aune de sa propre vision du monde ; vision limitée, jusqu'alors infiniment limitée. Si l'on considère que la culture de l'autre est inestimable, car les variables d'appréciation diffèrent d'un peuple à un autre, on se rend compte à quel point la conclusion est étriquée: la négation culturelle. C'est ce qui amène Marc-Henri Piault, dans son article «l'Exotisme et le cinéma ethnologique: La rupture de *la Croisière Noire* », à préciser:

Il s'agissait en effet d'imposer au monde la certitude de leur [l'Europe et les Etats-Unis] mission civilisatrice et cette mission s'appuyait et se justifiait par l'efficacité scientifique. Mais cette efficience était fondée sur la certitude d'une certaine unité rationnelle du monde considéré comme totalité, alors précisément que se découvrait l'extraordinaire diversité des mondes que découvrait et explorait leur expansionnisme. Cette multiplicité troublante entraînait donc à la multiplication des procédures inventoriales, accumulant les curiosités et les exotismes de toute la planète et que l'on allait mesurer à l'aune unique de la normalité historique occidentale pour ne pas dire «blanche». (7)

Bien que nous ne pensions pas, à la différence de Piault, que les Etats-Unis firent partie de l'entreprise ethnographique et de la chosification du Noir, du moins dans ses débuts, nous reconnaissons que L'Europe a été, à bien des égards, la cheville ouvrière de cette exploitation matérielle et «scientifique» de l'Afrique. De telles études d'autres groupes humains, notamment africains, pouvaient trouver leur légitimité dans la science, pour le bénéfice de la compréhension mutuelle entre les peuples, n'eussent été la condescendance de la démarche et le réductionnisme des résultats. Elles se révélèrent être en parfaite connivence avec la politique de l'administration coloniale et levèrent ainsi le voile sur son incontestable propagande. Ainsi, Piault poursuit:

Les différences repérées vont alors être qualifiées, mesurées et identifiées comme des *manquements* ou des *inachèvements* le long de ce qui était généralement jusque-là considéré comme une progression historique inéluctable. (*ibid.*)

Ainsi, avant même sa naissance, le cinéma africain balbutiant a vu sa ligne de pensée, voire son idéologie, et son destin tracés—temporairement en tout cas—par des colonisés dont l’outil cinématographique venait renforcer l’arsenal littéraire dans leur combat d’abord politique. Face au discours de l’autre sur l’Afrique et les Africains, il fallait formuler un discours sur soi, dans un élan d’appropriation de son histoire et de l’énonciation de celle-ci. Au lieu d’être un outil pour distraire et instruire, ce cinéma se donne comme mission première d’instruire, d’éduquer dans la perspective de rectifier, sinon reconstruire, l’histoire du continent noir, au point où les films produits dans les premières décennies de son établissement constituent de véritables documents historiques africains. L’analyse d’événements historiques se combine au réalisme du récit, pour prendre des proportions que l’on pourrait souvent assimiler à une dérive névrotique. J’en veux pour preuve les trois films historiques de Sembene à savoir *Émitaï* (1971), *Ceddo* (1976), et *Camp de Thiaroye* (1988). Tous ces films, qui feront l’objet d’une étude approfondie dans les chapitres suivants, se crispent sur les moments oubliés de l’histoire sénégalaise et africaine francophone ou invitent à une relecture du passé pour mieux faire face au présent.

2.4 Entre traumatisme et chauvinisme

En dépit du traumatisme inhérent aux agressions coloniales (arabes comme occidentales) qui se sont muées en forces galvanisatrices des premiers intellectuels africains, notamment cinéastes, il demeure que la fonction, souvent didactique, assignée au cinéma frise le chauvinisme. Certes ce que *l’Invention de l’Afrique* (Mudimbe, 1988)

préconisait fut remplacé dans le cheminement du cinéma africain. On lui opposa un autre discours né des Africains eux-mêmes. Néanmoins, le temps passé sur ce terrain historique semble entretenir une tautologie thématique et une esthétique pathétique, qui confinent à un chauvinisme handicapant. Ce didactisme paternaliste est présent dans toute l'œuvre de Sembene, comme en filigrane. Nous nous y intéresserons de manière critique dans les chapitres à venir. C'est ce qui a conduit Frieda Ekotta, dans son article «À propos du choix des thèmes dans le cinéma subsaharien», à reprendre les mots de l'historien Mamadou Diouf, défenseur de la démarche de ce cinéma de l'Afrique du sud du Sahara, et à dire qu'il «participe aux reconstructions des sociétés africaines durablement traumatisées par un long cauchemar » (2002: 41). Nous constatons néanmoins que ce discours filmique n'est pas dénué d'une force inhibitrice. La question à laquelle nous tenterons de répondre revient à se demander si cette fantaisie d'une Afrique mythique n'a pas coupé les ailes au cinéma sénégalais et même africain. Sinon, quels sont ceux qui ont voulu ou veulent opérer une rupture dans cette esthétique pour investir d'autres thématiques moins traumatisantes, parce que plus libérées du passé ?

La jeunesse de ce cinéma au Sénégal, et évidemment en Afrique, légitime-t-elle cette vocation politique, où le didactisme prime sur le ludique ? Une exploration du contexte des années 1970 nous permet de voir plus clair dans cette homogénéisation du discours qui prend un tour souvent propagandiste.

2.5 Les intertextualités des créations artistiques africaines des années 1970

Manthia Diawara exposé les fondements culturels de ce que nous considérons, plus loin dans cette étude, comme un piège panafricaniste, quand il revient sur

l'engagement politique des membres fondateurs de la charte d'Alger, qui a signé la naissance de l'organisation des cinéastes africains. Ainsi, il les définit comme étant:

Leftists and idealists who were committed to the notion of Pan Africanism, the new members of Fepaci believed their prophetic mission was to unite and to use film as a tool for the liberation of the colonized countries and as a step toward the total unity of Africa (1992:39).

Des gauchistes et des idéalistes qui étaient acquis à la cause du Panafricanisme. Les nouveaux membres de la Fepaci croyaient qu'il leur revenait, comme une mission prophétique, d'unir et d'utiliser le cinéma comme un outil de libération des pays colonisés et comme une étape vers l'unité totale de l'Afrique.

La nécessité qui semble pousser Manthia Diawara à réaliser un film contre le cinéma ethnographique de Jean Rouch, maître d'œuvre de ce qu'on a appelé *cinéma vérité*, montre que même le critique de cinéma qu'il ne s'est pas affranchi du discours défensif élaboré par des africanistes. Son film, *Rouch in Reverse* (1995), remet en cause toute la panoplie dont le cinéaste français, à l'attitude franchement paternaliste vis-à-vis de l'Afrique, s'est servi pour, soi-disant, préserver les cultures africaines en voie de disparition à cause de la colonisation en filmant, entre autres, des cérémonies initiatiques. Son film le plus controversé reste *Les Maîtres Fous* (1955). Diawara déplace le regard ethnographique et voyeuriste de Jean Rouch en l'accompagnant dans un voyage à travers sa France natale, afin de prouver au spectateur que la France n'a fait que confisquer la culture de l'Afrique, en réquisitionnant ses masques et autres totems pour les ranger parmi les pièces exposées au Musée de l'Homme, à Paris. Il poursuit sa quête des esprits des Africains volés et casés dans des musées et interroge des Africains vivant en France, en marge d'une société qui ne peut les accepter. La date relativement récente de ce film, réalisé en 1995, indique la lenteur qui a présidé à l'élaboration définitive de la critique africaine sur son histoire et ses rapports avec l'Europe.

Une telle approche recoupe l'examen des premiers textes littéraires qui mettent en évidence les différents bouleversements socioculturels et politiques nés des rencontres

entre l'Afrique et l'Europe, sans oublier la pénétration islamique. L'*Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane par exemple, en tant que texte littéraire, peut tout naturellement être étudié dans un cours sur le cinéma sénégalais, en lien avec le texte filmique de *Ceddo* (1976) de Sembene, tant les deux œuvres, bien que publiées à dix ans d'intervalle, partagent une intertextualité frappante. Si nous admettons, avec Julia Kristeva, que «tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double » (1969: 85), alors on peut dire que la production littéraire africaine a été le fer de lance du septième art au Sénégal et en Afrique au sud du Sahara. Nous reviendrons sur cette notion d'intertextualité plus en détails dans les chapitres suivants. Cependant, affirmer que les textes littéraire et filmique partagent «une mosaïque de citations», (*ibid*) comme le dit Kristeva, établit l'existence d'une corrélation susceptible d'être relevée, dans le but de déceler les différentes conceptions de l'Islam au Sénégal et de montrer la multiplicité des vues vis-à-vis de cette religion importée. Une des dualités qu'elle inspire se révèle dans les œuvres majeures des plus grandes figures de l'art sénégalais.

Sembene et Kane, bien que Sénégalais tous les deux, ont pourtant des visions très différentes de l'Islam, par exemple (nous y reviendrons en étudiant *Ceddo*). Tandis que le premier considère l'Islam comme une religion impériale, à l'instar du christianisme, le second envisage l'Islam comme une partie intégrante de la culture sénégalaise. Cette conception plurielle de l'Islam dans la littérature et le cinéma sénégalais est rarement perçue dans la critique jusque-là disponible. Ce qui nous amène à tenter de faire un peu le bilan de cet engagement de la critique africaine souvent réducteur.

2.6 Entre mimétisme et critique partisane

Parlant des littératures nationales en Afrique et de la nécessité de les étudier dans leurs contextes sociaux, Ngandu Nkashama rappelle la vision parcellaire des ethnologues européens dans leurs aventures africaines et l'impact mimétique de celle-ci sur les intellectuels africains eux-mêmes:

En effet, il y eut un temps où il suffisait de décrire les systèmes cosmogoniques dogon, ou même les modes de pensée des Baluba (la « force des forces »), pour prétendre avoir analysé l'« africanité traditionnelle et moderne ». De tels modèles simplificateurs apparaissent maintenant comme totalement caducs, pour autant qu'ils visaient à une rationalité globale de l'« âme noire », de l'« essence nègre », d'une « phénoménologie africaine », ou même de tout autre attribut génétique propre à la race. Les auteurs [africains] eux-mêmes se sont souvent laissés prendre au piège de tels préalables méthodologiques, au point de les impliquer, consciemment ou inconsciemment, dans l'acte d'écrire, jusqu'à une certaine mystique. (*Ecritures et Discours littéraires*, 65).

Mohamadou Kane, abondant dans le même sens, va encore plus loin dans le lien qu'il établit entre l'oeuvre et le milieu culturel traditionnel, qui contribue à la définition des structures narratives et à la perspective adoptée par l'oeuvre:

Presque toujours, c'est elle que le romancier a connue avant toute autre. Pendant toutes les velléités, il a fait ses délices de contes, de légendes, de légendes historiques ou cosmogoniques...Souvent, il a reçu une initiation à un degré variable. En outre, il a grandi dans un milieu qui a une mentalité spécifique, des formes propres de discours, une sensibilité qui s'exprime par des formes particulières. Il est partie intégrante de cette communauté. Il a puisé aux sources vives de la culture de ce groupe social. Pour aller vite, il faut dire que le romancier africain reste toute sa vie marqué de façon indélébile par cet environnement socioculturel. Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer ses oeuvres en faisant abstraction de son origine. C'est bien en cela d'ailleurs que réside la différence entre le romancier africain et le romancier étranger qui écrit sur l'Afrique. (1974: 549)

Ces propos de Mohamadou Kane vont dans le sens d'un recentrement de la critique africaine, en tenant compte des subtilités culturelles ; ils correspondent en fait à des questions théoriques abordées dans le cinéma africain, sorties des entrailles de cette littérature. Même si la question fondamentale qu'il énonce dépasse une critique spécifiquement africaine ou africanisée, elle constitue surtout une référence à la géographie et à la société qui a vu naître l'écrivain ou le cinéaste. L'expérience

d'écrivains comme Ngugi Wa Thiong'o ou Pius Ngandu Nkashama, que les écrits politiques ont contraints à prendre le chemin de l'exil, afin de continuer à défier la dictature de Daniel Arap Moi du Kenya pour le premier, ou celle de Mobutu pour le second, peut bien être opposée à celle de Sembene Ousmane qui, du reste, n'a jamais été inquiété au Sénégal, malgré son militantisme artistique. Du reste, l'influence de l'Islam en Afrique de l'ouest, est quasiment absente en Afrique centrale. En somme, les réalités géopolitiques et culturelles dans lesquelles l'art trouve son support sont fondamentales dans la compréhension et l'appréciation des œuvres produites.

La plupart des études réalisées jusqu'à nos jours sur le cinéma en Afrique sont tombées, à tort ou à raison, dans ce qu'on pourrait appeler le piège panafricaniste. Leur démarche a consisté à étudier le cinéma africain dans sa globalité, au point d'en simplifier les spécificités régionales, voire nationales. Les titres des œuvres publiées dans les années 1990 sont révélateurs de cette tendance à voir l'Afrique à travers un prisme uniformisant, au risque de sombrer dans la propagande, sinon dans le réductionnisme.

African Cinema: Politics and Culture (1992), de Manthia Diawara, se penche sur l'historique du cinéma en Afrique et du cinéma proprement africain seulement—c'est-à-dire, fait par des Africains sur des sujets africains—en le classant par thématiques. Quant à Frank Ukadiké, il va un peu plus loin encore dans *Black African Cinema* (1994), quand il s'évertue à étudier les différences entre les cinémas anglophone et francophone, tout en analysant le contexte culturel du cinéma africain. Il étudie avec subtilité le rapport entre le cinéma africain des années 1970 et les mouvements de libération de la même période. Seuls les cinémas ghanéen et nigérian, cependant, ne bénéficient que d'une dizaine de pages dans son volumineux livre de près de quatre cents pages. Loin de contester le

travail fondamental de ces pionniers, force est de constater que leurs intentions panafricanistes vis-à-vis de l'Afrique au sud du Sahara ont concouru à une esquivance des particularismes qui participent des identités nationales reconstruites depuis l'indépendance de la plupart des pays d'Afrique noire, dans les années 1960. Une telle solidarité scolastique a fait suite à l'esprit militant maintenu jusque dans les années 1970, d'autant que cette partie de l'Afrique ne comptait qu'une poignée de cinéastes qui luttèrent pour exister dans un environnement encore sceptique vis-à-vis de leur potentiel créatif, mais également frileux face à leur engagement politique.

Cependant, cette conception «continentalisante» de l'Afrique noire risque de porter les mêmes stigmates, alimentés par la Négritude et sa célébration de l'unité culturelle de l'Afrique. Malheureusement, cette idée de l'Afrique comme fourre-tout est propagée, aujourd'hui encore, en dehors du continent. La tendance à voir l'Afrique comme une seule nation, abondante en moustiques et en maladies, telles que la malaria, infectée par le Sida, grippée par la famine, comme le continent des dictatures et des guerres civiles, continue de résister aux réalités continentales sensiblement différentes de cette perception, pour le moins mal informée. Le dernier exemple en date de cette perception erronée se trouve dans l'essai provocateur de Stephan Smith, qui conforte cette vision proche de la xénophobie dans *Négrologie*. Il est impératif, me semble-t-il, de dépasser ce discours uniformisant, afin de poser les enjeux autrement, c'est-à-dire dans des proportions nationalement plus maîtrisables, afin de donner plus de visibilité à l'évolution du cinéma, ainsi qu'à sa richesse culturelle, au sein de ses frontières.

Quelques noms se détachent de cette mouvance panafricaniste, en tentant d'explorer de nouvelles avenues structurelles et thématiques. Ces critiques continuent

d'investir les rapports complexes entre la littérature et le cinéma. Un des articles sur cette spécificité sénégalaise énoncée plus haut est celui de Mbye Cham, intitulé «Islam and Senegalese literature». Il repère les rapports entre les artistes sénégalais et l'Islam, en distinguant trois groupes majeurs dans la littérature et la filmographie sénégalaises: ceux qui embrassent et épousent l'Islam comme leur patrimoine culturel propre, les iconoclastes, et ceux qui appartiennent aux mouvances de gauche, à l'instar de Sembene, qui placent le thème de l'Islam au registre de l'impérialisme culturel. Alexie Tcheuyap suit ce sillon novateur dans sa thèse qui approfondit certains aspects narratologiques, à travers une sélection de films venant de plusieurs pays d'Afrique de l'ouest, qu'il aborde dans une perspective de « réécritures textuelles». La thèse s'intitule *Entre Films et romans: Des réécritures textuelles en Afrique francophone* (2000).² Elle démontre avec pertinence que ce que l'on appelle adaptation d'un texte littéraire en texte filmique, tout spécialement l'adaptation des romans en Afrique francophone—du moins ceux de son corpus—procède plus de la réécriture que d'une transplantation.

C'est Olivier Barlet qui franchit le rubicon de la conception jusque-là généralisante des cinémas d'Afrique, avec la publication de son ouvrage, *Les Cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (1996). Barlet, en mettant au pluriel les cinémas, invite à regarder l'Afrique, et son cinéma, dans sa diversité socio-culturelle et historique, même s'il ne prétend pas être un expert pour écrire sur le 7^{ème} Art africain:

Ce livre est un piège.

Je pensais au départ faire œuvre journalistique, simple description d'un phénomène, afin de relier mes deux passions: l'Afrique et le cinéma. Mais la complexité du sujet, et sa richesse, m'ont vite rattrapé. Si je m'attaquais au regard occidental sur le cinéma africain, je ne pouvais rester simpliste, au risque de déboucher sur ce que je voulais condamner: les lieux communs et les faux-semblants. (5)

Une année plus tard, Denise Brahimi publiera, *Cinémas d'Afrique francophone et*

² Alexie Tcheuyap, thèse de Doctorat non publiée, soutenu en 2000 à Queen's University, Ontario, Canada.

du Maghreb. Son étude, outre le fait qu'elle n'est pas aussi exhaustive que le titre le laisse penser, ne couvre pas toute la géographie maghrébine et francophone. Par ailleurs, les deux concepts prêtent à un quiproquo, car, dans le Maghreb, il existe aussi des pays francophones. Sur le plan de la substance, elle se révèle être une contribution modeste, par rapport à la tentative de Barlet, plus fouillée, de montrer la diversité cinématographique en Afrique.

Plus loin, Barlet énonce ce qui constitue une première étape dans l'établissement des fondements de notre travail, quand il reconnaît que « l'Afrique est plurielle. Son cinéma aussi. D'où le pluriel du titre » (5). Le fait d'arguer une telle pluralité, dès la préface, prouve la solidité d'un cliché longtemps entretenu, de l'idée d'une Afrique uniforme et monolithique.

Cette remarque sur la pluralité africaine nous permet d'apporter au moins deux clarifications essentielles. La première, historique, repose sur le morcellement de l'Afrique lors de la conférence de Berlin, en 1885. Les Européens, pour mettre fin à leurs disputes sanglantes pour l'occupation de l'Afrique, décidèrent de se partager le continent africain. La condescendance et la cruauté inhérentes à cette décision de se partager des peuples et leur terre à l'aide d'une carte et d'un stylo, sans tenir compte de leur appartenance ou de leurs affinités ethniques, encore moins de leurs réalités sociogéographiques, ont tendance à faire oublier l'état de l'Afrique précoloniale.

L'expérience coloniale telle que vécue en Afrique constitue un traumatisme à l'échelle continentale dont les effets pervers déstabilisent et laissent entrevoir une certaine trahison dans toute volonté d'appréciation de l'histoire précoloniale de l'Afrique.

En tant que critique littéraire et filmique, nous n'avons ni l'expertise, ni la prétention de reconstituer le passé précolonial africain—les historiens sont en train d'effectuer un travail remarquable à ce sujet—, mais simplement d'en évoquer les éléments isolés qui semblent avoir souvent été passés sous silence, au nom d'une déontologie plus patriotique que critique. En conséquence, nous considérons que prendre en compte ces réalités historiques n'enlève rien à la tragédie coloniale et légitime. En revanche, cela éclaire notre approche segmentaire qui consiste à analyser exclusivement le cinéma sénégalais.

2.7 Arguments géopolitiques: nation et négation

Il n'est pas superflu de rappeler que l'Afrique, avant la colonisation, était aussi divisée en empires et en royaumes. La formation géopolitique était définie aussi bien par des liens ethniques solides—au sens large—, que sur la base de la force guerrière des entités politiques et territoriales qui s'agrandissaient ou disparaissaient au rythme des annexions. Comme le souligne Samba Diop, ces « entités précoloniales n'étaient pas statiques, [...] elles étaient dynamiques et en perpétuel mouvement, aussi bien à l'intérieur » de leur périmètre propre, que « dans leur contacts avec l'extérieur » (Diop, 21). Force nous est donc de constater que l'Afrique n'a jamais été unie ou unifiée. « La profonde unité culturelle »—qu'il ne s'agit pas de remettre en cause dans son essence—de l'Afrique noire dont parle Cheikh Anta Diop a été largement secouée par les différents systèmes coloniaux: l'assimilation et le *indirect rule*, sans compter l'introduction de l'Islam et du Christianisme (7). Cette déstabilisation culturelle a aussi fait ressurgir une « hétérogénéité » (*ibid.*) de plus en plus visible dans son impact au sein des nouvelles frontières nationales.

De ce fait, les États-nations ont existé au fil de compositions et recompositions constantes, bien avant la mainmise de l'Europe sur le continent. A la seule différence que cela s'est effectué dans une élaboration terminologique et une conception politico-juridique et géographique proprement africaines. L'introduction d'États-nations au lendemain de la colonisation a destabilisé le continent davantage à cause de l'extériorité des forces qui ont imposé ces entités géographiques, qu'à cause des organes politiques pour les maintenir. Il est indéniable aussi que les structures traditionnelles ont été foulées au pied au nom d'une soi-disant supériorité culturelle que nous considérons, aujourd'hui, comme du saupoudrage pour vendre le projet colonial. Suivant en cela Mahmood Mamdani avec son livre *Citizen and Subjects: Contemporary Africa and the legacy of late colonialism* (1996), Kenneth Harrow dans son article «Nationalism», ne manque pas de voir la complexité des États-nations avant l'arrivée des Européens. Il se penche longuement sur la question de ces formations géopolitiques de l'Afrique précoloniale:

State formation could be traced back to the kingdom of Ghana and Mali in the first millennium and the start of the second, to take the Sudanic region alone. In all the territories where the terrain was favorable to settlement, trade, and population growth, states both large and small developed. By the time Bakongo rulers met Portuguese emissaries in the fifteenth century, they were on equal footing. Everywhere from Cape Verde to the Cape of Good Hope, European incursions and conquest were deferred till the late nineteenth century in part due to the strength of organized states in proximity to the coastlines. (33-34)

Si l'on s'en tient à la région soudanaise, les origines de la formation de l'Etat pourraient être datées des royaumes du Ghana et du Mali, au cours du premier millénaire et au début du deuxième. Des Etats, aussi bien vastes que plus petits, se développèrent sur tous les territoires où le sol était favorable à l'installation, au commerce et à la croissance des populations. Lorsque les dirigeants Bakongo rencontrèrent les émissaires portugais au 15^{ème} siècle, ils parlaient d'égal à égal. Partout, depuis le Cap Vert jusqu'au Cap de Bonne Espérance, les incursions et les conquêtes européennes furent remises aux dernières années du 19^{ème} siècle, en partie à cause de la puissance des États à proximité des zones côtières.

L'Afrique n'a donc pas attendu l'Europe pour se constituer en États-nations. En revanche, l'Europe conquérante a oeuvré à défaire les grands empires qu'elle a trouvés sur place de leur cohésion politique interne ; une tentative menée à bien grâce à la

corruption du corps politique africain. Harrow poursuit pour déclarer que, «Europeans did not export state formation to Africa, they imposed an administration upon populations already accustomed to being ruled by some state entity, or less cognizant of such administrators » / « Les européens n'ont pas exporté la notion d'État en Afrique. Ils ont imposé un mode de gouvernement sur des populations déjà habituées à être dirigées par une entité étatique, ou connaissant moins bien de tels dirigeants » (34). Les guerres ethniques dans certaines parties de l'Afrique montrent les limites catastrophiques de ce système allogène qui était principalement animé par l'exploitation économique et culturelle du continent. C'est la puissance militaire accompagnée de l'arsenal de l'assimilation, notamment l'école et l'Eglise, qui effacent peu à peu les traces de l'Afrique, en disloquant ses entités politiques traditionnelles.

Cependant, ce dont il faut se rendre compte aujourd'hui, c'est que ces États-nations, même imposés dans leur majorité, se sont enracinés dans le déploiement temporel et les délimitations géographiques hérités de la colonisation. L'hétérogénéité culturelle à laquelle la colonisation a grandement contribué, sans en être la cause première, devrait bien entendu se transformer dans ces nouveaux espaces et schémas politiques. Le cinéma des différents pays africains, qui a suivi de près ce cheminement historique et politique du continent, donne à voir les images les plus caractéristiques de ce bouillonnement localisé, après plus de quatre décennies d'indépendance.

L'insuffisance notoire de structures cinématographiques, même après les indépendances africaines, fait des cinéastes africains des membres d'un système clanique qui transcende ces entités géographiques et élude les particularités socioculturelles

servant de matière première au cinéma. Barlet insiste sur cet anonymat du cinéaste africain qui voile son appartenance à une nation, quand il remarque:

L'absence d'industries du cinéma empêche les cinémas d'Afrique noire d'accéder à des identités nationales. Qui connaît l'origine de tel ou tel réalisateur ? C'est un Africain ! Pourtant nombre de « cinéastes africains » se sentent engoncés dans cette étiquette qui leur colle à la peau comme un carcan, les rendant certes tributaires des imperfections des autres mais surtout de la réduction méprisante ou paternaliste qu'opère le spectateur occidental. (*ibid.*, 6)

L'anonymat du cinéaste africain, auquel Olivier Barlet fait allusion, s'accompagne d'un regroupement de l'ensemble du cinéma africain dans une entité nationale dont la nation serait l'Afrique.

Eut égard aux particularismes socioculturels et politiques hérités de la colonisation ou renforcés par celle-ci, il devient urgent de procéder à un examen sectoriel des cinémas africains, dans le but d'en esquisser les spécificités nationales. Il s'agit de s'intéresser à une poétique de la relation, telle qu'énoncée par Edouard Glissant, afin d'examiner les expressions cinématographiques en général, en les replaçant dans leur contexte socioculturel national. Sans verser dans un nationalisme de mauvais aloi, nous estimons que la mise en exergue de ces spécificités constitue la voie royale pour établir la diversité dans l'unité culturelle incontestée de l'Afrique.

Il est nécessaire de prendre conscience des différences historiques, culturelles et politiques africaines, afin de comprendre les identités distinctes façonnées au cours de l'histoire. Les particularismes identitaires semblent avoir été voilés par l'ampleur de la tâche des premiers intellectuels—Africains éduqués en Occident—dans leur combat pour la réhabilitation de la culture Noire et l'indépendance du continent.

Dans les entreprises littéraires et cinématographiques francophones qui ont débuté à Paris avec la Négritude, les mouvements d'indépendances, et se sont poursuivies, dans les années 1970, avec la mise sur pied de la FEPACI, des figures sénégalaises ont

émergé, qui ont activement participé aux combats artistiques, quand ils n'en étaient pas les initiateurs. La stature africaine—même contestée ou simplement incomprise par certains d'entre eux—liée au génie et à l'accomplissement de Léopold Sédar Senghor, premier Noir agrégé en grammaire française, ardent défenseur et chantre de la Négritude ; de Blaise Diagne, premier député de l'Afrique occidentale française à l'Assemblée Nationale de l'hexagone ; de Sembene Ousmane, premier cinéaste de l'Afrique noire, n'est pas le produit du hasard. Il me semble que la position paradoxale des Sénégalais en tant que, *Frères et sujets* (Jean-Pierre Dozon, 2003), tout au long de la colonisation, mérite d'être analysée. Les films de notre corpus jetteront une lumière sur cet aspect des relations sénégalais-françaises.

Le concept de nation, explique Samba Diop, est devenu pour « [les] africains, et pour tous les peuples du Tiers Monde en général, une arme pour réécrire leur propre histoire mais aussi celle de la métropole » (Diop, 1999:26). Les films sénégalais, et notamment ceux de Sembene Ousmane, sont rarement vus sous l'angle national, au-delà de leur aspect panafricaniste.

La participation notable des hommes politiques et artistes sénégalais dans les combats politiques de leur temps, c'est-à-dire au cours de la période coloniale et postcoloniale, à l'échelle continentale, sinon à celle du monde noir, masque la question de l'identité nationale et, subséquemment, élude ce pourquoi celle-ci pourrait expliquer, en partie du moins, leur création artistique ou leur engagement politique. En quoi cette identité nationale est-elle liée à la spécificité historique de cette partie de l'Afrique qu'est le Sénégal, pour se repercuter dans une culture sénégalaise reflétée par son cinéma ?

L'idée de nation circonscrite dans un espace géographique déterminé est apparue très tôt dans la littérature sénégalaise, notamment après la première guerre mondiale. Déjà, en 1927, Lamine Senghor publiait *La violation d'un pays*. Après la participation des *tirailleurs* dans la libération de la France (nous y reviendrons à propos du film *Camp de Thiaroye*), il semblait logique à Lamine Senghor de libérer les peuples africains. L'asservissement ne se justifiait plus. Il est cependant tout à fait normal de concevoir l'Afrique comme ce pays évoqué par Lamine Senghor. Il est toutefois aberrant de ne pas voir une référence au Sénégal dans ce titre représentatif de la situation de l'Afrique au moment de sa parution. C'est ce qui conforte Janos Riesz, dans son article au titre éloquent: «Le refus du nationalisme, le nationalisme par le refus: l'émergence du sentiment national dans les littératures africaines de l'entre-deux-guerres », et l'amène à reconnaître qu' « il a existé, bien avant l'indépendance, des textes africains fortement marqués du sceau du nationalisme» (12). De même, Léopold Senghor parlera de 'Joal' dans sa poésie, village qui l'a vu naître. Sembene Ousmane, avant de passer derrière la caméra, publiera *O Pays, mon Beau Peuple*. Dans ce deuxième roman, Sembene énonce déjà les grandes difficultés de l'intégration des couples mixtes, une réalité de plus en plus frappante dans un Sénégal encore quartier général de la France coloniale. Qu'ils illustrent une nostalgie du royaume d'enfance, comme c'est le cas chez Léopold Senghor, de l'impact colonial, tel que décrit par Lamine Senghor, ou qu'il s'agisse du métissage annoncé du Sénégal comme chez Sembene, nous notons que des lieux géographiques, comme Mbidame ou Joal, aussi bien que des noms de héros comme Faye mettent en lumière les vastes fresques nationales qui ont ponctué et ponctuent l'oeuvre littéraire sénégalaise.

En dépit de son attachement à une unité africaine, une constante dans son oeuvre littéraire et dans son cinéma—il a participé au défi de son temps—, Sembene semble ne pas vouloir mélanger toute la culture africaine ainsi que ses richesses géographiques, lorsqu'il insiste avec humour sur le fait que

L'Afrique est un continent...pas une ville.

Les gens d'autres cultures, surtout nos « parents » européens et plus particulièrement nos «cousins » français regardent, décrivent les Africains comme des insectes. Ce sont des « anthropologues » du continent africain. Ils sont légion à se pencher sur le devenir de l'Afrique et des Africains. (Sembene, 2002: 45)

La première remarque, pléonastique du reste, sur le fait que l'Afrique est un continent rend compte d'une ignorance délibérément réductionniste de cette Afrique, du moins du point de vue de la richesse de sa diversité. Le terme «cousins» employé à propos des Français par l'un des critiques les plus sévères de la France, en dit long sur les rapports franco-sénégalais marqués du sceau de la haine et de l'amour. Dans son oeuvre pionnière, *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, 1999, Samba Diop souligne qu' :

[...] il faut insister sur l'idée selon laquelle il est impossible de bien comprendre la nation et le nationalisme dans l'Afrique actuelle sans faire référence aux ensembles culturels et linguistiques pré-existants à la colonisation. Il serait donc totalement erroné de dire que l'Afrique moderne n'a eu connaissance de la nation et du nationalisme qu'au contact de l'Europe. (Diop, 1999: 12)

Il est essentiel cependant de noter que cette vision panafricaniste, découlant d'une volonté militante, et établie dans ses oeuvres littéraires d'abord, cinématographiques ensuite, n'est pas un paradoxe chez le cinéaste sénégalais. Kimoni reconnaît que Sembene, le romancier d'alors, voyait l'Afrique comme une seule patrie. Cependant, s'il précise, se référant à Sembene, qu'«en luttant pour une portion de terre bien déterminée, les Africains ont le sentiment de combattre pour toute la patrie africaine», on peut se

rendre compte du fait que les «sénégalismes» ne devraient pas être éludés au nom d'une Afrique sans doute oubliée dans l'œuvre sénégalienne (Kimoni, 1985: 205).

Pour conclure cette évaluation sur la critique de l'œuvre cinématographique africaine, on se rend bien compte d'une difficulté à sortir de l'ornière coloniale qui englobe toute l'Afrique subsaharienne. En sus de ce que l'on pourrait appeler la solidarité générationnelle entre les critiques et les cinéastes de la première heure, une telle approche pourrait s'expliquer par la lenteur dans certaines régions du continent à recouvrer leur indépendance. La plupart des pays de l'Afrique australe, notamment la Namibie et la Zambie, sont devenus indépendants dans les années 1980 et au début des années 1990. La solidarité par la plume et la caméra devait donc continuer jusqu'à la libération totale de l'Afrique. Nous pensons cependant que l'exploration des diversités culturelles ne s'oppose pas à ce combat, mais obéit plutôt à une observation plus soutenue des richesses esthétiques confinées dans des parties géographiques plusieurs fois recomposées de cette Afrique. Une telle approche est d'autant plus légitime qu'elle ne remet pas en cause l'histoire sanglante de l'Afrique, mais observe simplement l'évolution thématique à partir d'un point de vue national.

CHAPITRE 3. UNE FILMOGRAPHIE NATIONALE: RUPTURE ET CONTINUITÉ

3.1 Origine, rupture et continuité

3.1 1 De L'origine du cinéma sénégalais

Il s'agit ainsi d'examiner le discours filmique à propos du cinéma sénégalais, en le replaçant dans les fondements africains de sa naissance, afin de mettre au jour l'essence de son évolution.

Nous nous proposons de partir des préalables que nous venons d'établir dans le chapitre précédant pour procéder à une analyse de l'évolution thématique du cinéma sénégalais. Il s'agit également de clarifier les contextes politique et historique qui justifient le choix du cinéma du Sénégal.

La situation géographique du Sénégal, frontalier avec le Maghreb islamisant, mais également porte d'entrée de l'Europe en Afrique occidentale, constitue un facteur déterminant dans la complexité et la complicité de son histoire, ainsi que dans le syncrétisme à l'œuvre dans sa culture. Avec la France précisément cette complicité a fait des Sénégalais des quatre communes, des citoyens français jusqu'à l'indépendance, alors que la complexité est lisible dans l'histoire souvent sanglante de ces rapports. En ce qui concerne la culture arabe venue du nord, on note sa sédimentation dans les strates socio-culturelles pour devenir chez certains sénégalais un patrimoine inaliénable. Tout ce syncrétisme sénégalais aux facettes multiples, parfois même déroutantes, reste abondamment représenté dans son cinéma. Étant situé aux confluences de l'Islam et de l'influence française et catholique, le Sénégal offre des particularismes culturels et politiques consubstantiels à cette histoire de mélange et de résistance, qui ont très tôt marqué de leur empreinte sa littérature et, plus tard, son cinéma, issu de cette dernière.

Nous commencerons par donner un bref aperçu sociopolitique et historique du Sénégal pour asseoir les bases de la spécificité culturelle que nous venons d'énoncer. Ensuite, nous établirons, à partir de ces péripéties historiques et de l'exception culturelle et politique qu'elles sous-tendent, les fondements d'une filmographie à résonnance nationale, née d'une littérature qui a très tôt servi d'arrière-plan aux autres arts comme le cinéma.

3.1.2 Le Sénégal: Entre l'Islam et l'Occident

Je ne suis pas un pays Diallobé distinct dans un Occident distinct

L'Aventure Ambiguë

Notre exergue fait référence à l'ouvrage: *Senegal: An African nation between Islam and the West* de Gellar Shedon. D'un point de vue historique, l'auteur du livre confirme ce qui est très tôt apparu dans la littérature sénégalaise. L'identité du Sénégalais, ballottée entre la culture islamique africanisée, si l'on ose dire, et la culture occidentale, tisse l'histoire dramatique de Samba Diallo, personnage principal de *l'Aventure Ambiguë*. Son dilemme est repris en exergue. Samba Diallo peut être interprété comme une métonymie de la société sénégalaise, de la même manière que le pays Diallobé représente le Sénégal.

Le Sénégal constitue la partie la plus avancée dans l'Océan Atlantique, à l'ouest de l'Afrique. Il compte une population d'environ 9.800.000 habitants en 2001, si l'on en croit le dernier recensement qui a eu lieu en l'an 2000.¹

Le pays couvre une superficie de 196 722 Km². Le Sénégal est séparé de la Mauritanie au nord par le fleuve Sénégal ; il est limitrophe, au sud, de la Guinée Conakry

¹ Ces informations sont tirées du site officiel du gouvernement du Sénégal:
<http://www.gouv.sn/senegal/population.html>.

et de la Guinée Bissau et du Mali, à l'est ; enfin, à l'ouest, il est bordé par l'Océan Atlantique, avec une façade maritime longue de 500 Km, ainsi que par la Gambie.

Dakar, presque île située à l'extrême ouest et ancienne capitale de l'A.O.F. (Afrique Occidentale française), est la capitale du Sénégal depuis son indépendance en 1960. La population du Sénégal comprend environ 94% de musulmans, 5% de chrétiens et 1% de religions traditionnelles, autrement dit ayant des croyances en relation avec la nature—on préfère le terme d'«imminentisme» à celui d'animisme. On retrouve environ une douzaine de groupes ethniques: le groupe majoritaire, les Wolofs, représentent 43% de la population, les Pulaar (Peuls et Toucouleurs) 24% et les Sérères 15%. Parmi les autres groupes ethniques, on peut mentionner les Diolas, les Balants, les Bassaris, les Sarakolés, etc.

Même si le français est la langue officielle du pays, le wolof constitue la *lingua franca* en dehors des structures administratives, d'autant que la population scolarisée, à qui le français a été enseigné, ne dépasse pas les 50%.

Sur le plan historique, le Sénégal commence à figurer dans les chroniques des Arabes à partir du X^{ème} siècle, selon Paulin Soumanou Vieyra. Ainsi, les premiers documents historiques du Sénégal ont été écrits par des voyageurs et/ou commerçants arabes, tels que Ibn Haoukal, ou par des navigateurs, missionnaires et autres envahisseurs européens. Les noms des pays et des villes côtières portent généralement le patronyme de ces aventuriers ou même du roi duquel ils dépendaient. Ce dernier aspect onomastique concerne plus les explorateurs européens que les Arabes.

Il est important d'apporter une telle précision pour prendre toute la mesure de l'engagement du cinéma sénégalais, notamment vis-à-vis de l'Histoire. Un de ses

premiers films, *Ceddo* (1976) explore de manière critique des invasions islamique et chrétienne, ainsi que leur effet domino sur la culture autochtone—une exploration filmique de ces événements cruciaux de la mémoire africaine, en partant de la situation du Sénégal préislamique.

En 1445, un Portugais du nom de Cadamasto accoste sur la presqu'île du Cap Vert, avec la bénédiction naïve, pourrait-on dire, du roi du Cayor, avant de s'installer sur l'île de Gorée.

En 1659, un missionnaire français appelé Gaullier, toujours selon Vieyra, s'installe, quant à lui, dans l'île au nord du Sénégal, qui s'appelait Ndar avant qu'il ne la baptise Saint-Louis.

Bien que les Portugais soient les premiers à accoster au Sénégal, les Français, ainsi que les Anglais, rivaliseront d'ardeur coloniale contre eux, avant de consolider leurs acquis au XVII^{ème} siècle par l'intermédiaire de leurs comptoirs.

Les propos de Vieyra qui suivent ne dissimulent pas le fait que le Sénégal était agité par une certaine instabilité rampante au sein des divers états à l'intérieur du pays:

En 1850, le Sénégal offre l'image d'un pays morcelé, partagé entre les royaumes du Cayor, du Fouta, et Walo, du Sine Saloum, et du Rip, du Boundou et du Fouladou etc. Ces royaumes indépendants les uns des autres avaient à leur tête des Damels, des Bracks, des Bours, et des Maads, selon qu'on se trouvait en pays Wolof ou Serere (14).

La classification de ces différents États sous la dénomination de royaumes est corrélative de la faiblesse évidente de leur unité face à l'invasion coloniale.

Ainsi, Vieyra poursuit:

L'unité connue sous le règne des grands rois du Djolof qui avaient réussi à dominer tous les pays de la Savane avait été entamée depuis la révolte de Damel Amary Ngoné Sobel. C'est dire que beaucoup de conditions étaient réunies pour faciliter la pénétration européenne (14).

Les Français imposeront l'unité à ces royaumes, sous la contrainte du canon et la houlette du gouverneur Faidherbe, dont le grand pont de Saint Louis qui relie l'île à la terre ferme porte le nom, et pourront dès lors déclarer, en 1864, la «naissance» du Sénégal.

Les villes côtières, Dakar, Saint-Louis, Gorée et Rufisque, appelées «les quatre communes», étaient rattachées à la France et leurs habitants étaient citoyens français.

Blaise Diagne, natif de Gorée, fut leur premier député à l'Assemblée Nationale française en 1914. Les habitants de l'intérieur étaient, quant à eux, appelés «indigènes».

S'ensuivait qu'ils étaient soumis à l'impôt et aux travaux forcés des colons français, comme prévu dans les clauses du sombre «Code de l'indigénat » qui légalisait toutes les dérives coloniales. Blaise Diagne, nommé sous-secrétaire des colonies, oeuvra également au recrutement des Sénégalais afin qu'ils participent à la première guerre mondiale. Pour lui, l'assimilation, accélérée par la participation de la «force noire» à la libération de la France, constituait le moyen le plus rapide pour que les Africains des colonies retrouvent leur souveraineté. Il n'est pas superflu de dire qu'il fut un homme très controversé, du fait de ses prises de positions et de son ascension fulgurante dans le milieu très fermé du gotha politique français de l'époque. Léopold Sedar Senghor, ainsi que Lamine Guèye, prendront la suite de Blaise Diagne à l'Assemblée Nationale et contribueront, à leur tour, à la semi-autonomie du Sénégal et, plus tard, à son indépendance. Senghor, malgré son manteau catholique, remportera plus de sièges à l'Assemblée (47) que son opposant, le musulman Lamine Guèye, aux élections de 1957, dans un pays pourtant très majoritairement musulman.

3.1.3 Le Sénégal: une exception politique et culturelle ?

Partant de ces indications politico-historiques et culturelles, on peut avancer, à la suite de Jean Pierre Dozon, que le Sénégal représente une exception—terme utilisé en lieu et place du concept d'«anomalie» qui nous semble négatif dans son essence—au sein de la philosophie coloniale de la France, tant les relations entre les deux pays sont singulièrement privilégiées, mais aussi empreintes d'intrigues abominables. Citons *in extenso* ce constat de Dozon au sujet des liens complexes unissant la France et le Sénégal dès la période coloniale, des liens encore compliqués après les indépendances:

Par rapport à la situation globale des colonies africaines et à la façon dont l'État colonial y appliquait son double système juridique, le Sénégal faisait figure d'anomalie où s'entremêlaient, en un étonnant imbroglio, les fils de trois histoires. Celle, assez longue de la cité créole qui avait finalement débouché sur l'assimilation entraînant dans son sillage les Africains des Quatre Communes ; celle plus récente, de la colonisation du Sénégal par Faïdherbe dont avait notamment résulté le développement de l'arachide et l'implantation de nouveaux intérêts privés, en même temps qu'un système de souveraineté qui distinguait les territoires côtiers sous administration coloniale directe de ceux de l'intérieur où s'appliquait en principe le régime de protectorat ; enfin, une histoire, en quelque sorte immédiate, qui venait de faire du Sénégal le haut lieu de la pénétration française en Afrique et du recrutement d'indigènes dans l'administration et les troupes coloniales (144).

Nous savons également que Dakar était la capitale fédérale, c'est-à-dire qu'elle abritait les maisons du gouverneur du Sénégal, de celui de l'AOF, ainsi que plusieurs structures politiques et économiques. Cette créolisation d'une partie de la population sénégalaise, accomplie par l'intermédiaire des postes occupés par les Sénégalais dans la fonction publique au nom d'une idée d'avant-garde dans le système colonial français, donnera l'élan à une littérature et, plus tard, à un cinéma, dont la conscience nationale reflète ces rapports, tantôt ambigus et tendus, tantôt extrêmement étroits entre le Sénégal et la France. L'indépendance du pays en 1960 marquera une étape dans cette maturité politique occidentale alors fortement recentrée, pour cadrer avec les réalités socio-culturelles du pays.

L'adoption, après l'indépendance, d'une Constitution laïque, fait rarement réussi dans son application au Sénégal, confirme l'attachement fort des Sénégalais à la séparation du fait politique et du fait religieux et pose, par là, les bases d'un nationalisme apaisé. Le but étant de chercher un équilibre politique dans une société pluriethnique et pluriconfessionnelle. Nous verrons, dans notre étude cinématographique, comment cette séparation entre le séculier et le religieux a évolué depuis l'indépendance.

Ce travail se propose donc de s'inscrire en rupture par rapport à la démarche adoptée par la plupart des précédentes études, en évitant ce piège panafricaniste, afin de singulariser un pays, le Sénégal, et l'évolution thématique du discours filmique dans son cinéma. Il s'agira tout d'abord d'éclairer les raisons qui font du cinéma sénégalais un cinéma en propre, enveloppé dans le manteau africain. Ainsi, en quoi le cinéma sénégalais est-il africain ? Par ailleurs, qu'est-ce qui l'ancre dans la culture et l'histoire syncrétiques du Sénégal ? Le corpus de notre travail, tout en incluant des films déjà abordés dans d'autres travaux, sera soumis aux règles de cette nouvelle approche qui préconise une appréciation de ces films à partir de l'élément national. Ainsi, nous allons tenter de montrer le déploiement horizontal du discours filmique, à travers la chronologie du cinéma sénégalais qui inclut l'Afrique, conformément à son idéologie panafricaniste constante. Nous reviendrons sur le choix de Sembene plus loin. Par la suite, l'adoption d'une perspective socio-historique nous permettra de mettre en lumière les péripéties de ce cinéma depuis sa naissance et d'en fixer les contours, afin de mieux en cerner les spécificités culturelles et politiques. Nous passerons en revue, par souci de clarté, les soubassements panafricanistes de ce cinéma, de manière à dégager le rôle des cinéastes sénégalais dans ce mouvement. Sembene Ousmane du Sénégal fait partie des plus ardents

défenseurs du panafricanisme en tant que co-fondateur de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), une structure dont la mission est de promouvoir le cinéma africain.

Il semble évident que faire du cinéma requiert une caméra et, également, un scénario. Le cinéma sénégalais a trouvé dans la personne et le travail d'un écrivain accompli, Ousmane Sembene, une sortie hors d'une littérature aphone, parce qu'écrite en français lorsqu'une majorité de Sénégalais ne sait pas lire en français. Sembene, quant à lui, a trouvé dans la caméra et la bande-son un canal approprié à son expression. Le pionnier du cinéma sénégalais est une figure emblématique du 7^{ème} Art, dont le cheminement d'écrivain et de cinéaste est étroitement lié à la naissance et, surtout, à l'évolution du cinéma sénégalais.

Dès lors, notre étude du cinéma sénégalais s'enracinera dans une analyse de la vie et de l'œuvre de Sembene et, par là, dans l'intertextualité entre les œuvres littéraire et filmique, comme point départ de l'essor cinématographique dans ce pays du Sahel. La relation entre les textes littéraire et filmique nous amènera à articuler l'étude d'une évolution thématique à une analyse textuelle, afin d'éclairer les divers aspects socio-culturels qui jalonnent l'évolution du cinéma au Sénégal. Nous essaierons enfin de montrer comment le discours filmique sénégalais prend le chemin d'une ouverture de plus en plus grande vers des textes extérieurs au paysage littéraire sénégalais et même africain. Cette ouverture par l'adaptation nous amènera ainsi à considérer les questions de la diaspora et de la négociation d'un espace fictionnel international. D'où le rattachement de ces questions au tiers cinéma. Ce dernier point nous permettra de voir que le Sénégal et l'Afrique—dans ce cas précis—ne retiennent plus toute l'attention du cinéaste sénégalais, bien qu'ils lui fournissent substrat ou décor culturel. L'horizon d'attente du

cinéaste est brouillé par l'horizon financier, l'absence de salles de cinéma et de réseaux de distribution viables, dans un marché international où les cinémas d'auteurs, comme ceux produits au Sénégal, n'attirent pas forcément les foules.

3.2 Cinéma sénégalais et littérature: l'intertextualité dans l'oeuvre sembénienne

Le cinéma sénégalais, au cours de la première décennie de son émergence (1962-1971), est essentiellement constitué de l'œuvre de Sembene Ousmane. Les autres cinéastes sénégalais, notamment Paulin Soumanou Vieyra, se consacrent principalement à la réalisation de films documentaires, du fait qu'ils appartiennent à la nouvelle administration sénégalaise. Ce ne fut pas le cas de Sembene, solitaire et marginal, dans sa quête d'une œuvre artistique indépendante de toute censure. Ainsi, il a fait ses débuts en littérature—poésie, nouvelles, romans—où il excelle, avant de tenter l'expérience cinématographique. C'est son ancien confrère, Paulin Soumanou Vieyra, historiographe du cinéma, qui institue Sembene comme le pionnier du cinéma africain dans son livre intitulé, *Sembene Ousmane Cinéaste*.²

Sembene ne s'est pas contenté d'explorer différents média, avec la littérature et le cinéma ; il a également déclaré que le cinéma africain, dont il est le père, a été généré par une littérature africaine somme toute révolutionnaire:

Les cinémas d'Afrique (noire) sont les fils aînés de la littérature anticolonialiste. C'est même une «école du soir». Malgré le lourd handicap qui la frappe, son existence est héroïque. L'absence de laboratoires ne doit pas décourager les velléités créatives de la jeunesse. Le cinéma est plus vrai que la littérature dite francophone. Les comédiens parlent leur langue natale. Une « école du soir » (Vieyra, 1972:45).

² Dans ce livre clé pour tout travail sur l'œuvre de Sembène, Vieyra nous donne beaucoup d'informations notamment biographiques. Vieyra connaît bien Sembène pour avoir travaillé avec lui et pour avoir été le premier directeur de la Radio Diffusion et Télévision du Soudan –comprenant le Mali et du Sénégal—, après son diplôme de cinéaste à l'Institut Cinématographique de Paris.

On voit, dans ce passage, une démarche qui ne se départit jamais d'une bonne dose de militantisme dans la dénonciation du mimétisme africain qui consiste à préférer la littérature francophone en tant que propriété africaine ou co-propriété franco-africaine. Comme nous le verrons dans le point suivant, la littérature, et tout particulièrement la poésie, a très tôt défini le militantisme développé par la Négritude. Sembene écrira d'abord de la poésie. Cette forme d'écriture restera longtemps la locomotive du combat de l'intelligentsia noire des années 1930, avant l'appropriation de la caméra. L'impact culturel de cette écriture transparaît clairement dans la célèbre préface de Jean-Paul Sartre à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) de Senghor.

Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie ; il était regard pur, la lumière de ses yeux tirait toute chose de l'ombre natale, la blancheur de sa peau c'était un regard encore, de la lumière condensée. L'homme blanc comme la vérité, blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres. Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux ; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que de petits lampions balancés par le vent (Sartre, *Orphée Noire* 1948: ix).

La question posée ici est celle du regard comme canal du discours de l'autre, ou comment s'opère le changement dans la mise en scène somatique du regard et dans la dimension idéologique du discours qu'elle orchestre. Ainsi, ceux qui étaient vus hier, peuvent enfin se permettre de voir, d'autant plus que leur regard devient visible grâce à la possession des moyens du discours que constituent la littérature et le cinéma. À leur tour, en délivrant un «discours sur eux-mêmes, ils livrent également leur conception des autres ». Ce regard dont parle Sartre, remis en question dans la littérature, notamment par les poètes de la Négritude, trouvera dans le cinéma et la caméra les meilleurs véhicules d'une réfutation d'un passé et d'une culture vus sous un seul angle, celui de l'Europe, avant d'être «une école du soir», pour emprunter l'expression célèbre de Sembene. Nous

pouvons ainsi affirmer que, à partir de cette période, intervient un renversement des rôles qui fait du destinataire le locuteur, dans un champ artistique qui se libère du paternalisme eurocentrique. En dépit du fait que Sembene continue d'écrire en français, il n'en demeure pas moins que la caméra représente pour lui une arme plus efficace dans son combat politique plus qu'idéologique.

Un coup d'œil sur la trajectoire de l'homme permet de comprendre les circonstances historiques qui expliquent cette position militante, car son œuvre—du moins dans ses débuts—s'avère étroitement liée à sa vie particulièrement tumultueuse.

3.2.1 Sembene Ousmane: un itinéraire peu ordinaire

Cette partie n'a pas la prétention de cerner la vie de l'homme, mais plutôt d'en dégager quelques étapes charnières qui démontrent le lien inextricable entre l'octogénaire et son œuvre.

Si l'on en croit Paulin Soumanou Vieyra, Sembene est né le 8 janvier 1923 à Ziguinchor. Il a dû mettre un terme à sa scolarité après le certificat d'études, après avoir giflé son directeur d'école, Monsieur Pierre Peraldi, un Français. Il ne peut ensuite entrer dans aucune autre école de Dakar, d'autant qu'il n'avait pas assez de ressources pour intégrer les écoles confessionnelles—entendez privées. Sembene se lance alors dans la mécanique, puis devient maçon. Le soir, il forme, avec ses amis Gorgui Thiam et Doudou Ndir, un trio qui perturbe les salles de cinéma, ce qui leur permet d'entrer gratuitement. Sembene, au cours de cette période de la fin des années 1930, suit des cours du soir, en même temps qu'il explore l'Islam et devient un musulman fervent.

Mobilisé en 1942 dans le 6^e Régiment d'Artillerie Coloniale (R.A.C.), Sembene participe à la Deuxième Guerre Mondiale. Il survit à la guerre, sans toutefois obtenir de

certificat de bonne conduite, compte tenu de son caractère anticonformiste. Il revient à Dakar en 1946 et participe à la grève des cheminots en 1947.

Ayant pris goût au voyage, Sembene repart pour la France en 1948 et travaille chez Citroën à Paris avant de retourner à Marseille, où il retrouve une communauté africaine importante et trouve à travailler comme docker dans le grand port de la ville du sud. Parallèlement, il se familiarise avec la littérature négro-africaine et se rend compte de sa domination par les Antillais comme René Maran, Aimé Césaire, Jacques Stephen Alexis ou par des Noirs Américains comme Claude Mac Kay, Richard Wright, etc. Il remarque que les Africains, notamment Léopold Sédar Senghor, Abdoulaye Sadi, Birago Diop, sont peu ou mal connus.

A la suite de ce constat, Sembene s'essaie d'abord à la poésie avec la revue *Action Poétique*, où il publie son premier poème: «Mome Cabob», «Liberté » en wolof.

A Marseille, il s'investit avec ardeur dans l'action syndicale et devient membre du parti communiste français en même qu'il suit l'école des cadres. En 1956, il publie à compte d'auteur *le Docker Noir* aux éditions Debresse. En 1957, il publie *Ô Pays mon beau peuple* et, en 1960, *Les Bouts de bois de dieu*, qui le font résolument entrer dans la littérature. Avec la revue *Présence Africaine*, il publie, en 1961, *Voltaïque*.

Sa désolation est grande quand il retourne en Afrique et qu'il s'aperçoit que la littérature africaine est mal connue des Africains, aussitôt que l'on s'écarte des structures scolaires et universitaires. En revanche, il remarque que le cinéma constitue la «meilleure façon de toucher le peuple (...) en Afrique» (21). Cette remarque ne nous étonne pas, pour la simple raison que Sembene s'est très tôt considéré comme un écrivain des masses populaires et non celui des bourgeois. Sa formation syndicale et cinématographique y est

sans doute pour quelque chose. Anthère Nzabatsinda va plus loin en insistant sur le désir de Sembene de communiquer directement avec les masses. Plus qu'une tentative de mise à l'écart de la langue française—la langue d'une élite minoritaire au Sénégal—, Sembene adopte le cinéma en tant que forme de communication annulant les difficultés inhérentes à la traduction en langues africaines en les intégrant tout simplement (27).

3.2.2 De la plume à la caméra

Cependant, cette gloire littéraire de Sembene acquise à force de persévérance et de publications n'a pas suffi au baroudeur dans les années 1950 et 1960. Après s'être fait un nom en tant qu'écrivain autodidacte, Sembene est convaincu que ses livres n'ont pas atteint leur public, dans la mesure où il écrit pour un peuple qui baigne encore dans un analphabétisme criant. La littérature de Sembene, aussi engagée fut-elle, n'est toujours pas accessible à tous. Nzabatsinda, tout en travaillant sur l'écriture de Sembene, cite le cinéaste lui-même pour expliquer les raisons de son adoption de la caméra:

Ce qui m'a conduit à tâter du cinéma, c'est que, dans les livres, je m'exprimais en français. Or, 80% de mon peuple ne parlent pas français. Et sur les 20% qui parlent *la langue de Molière*, peu de gens prennent le temps de lire. En Afrique, c'est comme ça. [...] Force est de constater que la littérature ne mène pas loin. Mais les gens vont au cinéma plus qu'ils ne lisent. Car le cinéma est plus accessible à tout le monde. Avec cette forme d'expression je suis sûr de toucher la masse. Pour moi, le cinéma c'est la meilleure école du soir. Il me 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 ouolof. Je ne me vois pas faisant un film avec des Africains parlant français comme on le parlerait devant l'Académie, l'Assemblée nationale ou les tribunaux. (Propos recueillis par Siradiou Diallo dans *Jeune Afrique*, No 629, 27 janv. 1973, et cités par Nzabatsinda (27)).

Ces propos de Sembene cachent mal la volonté de l'écrivain-cinéaste de créer une nouvelle genèse pour l'Afrique, qui devrait passer par la langue et par l'image. La langue de Molière appartient d'abord aux Français et, accessoirement, aux officiels africains qui savent la manier. D'où l'impératif de l'utilisation d'une langue africaine accessible aux

Africains. Il convient cependant de préciser qu'utiliser une langue africaine représente plus une manière de poser un acte politique qu'autre chose, car, dans la pratique, il n'existe pas de *lingua franca* à l'échelle du continent. Seul le Swahili peut prétendre couvrir une bonne partie de l'Afrique de l'Est. C'est dans ce sens politique qu'on peut comprendre l'obsession du réalisateur qui veut allier l'image de soi à une langue de soi. Sembene initie dans le film ce que l'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o appelle la, « *décolonisation de l'esprit* », dans la littérature africaine, avec son livre *Decolonizing the mind*. Cette théorie sur l'impérieuse nécessité des Africains d'utiliser leur langue maternelle dans la littérature et, ici, dans le cinéma connaît des limites que nous n'aborderons pas dans cette étude, car c'est une question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre sans connaître d'issue dans le choix de l'écrivain ou du cinéaste africain. Nous considérons que le débat sur le médium est de moins en moins pertinent chez les nouvelles générations de cinéastes qui utilisent le français ou une autre langue locale selon les objectifs visés dans leur création. À cela s'ajoute que le doublage, moins naturel et donc à l'originalité limitée, permet de regarder aujourd'hui un film dans n'importe quelle langue. Ainsi peut-on dire que la question linguistique répondait au contexte des années 1970. Il s'agissait de prouver son engagement politique dans une Afrique qui venait à peine de sortir de la colonisation.

En définitive, Sembene s'attache à participer à l'énonciation d'une histoire et d'un discours africains sur l'Africain lui-même, interprétée dans l'une des ses langues, afin de prendre son destin en main. Le changement de public accompagnait donc le changement de genre. Les écrits de Sembene s'adressent peut-être parfois sans le vouloir à la bourgeoisie noire qui s'intéresse peu aux trames politiques de sa littérature, dans la

mesure où ils représentent ses anti-héros, tandis que l'écran démocratise le message du cinéaste populiste. Les peuples analphabètes peuvent, dès lors, interpréter l'image. Dans le même temps, ils peuvent s'identifier au texte filmique sembénien, grâce à la langue wolof qui est le plus souvent utilisée dans ses films. L'africanisation du film passe par l'usage possible d'une langue locale, qui évite ou résout la diglossie nuisible à une identification du public ciblé dans la réalisation du film.

Pour toutes ces raisons, Sembene décide, tout en gardant un pied dans la littérature, de partir à la conquête du cinéma à l'âge de trente huit ans. Avec une bourse de l'URSS, il décide d'aller poursuivre une formation de cinéaste dans les studios Gorki, encadré par Donskoï et Guérassimov. Fort de sa formation, il publie dans le même temps *l'Harmattan* en 1963 et rentre au Sénégal pour réaliser son premier court métrage, *Borom Sarret* la même année.

3.2.3 La Révélation de Sembene

C'est avec *La Noire De...*, 1966, film tiré de sa nouvelle *Voltaïque*, que Sembene signe le premier long métrage en Afrique, réalisé par un Africain. *La Noire De...* est tiré d'un fait réel et décrit l'histoire d'une bonne qui décide d'aller travailler en France pour ses patrons, des coopérants français en fin de mission au Sénégal. La fille, prénommée Diouana, est victime de l'enfermement linguistique—elle ne parle pas français—et social, ainsi que d'une grande solitude, née de ses rapports limités aussi bien avec ses patrons qu'avec le monde extérieur. Elle finit par se suicider dans la salle de bain.

Ce premier long métrage au dénouement tragique annonce le ton et la couleur du cinéma sembénien, dont l'œuvre filmique militante ne s'adresse pas seulement au peuple

sénégalais, mais aussi à l'Afrique toute entière, ainsi qu'à ses futurs cinéastes. Il s'agit tout d'abord de montrer l'image de l'Africain en tant qu'être humain, pour déconstruire les icônes coloniales de l'Africain «barbare» que l'Européen est venu civilisé. Donner une autre version des films ethnographiques qui sont légion dans les salles d'une Europe en quête d'exotisme et de sensationnel. Voici comment Sembene définit le cinéma montré en Afrique, dans une allocution faite à Berlin en 1964:

Depuis la naissance du cinéma, voici près de soixante-douze ans, les pays africains sont soumis à l'image du cinéma occidental et à son mouvement rythmique. Sur les écrans d'Afrique Noire ne se projettent souvent que des histoires d'une plate stupidité, étrangères à notre vie. Et si, par hasard, un nègre participe à un de ces films, c'est le plus souvent comme figurant, ou dans un rôle de boy, ou d'amuseur public, il se trouve toujours incapable de mettre un pied devant l'autre, de penser par lui-même sans avoir à « souffrir du crâne » (Vieyra, 1972:165).

Docker et membre du parti communiste, Sembene ne pouvait que voir dans la caméra un outil de combat qu'il faut mettre au service des opprimés, en l'occurrence des Africains. C'est dans cette perspective qu'il s'agit d'approcher et de comprendre le deuxième long métrage de Sembene, *Mandabi*, ou *le Mandat* (1968), film également tiré d'une nouvelle du même titre. Avec *Mandabi*, un mot wolof, langue parlée par plus de 80% des sénégalais, Sembene règle le dilemme linguistique, à savoir, dans quelle langue filmer ou écrire. N'est-ce pas d'ailleurs l'une des premières raisons de sa reconversion à la caméra? Il prend acte du fait que, malgré trois siècles de présence française au Sénégal, près de 80% de la population était analphabète à la veille des indépendances.

Si *la Noire De...* fait état des clivages et des incompréhensions entre Noirs et Blancs dans un manichéisme inévitable, *Mandabi*, en revanche, montre les tares de la société sénégalaise, au sein de laquelle une bourgeoisie noire en gestation et dépourvue de scrupules n'hésite pas à appauvrir le petit peuple. Ibrahima Dieng, polygame et père de sept enfants, doit retirer un mandat envoyé par son neveu émigré en France. Monsieur

Dieng, ne détenant pas de pièce d'identité pour entrer en possession du mandat, doit faire face aux lourdeurs souvent incongrues de l'administration. Le bruit se répand de ce mandat à travers la ville. Alors, les courtisans affluent de tous bords. M. Dieng s'endette et se voit finalement soutiré l'argent du mandat par un fonctionnaire qui était supposé l'aider. A partir de l'image d'un individu confronté à des problèmes administratifs, Sembene met au banc des accusés l'ensemble de la bourgeoisie en gestation, mais également une société cupide en passe de perdre tout code éthique, dans des pays nouvellement indépendants tels que le Sénégal.

La reconstruction nationale qui devait s'accompagner d'une meilleure prise de conscience des valeurs culturelles africaines et participer à leur réhabilitation sombre dans un retour au néo-colonialisme. Les pouvoirs en place sont marqués du sceau de l'impuissance et les parvenus exploitent en leur faveur les traditions, tout en se réservant le luxe occidental, comme il est montré dans *Xala (Impuissance Temporaire, 1974)* de Sembene. Le film expose la cohabitation infecte et contradictoire des fétichismes africain et occidental. Le mélange de ces deux catégories spirituelles vide les pratiques traditionnelles de leur sens et les transforme en commodités. Cette attaque de la bourgeoisie africaine fait naturellement écho aux idées du cinéaste, fortement empreintes de marxisme. Sembene en rend compte avec ironie dans un entretien que cite David Murphy dans *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*:

La contradiction est que la société africaine actuelle est partagée entre deux fétichismes : le fétichisme technique de l'Europe, la conviction de ces privilégiés qu'ils ne peuvent rien faire sans l'accord de l'Europe et les conseils de ses techniciens d'une part ; et d'autre part le fétichisme maraboutique qui fait que sans le secours du marabout toute entreprise serait également vouée à l'échec. La vraie réussite humaine n'est plus alors le fait de l'homme africain, mais plutôt l'heureuse conjugaison des deux bénédictions du technicien européen et du marabout. Ces responsables sont, en fait, aussi loin de la véritable technique européenne que de la vraie tradition et de la spiritualité africaines. (Interview de Sembene à Cheriaa et Boughedir citée par Murphy, 108)

Le cinéaste, comme on l'a dit, est aussi ancien combattant. Ainsi, il a été témoin d'événements sombres durant la Deuxième Guerre Mondiale. Ces événements ne l'ont jamais quitté et feront même l'objet de films cherchant à réécrire et filmer l'histoire souvent occultée des exactions françaises en Afrique. C'est ainsi qu'il réalise *Émitaï* (*Dieu du tonnerre*) (1971) en Diola, langue du sud du Sénégal, et en français. Le souci du cinéaste, fidèle à son militantisme, consiste à présenter les faits et à dénoncer haut et fort, là où les historiens se sont tus. Le film fait état d'un mouvement de résistance des femmes de Casamance, partie sud du Sénégal où, en 1942, l'armée française venue collecter le riz de cette contrée pour les soldats aux fronts, se heurte aux refus des femmes gardiennes des greniers. Un refus d'autant plus violent que les hommes sont aussi réquisitionnés pour aller se battre en métropole. L'armée ne trouvera d'autre solution que de tirer sur ces femmes sans armes. Nous reviendrons plus en détails sur ce film plus loin.

Le long métrage suivant de Sembene, *Ceddo* (1976), est aussi une fiction qui ramène le Sénégal à la période précoloniale, au temps des débuts de l'islamisation, de l'évangélisation et de l'esclavage. Cependant, paradoxalement, le dessein du cinéaste dans ce film est de montrer que le Sénégal avait des traditions et des systèmes de gouvernement que le Christianisme, aussi bien que l'Islam, sont venus déraciner pour semer la désunion et installer la discorde entre des groupes ethniques qui, jadis, vivaient dans une paix relative, quand ils ne parvenaient pas à régler leurs différends sans effusion de sang. En somme, Sembene incite les peuples décolonisés à porter un regard plus critique vis-à-vis des religions monothéistes importées ou imposées, quitte à convoquer

les traditions dans ce qu'elles possèdent de plus précieux pour la gestion de la cité. Le film *Ceddo* sera également analysé plus en détails dans la deuxième partie de ce travail.

Xala (Impuissance temporaire) est un film qui s'inscrit dans la logique sénégalaise de montrer la désintégration de l'Afrique par la tête, c'est-à-dire par ses dirigeants. Ce film est peut-être l'une des premières comédies du cinéma sénégalais. Le genre comique a sans doute été préféré à d'autres traitements possibles, dans la mesure où il est très difficile de traiter du sujet tabou de la sexualité au Sénégal sans avoir recours au comique. L'acteur principal du film, El Hadj Abdou Kader Bèye, un parvenu dans les affaires, membre de la Chambre de Commerce, décide de prendre une troisième épouse. Cependant, au moment de consommer le mariage, il est saisi d'une impuissance temporaire, un *Xala*. El Hadj (prénom qui désigne celui qui a fait le pèlerinage à la Mecque) consacre le reste de son temps dans le film à consulter des marabouts qui pourraient le guérir de son impuissance, jusqu'à être ruiné.

Mécontent de la façon dont son pays et la plupart des nouveaux Etats africains sont gérés par les pères de la nation, il semble que Sembene ait choisi l'image de l'impuissance sexuelle d'El Hadj comme une métaphore de l'impuissance des dirigeants africains, incapables de réconcilier l'Afrique avec elle même. Ainsi, ils se présentent comme des colons à la peau noire et adoptent les valeurs islamiques, dans le cas de El Hadj, seulement lorsque cela les arrange. Ukadiké résume ainsi ce film que l'on peut qualifier de critique sociale:

[...] The film poignantly brings to the surface the gullibility of Africa's elite. Sembene sees this elite class of Africans, the heirs to the colonial power structure, as just perfidious and exploitative as the colonialists they replaced. (Ukadiké, 1994:179)

Le film fait émerger de manière poignante la crédulité de l'élite africaine. Sembene considère que la classe dominante des Africains, héritiers des structures du pouvoir colonial, est tout aussi perfide et exploite tout autant que les colonisateurs qu'elle a remplacés.

En somme, l'élite africaine, qui de retour de la métropole, qui formée sur place dans les premières années des indépendances, constitue un tampon entre les traditions africaines et l'Europe, sans être représentative ni de l'une, ni de l'autre. Elle agresse la tradition dans son exploitation individualiste de celle-ci, et aspire à vivre comme le colon en s'entourant de bonnes ou de «boys» pour les travaux domestiques, arborant des costumes chèrement payés en Europe.

Sur le plan politique, le roman du Ghanéen Ayi Armah, *L'âge d'or n'est pas pour demain*, constitue une autre indication de la déception éprouvée par des Africains tels que Sembene vis-à-vis des pères de l'indépendance. Il fallait s'attendre à un tel sentiment, car Sembene montre dans ses films que la plupart de ses dirigeants ont été choisis par la métropole non pas parce qu'ils étaient en mesure de relever les défis de l'indépendance, mais plutôt grâce à leur soumission politique au diktat de l'Europe et à leur aliénation culturelle. Ceux qui ont tenté d'opérer une rupture radicale avec l'Europe, comme Patrice Lumumba et autres Sankara, ont vite vu leurs élans audacieux brisés par des complots ourdis depuis l'Europe ou les Etats-Unis. Raoul Peck montre dans son film documentaire, *Lumumba* (1991), l'implication de l'Europe et des Etats-Unis dans la disparition de Lumumba et dans l'intronisation de Mobutu au Zaïre, par exemple. Sembene dénonce cette politique des marionnettes, de la main tendue, une économie et une culture sous perfusion de l'Europe, ancienne colonisatrice. Son film, *Guelwaar* (1992), au-delà de ses considérations religieuses, apporte un témoignage poignant sur l'importance d'une indépendance économique qui permettrait au Sénégal et à l'Afrique de se passer de l'aide occidentale. Tous ses longs métrages font écho de ces facteurs de division en Afrique que

constituent les religions et l'absence d'une histoire de référence qui pourrait mettre fin à l'aliénation culturelle.

Il paraît donc essentiel de se rendre compte que les cinémas africains, en général, et sénégalais, en particulier, ont été investis d'une forte dose de politique. Sembene se veut quelqu'un qui dénonce le regard colonial de l'autre, mais aussi un homme qui ne passe pas sous silence les tares de son propre peuple. Alexie Tcheuyap relie cette démarche du cinéaste sénégalais à son attachement à la tradition du griot en faisant référence à son cinéma comme à une «caméra-griot»:

Le tenant le plus téméraire de la caméra-griot est certainement Sembene Ousmane. Pour lui, la réalisation filmique est une action politique. Il est question, comme chez le griot, de dénoncer les tares de la société, qu'elle soit coloniale ou postcoloniale: il s'agit essentiellement d'une entreprise de dévoilement. (Tcheuyap: 2000: 270)

Cette «caméra-griot» de dévoilement, telle que décrite par Tcheuyap, s'inscrit dans la droite ligne de l'engagement politique de Sembene dans son propre pays. Et son cinéma montre les contours d'un tel engagement.

3.3 Cinéma sénégalais et engagement politique

3.3.1 Fiches techniques du corpus

EMITAI (DIEU DU TONNERRE)

Langue Diola, 1971, LM, 95 min., Fiction.

Scénario: Sembene, Ousmane. *Image*: Caristan, Georges. *Son*: M'Bow, El Hadji.

Montage: KiKone, Gilbert.

Production: Myriam Smadja / Film Domireew (Sénégal)

CEDDO

Wolof, 1976, 35 mm/C, 128 min., Fiction.

Scénario: Sembene, Ousmane. *Image*: Caristan, Georges. *Son*: M'Bow, El Hadji.

Montage: Eymon, Florence. *Musique:* Dibango, Manu.

Production: Film Domireew (Sénégal).

LE CAMP DE THIAROYE

Français, 35mm/C, 90 min., Fiction.

Co-réalisation: Sow, Thierno Faty / Sembene, Ousmane.

Scénario: Sembene, Ousmane / Sow, Thierno Faty. *Image:* Lakhdar-Hamina, Smaïl.

Montage: Attia-Riveil, Kahena. *Musique:* Lo, Ismaël.

Production: SNCP (Sénégal) / SATPEC (Tunisie) / ENAPROC (Allemagne).

FAAT-KINE

Wolof, 2000, 35 mm, LM, Fiction.

Collection: Héroïsme au Quotidien.

Scénario: Sembene, Ousmane. *Image:* Gentil, Dominique. *Son:* M'Bow, Alioune.

Montage: Attia-Riveil, Kahena. *Musique:* Sène, Yandé Codou.

Production: Film Domireew (Sénégal).

TOUKI BOUKI (LE VOYAGE DE L'HYENE)

Wolof / Français, 1973, 16 mm/C, 110 min., Fiction.

Scénario: Diop-Mambety, Djibril. *Image:* Sow, Pa Samba / Bracher, Georges. *Son:* M'Bow, El Hadji.

Montage: Asteni, Siro. *Musique:* Baker, Josephine / Robin, Mado / Fall, Aminata.

Production: Cinegrit (Sénégal).

HYENES

Wolof, 1992, 35 mm/C, 110 min., Fiction.

Scénario: Diop-Mambety, Djibril. *Image:* Kalin, Matthias. *Son:* Salla, Maguette.

Montage: Cristelli, Ioredana. *Musique:* Diop, Wassis.

Production: Thelma Films Ag (Suisse) / ADR Productions (France) / MK2 Productions (France) / Maag Daan (Sénégal).

AINSI MEURENT LES ANGES

Wolof / Français, 2001, 56 min., Fiction.

Scénario: Sène Absa, Moussa. *Montage*: Chavance, Pascale.

Production: Msa Productions / Institut National de l'Audiovisuel.

KARMEN GEI

Wolof / Français, 2001, LM, 82 min., Fiction.

Réalisation: Gaye Ramaka, Joseph. *Scénario*: Gaye Ramaka, Joseph. *Musique*: Jouga, Julien / Murray, David / Ndiaye Rose, Doudou. *Montage*: Gérard, Hélène. *Son*: Gueheguan, Patrick.

Production: Les Ateliers de l'Arche (France), Zagarianka Prod / Canal Plus (France) / Arte (France) / Euripide Productions (France) / Mataranka Productions Inc. (Canada).

L'AFRANCE

Français, 2000, LM, 90 min., Fiction.

Scénario: Gomis, Alain.

Production: Movimento Production (France).

3.3.2 Cinéma et discours politique: les influences marxistes et panafricanistes

Le cinéma est, par essence, un outil politisé, dans la mesure où la filmographie de

Sembene consiste surtout à ramener les événements du passé au présent. A ce propos,

Zimmer nous informe:

Le développement industriel, par une de ces contradictions inhérentes au régime capitaliste, a donc apparemment joué contre les intérêts de la classe au pouvoir, contre ceux de l'idéologie dominante. Il a ouvert lui-même la voie à la politisation du cinéma. Dans la mesure où se politiser, c'est s'ouvrir au réel, établir avec lui un contact plus étroit, plus direct, plus authentique...(*Cinéma et politique*, 222)

Des événements politico-culturels majeurs ont jalonné la vie de Sembene et ont sans doute déteint sur son écriture, ainsi que sur sa mise en scène. Au cours de la période suivant la Deuxième Guerre Mondiale, le marxisme était florissant en France. La carte du

parti communiste français constituait alors le gage d'un sentiment d'appartenance à un mouvement moins raciste, ainsi qu'à une possible prise de parole. En tant que docker et syndicaliste, la théorie marxiste contribuait à aider Sembene à affûter les armes de son combat contre le colonialisme et l'exploitation. Le marxisme s'offrait comme un tremplin vers une longue lutte non seulement contre la colonisation et les guerres d'indépendance africaines qui allaient suivre, mais aussi comme un outil théorique qui permettrait, après quelques retouches, de faire émerger la philosophie politique et culturelle de l'Afrique, à l'opposé des thèses négationnistes et pour le moins réductionnistes déjà largement répandues par certains ethnologues occidentaux et autres missionnaires. Là où ces derniers spéculaient sur la « mentalité primitive » des Africains, ils se voyaient, quant à eux, investis d'une mission consistant à lever le voile sur la signification des cultures africaines.

Sembene, lui, n'appréciait pas les images propagées par les documentaires d'ethnologues comme Jean Rouch, avec ses *Maîtres Fous*, un genre communément appelé cinéma colonial. Jean Rouch, reconnu comme père d'un cinéma vérité dont le terreau a surtout été l'Afrique, a fait montre d'une vision parcellaire de ce continent. Le cinéma vérité ou *Candid eye* ne consistait, en réalité, qu'en une intrusion de Jean Rouch dans des cercles initiatiques dont les rites étaient privés de toute raison d'être et de tout aspect sacré, du fait de l'œil de la caméra, malgré un regard candide. Sembene ressassait depuis longtemps l'idée de relever un jour le défi de l'image, pour une autre prise de vue de l'Afrique. Le marxisme permettait à de telles ambitions de mûrir. Cette tentative de réhabilitation d'une culture y trouve une résonance que les Africains adapteront dans un discours singulier sur eux-mêmes. C'est sans doute pour cette raison que Mudimbe, dans

«African Gnosis Philosophy and the order of knowledge: An introduction » (1985:168),
précise:

[...] the growing influence of Marxism from the 1930s onwards opened a new era and allowed for the possibility of new types of discourses, which from the colonial point of view were both absurd and abhorrent. The most original include the Negritude movement, the Fifth Pan-African conference, and the creation of *Présence Africaine*.

L'influence grandissante du Marxisme à partir des années 1930 ouvrit une nouvelle ère et rendit possible de nouveaux types de discours qui, du point de vue colonial, étaient absurdes et odieux. Parmi les plus originaux, il faut noter le mouvement de la Négritude, le Cinquième Congrès Pan-Africain et la création de *Présence Africaine*.

En plus du marxisme qui influence le discours, l'intelligentsia noire d'Amérique et d'Afrique avait, par le biais des multiples rencontres dans les capitales européennes, posé les jalons d'un instrument idéologique de combat autour du Pan-Africanisme. Ce concept, que l'on doit à W.E. Dubois selon George Padmore (Padmore, 1971), était en train de se matérialiser dans sa praxis au cours des congrès des Noirs d'Afrique et de la Diaspora. Le premier de ces congrès s'est tenu à Londres en 1900. Il consistait à mettre en place un « forum de protestation contre les agressions des colonisateurs blancs », tout en créant une dynamique de lutte unifiée des peuples noirs pour leur libération par des moyens pacifiques (Padmore, 1971: 96).

L'écrivain-cinéaste qu'est Sembene est imprégné de toute cette ébullition politico-culturelle qui se manifeste chez lui par une production littéraire dont le but ultime est l'appropriation des moyens politiques. Il comprend très tôt que, dans cette période cruciale, son rôle portera plus de fruits dans le cinéma. Il poursuit, après les indépendances avec ses pairs africains, son activisme politique pour doter le cinéma à l'échelle continentale de structures qui permettront une mise en valeur du 7^{ème} art, en même temps qu'elles pourront servir de cadres de discussion pour son développement. C'est ce qui explique la mise en place en 1970 de la Fédération Panafricaine des

Cinéastes (FEPACI) dont le nom ne dissimule pas les ambitions politiques et culturelles.

Gaston Kaboré résume assez clairement l'objectif hautement noble de l'organisation,

quand il ramène le débat à « l'image de soi, un besoin vital »:

à perdre toute conscience de soi; il n'aurait plus ni aspirations, ni désirs, ni rêves. Ceci tout individu qui vivrait sans être en mesure de se représenter, de se regarder, de se projeter sur l'écran de son propre réel, à la fois comme acteur et comme cible de ses propres actions, en viendrait est tout aussi vrai pour une communauté, pour une société, que pour un peuple. Dans la dialectique relationnelle que l'homme entretient avec le réel qui l'entoure, l'image constitue un paramètre décisif. (Kaboré, 1995: 21-22)

Plus loin, il ajoute:

Dès la fin des années 60, les cinéastes d'Afrique ont réalisé que l'image cinématographique représentait un énorme enjeu économique, culturel et politique. Bien avant les gouvernements africains [...], les cinéastes africains avaient su mesurer à quel point la culture était une dimension essentielle du développement (*ibid.*).

Comme pour son œuvre littéraire, son cinéma se veut, sous bien des rapports, didactique. Sembene filme pour son peuple, celui que les bourgeoisies africaines naissantes ont mis à l'écart, aidé en cela par sa formation marxiste et sa vision pan-africaniste du continent africain. Son film *Ceddo* incite les Africains à une réflexion plus critique du rôle néfaste de l'Islam et du Christianisme, sur un continent qui doit faire le diagnostic de son mal et trouver des solutions dans la synthèse des valeurs ancestrales, en les réactualisant. Il reste attaché à l'histoire de l'Afrique et s'efforce de rétablir la vérité, par la mise en images des cruautés coloniales passées sous silence dans les livres écrits par les vainqueurs. En un mot, Sembene voit le cinéma comme un outil révolutionnaire.

Ce qui amène Frank Ukadiké à déclarer:

For many African filmmakers cinema is a revolution. African filmmakers perceive film as a stimulating medium that the Third World must use for social, political, and artistic enlightenment in order to achieve what Franz Fanon has called «a new revolutionary humanism» (Ukadiké, 1994: 5).

Pour beaucoup de cinéastes africains, le cinéma est une révolution. Les cinéastes africains conçoivent le film comme un stimulant que le Tiers Monde doit utiliser en vue d'un éveil

social, politique et artistique, de manière à accomplir ce que Franz Fanon a appelé « un nouvel humanisme révolutionnaire ».

3.3.3 Cinéma sénégalais et engagement politique et social

Comme nous l'avons ébauché dans les parties précédentes, le cinéma sénégalais, dans l'acception sémébienne de cet outil, est fondamentalement politique. Il tient cette définition d'une conviction liée à son époque, mais aussi du cinéma lui-même. Au-delà du choix d'éléments historiques passés sous silence, dans ses premiers films et notamment dans *Ceddo*, *Emitaï* ou encore *Camp de Thiaroye*, c'est surtout « l'instant présent » du cinéma qui politise son œuvre. Il procède à une sorte de réactualisation d'un événement, par la puissance de l'image qui l'accompagne. Zimmer éclaire encore davantage ce processus, quand il écrit que la « politique, c'est le présent ». Dans le cinéma sémébien et principalement dans ses films historiques, le politique n'est pas « la représentation du réel, mais plutôt la réalité de la représentation » (Zimmer, 1974: 274). De ce point de vue, nous pouvons affirmer que tout cinéma est politique. A la seule différence, cependant, que la thématique devient ce qui catégorise et singularise le mieux cet aspect politique. Dans le cas du cinéma sénégalais, c'est plus le contenu avec, par exemple, la réécriture de l'Histoire, ainsi que les effets engendrés par la réception d'une telle réactualisation, qui renforcent et expliquent l'attention que nous portons à cette question.

Si l'on remonte aux débuts du cinéma africain, tel que nous l'avons défini, c'est-à-dire en tant qu'aventure artistique née avec le cinéaste sénégalais Ousmane Sembene, il convient de réduire le champ de l'étude à des proportions nationales. Circonscrire notre analyse au seul cinéma sénégalais répond à cette légitimité historique qui a fait du

Sénégal le point de départ du cinéma africain, tout en nous permettant de placer le 7^{ème} Art dans des limites nationales—même si celles-ci sont originellement incohérentes.

Certes, le cinéma sénégalais regorge de talents—le pays comptait plus de trente cinéastes dans les années 1970—, deux cinéastes cependant ont suscité une bibliographie abondante. Pour des raisons historiques, Sembene constitue une exception sénégalaise et même mondiale, du fait du prolongement temporel de son œuvre cinématographique. De la plume à la caméra, Sembene constitue l’emblème du cinéma sénégalais. Nous verrons par la suite comment il a réussi à dominer les paysages cinématographique et même littéraire du Sénégal.

La contribution de Djibril Diop Mambéty au changement du discours filmique sénégalais, rendue plus flagrante encore par sa disparition soudaine, nous invite à jeter un regard plus attentif sur son œuvre. Pour leur part, les nouvelles générations feront l’objet d’une bibliographie plus sommaire. Nées à la veille des indépendances, elles n’ont pas vécu les périodes tumultueuses que Sembene, par exemple, a traversées, de sorte que leur oeuvre encore jeune ne peut être tributaire de toutes les tribulations coloniales. Ils sont entrés dans le moule des spécialisations en se concentrant sur leur métier de cinéastes, à l’exception de Moussa Sène Absa qui est aussi peintre. Ou bien ils débute seulement leur carrière cinématographique, à l’instar d’Alain Gomis, né en 1972, pour qui *l’Afrance* (2001) est le premier long métrage.

Le cinéma sénégalais a pris son envol sous l’impulsion de ces deux figures emblématiques que sont Sembene et Mambéty Diop, à qui il doit même une partie de sa croissance. Leurs parcours parallèles se sont parfois croisés. Ces deux itinéraires nous permettent d’éclairer les problématiques qui suivent. Après quarante années

d'indépendance du Sénégal, à quel carrefour son cinéma se trouve-t-il ? Comment le cinéma a-t-il participé à la construction nationale ? Cette participation a-t-elle été effective dans ce que nous appelons l'engagement politique et social ?

3.4.1 Sembene, icône du cinéma sénégalais

Les cinémas sénégalais et africain portent incontestablement la marque de l'œuvre prolifique de Sembene. Certains cinéastes sénégalais désapprouvent sa vision toujours très politique, mais rares sont ceux qui remettent en question la fécondité de sa production filmique. En près d'un quart de siècle, de 1962, avec son court métrage *Borom Sarret (Le Charretier)*, à 2004, avec *Moolaadé (l'Asile)*, Sembene a réalisé seize films, dont huit longs métrages. Le «père » du cinéma africain continue de planer comme un ange sur le cinéma sénégalais en consacrant sa vie à la caméra. Alors qu'il a quatre vingt un ans, son dernier film, *Moolaadé* (2004), a été sélectionné au festival de Cannes, dans la catégorie «Un Certain Regard ».

Au Sénégal, la participation de Sembene à la construction nationale n'a pas nécessairement correspondu à une activité politique aux côtés d'hommes comme Senghor, le président poète, avec qui il avait des désaccords politiques irréconciliables. C'est ainsi que son film *Ceddo* a été interdit au Sénégal, jusqu'à la démission du Président Senghor en 1981. Le Président avait justifié ce choix par une question d'orthographe—*Ceddo* devait être écrit avec un seul «d» au lieu de deux—, écartant ainsi les problèmes soulevés par la thématique religieuse sensible explorée dans le film. Nous y reviendrons dans les chapitres à venir. En réalité, ce prétexte cachait difficilement l'animosité mal digérée entre le cinéaste marxiste et le Président qui avait refusé l'indépendance immédiate du Sénégal, proposée dans toutes les colonies françaises par le

référendum de Charles De Gaulle en 1958. Sembene a très tôt donné un tour politique au cinéma de son pays. Aucun de ses films n'est venu ébranler la conviction qu'il exprime dans les lignes qui suivent:

Ce que je veux, c'est me servir du cinéma comme un moyen politique, sans pour autant verser dans « le cinéma de pancartes ». Il faut que tout en ayant des vertus didactiques, le cinéma reste un spectacle populaire. Deux directions s'ébauchent dans le cinéma africain ; contrairement à ceux qui lorgnent vers le cinéma commercial, moi je ferai toujours un cinéma partisan et militant (José Paré et Anny Curtius, 1996:143).

Cette déclaration en faveur d'un cinéma partisan doit être interprétée à travers le prisme des violences passées sous silence. Dans ces circonstances, le cinéma doit tout au moins opérer une catharsis des événements coloniaux par la force des images et s'opposer ainsi à l'oubli. Ces images doivent se graver dans la mémoire de *l'Homo Senegalensis*, afin de rythmer son progrès à chaque étape de la vie de la nation sénégalaise.

Le courage politique de Sembene, qui fait de lui un militant infatigable, prend sa source dans le bouillonnement culturel et surtout politique de la première décennie de l'indépendance du Sénégal. La répression politique des syndicats sous le régime de Senghor a contribué à radicaliser un peu plus l'ancien syndicaliste, tout en l'incitant à une écriture littéraire ou filmique plus militante encore. Ainsi, il a publié une satire politique attaquant son adversaire Senghor, intitulée: *Le Dernier de l'Empire*. Ce climat social délétère issu des dérives dirigistes du pouvoir politique de Senghor a engendré moult débats et révélé plusieurs talents dont celui de Sembene. Deux historiens sénégalais, Momar Coumba Diop et Mamadou Diouf, témoignent de cette période en ces termes:

Pendant toute cette période [1963-68], le régime a tenté de contrôler et d'anéantir l'opposition soit en négociant l'intégration de certaines forces politiques au sein de l'UPS [Union progressiste sénégalaise], soit en ayant recours à un arsenal juridique d'une sévérité croissante: recours à l'état d'urgence, réquisition des fonctionnaires en grève, arrestation d'opposants. Des actions de grande envergure sont tentées à partir de janvier 1964 pour contrôler les syndicats au service du parti de Senghor, actions qui avaient pour objectif de

mettre un terme au climat social tendu régnant dans les entreprises depuis 1963. (Diop et Diouf, 1990: 36)

Nous verrons comment le vieux rebelle déploie son militantisme dans le langage cinématographique. En effet, les films *Emitai*, *Ceddo* et *Faat-kine* illustrent avec éloquence ce combat politique de Sembene.

3.5 Retour à un cinéma urbain au visage national

Un autre cinéaste sénégalais, à la vie plus courte que celle de Sembene, mais qui n'en est pas moins une référence dans la filmographie sénégalaise, s'appelle Djibril Diop Mambéty.

Contrairement à son aîné et compatriote, Mambéty est d'abord un acteur, au théâtre, avant de prendre la caméra. Il est né en 1945 et mort en 1998. En dépit de sa courte vie, il a très tôt suivi sa passion, de sorte qu'il a laissé derrière lui pas moins de sept films, dont *Touki Bouki* (*Le voyage de l'Hyène*, 1973) et *Hyènes* (1992). Ces deux films feront l'objet d'une étude approfondie dans les troisième et quatrième chapitres, en lien avec l'influence du premier sur les films de la jeune génération et du second pour ce qui concerne l'adaption.

Djibril Diop Mambéty réalise aussi, en suivant une méthode différente, un cinéma à caractère politique. Il s'attaque aux symboles populaires sénégalais de l'hyène, animal malicieux et roublard, pour poser son regard sur la société sénégalaise. Mambéty est plus ésotérique que Sembene dans ses films de fiction qu'il convient de regarder plusieurs fois avant de parvenir à un déchiffrement plus ou moins satisfaisant des symboles qui parcourent son œuvre filmique.

Son premier long métrage, *Touki Bouki* (1973), fait écho à quantité de contes sénégalais déjà investis par les poètes Senghor et Birago Diop. Plus que dans le cas de

Sembene, le génie de Mambéty repose sur une exploitation du substrat culturel populaire sénégalais qui donne à ses films une dimension nationale. Les deux films choisis pour faire partie de ce corpus rendent compte d'une dualité problématique dans la réalité, dans la mesure où ils constituent des observations du phénomène urbain dakarois marqué par l'aliénation, en utilisant un langage profondément ancré dans la culture populaire traditionnelle sénégalaise. Dans son film *Hyènes* (1990), il ira plus loin en adaptant avec un succès incontestable la pièce *La visite de la dame* de l'écrivain suisse Dürrenmatt.

Mambéty est né l'année de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, Moussa Sène Absa, quant à lui, est né l'année du référendum organisé dans les colonies au sujet des indépendances, en 1958. Il a suivi des études de cinéma à Paris et combine les métiers d'acteur, de comédien, de peintre et de cinéaste. Il a réalisé une dizaine de films. Le premier long métrage est intitulé, *Ça Twiste à Popenguine* (1993), film qui montre le rêve des jeunes de Popenguine de Paris. *Ainsi meurent la Anges* (2001), que nous étudierons en détails, semble poursuivre cette histoire d'amour entre la jeunesse sénégalaise et la France. Sène Absa marche sur les pas de Mambéty qui, déjà avec *Touki Bouki*, montre le charme envoûtant de l'ailleurs ici représenté par la France.

Quant à Jo Gaye Ramaka, il est né en 1952 dans la ville la plus représentative de la présence coloniale française en Afrique Occidentale: Saint-Louis. Il a étudié le cinéma et l'anthropologie à Paris. Il a même été exploitant de Salle de cinéma au Sénégal et a donc tenté de maîtriser les moyens et les circuits de production de son art. Peut-être du fait de sa formation d'anthropologue, il a plutôt tourné des documentaires, dans lesquels il valorise les pratiques animistes sénégalaises. Ainsi, on peut citer: *les Rites de Pluies* (1985), ainsi que *les Faiseurs de Pluie* (1988), des films qui montrent la puissance des

rites encore présents dans la société sénégalaise qui fait appel aux faiseurs de pluie quand la sécheresse menace le pays. Toutefois, c'est surtout son film *Karmen Gei* (2000), dont la sortie au Sénégal a défrayé la chronique avant d'être finalement censuré, qui nous intéresse. Il semble important de voir la récupération de ce texte étranger et comment son adaptation a apparemment échoué, si l'on considère la réception religieuse et politique d'une telle œuvre.

Enfin, nous terminerons par Alain Gomis, le benjamin des cinéastes sénégalais, né en 1972 à Paris. Comme beaucoup de ses compatriotes, il a obtenu une maîtrise dans la capitale française. Son film *l'Afrance* (2001) exprime la dualité entre un pays d'origine, le Sénégal, et un pays d'accueil, la France. On pourrait dire que le film a des accents autobiographiques, car Alain Gomis est franco-sénégalais et a vu le jour à Paris. Son film se penche sur la complexité des questions de l'immigration, ainsi que le phénomène de la diaspora sénégalaise. Un phénomène dont se réclame un nombre grandissant de Sénégalais.

Ainsi donc, nous aborderons dans le chapitre qui suit, des thèmes historiques avec les premiers films de Sembene, avant de voir l'évolution thématique visible dans les films suivants, y compris les films les plus récents du père du cinéma sénégalais. En quoi Sembene constitue-t-il un griot des temps modernes dans sa façon de reconstituer la mémoire sanglante du Sénégal, les incohérences et les aberrations de la colonisation dans cette partie de l'Afrique ?

CHAPITRE 4. CINÉMA ET HISTOIRE: L'IMPÉRIALISME CULTUREL

4.1 L'impérialisme islamique et occidental dans le cinéma sénégalais

Comme nous l'avons déjà souligné, Sembene le réalisateur se veut griot, non pas à la solde d'un roi, mais plutôt au service de tout un peuple. Sa caméra parcourt la mémoire en exhortant l'Afrique à intérioriser les images du passé pour mieux se confronter à son présent. Le passé de l'Afrique subsaharienne est marqué par de multiples invasions des forces arabes et occidentales qui visaient à en démanteler les structures traditionnelles idéologiques, culturelles, autant que spirituelles. Cette caméra-mémoire ne cherche pourtant pas à figer des images obsolètes et nostalgiques, à l'instar d'une carte postale, mais plutôt à les fixer sous la forme d'une *Image mouvement*, laquelle entraînerait une réaction, un comportement nouveau, pour éviter les pièges tendus par ce même passé. Sembene y parvient de manière éclatante, car seuls manquaient l'image et le son pour que revive la tradition, africaine en générale et sénégalaise en particulier, essentiellement orale. Comment cette tradition orale—sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce chapitre—définie comme l'ensemble des valeurs d'une civilisation qui s'exprimerait par la parole et par des manifestations non écrites, a-t-elle été foulée au pied et comment Sembene la restaure-t-il par le cinéma ?

Le génie de Sembene se loge dans sa capacité à juxtaposer l'oralité et des événements historiques dont la mission était précisément d'enterrer ces traditions. C'est là ce que note Manthia Diawara lorsqu'il fait référence aux films historiques comme *Ceddo*, même si la critique sembénienne de l'impérialisme inclut également l'impérialisme arabe, laissé de côté ici dans la classification de Diawara qui ne tient compte que de l'impérialisme européen:

The stories are about colonial encounters, and they often pit African heroes and heroines against European villains. They are conditioned by the desire to show African heroism where European history only mentioned the actions of the conquerors, resistance where the colonial version of history silenced oppositional voices, and the role of women in the armed struggle. For the filmmaker, such historical narratives are justified by the need to bring out of the shadows the role played by African people shaping their own history (1992: 152).

Les récits traitent de rencontres coloniales. Ils opposent souvent des héros et des héroïnes africains à de méchants Européens. Ces récits sont conditionnés par la volonté de montrer l'héroïsme africain, là où l'histoire européenne ne fait mention que des actions des conquérants ; la résistance, là où la version coloniale de l'histoire a réduit au silence les voix d'opposition ; ainsi que le rôle des femmes dans la lutte armée. Pour le cinéaste, de tels récits historiques se justifient par la nécessité de faire émerger le rôle joué par les Africains dans la formation de leur propre histoire.

L'obsession de Sembene pour l'histoire sénégalaise et, par extension, pour l'histoire africaine se justifie donc par l'absurdité des événements qui ont jalonné les rapports de son pays avec les religions importées ou imposées, notamment l'Islam et le Christianisme, d'une part ; et le comportement sanguinaire de l'Europe coloniale et de la France en particulier vis-à-vis de « ses » colonies durant la Deuxième Guerre Mondiale, d'autre part. Pire encore, ces errements coloniaux ont toujours été étouffés par la censure. On peut citer pour exemple, *Afrique 50* (1950), du Français René Vauthier, interdit pour absence de permis. La raison inavouée de cette interdiction réside dans le fait que ce film révélait le soulèvement d'une population en Côte d'Ivoire contre l'«ordre» colonial. Tout film qui ne participait pas de l'apologie du pouvoir colonial subissait toutes les restrictions possibles, afin de ne pas être projeté, pour ne pas entacher «la mission civilisatrice» de la France en Afrique. Sada Niang, en revanche, attribue ce choix de Sembene de se pencher sur l'histoire du Sénégal aux coïncidences historiques de sa naissance:

Sembene naquit trois ans après l'ouverture du Lycée Faïdherbe à Saint-Louis du Sénégal, paradoxe frappant, la même année que fut inaugurée le chemin de fer Dakar-Bamako, autour duquel se tisse la trame de l'un des ses plus illustres romans: *Les bouts de bois de Dieu* (Niang, 1996: 98).

Ce sont tous ces aggrégats historiques qui ont façonné la vision combattante de l'écrivain-cinéaste. C'est aussi dans cet esprit qu'il faut analyser les richesses d'un pays imaginé à l'aube de ses contacts avec les impérialismes culturels musulman et occidental.

Dans *Ceddo*, texte filmique de fiction, l'histoire est convoquée, depuis le début de l'arrivée des colonisateurs, jusqu'à l'établissement de l'Islam dans les milieux Ceddo¹ (les gens du dehors) de la Sénégalie actuelle. Nous faisons nôtre le résumé du film proposé par *Le Dictionnaire du Cinéma Africain*:

Le film se situe au 17^{ème} siècle, au moment où l'Islam et le christianisme pénètrent l'Afrique de l'Ouest. Pour les deux religions tous les moyens sont bons pour remplir la mosquée ou l'église: armes à feu, alcool et pacotille de toute sorte. L'Islam, après avoir converti la famille royale et les grands dignitaires, se heurte au refus des « Ceddo ». Pour eux, adhérer à une religion étrangère c'est renoncer au spiritualisme africain. Pour arriver à ses fins l'Imam usurpe le trône et réduit les récalcitrants à l'esclavage. La princesse, incarnant tout au long du film la résistance de son peuple, tue le marabout-roi. Un film de réflexion rassemblant des faits véridiques qui s'échelonnent sur plusieurs siècles².

Le cinéaste, toujours influencé par la même philosophie révolutionnaire, continue à exprimer le même vœu, c'est-à-dire que les Africains regardent leur reflet dans leur propre miroir. En somme, il s'agit de réconcilier les Africains avec leur histoire, pour imposer une nouvelle lecture de celle-ci. Il confie, à propos des motivations qui ont guidé *Ceddo*:

J'ai surtout voulu que ce soit un film de réflexion, afin que nous, Africains, ayons le courage d'essayer de réfléchir sur notre propre histoire et les éléments que nous avons reçus de l'extérieur et que nous cessions de faire des films pour pleurer sur notre misère ou solliciter la condescendance des autres. (Guy Hennebelle, 1985:29)

Le film s'ouvre sur une séquence au petit matin. Une jeune fille se baigne dans une rivière, tandis que des femmes ouvrent le grenier, certainement pour prendre des tiges de mil qu'elles vont aller piler. Pendant ce temps, un homme armé suit deux

¹ Ceddo est un terme pular qui signifie « les gens du dehors », ceux qui refusent d'appartenir à un groupe, à une religion ; ceux qui sont là momentanément. Pour une étude détaillée, voir l'article de Mamadou Diouf "Histoires et Actualités dans *Ceddo* d'Ousmane Sembène et *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty" in *Littérature et Cinéma en Afrique Francophone : Ousmane Sembène et Assia Djébar* (1996).

² L'Association des Trois mondes, *Dictionnaire du cinéma africain*, (Paris : Karthala/Ministère de la Coopération et du Développement, 2000) 303-304.

hommes noirs aux mains attachées derrière le dos, reliés entre eux par deux morceaux de bois qui pèsent sur leurs épaules. Le fusil à l'épaule, il se dirige vers l'établissement du marchand d'esclaves blancs. Il lui remet les deux hommes et assiste à une démonstration de balistique avant de prendre le fusil, sa nouvelle acquisition. On devine aisément qu'il va s'en servir pour traquer d'autres hommes sans armes, qu'il viendra vendre chez le négrier.

D'emblée, Sembene revient sur la question de l'esclavage et de ses acteurs. La pacotille est la seule monnaie d'échange du négrier. Il la troque contre des matières premières—lait, coton— et s'adonne à un commerce douteux d'armes qu'il échange contre des prisonniers de guerre à des hommes qui les traquent. La présence du négrier et du prêtre blanc à la réunion convoquée par le roi Thioub signale une double complicité. Le premier aspect de cette complicité désigne le roi comme celui qui a autorisé les étrangers—le négrier et le prêtre—à s'installer dans le pays. La déférence que les deux hommes montrent envers le Roi Thioub illustre le fait que c'est le roi lui-même qui a établi les règles du jeu. Le négrier pose son chapeau pour saluer le roi, avant d'aller s'asseoir un peu à l'écart de l'assemblée, près du prêtre. Le deuxième aspect de cette complicité est plutôt horizontal. Elle se joue entre le prêtre et le négrier. Assis côte à côte, ils se rapprochent l'un de l'autre, tandis qu'ils échangent des regards complices.

Une autre complicité stratégique, qui alimente la tactique de recrutement du prêtre dans le giron du monde de *Ceddo*, se fait jour lorsqu'il profite du conflit qui oppose le roi à son neveu pour tenter de «récupérer» ce dernier. Madior Fatim Fall est, selon les coutumes, l'héritier du trône. La tradition du pays Ceddo reposant sur le matriarcat, le neveu hérite de son oncle. Madior refuse ce changement des traditions, qu'il juge par trop

abrupt, d'autant plus qu'il est insufflé depuis l'extérieur des frontières et que ses motivations restent inavouées. Madior estime que la présence de l'Imam qui prétend établir, d'après les préceptes de l'Islam, que le fils aîné doit hériter du trône de son père jette une lumière crue sur le déclin du pouvoir de son oncle et la décadence d'un royaume. Furieux d'observer toutes les manigances autour du trône, il rejette la religion musulmane à laquelle il avait dû se convertir en tant que membre de la famille royale. Il jette le petit bonnet blanc qu'il avait sur la tête et qui symbolise l'appartenance à l'Islam—d'autant que les *Ceddos* eux ont des tresses et non le crâne rasé—devant l'Imam, geste qui marque sa protestation et son reniement de la religion. Il envisage alors de devenir chrétien et se rend chez le prêtre. Le prêtre voit en lui celui qui pourrait le remplacer à son poste après sa mort.

Sembene profite de ce rêve pour procéder à une prolepse qui propulse le film, pendant quelques minutes, dans le Sénégal du XX^{ème} siècle pour montrer Madior vêtu des habits d'archevêque, lors d'une grande cérémonie de commémoration et de communion. On y retrouve tous les anciens résistants à la religion chrétienne, y compris l'Imam, qui reçoivent l'eucharistie. Cette brève projection dans l'avenir possible d'un pays Ceddo transformé et converti au Catholicisme constitue un exemple du réalisme sembénien. En effet, comme nous l'avons précisé en ouverture, le Sénégal compte aujourd'hui 5% de catholiques qui forment une véritable communauté religieuse.

4.2 L'Islam: entre Rejet et Absorption

Après cette incursion rapide dans le temps présent, Sembene retourne au XVII^{ème} siècle pour continuer à dérouler la trame de l'histoire de la désintégration du

pouvoir politique traditionnel opérée par les forces religieuses en présence. L’Islam semble être la source principale de ce déclin.

En effet, l’Imam est l’autre figure emblématique du film. Son teint basané, sa djellaba et son chapeau rouge, son chapelet délibérément kilométrique presque aussi grand que lui, constituent autant d’indices quant aux origines marocaines de l’Imam. Investi de la parole islamique, il se trouve au coeur des changements en cours dans le pays Ceddo.

Une autre séquence s’ouvre après cette image. Sur le plan suivant, des femmes qui crient, les mains sur la tête—un signe de malheur au Sénégal—, en train de courir vers les hommes qui prient dans une petite mosquée de fortune construite en palissades, sont filmées en gros plan.

Dans le film *Ceddo*, Sembene donne à voir deux personnages qui semblent jouer le rôle du griot. Nous avons vu que, en tant que cinéaste, il s’est toujours considéré comme un griot. Il semble donc particulièrement important d’observer attentivement l’évolution de ces deux personnages dans le film. La première figure de griot, avec son «hoddu» (guitare à trois cordes de l’ethnie peule),³ assiste à toutes les batailles entre les prétendants de la princesse Dior Yacine. Il rapporte les faits sans les juger, bien qu’il les valide en tant que témoin rapporteur. Sans son témoignage, les événements ne seraient pas enregistrés. La deuxième figure assimilable à un griot est le bras droit, le porte-parole, du Roi Thioub. Le Roi ne parle pas fort. Ainsi, il appartient à son griot, son maître de cérémonie, de servir de porte-voix. Ces deux personnages, du fait de leurs fonctions complémentaires, pourraient représenter le réalisateur et sa caméra mémoire. Selon

³ Guitare traditionnelle des peuls, généralement à trois cordes dont les Maabo (griots) sont les seuls détenteurs.

Sembene, le cinéaste n'est ni simple chroniqueur, ni simple porte-parole d'un roi assis sur un trône en passe d'être dynamité par les forces étrangères.

Un autre rôle, et peut-être le plus important aux yeux de Sembene, est celui de critique social, en ce qu'il convoque l'histoire pour dénoncer les rapports parfois incestueux entre les pouvoirs politique et religieux. La collusion, au Sénégal, des confréries musulmanes et de la classe politique est fustigée par Sembene qui y perçoit une conspiration contre le peuple, les masses, dont il se veut le messager. Il conteste les fraudes mises au point dès le début de la colonisation et toujours présentes dans la société sénégalaise contemporaine. L'historien Mamadou Diouf ne pouvait pas mieux dire quand il affirme:

La production intentionnelle du message de *Ceddo* est une mise en scène de l'histoire, une formulation volontariste des identités contemporaines sénégalaises, dans ce qu'elles contiennent de petites lâchetés et concessions tout en affirmant, de manière oblique, des valeurs qui n'ont d'ancestrales que la couleur. Sembene ne dit, ni ne met en images l'histoire, il invente de nouvelles traditions historiques contre les traditions orales et la culture impériale qui sont productrices de logiques sociales et politiques qu'il conteste. En ce sens le cinéaste fait œuvre d'historien. (27)

Il convient de remarquer la candeur des propos de Diouf qui omet de mentionner les conséquences également néfastes de l'implication de l'Islam dans ces «petites lâchetés et concessions des identités sénégalaises » (*ibid*). Nous considérons en effet que l'Islam participe de la culture impériale, autant que l'Occident qui est toujours le premier à être pointé du doigt. Cette omission du Sénégalais vis-à-vis de cette religion majoritaire peut se comprendre en ce sens qu'elle s'est fortement africanisée. Selon Ahmed Bangura, c'est à Paul Marty que revient l'expression «Islam Noir » (*Islam and the West African novel*, 11), qui fait référence à l'adaptation de l'Islam et à ses différents visages en Afrique noire.

En revanche, tout concourt à faire penser que Sembene réfute cette absorption tacite et docile de la culture islamique, comme de toute autre culture d'ailleurs. Au contraire, il invite les Sénégalais à partir du postulat selon lequel l'Islam est d'abord et avant tout une culture impériale et coloniale. Contrairement à Cheikh Hamidou Kane qui date le début de l'effondrement de l'Afrique à sa rencontre avec l'Europe et, de ce fait, ne remet pas en cause l'Islam (l'intégrant plutôt dans le patrimoine culturel des Peuls du Fouta), Sembene remonte le fleuve de l'histoire de l'Afrique préislamique et révèle que la rencontre avec l'Islam a provoqué autant de bouleversements que la rencontre avec l'Europe.

4.3 Islam et Agression identitaire

Il existe dans l'univers Ceddo mis en scène par le cinéaste une certaine nostalgie de la cosmogonie de cette partie du Sénégal, une forme de refus de la disparition de cette vision paisible du monde que l'Islam est venue bouleverser, avant la colonisation européenne. Pour Sembene, le cinéma doit montrer et immortaliser la manière dont l'Islam a infiltré les structures traditionnelles. Dans son brillant article intitulé, "Islam in Senegalese literature and film", Mbye B. Cham écrit:

In few other places in the creative traditions of sub-Saharan Africa is the factor of Islam more prominent and influential than in Senegal. Manifested in form and subject matter and spanning a wide cross-section of talent in both the traditional and modern media of creative expression, this prominence and influence can be attributed to a number of factors ranging from the artistic maturity, religious sensibility, intellectual astuteness and ideological orientation of individual artists, to the more general impact that Islam as a dominant religious force is perceived to have had on secular life in Senegal. (Cham, 163)

Il existe peu d'endroits, dans la tradition créative de l'Afrique subsaharienne, où le facteur de l'Islam est plus prominent et a plus d'influence qu'au Sénégal. Cette influence est manifeste dans la forme comme dans le fond et couvre un large éventail de talents tant dans les médias traditionnels que modernes de l'expression créatrice. Cette prééminence et cette influence peuvent être attribuées à divers facteurs, allant de la maturité artistique, la sensibilité religieuse, l'astuce intellectuelle et l'orientation idéologique d'artistes individuels, jusqu'à l'impact plus général que l'Islam, en tant que force religieuse dominante, est censée avoir eu sur la vie séculière au Sénégal.

Cham poursuit son propos et tente de mettre en lumière les raisons pour lesquelles cette religion étrangère possède une telle influence, et d'abord dans l'œuvre artistique sénégalaise:

These factors to a large extent determine the various ways in which individual Senegalese artists define themselves and their art vis -à-vis Islam in particular and society in general. These definitions are creatively translated into choice of form, thematic focus and, to use a cliché, 'message' (*ibid.*)

Ces facteurs déterminent dans une large mesure les différents modes selon lesquels l'artiste sénégalais pris individuellement se définit et définit son art vis -à-vis de l'Islam en particulier et de la société en général. Ces définitions sont traduites de manière créative dans le choix d'une forme, d'une focalisation thématique et, pour se servir d'un cliché, d'un 'message'.

Dès lors, pour inventer de nouvelles traditions, il faut puiser dans les origines de l'incohérence des comportements que le cinéaste décrit. L'incongruité, dans le film *Ceddo*, procède de l'usurpation du pouvoir par le marabout qui lorgne sur le trône et qui espère jouir d'une union avec Dior Yacine, la fille du roi. Une telle manœuvre ne pouvait être possible sans la mésentente qui régnait entre les conseillers du roi et le Jaraf, le bras droit du roi. Les conseillers refusent le règne éventuel d'une fille dans lequel ils entrevoient la fin de leurs privilèges, de sorte qu'ils finissent par élaborer une stratégie après la mort du roi. En d'autres termes, ils avalisent le pouvoir du marabout et le couronnent en même temps. Sembene ne montre pas ce couronnement. Il le suggère en filmant la séance de concertation des conseillers renégats du Roi Thioub, alors mourant. Les conseillers complotent à huis-clos et la caméra se contente de montrer le résultat de la conspiration: le marabout-roi, guide spirituel et temporel, décideur suprême.

A ce stade, nous pouvons émettre une conclusion partielle sur les caractéristiques fondamentales de l'Islam princier. L'objectif de l'Imam était de vendre son plan d'attaque à la famille royale en l'islamisant, tout en sachant que son but ultime est la

prise du pouvoir politique. Un fois que le guide spirituel a également obtenu la qualité de guide temporel, les Jihads peuvent être conduites sous son commandement. Les Jihads viennent ainsi couronner l'effet domino provoqué par l'islamisation de la famille royale sur le bas peuple, en obligeant les résistants à se soumettre ou à mourir.

Il soumet toute la communauté *Ceddo* à l'Islam au cours d'une grande cérémonie de baptême. A l'instar de toute cérémonie initiatique, l'événement est chargé de symboles. Le changement de nom constitue la marque la plus visible de l'entrée du pays Ceddo dans l'Islam. Tour à tour, les femmes et les enfants, d'un côté, les hommes, de l'autre, défilent devant l'Imam qui pose son lourd chapelet sur le crâne fraîchement rasé, avant de prononcer un nom arabe qui doit désormais remplacer le nom païen reçu à la naissance. La caméra se fixe sur une tête rasée de force, image de la naissance d'un pays nouveau. Par cette cérémonie de baptême, l'identité islamique opère une rupture radicale avec les coutumes du pays Ceddo. Les tresses qui symbolisaient leur appartenance ethnique sont rasées, ainsi que les cheveux blancs qui représentaient la sagesse.

Les acteurs de ce bouleversement, après avoir refusé l'éventualité du règne d'une femme en la personne de la princesse Dior Yacine, se voient reléguer au second rang derrière les disciples du marabout-roi. Si c'est une reconnaissance que les traîtres finissent toujours par payer, il demeure historiquement vérifié que les imams ont toujours préféré leurs disciples, plus soumis à cette nouvelle autorité que ceux qui pourraient réclamer une récompense ou de la reconnaissance en échange de leur participation au complot. L'Imam ne déroge pas à la règle dans sa stratégie de consolidation de son nouveau pouvoir.

Le cinéaste, rasé et rebaptisé, nous amène à imaginer sa rébellion en tant qu'athée vis-à-vis de ce que l'on pourrait appeler une islamisation des noms sénégalais et son attachement au nom traditionnel, Sembene, par opposition à son prénom arabe, Ousmane.⁴

Dans cette séquence qui annonce la fin du règne de Thioub et le début de la mainmise de l'Islam et, progressivement, de l'Occident sur le pays Ceddo, Sembene met en scène le rôle traditionnel du messenger qui fait part des événements aux ayant-droits. Parmi eux, Dior Yacine, fille du roi. La nouvelle lui parvient par l'intermédiaire d'un des anciens porte-paroles des Ceddo qui, alors qu'il est en fuite pour avoir refusé de renoncer à ses traditions, passe par l'endroit où Dior Yacine est tenue captive. Les larmes aux yeux, elle implore de pouvoir venir reprendre le pays en main. C'est le marabout-roi en personne qui désigne deux guerriers et les somme d'aller tuer le ravisseur de Dior Yacine et de la ramener.

4.4 Les images de l'oralité dans *Ceddo*

Parler d'images de l'oralité peut sembler redondant, lorsque l'on fait allusion aux traditions africaines et à leur emploi dans la narration filmique de Sembene. Ainsi, nous retenons ce titre simplement pour exposer le plus clairement possible les images qui renforcent l'oralité et l'aident à se déployer. Vieyra, dans *Réflexions d'un cinéaste africain*, définit la tradition orale comme, l'ensemble des valeurs d'une civilisation.

Ainsi, la première image de la structure narrative du film qui établit les prémisses de la trame narrative du film peut-elle présenter des jeunes filles qui courent vers des hommes

⁴ Voir David Murphy, qui intitule son livre *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Selon lui, Sembene souhaitait se départir du « è » dans son nom, en signe de protestation contre les noms français des rues de Dakar. Cependant, il n'a pas pu trouver d'autre source pour appuyer cette thèse, hormis le fait que, en 1993, à Dublin, il a demandé qu'on l'appelle simplement Sembene. Cette anecdote nous laisse cependant entendre l'aversion de Sembene vis-à-vis de tout ce qui est imposé.

en train de prier dans la mosquée, pour leur annoncer la disparition de la princesse Dior Yacine. Les mains posées sur la tête, elles transmettent une mauvaise nouvelle. Cette première péripétie sert de déclencheur à la narration filmique qui peut alors se dérouler. Le réalisateur utilise des symboles sénégalais traditionnels de communication pour donner une ossature à son récit. Outre les instruments traditionnels du griot, tels que le Hoddu et le tambour de Fara, nous trouvons le *Samp* et la corde. Le hoddu distille des notes suaves, dans les moments de bonheur, et réconforte, dans les moments plus tristes. Le tambour est utilisé dans le film pour appeler le peuple du pays *Ceddo* à venir répondre au roi Thioub.

Dans des circonstances plus joyeuses, comme à la fin des récoltes couronnées par des cérémonies de mariages, le même tambour imprimerait le rythme et la cadence à la danse des femmes au clair de lune. Cette fonction de célébration du tambour de Farba n'est pas présente dans *Ceddo*, les circonstances étant bien trop tragiques pour qu'une danse du plaisir ait lieu. Le pays marche au rythme de l'islamisation et de la christianisation. Le *Samp* est un long bâton finement sculpté de motifs variés dont le bout pointu est enfoncé devant une maison donnée ou sur la place publique pour indiquer qu'il y a un problème à régler, afin de préserver la paix et la concorde sociales. C'est pourquoi le roi Thioub, dès le début de l'assemblée, demande aux Ceddo le motif du Samp. Le porte-parole de ces derniers entonne le récit de leur mécontentement et de leur marginalisation, parce qu'ils ont osé refuser de se convertir à l'Islam. Le Samp agit comme un déclencheur qui établit la possibilité d'un discours, pour ensuite l'orchestrer.

La corde tendue au sol par le ravisseur de Dior Yacine marque la ligne qu'elle ne peut franchir, faute de quoi elle risque d'être tuée par son ravisseur. La corde délimite

l'espace, une métaphore du danger encouru si on la traverse. A l'instar du serpent, la corde a un grand pouvoir. Dans l'ethnie Wolof à laquelle appartiennent les Ceddo, la corde fait référence au serpent. Quand on dit « *Bomu Suf* » (la corde de la terre), on fait allusion au serpent qu'on ne désigne pas par son vrai nom, « *Jân* », la nuit, de peur de l'inviter à venir mordre celui qui a osé proférer son nom.

D'une autre manière, la corde peut aussi symboliser le lien entre le mari et sa femme. Epouser quelqu'un revient à tendre une corde entre cette personne et soi. De ce point de vue, la corde étalée devant Dior Yacine par son ravisseur prend une double dimension: à la fois le risque de la franchir et, surtout, le vœu du ravisseur d'épouser Dior Yacine.

Le griot, dans la peau duquel le cinéaste veut se glisser, combine l'art oratoire et l'œil critique, dans un va-et-vient incessant entre lui et les siens. Il rappelle l'histoire, comment les problèmes ont été réglés dans le passé. Il rappelle le lignage et les lois qui le régissent. C'est à la lumière de cette interaction entre le griot et sa société que nous pouvons également comprendre les allers et retours de Jaraf, qui joue le rôle de négociateur avec les frères ennemis. Il devient ainsi, dans le même temps, le garant de la stabilité des pouvoirs. En conséquence, le cinéaste est naturellement griot dans sa fonction, ainsi que Vieyra le reconnaît également dans son livre, *Réflexions d'un cinéaste africain*, quand il affirme:

Il est à remarquer que la civilisation orale est une civilisation de l'image avant la lettre, cette image que crée et recrée l'imagination à partir de l'expression verbale du conteur. Les contes africains sont pleinement visualisés par l'esprit du spectateur qui assiste au récit. (Vieyra, 117)

C'est cet air chargé de contes et de proverbes qui emplit l'atmosphère de la rencontre convoquée par le roi Thioub sur la place publique. Le langage imagé de

plusieurs séquences du film, et particulièrement celle où les personnages se disputent le trône, possède au moins deux significations. D'abord, il indique que tout le monde partage la même histoire. Les images sont donc interprétées sensiblement de la même manière par tous. En un mot, tout le monde est sur la même page pour la même image. La deuxième signification est relative à la puissance du verbe et à l'art de communiquer. Pour bien savoir parler, il faut être imprégné de la tradition et avoir une connaissance approfondie de son environnement, ainsi qu'être à l'école des vieillards. L'art de la parole constitue un atout dans les différentes étapes qui mènent à la maturité, au fur et à mesure des rites de passage.

Sembene se plaît à montrer les acteurs et la manifestation. Sa fonction se retrouve dans la pudeur et la crudité des mots. Dans le pays Ceddo, les gens ont horreur de blesser par la parole, ce qui n'équivaut pas à être politiquement correct, au point de verser dans l'hypocrisie, mais pousse plutôt à une quête de la maîtrise du discours. Les mots sont enveloppés dans la peau des animaux et de la nature, d'où la nécessité d'une connaissance profonde de la faune et de la flore, en un mot de son écosystème et de son histoire, afin de pénétrer le discours savant. Le griot, maître de la parole, en est le baromètre. Dans la même séquence au cours de laquelle s'engage le débat sur l'héritage, les différents aspirants au trône, ou prétendants de Dior Yacine, se laissent aller à des diatribes acerbes, dont les images fortes masquent la profondeur des rivalités.

Madior qui réclame le trône d'après les lois de la tradition matriarcale en vigueur dans le pays Ceddo avant l'arrivée de l'Islam et du Christianisme lance des proverbes qui font écho à l'esprit combattant du cinéma de Sembene. Madior déclare que, « le vent qui déracine le baobab ne fait que fléchir la tige » (la force n'est pas toujours visible). Cette

idée de résistance en dépit de la petite taille, voire de la finesse—dans les deux sens du terme—renvoie à la conviction de Sembene selon laquelle le cinéma sénégalais et, par extension, africain, peut bel et bien faire des miracles, en dépit de la faiblesse de ses moyens.

En outre, nous pouvons aussi remarquer que Madior est le personnage qui incarne le récit au second degré ou, comme le dit Gérard Genette, celui qui apporte « une prolepse explicative » (Genette, 1972: 242) dans ce film. Il expose les raisons qui l'ont privé de son héritage et, subséquemment, envisage les problèmes à venir liés à l'avènement de l'Islam. Ce personnage, par sa jeunesse, sa fougue et surtout sa lucidité quant à l'appréciation de ce qui arrive au pays Ceddo, constitue une figure qui mobilise la *métadiégèse*, afin que le spectateur comprenne la trame du film. Son caractère rebelle ressemble aussi beaucoup à celui du cinéaste qui, comme on peut le deviner, pensait pouvoir changer le cours de l'histoire de l'Afrique dans les années 1970.

En revanche, il faut reconnaître que le référent culturel qui sous-tend les images de l'oralité et la sagesse du discours est perturbé par l'élément religieux. L'Islam, dans ce film, devient un référent qui déstabilise l'architecture de la parole. L'Imam occulte les modalités du discours local et impose celles de l'Islam dans ses communications. Par exemple, alors que le roi Thioub reste assis pour donner des ordres, l'Imam se met debout à chaque fois qu'il prend la parole. De la même manière, ses disciples claquent des doigts en guise d'approbation et de vénération, chaque fois qu'il prononce le nom du prophète ou d'Allah. Ce geste est une démonstration de l'établissement de la culture islamique dans la vie quotidienne des convertis. Cette intrusion d'une loi et d'un code langagier nouveau qui ne reconnaît d'autre roi que Dieu, atteint son point culminant lorsque l'un

des disciples de l'Imam, après avoir senti que Madior est irrespectueux vis-à-vis de son maître, sort son sabre et détruit une bouteille de vin. Le disciple détruit le vin dont s'abreuvait Madior, afin d'établir des limites dans l'ordre du discours. Le symbole du sabre ou de l'épée fait référence à l'Islam et à la violence colportée par cet ordre nouveau.

En somme, les images de l'oralité, tout en nous renseignant sur la richesse et la finesse du discours dans le pays Ceddo, indiquent également les changements pour le moins radicaux qui sont intervenus dans la façon de communiquer en Afrique, mais aussi et surtout au Sénégal. L'Islam s'installe en pays Ceddo et le pôle que constituait le roi est remplacé par Dieu ou par le porteur de Sa parole. D'où une mort annoncée de la royauté traditionnelle en pays Ceddo, symbolisée par la mort mystérieuse de Thioub.



© Africultures

Figure 1. La téméraire princesse Dior Yacine qui refuse de se plier à la nouvelle donne politique dictée par l'Islam.

Cependant, dans cette étude de la narration filmique, nous ne pouvons pas éluder la notion anomique du héros et de tous les personnages secondaires, mais importants dans *Ceddo*. Le film fait vivre et donne à montrer, grâce à la puissance de l'image, la décadence d'un système à travers la mort tragique de ses acteurs principaux. Sembene laisse entendre qu'il croit à la survie et à la force de résilience des Ceddos en choisissant une jeune femme, en la personne de Dior Yacine, pour s'opposer aux avatars des impérialismes de tous ordres. Notre étude sur *Faat-kine* apportera plus d'informations sur le féminisme de Sembene et sur son attachement à la femme révolutionnaire. Pour l'heure, retenons que la survie de Dior Yacine se poursuit dans *Faat-Kine*.

Examinons, à présent, comment les différents personnages masculins dans le film s'évident dans une déliquescence non moins frappante. Cet aspect des personnages principaux est manifeste dans les débuts de la littérature africaine en général, et Sembene l'aborde de façon particulière en les liant principalement à l'avènement de l'islam dans *Ceddo*.

4.5 Les personnages anomiques dans *Ceddo*

Il convient de commencer en rappelant que la question des héros anomiques a marqué les littératures sénégalaise et africaine dans les années 1960. Comme dans *Ceddo*, ces héros évoluent dans la tragédie de l'histoire africaine. Dans son film, Sembene imprime sa différence en procédant à une émasculatation systématique des personnages masculins prétendant à une certaine virilité, à l'instar de l'Imam et de la tache de sang qui couvre ses organes génitaux. Les guerriers qui veulent libérer Dior Yacine meurent l'un après l'autre et les Ceddos parmi eux leur refusent toute sépulture.

Ainsi que le souligne Ngandu, lorsqu'il fait allusion au concept d'anomie tel que défini par J. Duvignaud, c'est-à-dire comme un processus par lequel un individu efface sa « nomination » et son « identification », dans un moment de crise ou de mutations fondamentales (Ngandu, 1989: 106). Cette notion se manifeste principalement dans les textes littéraires africains traitant du contexte colonial de l'Afrique face à l'Europe.

Dans ce film, l'image ne donne que plus de poignance à cette logique anomique. La poétique de la mort dans *Ceddo* rythme les séquences des duels—prétendants contre ravisseurs—pour ramener Dior Yacine. L'Islam cependant, et le Christianisme dans une moindre mesure, est hanté par les fantômes du déracinement et de la négation de soi dans ce contexte. L'univers anomique se manifeste dans la déclaration préliminaire du roi Thioub qui dit que « nous sommes tous des musulmans ». Une telle déclaration établit que la religion, non pas le peuple—car les Ceddo refusent de se convertir et ne sont donc pas musulmans—constitue le dénominateur commun. La consanguinité, comme le crie Madior dans le film, n'est plus le seul référent social. En outre, l'Imam se refuse à l'appeler roi. Se fait jour un dilemme identitaire qui préfigure ce que Ngandu appelle un « éclatement de l'identité originelle ». Ce refus de l'Imam d'appeler Thioub autrement que par son nom, arguant que seul Dieu mérite le nom de Roi, nous amène à deux remarques. Premièrement, l'Imam n'a aucun respect pour les structures politiques traditionnelles en place. Il ne les reconnaît que pour mieux les voir disparaître un jour, supplantées par les structures islamiques dont il est le commandant.

Nous assistons aussi dans le film aux débuts de cette transmutation quand l'un des disciples prend le parasol du roi pour le planter près de l'Imam qui était en plein soleil. Cet acte nous invite à penser que l'Imam est à l'ombre du roi. En d'autres termes, l'Imam

devient peu à peu l'alter ego du roi et finit par faire ombrage à ce dernier. Ses disciples se distinguent dans le film par le petit bonnet blanc qu'ils portent sur la tête, mais aussi par leur respect du protocole. Ils sont toujours derrière l'Imam comme s'ils étaient à la prière. Le royaume acéphale gouverné par un roi, certes, mais un roi qui consulte toujours ses conseillers avant de prendre une décision engageant l'avenir du peuple—dans le cadre d'un pouvoir partagé—se mue en un royaume bicéphale, avec le roi Thioub et l'Imam. Cette situation de rivalité au sommet installe la confusion et affaiblit l'autorité du roi. L'architecture sociale se disloque par le sommet et annonce, de manière prémonitoire, la fin d'une époque.

L'éclatement identitaire atteint son comble quand les anciens conseillers du roi, au nom du nouveau venu, l'Imam Kounta, se retournent contre leur propre symbole politique pour le trahir. Cette trahison indique leur situation problématique, en ce sens qu'ils ont perdu les repères culturels qui fondaient leur identité, afin de ressembler à l'Imam. La mort du roi semble être prématurée dans le film. Elle laisse le royaume dans le désarroi et le désordre. Le chaos s'installe en même temps que l'Islam et le Christianisme qui veulent établir un ordre nouveau.

Cet ordre nouveau peut se lire sur le visage expressif de Dior Yacine et dans la mort de tous les autres acteurs qui s'entre-tuent. Le destin de tous les autres personnages masculins a le visage de la mort qui les arrête dans leur quête, qui du pouvoir, qui de la main de Dior Yacine. Le fait que la princesse survive en tuant l'Imam et marche vers le spectateur, laissant derrière elle un peuple anonyme et statique, démontre la violence des sentiments que Sembene éprouve vis-à-vis de la pénétration islamique. Mbye l'indique clairement quand il note:

The image of Islam portrayed in *Ceddo* is not a beautiful one at all. Muslims come across as scheming violent fanatics with little regard for the principles of self-determination and religious freedom. Their beliefs in the supremacy of Islam is translated into a series of highly studied moves which systematically eliminate the Christian mission, the traditional secular power structure and a significant mass of the *Ceddo* and their 'pagan' beliefs. This plan culminates in the establishment of a rule based on principles of Islam with imam as head. (*ibid.* 182)

L'image de l'Islam dépeinte dans *Ceddo* est loin d'être belle. Les Musulmans se présentent comme de violents fanatiques qui manigancent et n'ont que peu de respect pour les principes d'auto-détermination et de liberté religieuse. Leur croyance dans la suprématie de l'Islam se traduit par une série d'actes bien étudiés qui éliminent systématiquement la mission chrétienne, la structure traditionnelle et séculaire du pouvoir et un nombre significatif de *Ceddos* et leurs croyances 'païennes'. Cette stratégie culmine avec l'établissement d'un gouvernement fondé sur les principes de l'Islam avec l'Imam à sa tête.

Comme le note éloquemment Cham, Sembene essaie de régler *le différend* tel qu'énoncé par Jean-François Lyotard (1983), dans une construction mythique de l'histoire islamique du Sénégal. Ce mythe peint l'Islam comme une religion tolérante alors que, selon Sembene, il a été à l'origine de l'éclatement de l'identité originelle évoqué par Nkashama à propos de la colonisation. Il ne s'agit pas pour autant de vouloir exonérer l'Europe. La séquence sur le marchand d'esclaves ne peut être occultée. Des esclaves sont marqués au fer rouge, mais, là encore, l'esclavagiste est secondé par un noir. Néanmoins, le prêtre du film ne fait preuve d'aucune violence. Au contraire, il offre une sépulture au *Ceddo* rejeté par l'Imam. En plus de l'établissement de la loi islamique, l'Imam ordonne qu'on brûle l'église construite avec des palissades. Sembene règle ce différend en donnant une version qui montre la face sanguinaire de l'Islam, du moins lors de son entrée en pays Wolof.

Le film *Ceddo*, loin d'exalter la conception paternaliste de l'Islam au Sénégal, nous rappelle qu'une telle évolution a grandi sur le terreau d'une absence de mémoire à propos des circonstances, tant acculturantes que violentes, de la pénétration de cette religion et de l'adoption de la culture arabe en général. Le film participe donc de la

reconstruction d'une vérité historique à propos des forces coloniales au Sénégal ; l'Islam étant celle qui inaugura l'impérialisme culturel.

Sembene poursuit dans cette dynamique en mettant en cause les forces coloniales françaises et se fonde, cette fois-ci, sur des faits historiques réels. Son cinéma suit une logique et une chronologie qui sont fascinantes. Après avoir examiné les circonstances historiques de l'avènement de l'Islam et, dans une moindre mesure, celui du christianisme, Sembene investit l'histoire coloniale française au Sénégal avec deux films majeurs: *Emitaï* et *Le Camp de Thiaroye*.

CHAPITRE 5. CINÉMA SÉNÉGALAIS ET DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

5.1 Le riz et le sang ou l'effort de guerre

La contribution de l'empire [colonial] à la défense nationale ne se limita pas au recrutement de tirailleurs. Au bout de deux années de combat, la France dut faire face à d'importants problèmes de ravitaillement et, pour les résoudre, elle songea de nouveau à ses colonies et notamment à ses possessions africaines. (Dozon, 160)

Plus loin encore, l'auteur de *Frères et sujets: la France et l'Afrique en perspective* souligne que: «l'empire avait sauvé la France durant le conflit, il devait pouvoir le protéger plus substantiellement contre les menaces d'une concurrence internationale déjà dominée par les Etats-Unis» (Dozon, 171).



© Africultures

Figure 2. Un des deux enfants qui sont les témoins des horreurs de l'armée coloniale. Ici il a la ceinture qu'on utilise pour monter sur les palmiers, et la houe dont on se sert dans les rizières.

Loin des coups de canon et des camps de concentration Nazis, on aurait pu croire que le Sénégal avait été épargné par les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale.

C'était sans compter les hommes noirs fatalement appelés *Tirailleurs* et les rizières

généreuses de la verte Casamance—partie sud du Sénégal—qui pouvaient remplir les greniers d’une France exsangue et au bord de la famine. Le film *Emitai* est un film historique qui appartient à la même veine de témoignage, version Sembene, qui rassemble les débris collatéraux issus de la Deuxième Guerre Mondiale sur le territoire du Sénégal. En dépit de la forte dose de fiction qui a donné une plus grande marge de manœuvre au créateur, *Emitai*, dont la version originale est en français et en diola—une langue du sud du Sénégal—, donne à voir le massacre de femmes casamançaises qui avaient osé refuser de donner leurs récoltes de riz dans le cadre de l’effort de guerre. En 1942, dans un petit village de la Casamance, le colonel Armand sur ordre de ses supérieurs en France doit prélever tout le riz récolté. La majeure partie des hommes ont été réquisitionnés pour aller se battre en métropole.

Il est important de préciser que cette situation n’est pas un fait isolé ou propre au Sénégal, mais elle concernait toute l’Afrique occidentale et équatoriale française. Néanmoins, nous pouvons penser que le Sénégal constituait la tête de proue de l’occupation avec son grand port d’embarquement, sans compter le fait que Dakar abritait le quartier général de l’armée coloniale.

Quelques éléments biographiques et historiques nous éclairent sur la froideur et la colère qui, comme on peut le deviner, animent celui qui est derrière la caméra. Il n’y a aucun doute sur le fait que cette mise en scène s’est faite dans la douleur. La raison de cette création douloureuse peut sans doute s’expliquer par le fait que le réalisateur, lui-même tiraillé durant la Deuxième Guerre Mondiale, est né dans cette région au sud du Sénégal, où cette tragédie a eu lieu. A la fin des années 1960, époque où le film a été tourné, les coeurs sont encore gros, les mémoires fraîches de ce que la colonisation a été

et continuait d'être pour l'Afrique, en termes de sacrifices humain et économique. C'est probablement ce qui justifie la dédicace signée par Sembene dans le générique du film: « Je dédie ce film à tous les militants de la cause africaine ». Toujours fidèle à son militantisme, Sembene soutient la « cause africaine » en mettant en scène une histoire qui n'est pas écrite par les vainqueurs cette fois-ci et qui n'a certainement jamais fait partie des images magnifiant la cause coloniale.

On peut donc clairement opposer ici la cause africaine, c'est-à-dire, dans cette période de son histoire, la lutte pour une indépendance totale, à une indépendance négociée, comme ce fut le cas du Sénégal. C'est sur ce point que Sembene revient à la question nationale du Sénégal. L'opposition entre Senghor, qui oeuvra pour le maintien des liens avec la France, tout en clamant que la colonisation était un mal nécessaire, et Sembene qui a vu, dix ans après l'indépendance de son pays, une perpétuation de cette dépendance vis-à-vis de l'ancienne métropole. Le cinéaste rappelle le tort causé par la France pour interroger le peuple et surtout les chefs politiques du Sénégal sur le bien-fondé de l'allégeance de ces derniers vis-à-vis de l'Hexagone. Ainsi, Sembene se place aux antipodes d'une indépendance négociée. Il n'est pas étonnant alors, comme le souligne Kimoni, qu'il ait magnifié la Guinée qui a arraché son indépendance en 1958. « La victoire de la Guinée au référendum de septembre 1958 est interprétée [chez Sembene] comme la figure de la réponse finale de toute l'Afrique ». En un mot, nous pouvons voir dans cette dédicace de Sembene, au-delà de son engagement politique panafricain, une façon de faire de la politique au niveau national en manifestant dans son oeuvre son opposition à l'attitude docile de Senghor, alors président du Sénégal, vis-à-vis

de la France. Ce discours politique sémébien trouve toujours une résonance dans les thèmes abordés à travers sa filmographie.

La fascination que Sembene éprouve pour les héros anonymes africains des luttes anticoloniales l'a très tôt amené à devenir un griot des résistants en faisant un film sur le roi de l'empire Mandingue, jadis situé dans la partie sud et orientale du Sénégal. Le roi Samori Touré résista pendant plusieurs années aux forces coloniales, grâce à sa fameuse politique de la terre brûlée. Sembene ne désespère pas de pouvoir produire ce film un jour, malgré la grosse enveloppe de deux milliards de francs CFA qu'il requiert. Cette obsession pour la résistance africaine, autant guerrière que tactique, avec la figure emblématique de Samori Touré d'une part, et pour la résilience des femmes casamançaises dans *Emitai*, d'autre part, reflète l'esprit combattif d'un homme militant par la caméra, conscient de la force de cet instrument.

Avant de procéder à une analyse plus détaillée, on peut résumer *Emitai* (1971) en deux points majeurs. D'abord, la résistance des femmes responsables des récoltes du riz dans le sud. Là où les hommes ont abdiqué, elles prennent la relève et dissimulent leur riz aux soldats du colonel en charge de récupérer les vivres. En résistant aux supplices des soldats et en se laissant cribler de balles, elles ont montré qu'il existait une forme de résistance sans armes. Un procédé d'opposition d'autant plus symbolique que les forces étaient inégales. Elles démontrent aussi que la place des femmes en Afrique, outre l'idée de la femme soumise et absente des sphères de décision, doit être abordée avec beaucoup plus de recul.

Ensuite, les atrocités restées secrètes de l'armée française en Afrique, et particulièrement au Sénégal. Aucun texte de l'histoire coloniale ne montre avec autant de

précision les horreurs que Sembene révèle dans *Emitai*. Le fait d'envoyer de force les fils du pays, sans l'expérience nécessaire pour être sur les champs de bataille d'où l'appellation de « *Tirailleurs* », ne représentait que la face émergée de l'iceberg: l'iceberg de l'avidité coloniale et de la spoliation des biens telles qu'énoncées avec éloquence dans le film. On comprend alors aisément que le «code de l'indigénat» légitimait ces atrocités qu'il instituait, d'autant plus que, d'après Dozon, «ce Code ne donnait aux colonisés que des devoirs et aucun droit. (...) [Il] instruisait continûment la fonction oppressive de l'État colonial et amenait, par la même, le monde indigène à vouloir s'en libérer» (*ibid.*, 142).

La mort et conséquemment les funérailles, conduites dans une démarche d'humiliation sadiquement mise en scène par l'armée française, constituent la toile de fond du film, en sus de l'absurdité à comprendre les massacres. Nous procéderons, dans les paragraphes, qui suivent à une lecture de ces thèmes en utilisant le schéma narratif qui les organise.

Ce qui marque de prime abord *Emitai*, c'est le deuil. Le deuil des dieux, qui gagne en tragique du fait que le conseil des sages pressent la catastrophe, mais ne parvient pas à se mettre d'accord sur les sacrifices à exécuter pour éviter le mal. Avec l'échec du conseil des sages, c'est une tradition principalement masculine que Sembene remet en cause. L'absence d'unité, d'un esprit pragmatique face aux urgences d'une décision importante, sont autant de reproches qui émaillent cette observation de la structure traditionnelle de la société Diola—l'ethnie majoritaire dans cette partie du Sénégal—et signe sa mort face aux méthodes cruellement pragmatiques du colon. Cette mort des traditions ou, en tous

cas, leur inefficacité suggérée est symbolisée par la mort du chef du conseil sur le champ de bataille, contre les militaires.

Le second deuil est celui d'un enfant espion. Quand l'enfant meurt, ce sont les femmes qui se lèvent, se révoltent et vont organiser la cérémonie funéraire. Comme dans beaucoup de cultures, on ne touche pas à l'enfant et sa mort mobilise tout le monde. Les femmes bravent la mort afin de procéder aux rites appropriés pour la circonstance. La danse funèbre et les chants de lamentations exécutées dans une atmosphère d'insécurité participent de cette résistance.

Ces deux deuils marquent deux étapes dans la progression du récit et forment l'essence de sa poétique. Ils constituent les deux points culminants de la narration filmique. Les premières funérailles rassemblent tous les hommes qui s'étaient cachés et avaient refusé de faire partie de l'armée coloniale. Ils sont surpris, puis vendus par le sergent Badji qui est Diola et sait interpréter le message funèbre du tambour. Cependant, il appartient à l'armée coloniale et il aide cette dernière à enrôler de force tous les fils du village. Ils se mettent alors en marche et entonnent « Maréchal, nous Voilà ». Un point historique important qui montre toute l'ironie inhérente à l'occupation française du Sénégal, alors même que la France était occupée par les Allemands. Il s'agit aussi de faire le deuil des traditions et de leur mode de fonctionnement qui ne peut plus offrir de résistance aux nouvelles exigences allogènes.

La mort de l'enfant, quant à elle, met en branle les signes de la résistance des femmes, quand ces dernières se ruent vers le corps inerte d'un de leurs enfants. Leur propre mort n'a plus d'importance, car les militaires ont tué l'espoir, ce pourquoi leur vie a un sens. Elles accompagnent leur résistance physique, qui consiste à désobéir aux

ordres de l'armée en se soulevant pour aller prendre le corps de l'enfant, d'une autre résistance, vocale celle-là. Elles chantent les chants funèbres. C'est lors de cette cérémonie funèbre qu'elles sont encerclées par le détachement militaire qui finit par les aligner et ouvrir le feu. On n'entend que le bruit des coups de feu et une toile noire, sombre comme la mort, fait écran pour indiquer la fin d'une triste histoire.

Le film *Émitai* présente le combat politique national ou africain du point de vue de l'extermination des innocents durant l'occupation française, en Afrique cette fois-ci. Ce carnage dont personne ne parle, le cinéaste se fait le devoir de le dévoiler. Donner des vies humaines pour se battre dans les Ardennes et sur d'autres fronts de la France occupée paraissait représenter une contribution assez lourde comme cela. Eliminer des vies en Afrique à cause du refus des habitantes de céder leur récolte semble dépasser les limites de l'imaginable pour le cinéaste. Le traitement inhumain fait largement écho à la conception du Noir Africain comme produit, ainsi que le note Dozon, que l'on peut comparer au traitement réservé au produit du produit. Le riz de ceux qui sont traités comme des produits devient un « sous-produit ».

Au-delà du riz et des hommes qui le produisent, on assiste à la négation des valeurs spirituelles en pays Diola. Le colonel attend la cérémonie funèbre pour encercler les hommes du village et pose la condition selon laquelle tant qu'ils n'auront pas apporté le riz, les funérailles seront suspendues. Sa méconnaissance de la société Diola ne va pas jusqu'à ignorer les rites funéraires auxquels les Diolas tiennent tant. Il a pleine conscience que c'est tout un processus qu'il freine dans le but de faire du chantage aux vieux du village, tandis que ces derniers veulent enterrer leur chef selon la tradition.

L'aspect ignoble de cette révélation de Sembene explique en grande partie le schéma narratif. Sur le plan linguistique, le cinéaste ne consent aucune traduction de la langue diola qui est employée quasiment autant que le français dans le film. Par là, la langue du film est celle de ses acteurs. L'histoire est particulièrement difficile à traduire. Au spectateur, on laisse les signes funèbres, les images puissantes des fusils et des uniformes, qui tissent le fil de la narration. Cet arsenal filmique autant que narratif aide à mettre en oeuvre la politique de l'humiliation qui domine plusieurs séquences du film.

L'humiliation d'un vieux cloué au sol sous le soleil, pour qu'enfin son fils puisse se présenter au recrutement des *tirailleurs*, et le discours dithyrambique du colonel français sur l'honneur de se battre pour la France, «C'est un grand honneur que vous fait la France», démontre un mélange d'humour noir avec les moyens peu orthodoxes utilisés par l'armée coloniale dans l'assujettissement des «indigènes». Ces propos pompeux, qui tendent à la satire, rappellent le personnage de Meka, dans *le Vieux Nègre et la médaille*, de Ferdinand Oyono, où Méka reçoit une médaille sous un chaud soleil, une médaille qu'il ne peut pas manger et dont le symbole n'a aucune signification dans sa vie d'Africain. Toutefois, dans le film, le vieux Diola répond, dans sa langue, que leurs «enfants sont partis en guerre pour la France» et non pour eux, car ils préfèrent cultiver la paix dans leurs rizières fertiles. Le massacre des femmes et des enfants qui fait écho à celui de ceux tombés sur le champ de bataille, loin de leur foyer, constituent autant d'éléments que le cinéaste assemble, dans une construction où les images provoquent un choc.

Une autre humiliation, rythmée par le bruit des bottes de l'armée française, intervient quand les Africains sont montés contre les leurs. Les soldats qui punissent les

vieux, criblent les femmes de balles sont eux-mêmes des Africains. Seuls les plus gradés sont Français. Le sergent Badji qui est de la région transmet les ordres reçus de ses supérieurs à ses frères d'armes sous son commandement. Ainsi, le colonel Armand martèle-t-il: «Sergent, tire sur tout ce qui bouge, sans sommation». Le sergent exécute sans réfléchir, sans, encore moins, fléchir. Il se transforme en un véritable automate sur la petite parcelle de pouvoir qui lui est accordée dans son petit régiment. Sergent Badji apparaît ainsi comme le symbole de la déshumanisation de l'Africain. Il devient un monstre parmi les siens. Il traduit, espionne et dévoile leurs stratégies au nom d'une patrie qui n'est pas la sienne. Corrompu de corps et d'esprit, son assimilation se mue en reniement de soi.

Le comble de toutes ces humiliations réside dans le fait que les soldats, sous le commandement du même sergent Badji, ne connaissent rien de la France, encore moins du Maréchal Pétain. En tant que *tirailleurs*, formés sur le tas et dans la précipitation, leur connaissance de la langue française se limitait à comprendre et exécuter les ordres militaires. La scène où deux soldats discutent dans un français approximatif est tout à fait intéressante à ce titre. Ils essaient de lire une citation encadrée du Maréchal Pétain, qui démasque les ambitions colonialistes de la France, en dépit de l'occupation allemande. On peut lire ceci: «J'ai recueilli l'héritage de la France blessée. Cet héritage, j'ai le devoir de le défendre en maintenant vos aspirations et vos droits ». Le possessif «vos» semble bien s'adresser ici tant aux Français, notamment aux Français d'Afrique, qu'aux Africains eux-mêmes. Les soldats s'interrogent, de manière assez incohérente, sur l'identité du chef de la France. Le colonel vient alors leur dire que, «c'est le chef de la

France ». Ainsi, l'humiliation découle d'une ignorance de ce pourquoi et/ou pour qui ces soldats africains luttent.

Parallèlement cette discussion revêt un aspect purement ironique, en tant qu'elle revient à mettre en question le statut du maréchal comme chef de la France. Peut-on avoir un chef sous l'occupation autre que l'occupant, en la personne des Allemands ? La même ironie joue, lorsque les deux chefs militaires français se plaignent d'avoir à enlever la photo du Maréchal Pétain et à la remplacer par celle du général à deux étoiles, c'est-à-dire le général De Gaulle, le nouveau chef de la France. Le changement de chef semble ne les concerner que bien peu. Ils sont toujours les chefs en Afrique de toutes façons. C'est pourquoi le lieutenant ne manque pas de noter, alors qu'on déchire la photo du Maréchal: « Qu'est-ce que ça change ? »

La chanson « Maréchal, nous Voilà », ainsi que la discussion entre ces deux soldats qui ignorent l'existence de Pétain, tout autant que celle de De Gaulle qui vient à le remplacer alors qu'il n'a que deux gallons, illustrent le malaise de l'armée coloniale, la difficulté à interpréter le discours colonial. Un malaise qui tourne à la dérision quand les deux soldats s'esclaffent, dans leur ignorance de l'identité du chef de la France. Les incongruités linguistiques et la violation des règles de la langue française reflètent l'impudicité de la colonisation et, surtout, l'aberration de la participation des Africains à une guerre qui ne les concernaient pas au premier chef. Une telle situation ahurissante se trouve traduite dans l'autre terme employé pour désigner les *tirailleurs*: « la chair à canons ».

A travers ces différents aspects du colonialisme français dans leurs manifestations diverses, l'on doit se rendre à l'évidence d'une confusion des rôles dans une France en

train de se chercher, confusion que ses forces militaires mettent en acte par l'humiliation d'une culture indigène. Les tueries ne trouvent aucune justification dans le film, si ce n'est dans la tragique arrogance de l'armée. Par conséquent, c'est toute la cosmogonie du peuple Diola qui est destabilisée par la mort et la puissance de feu d'une armée étrangère.

La musique du film est d'abord exclusivement constituée du gazouillis des oiseaux, qui inspirent l'image d'une contrée paisible jusqu'à l'arrivée du détachement militaire. La deuxième partie musicale, si l'on peut l'appeler ainsi, se résume aux sons des tambours et aux chants funèbres des femmes. Un autre instrument participe de la musique du film: la flûte de l'enfant espion qui indique la position des soldats spoliateurs.

En somme, l'aspect musical de l'oralité ou de la communication tout court se distingue par sa tragédie. L'occupation, l'exploitation par l'impôt forcé et la prise en otage des fils du village déterminent le déroulement de la narration. Sembene assigne à son œuvre un rôle politique: montrer l'horreur par un spectacle qui témoigne d'une histoire. Ce rôle est en parfaite adéquation avec ces propos de Zimmer: « Le cinéaste est amené à allier le témoignage au spectacle, à témoigner en donnant à voir » (*ibid.*).

En conclusion, nous pouvons avancer que l'Afrique, au cours de la période coloniale et, plus particulièrement ici, durant la Deuxième Guerre Mondiale, a payé un lourd tribut. *Emitai* se veut un témoignage pour rappeler les contributions humaines et économiques imposées au continent par le canon. Un voile noir s'abat sur Effoc ; un village orphelin des fils enrôlés, des rizières pillées et bien entendu des femmes résistantes exterminées.

Les dieux n'ont pas pu arrêter le malheur, mais Sembene réussit à montrer la femme comme pilier de la société sénégalaise et, surtout, comme première résistante

contre l'impérialisme, comme le souligne du reste son film *Ceddo*. Sembene confère à la caméra le rôle de mémoire collective et, grâce à celle-ci, exhume un passé méconnu, sinon inconnu. C'est dans cet espace de resurgissement de la mémoire que se situe pour lui le rôle du griot, devenu cinéaste engagé.

Il ne se lasse pas de remonter le fleuve de l'histoire dans sa tentative de résoudre l'équation des rapports souvent ingrats entre la métropole et son empire. Plus de quinze ans après *Emitaï*, il reprend la caméra mémoire pour filmer une autre tragédie coloniale.

5.2 Les impayés de la France: *Le Camp de Thiaroye*

Le film est fondé sur un fait historique avéré, à l'instar d'*Emitaï*. Co-réalisé en 1988 avec un autre cinéaste sénégalais, Thierno Faty Sow, *Camp de Thiaroye* replonge dans les événements de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Un autre épisode de la présence française en Afrique qui marque, à la fois, la fin d'une époque d'occupation, tout en dévoilant l'ingratitude de la métropole, du moins de ses plénipotentiaires à la gâchette facile.

De retour du front européen, un contingent de *tirailleurs sénégalais* originaires de différents pays de l'A.O.F. d'alors est installé temporairement dans les baraques du *Camp de Thiaroye*. Ils doivent y rester quelques temps, afin de recevoir le salaire qu'on leur avait promis, avant de rentrer chez eux. Malgré leur contribution à la libération de la France, ils sont traités comme des êtres inférieurs. Ils ne mangent pas assez ; leur hébergement laisse à désirer.

Quand enfin leur pécule arrive, ils refusent le taux de change défavorable que les militaires français veulent leur imposer. Leur refus est interprété comme un acte de désobéissance aux ordres de leurs supérieurs. La nuit tombée, le commandant envoie des chars qui bombardent le camp. Une quarantaine d'entre eux est tuée lors de cette attaque.

Camp de Thiaroye est réalisé alors que les indemnités des tirailleurs vétérans, jusque là largement en dessous de celles reçues par leurs frères d'armes de la métropole, sont renégociées pour une petite augmentation. Ce film n'a rien de gai ; ce ne semble être sa préoccupation première. Il se veut plutôt une page vivante de l'histoire de l'AOF et de la France dans l'intérêt de résoudre les questions encore pressantes d'une dette mal payée vis-à-vis de ceux qui ont défendu la patrie française.

CHAPITRE 6. VISAGES DE FEMMES ET REGARD MÂLE

6.1 Présence et évolution du discours sur les femmes dans le cinéma sénégalais

Le film qui a hissé Sembene au rang des grands cinéastes est *La Noire De...*

Comme l'indique le titre, le personnage principal est une femme. En dépit de la trame tragique du film, on remarque une certaine attention, voire une déférence de Sembene, comme dans toutes les générations de cinéastes au Sénégal, à l'égard de la femme. Sans doute convient-il de faire une courte digression historique pour expliquer cette pudibonderie du cinéma sénégalais ? Pour ce faire, il nous faut revenir à la matrilinearité ou à la culture islamique qui a confiné la femme dans un espace clos, pour ne pas dire carcéral. L'Islam, comme le démontre *Ceddo*, est venu déstabiliser la vision sociale Ceddo en imposant le patriarcat. Or, les cinéastes sénégalais semblent éprouver une certaine compassion pour la femme dans leurs films. Peut-être est-ce ce qui fait que le film de l'Ivoirien Désiré Écaré, *Visages de Femmes*, aux scènes sexuellement explicites, ne semble pas susciter d'engouement particulier dans une société sénégalaise encore engagée dans un long processus de libération ? En guise d'exemple, nous pouvons citer *La Noire De...* (1966), film adapté de ses nouvelles rassemblées dans *Voltaïque* (1962). Sembene y projette d'observer la réalité pour nous montrer l'incommunicabilité des êtres, entre un couple de coopérants français et leur bonne sénégalaise qui décide d'aller résider en France afin de continuer à travailler pour ses patrons. La France imaginaire qu'elle s'était construite à partir des magazines féminins se heurte à l'enfermement dont elle est victime et à son travail domestique. Le suicide achève ce voyage cauchemardesque.

Dans ce film, Sembene utilise l'image de la femme en tant que victime de la société, avec pour but principal de critiquer la coopération entre la France et le Sénégal. Dans sa façon didactique, il suggère que les Sénégalais ne devraient pas avoir comme

seule aspiration de s'envoler vers la France. A travers toutes ces péripéties d'une société sénégalaise en mutation, il semble bien que c'est la femme qui paye le plus lourd tribut. Dès lors elle attire l'attention du cinéaste.

À la lumière des études conduites sur *Ceddo* et *Émitaï*, nous avons déjà noté la place importante que nos textes accordent à la femme. Au-delà de la femme, c'est sur sa dimension de résistante que se concentre l'attention des cinéastes. Dans *Ceddo*, l'arrêt sur image que la caméra nous offre de la princesse Dior Yacine a très tôt suggéré le développement d'un engagement plus féministe du premier cinéaste sénégalais. Le regard du cinéaste sur la femme sénégalaise est positif, mais il demeure celui d'un homme. Mambéty Diop, dans les deux films que nous étudierons dans la dernière partie, met en scène des personnages féminins. Ainsi, il présente Anta, dans *Touki Bouki*, qui n'hésite pas à partir en France, quand bien même cela signifierait laisser son petit ami pusillanime à Dakar. Dans *Hyènes*, le personnage de Linguère Ramatou est même l'héroïne du film. Elle semble réincarner Anta. Elle représente le retour au pays natal, dans la cité populeuse de Colobane, pour régler ses comptes avec son ex-mari, Dramane Dramé.

Cependant, seuls les textes filmiques de Sembene font montre d'une permanence du discours féminin et mettent sans cesse en exergue les capacités de résilience de la femme sénégalaise dans une société en mutation. Nous voyons un fil conducteur de la femme suicidaire, à l'instar de Diouana dans *La Noire De...*, à la femme conquérante qu'est Faat-kine dans le film homonyme, en passant par Dior Yacine, la princesse rebelle vis-à-vis de l'Islam des hommes, ainsi que les femmes résistantes dans *Émitaï*. Là où les dirigeants politiques ont échoué, vendu leur âme au diable et détourné les valeurs traditionnelles de leur mission fondamentale, Sembene fait l'apologie de la liberté

conquise par la femme sénégalaise. Dans les pages qui suivent, nous prolongeons l'analyse du discours de résistance incarné par Dior Yacine, avant de procéder à un examen détaillé de *Faat-kine*.



© Africultures

Figure 3. Le regard larmoyant, mais déterminé de Dior Yacine dans *Ceddo*.

6.2 La femme: un symbole de la résistance

Dior Yacine, après avoir assisté à tant de massacres—elle voyait mourir ses prétendants—, revient au village avec les guerriers du marabout. Tandis que ce dernier frétille d'excitation à l'idée d'éventuelles noces avec la pétillante Dior, la caméra montre le visage de la princesse et les larmes qui l'inondent. La caméra suit son regard qui parcourt l'assemblée, et les Ceddos nouvellement convertis sentent la volonté de vengeance qui s'affiche sur son visage, digne de celui d'une reine. Elle parvient, sans que ses adversaires lui opposent beaucoup de résistance, à récupérer un fusil qu'elle pointe sur les organes génitaux du marabout avant d'appuyer sur la gâchette. Alors que le

marabout gît, son bas-ventre couvert de sang, le disciple qui voulait tuer Dior est fusillé par un vieux Ceddo, converti malgré lui.

Cette dernière séquence du film couronne une femme, sans qu'elle monte sur le trône. Dior Yacine, toujours en larmes, la démarche lente, mais sûre, provoque l'étonnement et l'admiration à la fois des Ceddos et des disciples du défunt marabout. La caméra montre, en même temps, une reine déchue avant son couronnement, mais qui continue à résister, contrairement à son peuple converti.

Une telle fin suggère au moins deux choses auxquelles le cinéaste Sembene semble particulièrement attaché. La première est le désir de valoriser une histoire de résistance qui réhabilite l'image des femmes jadis guerrières, dans des royaumes qu'occupe le Sénégal d'aujourd'hui. Ces femmes sénégalaises qui ont résisté à la colonisation résonnent dans les deux noms de la princesse. En effet, on peut penser que Yacine fait allusion à la figure de résistantes sénégalaises comme Yacine Boubou, et Dior à Lat Dior, ancien roi du Cayor –un royaume dans le Sénégal actuel—qui a résisté de toutes ses forces à la construction du chemin de fer par les Français en déclarant: « l'hôte ne construit pas ».

Si l'on suit cette même perspective didactique, la valorisation de ces symboles de la résistance sénégalaise doit inspirer la jeunesse des années qui suivent l'indépendance—le film est réalisé en 1976. Il vient après des films qui dénonçaient les dirigeants politiques et la bourgeoisie africaine, tels que *Xala* (1974). Sembene ne manque pas de ressources narratives puisées dans la tradition sénégalaise pour authentifier ou simplement rappeler les structures de communication, à l'époque où le récit est situé.

Les symboles de résistances rejoignent aussi d'autres symboles de la parole qui organisent tout le discours filmique. La communication se déploie dans une maîtrise des anciennes méthodes et codes de l'oralité dans la société sénégalaise.

6.3 Discours social ou féminisme sémébien: Le cas de *Faat-kine*

Dans *Faat-kine* (2000), du cinéaste sénégalais, nous tenterons de mettre en exergue les différentes frictions entre la fiction et la réalité, afin de voir en quoi le discours social y trouve une voix. L'héroïne de *Faat-kine*, dans son itinéraire piégé par des valeurs traditionnelles rigides, a été renvoyée de l'école à la suite d'une grossesse imprévue. Elle arrive cependant à décrocher un emploi dans une station d'essence comme gérante—rôle jusque-là tenu par les hommes uniquement. Le cinéaste transforme sa fiction, par la force de l'image et de la combativité incarnée par son héroïne, en une véritable arme révolutionnaire. Nous nous attacherons principalement à analyser les aspects de ce discours révolutionnaire, et féministe sous bien des rapports, en faisant appel à d'autres films de l'écrivain-cinéaste, pour montrer la constance de sa vision et la rigueur de la démarche de sa production filmique.

Le film *Faat-kine* apparaît comme une continuation de l'oeuvre de Sembene. Il indique sa volonté constante de rendre visible le rôle éminemment courageux des femmes africaines, en général, et sénégalaises, en particulier, dans leur lutte pour l'émancipation. Il est situé à la fin des années 1980 et au début des années 1990 et montre comment Faat-kine—nom qui signifie la sénégalaise *lambda*—est injustement exclue de l'école française, avant de s'élever sur l'échelle sociale comme pompiste, puis gérante de station d'essence dans un quartier chic, à Dakar. Nous aborderons ce film par le biais d'une approche socio-historique qui porte un regard attentif sur l'école française, symbole de

modernité, mais aussi lieu du conflit des sexes. Nous éclairerons le dessein artistique de Sembene et le discours social qui le sous-tend. Par discours social, nous entendons une critique des valeurs sociales qui, jusque-là, ont façonné la manière d'être et de penser du Sénégalais moyen. Il s'agit alors d'analyser ce discours social en montrant les différents espaces que la femme sénégalaise investit pour conquérir sa liberté, dans une société encore dominée par la dictature des hommes. Enfin, nous verrons si Sembene n'est pas finalement victime de sa caméra «féministe».

Un petit détour historique nous permet de comprendre que la thématique de l'école, autour de laquelle s'articule la question de la condition féminine dans ce film, est étroitement liée à celle de la ville, vestige de la colonisation, et à l'impact de celle-ci sur la société sénégalaise d'aujourd'hui, notamment dans sa valse entre des pratiques islamiques et traditionnelles d'une part, et des comportements occidentaux d'autre part. L'école française s'est développée au moment de l'implantation coloniale, dans le but avoué d'instruire des commis d'administration et de mettre en place une politique d'assimilation de la civilisation sénégalaise. Ainsi, l'école a pris place à côté des églises et des comptoirs coloniaux, plus tard devenus les premières villes africaines.

La concentration de ces écoles dans les centres urbains, comme Dakar, Saint-Louis, Gorée et Rufisque pour ce qui est du Sénégal, a souvent laissé le monde rural en marge de cette assimilation par l'occidentalisation. Quand bien même les paysans constituent la majeure partie de la population. La sécheresse est l'une des raisons qui poussent ces ruraux à prendre le chemin des villes, où ils s'entassent dans des bidonvilles, à la merci de tous les dangers: le banditisme, la drogue, pour ne citer que ceux-là. Leurs

enfants, quant à eux, espèrent accéder à une vie meilleure par l'intermédiaire des structures scolaires.

6.3.1 La femme à l'assaut de la ville

Faat-kine fait partie d'une famille de la banlieue dakaroise, ainsi que l'atteste le décor choquant composé d'une seule lampe électrique qui pend dans un vaste hangar, où on ne peut distinguer la cuisine de la chambre à coucher, à cause de l'exiguïté de l'espace. Cette demeure lugubre marque le point de départ de la saga de ce personnage. Elle donne une couleur d'autant plus éblouissante à sa réussite sociale à la fin du film. La maison symbolise cette réussite acquise à la sueur de son combat. Elle est située dans un quartier huppé de Dakar. La clarté des murs peints en blanc, ainsi que l'aspect spacieux des locaux sont contrastés avec la demeure paternelle. L'acquisition d'un tel espace en ville nous amène à aborder la question de la ville en tant que symbole de rupture avec les anciennes traditions.

La ville, en tant que concept et espace géographique, est un produit de la colonisation et indique le début d'un processus de transformation culturelle. Elle marque la dégradation des traditions ; elle crée un environnement qui déshumanise l'individu et symbolise la perte des repères. Dans *Ruptures et Écritures de Violence: études sur le roman et les littératures africaines francophones*, Ngandu confirme cette tendance à la fragmentation socioculturelle qu'engendre l'avènement de la ville associée à la colonisation:

La ville ne se présente pas seulement comme une conséquence directe de la colonisation, mais en révèle tragiquement toutes les fractures: ruptures avec le passé historique des anciens empires, ruptures avec les religions anciennes par l'imposition des religions étrangères, ruptures avec les économies rurales déstabilisées par les systèmes de l'industrialisation. (Ngandu, 336-7)

La caméra de Sembene met ainsi en parallèle la monstruosité de la ville avec ses bâtiments imposants et les aventures guerrières de Faat-kine dans ce qui apparaît comme une jungle masculine. Le premier plan sur les femmes avec leurs bassines d'eau sur la tête est juxtaposé et contrasté à celui de Faat-kine se dirigeant, en voiture, vers son lieu de travail. D'une part, Sembene pose sa caméra sur les servitudes des femmes sénégalaises pour mettre en valeur l'exception et le courage de Faat-kine. D'autre part, il revient sur le paradoxe de la capitale d'un pays, où l'eau courante fait encore défaut à certains ménages. D'où un réquisitoire contre l'incompétence des pouvoirs publics. Faat-kine émerge donc de ce lot de femmes pour suggérer que la bataille est dure, mais qu'elle demeure possible. Pour engager le combat, il s'agit d'entreprendre d'occuper l'espace socioprofessionnel.

6.3.2 La conquête des espaces masculins

Faat-kine, au volant de sa voiture, signale sa qualité de femme tournée vers la modernité. L'acquisition d'une voiture, sans compter le courage de la conduire dans Dakar, montre l'étendue de sa hardiesse. Elle incarne l'éthique du travail et inculque la débrouillardise à ses enfants en leur demandant de prendre le bus pour aller à l'école, parce qu'elle est en retard pour son travail. On ne néglige pas un emploi gagné à force d'efforts et de sacrifices.

Le poste de gérant de station d'essence constitue une nouvelle conquête de l'espace professionnel. Dans le quartier résidentiel de Point E—le nom de la station-essence—, elle gère sa station en ayant des hommes sous ses ordres. Cette position d'autorité défait le mythe patriarcal qui prétendait que seuls les hommes pouvaient

diriger. En outre, alors que les services gérés par des hommes croulent sous les dettes, Faat-kine fait des profits et offre un exemple de bonne gestion. Tous ces éléments de la réussite d'une femme participent de l'ambition didactique de Sembene qui veut éduquer les hommes sénégalais et, par extension, les hommes africains, afin qu'ils reconnaissent la détermination et la bravoure des femmes africaines. Il suggère un changement de mentalité dans les rapports entre les sexes et possède une forte dimension féministe, dans la continuité des films cités plus haut.

Enfin, l'espace conquis, qui démontre à la fois la débrouillardise et le succès social de l'héroïne, est figuré par sa propre maison. Cette villa qui sert d'abri à ses enfants, mais aussi à sa mère, révèle une ascension sociale qui fait rêver. Le système immobilier est largement dominé par les hommes. Le fait qu'une femme puisse jouir d'un titre foncier découle d'une révolution sociale. On découvre cette maison dans la scène du retour de ses enfants: Aby (la fille aînée) et Djib (le fils cadet) qui reviennent du lycée, où ils ont réussi leur baccalauréat. L'ambiance de fête qui en découle entraîne le retour des souvenirs plus douloureux qui nous permettent de revisiter les premières années de Faat-kine.

6.3.3 L'école ou la pépinière des mutations sociales

Le cinéaste nous ramène, par des analepses successives, aux durs moments vécus par la mère de Faat-kine, dont l'évocation ne manque pas de faire verser des larmes à sa fille. En effet, lorsqu'elle a été exclue du lycée des jeunes filles, à la suite de sa première grossesse, non désirée, à l'âge de dix sept ans, son père a voulu la brûler avec un bûcher ardent. La mère de l'héroïne s'est interposée et a offert son dos comme bouclier contre la folie furieuse du père. La mère est chassée de la maison avec sa fille ; son dos reste

paralysé. Le père de Faat-kine, polygame, au lieu d'accuser la conspiration du silence d'une administration complaisante qui ne punit pas un professeur adultère, préfère s'en prendre à sa femme et à sa fille. Le terme wolof de *Thiaga* (prostituée), proféré par le père, couvre de honte une mère désarmée. Monsieur Gaye, lui, auteur de la grossesse, fuit au Gabon, soi-disant « dans le cadre de la coopération africaine ». Sembene semble ridiculiser ici la coopération africaine qui n'a enfanté que des échecs.

Toutes ces analepses, qui retracent les meurtrissures d'un passé sombre, trouvent leur catharsis dans le succès des enfants de Faat-kine qui ont réussi là où leur mère avait échoué. On peut donc avancer que cette réussite consacre le succès de leur mère qui leur a donné tous les moyens en sa possession pour qu'ils obtiennent le diplôme que leur mère n'a pu obtenir à cause de l'impunité réservée aux hommes.

L'école française semble donc être un facteur de conflits sociaux au Sénégal et en Afrique, en ce qu'elle permettait jusqu'à une période très récente l'ascension sociale, mais créait aussi des parias dont le seul tort était d'avoir échoué au baccalauréat. Sembene semble, en bon observateur de la société sénégalaise, remettre en cause un tel état d'esprit, à travers son personnage. Le point culminant du débat semble atteint dans un conflit qui oppose Faat-kine à sa fille, quand celle-ci assène à sa mère « je ne suis pas vierge et j'ai mon bac » ; une allusion transparente à la grossesse qui l'a vue naître. Une telle remarque, plus que déplacée, blesse l'héroïne et lui donne l'occasion de se glorifier de son statut de « femme célibataire, gérante de station d'essence » en demandant à Aby de la comparer à son père qui a fui devant ses responsabilités. Malgré son cursus scolaire écourté, elle est fière, à juste titre d'ailleurs, d'avoir nourri et entretenu seule ses deux enfants. Tout concourt à rapprocher cet échec scolaire, suivi d'une belle réussite

professionnelle, du parcours du cinéaste lui-même. Dans des circonstances certes différentes, Sembene fut renvoyé de l'école, avant de devenir maçon, *tirailleur* sénégalais, docker et finalement écrivain et cinéaste. D'où un discours social révolutionnaire qui veut que l'école soit un lieu d'acquisition des connaissances, sans pour autant représenter dans la société la seule voie du succès et de l'ascension sociale.

Il convient également de voir ce discours dans les différentes formes de transgressions sociales qui sont nourries par l'école et entretenues par l'environnement urbain. L'occidentalisation et la modernité qu'elle implique s'accompagnent d'une remise en cause constante des traditions, si elle ne les jette pas tout bonnement aux oubliettes. Ce processus de dégradation de la culture traditionnelle, en faveur d'une culture urbaine, pourrait ainsi expliquer l'audace du personnage principal qui refuse de se plier aux lubies des hommes. Si, en Afrique, on a souvent considéré les femmes qui fument comme des prostituées ou simplement des occidentalisées, Faat-kine exige une révision de ces stéréotypes qui appartiennent à un autre âge. Non seulement elle fume, comme sa fille du reste, mais elle allume sa cigarette en plein cœur de Dakar dans un espace social qui, d'ordinaire, décourage de tels comportements. La caméra est braquée sur l'héroïne, assise dans sa voiture, soufflant de grandes bouffées de fumée, pour manifester sa colère. Un homme s'est garé devant sa voiture et l'empêche de sortir, une façon de lui rappeler qu'elle évolue encore dans un espace dominé par les hommes. Néanmoins, on peut constater qu'elle exige sa liberté et donc sa place, quand elle refuse de rester passive face à l'injustice. Elle le fait savoir à Jean—du nom du personnage, ami de longue date de Faat-kine, qui avait garé sa voiture devant la sienne—avec un tel élan

que l'auteur du méfait doit s'excuser. Néanmoins, grâce à un gros plan, on perçoit l'adoucissement de son visage lorsqu'elle écoute les propos enjôleurs de Jean.

L'autre forme de transgression, qu'incarnent Faat-kine et le film dans sa structure narrative, repose sur les discussions récurrentes à propos de la sexualité. Ces discussions brisent le tabou séculaire qui pèse sur le sexe. La transgression, qui porte en elle la liberté d'expression de l'artiste tout comme celle de la femme, est au centre du discours social libérateur de Sembene. Désormais, la femme peut parler ouvertement de sa sexualité, sans être vue comme une traînée. Le cinéaste juxtapose la discussion sur la sexualité qu'Aby engage avec sa mère, et celle de la bonne qui traduit cette conversation à la grand-mère qui ne parle pas français. Dans cette gymnastique diglossique bien rendue par la bande-son et l'image, Sembene insinue que la période du silence sur certains sujets est dépassée et que les femmes sont maîtresses de leur destin. Dans le même temps, le décalage linguistique entre la grand-mère et Faat-kine parlant avec sa fille confirme que la transgression s'opère par l'intermédiaire de ceux qui parlent français. La grand-mère, quant à elle, ne comprend pas cette langue, pas plus qu'elle ne comprend le fait qu'Aby puisse parler sans crainte de la perte de sa virginité à sa mère.

C'est autour du jeu traditionnel du « wouré » auquel les enfants jouent avec la grand-mère que cette dernière exprime son incompréhension. Elle refuse symboliquement que ses petits-enfants puissent discuter de son divorce avec leur grand-père en arrêtant de jouer. Une rupture d'éducation se manifeste à travers ce jeu, auquel « Mame » met fin pour dire que ses petits-enfants ont été élevés par la télévision. Une télévision, en arrière-plan, d'où émane des mots en français.

Il convient de préciser que cette violation de l'espace linguistique phallocentrique par une nouvelle génération de femmes qui désacralisent le fait d'être vierge jusqu'au mariage confirme la tendance de la femme sénégalaise à prendre en main son propre destin, y compris le discours sur son corps. En effet, comme on le sait, la société sénégalaise, à dominante musulmane, semble se cantonner dans la polygamie au sein de laquelle l'homme est seul pilier de l'autorité familiale. Cette logique est présente dans *Un Mari, plusieurs épouses* (1980). Les femmes deviennent les proies faciles de toutes les maladies sexuellement transmissibles glanées ça et là par leur mari. Tel semble être le cas de beaucoup de femmes, si l'on en croit Faat-kine qui s'attaque à « l'inflation maritale » des hommes. Elle se fait vite le chantre de la prévention contre le Sida, quand elle suggère à son amie de demander à son mari polygame de mettre un préservatif avant leurs rapports sexuels. Elle insiste en la sermonnant sur le fait que « religieusement le Sida n'a pas d'adeptes, mais des sujets ».

La maturité sexuelle, ou plutôt sa liberté sur le sujet, s'accompagne de railleries audacieuses. Quand elle se confronte à la femme de Massamba Wade, un gigolo, elle ne se gêne pas outre mesure pour lui révéler qu'elle rétribuait Massamba pour son « travail d'étalon », en d'autres termes pour son métier d'adultère. Son « langage fleuri », comme le dit Oumar Payane, le père de son fils Djib, montre une femme électrisée par des expériences traumatiques. Faat-kine devient ainsi un personnage qui pose autrement les rapports entre hommes et femmes. Elle s'arroge le droit d'utiliser les hommes comme des objets, même sexuels, à son service. Une vision quasi-révolutionnaire dans un pays encore fortement islamisé. Toutefois, on ne la voit jamais prier, même si elle utilise un vocable islamique « Alhamdou Li lahi Rabil Allamin » (rendons grâce à Dieu) qui est

très commun dans le vocabulaire wolof du Sénégal. Cela nous amène à dire que Faat-kine n'est pas forcément pratiquante, signe d'une flexibilité religieuse qui accompagne l'émancipation.

Par ailleurs, le film déploie les étapes de l'évolution psychologique de l'héroïne, à travers le récit du « revers de fortune » d'Oumar Payane, qui est littéralement devenu un clochard. Le choc de cette rencontre entre Faat-kine et son ancien amant, en ville, ramène, de manière analeptique, les images d'une jeune fille, alors simple pompiste, qui croyait pouvoir faire sa vie avec le père de son futur enfant. La caméra balaie une maison en chantier, avant de se poser sur un Oumar Payane qui fait visiter à la jeune Faat-kine les soi-disant chambres de leur domicile à venir. Quand l'entrepreneur surgit avec son carnet pour dire à Oumar Payane qu'il y avait une légère hausse du prix convenu pour le bâtiment, le regard d'Oumar dissimule mal la manigance qu'il avait préparée, de mèche avec l'entrepreneur. Faat-kine n'hésite pas à faire un chèque pour le supposé complément que demandait l'entrepreneur fourbe. On se demande même si la maison en construction était celle d'Oumar Payane. Rien ne prouve qu'elle le fût. Sembene ne va pas plus loin. Il laisse notre imagination faire le reste. Toujours est-il que Faat-kine sort grandie de ce nouveau coup du sort.

Sembene note à quel point les femmes doivent être indépendantes et faire preuve de discernement dans le choix de l'homme ou des hommes de leur vie. En effet, il ne s'agit plus de laisser les « vieux » décider pour elle à la mosquée ou à l'église. Au contraire, elles font ce choix elles-mêmes. Le minaret balayé par la caméra et le client qui vient demander à un des employés de Faat-kine un endroit pour prier renvoie à l'obsession sembénienne de la religion comme handicap à l'émancipation de la femme

sénégalaise. D'autres films du cinéaste, comme *Ceddo* (1976) ou *Guelwaar* (1992), ont déjà prouvé la position presque doctrinale de Sembene quant aux religions—l'Islam et le Christianisme—comme forces inhibitrices des sociétés africaines. Dans *Guelwaar* par exemple, c'est la fille de Guelwaar qui se prostitue et, ironiquement, envoie de l'argent à son père afin que ce dernier puisse accomplir en bon catholique, son pèlerinage à Rome.

La seule institution qui semble agréer le cinéaste reste la mairie, quand il s'agit de la gestion des droits matrimoniaux dans une société pluriconfessionnelle. C'est ainsi que Djib, fils de Faat-kine, et Joe, fils de Jean—personnage que nous avons mentionné plus haut—, veulent que leurs parents se marient à la mairie, car l'une est musulmane et l'autre chrétien. Ce désir de se départir de la religion n'équivaut cependant pas à une négation des valeurs traditionnelles. Il s'agit, en revanche, de prendre le train de la modernité, en essayant de garder ce qui peut être utile à la vie moderne. C'est fort de cette conviction que certaines valeurs devraient résister aux mutations sociales.

6.3.4 Vers une émancipation de la femme

Sur le plan économique par exemple, Sembene met l'accent sur le refus de Faat-kine d'être usurière et, surtout, sur son désir de ne pas être victime des intérêts colossaux que les banques étrangères appliquent. La caméra filme en gros plan la plaque au fronton du bâtiment de la banque: «Crédit Lyonnais ». Cette insistance sur les structures financières modernes pose à nouveau la question de l'endettement des pays du Tiers Monde, mais, surtout, dresse un réquisitoire contre les pays africains qui n'ont jamais compté sur leurs propres forces. Le FMI et la Banque Mondiale représentent des organismes qui maintiennent les pays africains dans le sous-développement, à cause de

leur politique d'ajustement structurel contre laquelle le cinéaste, ancien communiste, se pose.

L'héroïne du film compte sur la viabilité des mécanismes financiers traditionnels à petite échelle, et notamment la « tontine »: une forme d'épargne sans intérêt qui crée un réseau de solidarité entre ses membres. Même si ce système connaît des faiblesses à cause des polygames comme Alfa qui a souvent des difficultés à s'acquitter de ses cotisations, il permet aux membres de s'entraider en renforçant leurs relations socioprofessionnelles. Il est nécessaire de le verrouiller pour que les hommes polygames qu'Alfa représente n'abusent pas de cette caisse de solidarité.

Au-delà de la solidarité économique saine, tirée des traditions, où le bien-être n'équivaut pas au profit, c'est aussi la solidarité féminine qui attire l'attention dans ce film. On voit, tout au long de la trame, une solide amitié entre les différents personnages féminins du film. La vendeuse ambulante de fleurs ne se contente pas de vendre des fleurs à Faat-kine. Elle devient une amie qui connaît la famille de sa cliente, tout comme Faat-kine connaît la sienne. D'ailleurs, elle lui offre des fleurs de jour de la réussite de ses enfants. En retour, Faat-kine lui donne du jus de « bissap » pour qu'elle se rafraîchisse. Le rapport entre ces deux femmes dépasse le commerce de fleurs pour donner naissance à une amitié qui, sans être profonde, implique que chacune connaît les joies et les détresses de l'autre.



© CaliforniaNewsreel

Figure 4. La nouvelle génération de femmes sénégalaises, économiquement indépendantes, socialement émancipée.

Une autre image d'amitié entre femmes, plus profonde celle-là, est la relation entre l'héroïne et ses anciennes camarades du lycée de jeunes filles. Même si Sembene ne s'attarde pas sur leurs professions respectives, elles apparaissent trois fois dans le film. D'où leur importance dans la vie du personnage principal. Elles se plaisent à dire qu'elles sont « célibataires » et indépendantes. Leur solidarité inébranlable semble être plus heureuse que celle des hommes, gérants de station d'essence, qui se disputent la plupart du temps dans le film.

Il faut cependant noter que le discours social tissé autour du personnage de Faat-kine est doublé d'un discours politique qui concerne le continent africain tout entier. Plusieurs éléments dans le film indiquent le refus de Sembene de pardonner aux « Pères » des indépendances africaines, responsables dans une large mesure des difficultés sociales actuelles. Son option panafricaniste déteint sur tous ses films qui mettent au banc des accusés ceux qui ont échoué dans la réunification de l'Afrique après la colonisation. L'intention filmique de Sembene, cependant, est moins d'exhumer l'histoire que d'imprimer son substrat sur la pellicule, afin d'expliquer comment la société devrait

dépasser cette castration historique pour avancer dans un monde où la femme serait émancipée. C'est ce qui permet à Mamadou Diouf de dire que le cinéma sénégalais participe d'une « restructuration des sociétés défaits » pour imaginer une histoire plus « plausible », parce que mieux construite (1996: 34). L'histoire telle que l'envisage Sembene explique le choix des différents types de musique. Le répertoire musical fait intervenir plusieurs générations de musique et de musiciens ; illustrations d'étapes évolutives, sans casser le fil de l'harmonie entre les âges.

Tout au long du film, la voix de Yandé Codou Sène, une des plus vieilles légendes de la musique sénégalaise traditionnelle, rythme les actions de l'héroïne. Le choix de cette chanteuse est plus que symbolique. Par son âge et sa notoriété, elle représente toutes les belles traditions qu'il s'agit de conserver selon le cinéaste. Dans le même temps, Faat-kine danse avec ses enfants et leurs invités au rythme de Youssou N'Dour, un autre chanteur qui symbolise la réussite acquise sans être passé par l'école. Tandis que les jeunes dansent pour savourer leur succès scolaire, la caméra parcourt de grandes figures de l'histoire récente de l'Afrique.

Faat-kine a accroché sur les murs de sa villa les portraits de grandes figures africaines. On voit Nelson Mandela, le libérateur des Noirs d'Afrique du Sud, mais aussi Patrice Lumumba du Congo-Kinshasa et Thomas Sankara, tous les deux tués par leurs propres frères africains alors qu'ils oeuvraient contre le néo-colonialisme rampant, au lendemain des indépendances. C'est sous le regard bienveillant de ces sages, morts prématurément — hormis Mandela — que la fête se transforme en un prétexte à l'humiliation ultime des pères irresponsables des enfants de Faat-kine. Tandis que Monsieur Gaye, le père d'Aby, songe à faire du personnage principal sa troisième épouse,

Oumar Payane, lui, veut que son fils aille en Europe pour étudier. L'occasion est trop belle. Leurs enfants ayant réussi le bac, ils reviennent comme des rapaces dans la grande maison de l'héroïne. Cette reconnaissance filiale tardive—en ce qui concerne Oumar Payane qui était en prison— est mise en parallèle avec les images des grandes figures africaines accrochées sur les murs. Une comparaison qui en dit long sur les sentiments de Sembene, qui rappelle le désenchantement de l'écrivain ghanéen, Ayi Kwei Armah, exprimé dans son livre *The Beautiful ones are not yet born* (L'âge d'or n'est pas pour demain).

Cependant, si l'on y regarde de plus près, le dénouement heureux du film, qui voit le début de la relation entre le chrétien Jean et la musulmane Faat-kine, offre une lueur d'espoir quant à la possibilité pour la femme sénégalaise de maîtriser son destin.

En analysant ce film dans une perspective socio-historique, on en vient à au moins deux constats à propos de la philosophie filmique de Sembene. D'abord, il est évident que *Faat-kine* appartient à la même veine que les films précédents de Sembene, à qui on a attribué l'image d'un féministe. Ses personnages féminins, victimes du regard masculin dominateur, finissent par parvenir à s'en libérer. Le deuxième constat, corrélatif au premier, constitue le noeud gordien de la vision filmique de Sembene. A force de défendre les femmes, il tombe parfois dans le piège de la romantisation, sans véritablement leur rendre service. A travers le succès de *Faat-kine*, Sembene dresse le portrait d'une femme d'exception dans un monde d'hommes idéal, de plus en plus rare. Kenneth Harrow, dans *African Cinema* (1999), appelle de ses vœux le passage du cinéma africain à une période « post-engagement », où l'on pourrait se tourner vers les femmes cinéastes et regarder leur propre perception de leur statut de femmes dans des films

qu'elles auraient réalisés (Harrow, xviii). Ainsi, on pourra plus aisément se placer dans leur perspective pour analyser la société. On convient donc, avec Harrow, que Faat-kine demeure le cliché de la femme libérée, dont la définition reste dominée par les conventions et par sa relation au modèle phallique dominant dans la société sénégalaise.

CHAPITRE 7. DISCOURS FILMIQUE D'ICI ET D'AILLEURS: CORPS, TEXTES ET CONTEXTES

7.1 *Karmen Gei* ou l'appropriation d'un texte étranger

L'adaptation du célèbre texte *Carmen* de Prosper Mérimée a propulsé le réalisateur sénégalais, Jo Gaye Ramaka, au rang des cinéastes controversés du paysage cinématographique sénégalais. Le vernis culturel semble avoir été trop épais pour pouvoir plaire aux plus religieux parmi les spectateurs sénégalais. En utilisant un Qasaïd (poème religieux) écrit par Cheikh Ahmadou Bamba, fondateur du mouvement Mouride au Sénégal—une tarîqa très influente, dont le fief est à Touba, ville qui abrite le mausolée du Saint Homme—, Jo Gaye a heurté les plus conservateurs. Il a aussi donné matière à réfléchir à ceux que l'image de la nouvelle femme sénégalaise sculptée à partir d'un matériau étranger avait laissés sceptiques. Il ne s'agit pas de nous étendre sur la réception de ce film dans le cadre de cette étude. Il aurait fallu une étude sur le terrain ; ce qui n'est pas notre propos. En revanche, nous examinerons les succès et les faiblesses esthétiques à travers lesquels s'esquisse une nouvelle figure féminine dans le cinéma sénégalais. Retenons tout simplement que ce film a été censuré et sa projection littéralement empêchée au Sénégal, car il avait heurté les représentants d'une certaine tendance religieuse: les Mourides.

L'adaptation d'un texte étranger est un exercice subversif dans son essence même. Elle participe d'une liberté du réalisateur qui consiste à reconquérir une histoire qui n'est pas la sienne, pour en faire un produit assimilable par un autre groupe qui, a priori, n'était pas le premier destinataire. Cette subversion agit dès le titre, dans lequel le «C » de *Carmen* est remplacé par la lettre «K ». On peut comparer cet acte politique d'écriture à la tendance des Africains-Américains à parler d'« Afri~~k~~a » au lieu d'« Africa », dans le

but de subvertir le discours occidental sur l'Afrique. Dans le même temps, l'auteur du film donne un nom de famille, «Geï», retrouvé principalement au Sénégal et plus particulièrement dans la région sénégalaise.



© California Newsreel

Figure 5. Karmen dans envolées au son du *Sabbar*, et derrière une geôlière visiblement séduite. Cette opération de charme se passe dans la cour de la prison *Coumba Castel* de Gorée.

C'est donc une Karmen africanisée qui constitue le point de départ d'un texte occidental au Sénégal. Il ne pouvait être de lieu plus symbolique que l'île de Gorée pour choisir la prison où Karmen est incarcérée avec plusieurs autres femmes. Gorée fut le lieu où les esclavagistes emprisonnaient les captifs avant de les déporter en Amérique. L'île est un témoin vivant de ce crime contre l'humanité. C'est dans cette île des esclaves que Jo Gaye Ramaka plante le décor d'une révolte féminine. Gorée, qui a vu tant d'esclaves prendre la « porte du non retour », est sans doute un lieu de métissage, de

compromissions et, surtout, d'expérimentations sexuelles volontaires ou forcées. Alors que les marchands d'esclaves avaient droit de cuissage sur leurs captives, Karmen, elle, use de son charme et de sa danse érotique pour séduire la gardienne. De ce point de vue, ce texte constitue une véritable déconstruction tant de l'esclavage que de l'institution patriarcale.

C'est dans cette prison de femmes, que Karmen vit une relation sulfureuse avec la surveillante. Deux corps sont filmés, complètement nus ; les deux femmes s'embrassent. Des images choquantes qui ne manquent pas de poser la question de l'orientation sexuelle des femmes sénégalaises. Des images osées invitent naturellement à des questions également osées comme les comportements sexuels des femmes. On se demande quelles étaient les motivations du réalisateur qui l'ont conduit à mettre en scène des images obscènes, dans le sens étymologique du terme, qui semblent étrangères à ce lieu. Nous refusons de croire que c'est à des fins mercantiles que Jo Gaye Ramaka s'adonne à une telle transgression dans l'adaptation. Il se détache ainsi de Sembene en faisant de la nudité une partie intégrante de son texte filmique. L'érotisme de la danse qui mène à la séduction de la gardienne de prison et le nombre de scènes d'amour même furtives tranchent avec la vision du père du cinéma sénégalais. Les films de ce dernier peignent la femme dans ses élans de conquérante et de résistante à la société masculine. Contrairement à l'érotisme euphémique du langage dans un film comme *Faat-kine* de Sembene, dans *Karmen* on assiste plutôt à un érotisme d'images.

Cependant, une lecture féministe nous aurait incité à plus de précautions dans l'interprétation de cette séquence sexuelle. Seules des femmes sont détenues dans cette prison. Cela peut suggérer que la caméra voyeuriste nous introduit simplement dans un

milieu qui est, par définition, clos. Nous pensons cependant qu'une femme cinéaste aurait été la personne la mieux placée pour avaliser la mise à l'écran d'une scène d'amour entre deux femmes. Le problème posé par ce passage est lié au fait que la caméra est trahie par le regard masculin du réalisateur qui donne à voir une orientation sexuelle quasiment absente ou, pour le moins insoupçonnée, dans la société sénégalaise. Dans un pays où l'Islam continue à faire peser le poids de ses tabous, la pudeur reste encore de rigueur à l'image. Il nous semble que le saphisme n'est pas revendiqué au Sénégal, car, au-delà des considérations religieuses évoquées, l'espace féminin est très fusionnel. En d'autres termes, ce qui serait vu en Occident comme une agression sexuelle ou une approche tendancieuse dans les gestes entre deux femmes ne paraît pas poser problème dans la société sénégalaise. Sembene montre, dans *Faat-kine*, l'héroïne en train de toucher furtivement le bas ventre de son amie en guise d'au revoir. Il s'ensuit des rires coquins, mais cela ne semble pas suggérer pour autant qu'elles sont lesbiennes ou bisexuelles, comme c'est le cas de *Karmen*. Sembene montre d'ailleurs deux vieux qui, en passant, assistent par hasard à la scène et secouent la tête pour manifester leur incompréhension de ce qui vient de se produire. En somme, le milieu féminin africain, en général, et sénégalais en particulier, est tolérant au point de ne pas mettre au ban les femmes qui auraient des désirs homosexuels. Cette attirance est assouvie via des codes tacites, de fermeture aux hommes.

Si la volonté de l'artiste est de provoquer pour pousser à la réflexion, on peut affirmer que Gaye Ramaka y est parvenu avec courage. Le succès de ce film repose avant tout sur la nouvelle physionomie offerte de la femme sénégalaise. Ayant importé le texte, il distille la possibilité d'une exploration de cette orientation sexuelle sur un terrain

quasiment vierge de cette tendance. L'expérience s'avère d'autant plus étrangère que le film suggère que la gardienne est métisse. Tandis que Karmen est d'une noirceur d'ébène, sa geôlière a un teint beaucoup plus clair et parle à peine le wolof. Il y aurait donc triple étrangeté. Le texte filmique ouvre ainsi une phase expérimentale dans l'observation des comportements sexuels. De ce point de vue, il prend les allures d'un produit, importé et transposé afin de voir les réactions qu'il suscite. Le métissage du texte, inhérent à l'adaptation, semble être corsé et frise finalement la provocation quand, après le décès de la geôlière qui est chrétienne, un poème musulman est chanté pour l'accompagner à l'enterrement. Le cinéaste fait entrer en collusion deux formes de discours différents en mélangeant le religieux au profane.

D'autre part, l'évolution thématique à propos de la femme sénégalaise suit la cadence de la mondialisation. L'appropriation d'un texte étranger a peut être conduit à une thématique aussi inhabituelle dans le contexte culturel sénégalais.

Du point de vue purement stylistique, Gaye Ramaka fait preuve de génie dans son adoption du rythme du *Sabbar* (danse originaire du Sénégal) avec les tambours alignés qui émettent des sons bien rendus par les mouvements du corps de Karmen. Cette séquence folklorique marque une adaptation réussie par la musique. L'harmonie entre le rythme et l'exécution des danses par les femmes constitue un signe de maîtrise et de libération des corps de celles-ci, dans un environnement qui est le leur.

Karmen Geï constitue ainsi une nouvelle vision de la femme sénégalaise. Une femme débridée, qui a brisé toutes les chaînes de l'esclavage symbolisées par la prison Coumba Castel. L'image de Karmen nous présente un personnage en pleine possession

de ses désirs, quels qu'ils soient, et qui n'hésite pas à mener une équipe de trafiquants de drogue.

Cette migration du texte de Mérimée par delà l'Atlantique nous amène à aborder d'autres mouvements migratoires, dans le sens inverse ceux-ci. Il s'agit de voir ici le déplacement des personnages tombés sous le charme de la France, où y étant partis par nécessité. Leur vie dans une terre à la fois étrangère et familière est riche d'histoires qui ont également inspiré le cinéma sénégalais.

7.2 Les flux migratoires des corps et textes

Si la mondialisation a pulvérisé les concepts a priori de l'espace et du temps, du fait de la rapidité et de la fluidité nouvelles dans la transmission des informations, force est de constater que les mouvements migratoires restent étrangers à cette fluidité nouvelle. L'identité des individus, morcelée entre les empreintes digitales, l'ADN, et cataloguée par les caméras voyeuses de la police des frontières, dissimule mal l'uniformisation apportée par cette globalisation. L'importance de l'identité de l'immigré, symbolisée par le passeport, par le visa d'entrée et la carte de séjour qu'il faut sans cesse renouveler, remet l'expérience de l'immigration au centre des débats de notre temps. Les contingences du monde moderne reposent également la question du lien entre la France et l'Afrique. Cette réflexion est apparue très tôt dans le cinéma sénégalais.

Dans la filmographie sénégalaise, Djibril Mambéty Diop, avec son film *Touki Bouki* (1973), avance diverses raisons à cette obsession du voyage, vers « une France lointaine, mais omniprésente par sa langue, ses coopérants, sa mode, ses bateaux, ses voitures » (Niang, 2002: 97). Avec *Hyènes*, il aborde de manière rigoureuse la problématique du retour inhérente au voyage. Dans *Touki Bouki*, Mambéty-Diop assigne

au film, par son titre, *Le Voyage de l'Hyène*, un rôle de voyage dont les conséquences sont inconnues. En effet, la conception sénégalaise de *Bouki* (l'hyène) implique que, chaque fois qu'elle fait partie d'une aventure, celle-ci risque d'être périlleuse, à cause de ses maladresses. Cet animal représente la ruse, l'infidélité et, occasionnellement, l'intelligence prête à tout devant l'intérêt immédiat. On l'oppose, dans la culture populaire sénégalaise, à *Leuk* (le lièvre), animal d'une habileté extrême, qui parvient toujours à se sortir de situations rocambolesques. Tel est le substrat culturel national qu'exploite, avec talent, Djibril Mambéty-Diop. Le voyage n'est pas très important en soi dans *Touki Bouki*. Ce sont les histoires qui gravitent autour de cette ambition qui font la richesse du film.



© Africultures

Figure 6. Anta, la femme rebelle: la main posée sur les cornes désuètes, le regard tourné vers le voyage.

En outre, en adaptant la pièce de théâtre *la Visite*, de l'écrivain suisse Dürrenmatt, Diop nous invite à nous poser deux questions. D'abord, adapter une œuvre occidentale dans un film sénégalais renvoie au problème de la migration des textes. Mambéty attribue un fond sénégalais à son œuvre pour démontrer, par son indépendance artistique, la possibilité d'une familiarisation avec le référent national en respectant les formes originelles. Cette subtilité de Mambéty diffère largement de l'attitude provocatrice Jo Gaye Ramaka avec son film *Karmen* par exemple. Enfin, c'est surtout la complexité du thème du voyage ou du retour qui attire notre attention dans le dernier film à l'étude.

7.3 La problématique de l'immigration

L'Afrance, d'Alain Gomis, ne renvoie ni à la France ni à l'Afrique et symbolise cette absurdité des flux migratoires entre l'ancienne métropole et les anciennes colonies africaines en général, et le Sénégal en particulier. La rigidité des frontières se heurte à plusieurs défis. Tout d'abord à une ligne de démarcation sans cesse en mouvements, ainsi qu'à la problématique de l'hybridité, révélée par le texte filmique. *L'Afrance* est un film doublement intéressant. D'abord, par son titre, qui exige une analyse minutieuse de sa sémantique. Ensuite, par la thématique de l'immigration sur laquelle il porte un regard neuf et actuel, depuis ce qu'on pourrait appeler le fantôme de la métropole.

Contrairement au film *Clando* de Jean-Marie Teno, dans lequel le personnage principal se voit priver de ses libertés par des politiciens véreux, et est contraint de quitter le Cameroun pour l'Allemagne, El Hadj, le héros de *l'Afrance*, rejoint la France pour des raisons d'abord académiques. L'immigré sénégalais n'est pas obligé de rester en France

pour cause d'instabilité politique ou de dictature. Pour lui, la problématique du retour n'en est que plus complexe.

Le titre, dans sa phonétique même, semble contenir l'Afrique en même temps que la France, qui occupe le radical du titre. Si l'on prend le «A» dans «*L'Afance* » comme privatif, on insiste sur un processus d'aliénation et d'ablation de l'identité africaine dans la vie en France. De ce point de vue, la France procède à une entreprise de phagocytose culturelle en tant que pays « d'accueil ». Cette hypothèse semble crédible si l'on suit le cheminement du personnage dans le film et fera l'objet d'une analyse approfondie.

La seconde hypothèse consiste à prendre le titre comme un pays. Alors, *l'Afance* constituerait un lieu imaginaire qui trimballe son monde d'immigrés et que les réalités de l'immigration, notamment les contraintes exercées par les forces policières, ramènent à un pays identifié comme la France. Aucune des hypothèses ne peut aider, seule, à analyser de façon conséquente la profondeur psychologique du film. La politique et la poétique de l'immigration ne peuvent que s'ébaucher dans la contradiction suggérée par le titre du film: une tension entre l'Afrique et la France, une haine mal étouffée entre l'autochtone et l'étranger, la hargne du policier surarmé sur l'étranger dont le seul délit est d'être immigré et ce, nonobstant les raisons académiques d'une telle immigration, comme dans le cas de El Hadj.

7.3.1 Les effluves flous de la vie carcérale de l'immigré

Dans une interview accordée au magazine de cinéma *Allociné*, le réalisateur franco-sénégalais revient sur les origines du film. Il confie que l'idée d'écrire un tel scénario lui est venue après avoir été dans un centre de détention de la police française. Un centre où les « sans papiers » sont détenus en attendant leur retour forcé vers leur

pays d'origine. Le cinéaste voit dans cette situation une extension sémantique et pratique du vocable « crime », car, selon lui, « on n'est pas enfermé pour ce qu'on a fait, mais pour ce que l'on est » (Gomis, 2001)¹.

Cet aspect paratextuel peut être prolongé pour montrer le malaise d'un réalisateur franco-sénégalais, aux prises avec les frontières interstitielles de la France et du Sénégal, perdu dans une sorte de *no man's land*. Nous reviendrons plus en détails sur la manière dont ces éléments biographiques semblent constituer une toile de fond dans la mise à l'écran d'un monde souvent situé dans le *in-between* (l'entre-deux), pour reprendre un terme de Homi Bhabha.

La première séquence du film s'ouvre sur le visage noir d'un jeune homme aux cheveux hirsutes qui a du mal à se réveiller. Le sommeil semble profond. Il a vogué sur l'océan atlantique, à bord d'une pirogue, le long des côtes sénégalaises. Des gouttes d'eau ruissellent sur son visage, dans une tentative de forcer ses yeux gonflés de fatigue à s'ouvrir. Puis, nous voyons le bout du bateau, comme si le spectateur était aussi dans la pirogue, payant à l'autre bout. El Hadj, l'immigré en question, parvient difficilement à se réveiller. Dans son lit, il écoute une cassette envoyée par ses parents restés au Sénégal. On entend donc, en fond sonore, la voix du père d'El Hadj, avant que la caméra nous offre une vue dudit père, dans la maison familiale, en train d'égrainer son chapelet.

Les éléments culturels qui portent en germe le désordre psychologique et social foisonnent dans les recommandations paternelles qu'écoute El Hadj. Les exclamations islamiques ponctuent la quasi-totalité du discours du père qui est d'ailleurs le seul à s'exprimer, tout en donnant des nouvelles des autres membres de la famille, y compris de la mère d'El Hadj. Le prénom du héros désigne celui qui a accompli l'un des cinq piliers

¹ www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=705843.html

de l'Islam, c'est-à-dire le pèlerinage à la Mecque. Vu la jeunesse d'El Hadj on peut présumer que c'est son homonyme qui a fait le dit pèlerinage.² Le père rappelle au héros qu'il doit toujours prier et ne jamais oublier son « Weird Tijan ». La *Tidjania* est une des plus grandes confréries musulmanes au Sénégal, dont le fondateur est El Hadj Malick Sy. Le « weird » qui renvoie à l'acte d'égrainer le chapelet, mais surtout au respect des préceptes de la tarîqa elle-même. On voit ainsi que la famille, telle que présentée par le père, est profondément religieuse. Il s'agit là d'une première épine dans le pied de l'immigré. Car, dans le film, on ne voit jamais El Hadj prier. Le premier choc en terrain étranger est naturellement culturel. La requête insistante du père pour savoir si son fils prie se heurte à une vie au rythme haletant, où la prière n'occupe guère les esprits. La vie spirituelle reçue du Sénégal est engloutie dans le monde postmoderne des gratte-ciels de fer et d'acier de l'ancienne métropole.

L'interruption de ce passage à propos du Sénégal est brutale. On revoit El Hadj en train de discuter, avec des compatriotes apparemment. L'un d'entre eux est vendeur à la sauvette. Dans le fond, le décor du marché Sandaga, le plus célèbre marché sénégalais, est rapetissé par une prise de vue en plongée, avant de disparaître devant la majestueuse tour Eiffel qui nous ramène à la grande capitale française. La Tour Eiffel et, plus tard, un autre monument, le Centre Pompidou, symbolisent la capitale. Les images du Sénégal et de son Islam, ainsi que ses traditions et même son petit commerce—l'ami d'El Hadj dit que le commerce ne va pas fort—deviennent de plus en plus floues. Ce brouillard installe le doute, la solitude, l'envie de demander qui l'on est. Dans cette marche inéluctable vers

² Dans la société sénégalaise musulmane, on porte soit le nom tiré du coran, soit le prénom d'un ami ou d'un parent de la famille qui devient l'homonyme et souvent le Parrain ou la Marraine de l'enfant. Ceux qui ont été à la Mecque voient leur prénom remplacé par le titre d'El Hadj. Ce changement affecte souvent leurs homonymes également.

une perte de repères et une crise identitaire, on note quelques sédiments culturels, assimilables à du vernis, tant la profondeur est trompeuse, pour montrer la fin ou la fonte d'une culture dans une autre.

Sur le plan narratif, le spectateur joue le rôle de voyeur dans la vie du personnage en France. La caméra complice, contrairement au père dont la voix apparaît le temps d'une cassette résonnant dans la tête de son fils, permet au spectateur de pénétrer dans le quotidien du personnage, guidé par l'oeil indiscret, sinon violeur de l'intimité caché d'un El Hadj ballotté entre sa terre d'origine et une France peu accueillante. La famille, restée au Sénégal, ne sait rien de la vie du fils, hormis ce que ce dernier décide de leur raconter. D'ailleurs, seule la promesse d'El Hadj, Awa, qui s'impatiente d'attendre un hypothétique époux, reçoit de ses nouvelles. On voit, sans pouvoir bien les distinguer, un couple au bord d'une plage dakaroise: probablement Awa et El Hadj, quand ce dernier était encore au Sénégal. On sait aussi qu'Awa a reçu la bénédiction de la famille de l'immigré, car c'est le Père d'El Hadj qui fait mention d'elle. On imagine donc le désarroi de la promesse, lorsqu'elle entend la voix confuse d'El Hadj au téléphone, qui tente de la calmer par une thérapie de la répétition: « Awa, Awa, je vais rentrer ». Ce futur proche est d'autant plus hypothétique que la vie du héros en France est précaire. On voit ainsi se développer une technique de récit par procuration, par l'intermédiaire d'Awa qui distille les nouvelles au Sénégal. Dans le même temps, on prend conscience du voyeurisme du spectateur qui, comme la caméra, détient la totalité diégétique du film. En effet, les images que nous voyons, démentent, sinon montrent une version progressivement changeante d'El Hadj.

Tout se passe comme si, de spectateurs, nous nous muons en narrateurs dans ce contexte précis de voyeurisme et de connaissance profonde du personnage principal.

Alors que les parents d'El Hadj manifestent leur souhait sans savoir ce que vit ce dernier, nous le suivons, quant à nous, séquence après séquence dans sa métamorphose.

La distance vécue avec son pays se volatilise momentanément lors des matchs de foot et dans les « soirées sénégalaises » en plein cœur de Paris. Ces éléments culturels tape-à-l'œil construisent un monde féerique et transportent ses acteurs dans une évanescence, le temps d'une soirée, accompagnés par la musique traditionnelle, apparemment de Casamance, région encore attachée aux coutumes ancestrales. Cependant, malgré les quelques habits traditionnels sénégalais, la plupart sont habillés en tenues occidentales et boivent ce qui semble être du champagne, en devisant tranquillement, sans s'aventurer sur la piste de danse.

Les problèmes liés aux notions d'identité et de nationalisme ponctuent la vie du héros. Du passeport à la carte de séjour, le film nous installe dans un occident où l'exotisme continue à faire son effet. Sur un plan identitaire, le héros trouve important de répéter avec insistance, vers la fin du film, qu'il est sénégalais, quand il dit: « J'en ai marre d'être black, je suis sénégalais ». Une telle déclaration éclaire deux choses. Tout d'abord, la question de l'identité est d'abord nationale chez lui. Il ne se reconnaît pas en tant que Lébou—groupe ethnique spécialisé dans la pêche—, mais en tant que Sénégalais. El Hadj confirme l'idée nationaliste du Sénégalais qui ne veut plus être défini comme africain ou black. Cette déclaration est paradoxale au vu de ce que El Hadj disait à Demba dans les toutes premières séquences du film, quand ce dernier lui confiait qu'il n'avait toujours pas « touché » une blanche, après six ans en France. El Hadj rétorque, « Pourquoi tu ne peux pas dire que tu n'as pas touché une femme? ». Comme si, au début, notre héros se berçait d'illusions sur l'égalité et la fraternité franco-sénégalaises,

alors qu'il est et reste l'incarnation de l'exotisme et de l'exclusion. Amselle revient sur cette différence raciale ou ethnique marquée du sceau de l'identité, quand il qualifie la société occidentale de groupe passé maître dans la mono-identification. Il poursuit pour dire que:

[...] l'obsession de l'identité produit inévitablement un effet contraire, c'est-à-dire l'exclusion de ce qui ne peut pas décliner l'identité majoritaire et c'est bien dans ce cadre de l'essor du nationalisme du XIXème siècle, opère l'adéquation d'une «haute culture», reposant sur l'écriture et l'existence d'une classe de professionnels du pouvoir et du sacré, d'un État territorial, que se constituent la raison ethnologique, la disqualification des sociétés autres au sein des sociétés européennes. Tous les groupes qui, extérieurs ou minoritaires, ne font pas pleinement partie de l'État-nation à caractère territorial sont désormais rejetés dans les races ou ethnies exotiques, dans les minorités domestiques. (*ibid.*, 39)

El Hadj rentre ainsi certainement dans cette catégorie de minorités exotiques.

Même si, après les films de Sembene, on peut être amené à mal concevoir qu'un Sénégalais soit victime d'ostracisme et de rejet, les événements que vit El Hadj prouvent le contraire. La France reste froide et perd la mémoire de son histoire coloniale, si l'on en juge par les difficultés administratives qui y rythment la vie des Africains.

L'identité devient un texte falsifié, une chimère, comme le montre l'Algérien qui appartient à un réseau de trafic de papiers d'immigration. Il s'agit de déclarer avoir perdu ses papiers originaux pour pouvoir entrer en possession de documents trafiqués.

L'identité y laisse sa carapace, au profit d'une lutte de survie qui donne toujours à ses victimes un moyen de la transcender. El Hadj a besoin d'argent. Ses documents expirent sans qu'il les fasse renouveler et il décline l'offre de l'Algérien mafieux. Il est retenu au commissariat alors qu'il partait renouveler sa carte de séjour.

Le commissariat de police dans ce monde d'immigrés met en abîme la France elle-même. En effet, la vie de l'ouvrier Demba, qui ne peut pas faire venir sa femme et qui travaille dans la construction, suffit à montrer que la France n'est pas l'Eldorado,

mais plutôt une prison. El Hadj, incarcéré après avoir reçu des coups de matraques pour avoir vécu « six jours de situation irrégulière », voit le docteur minimiser sa toux en lui prescrivant des cachets pour dormir. Le centre de détention se mue en hôpital psychiatrique qui rend plus fou qu'il ne soigne. La prison devient le lieu qui métamorphose El Hadj. Dans cette prison, aucun de ses compatriotes ne vient le réconforter. Seule sa petite amie métisse lui rend visite.

Une fois qu'El Hadj est sorti du centre de détention, Myriam lui propose le mariage en blanc pour qu'il règle ses problèmes de papier. En vérité, elle l'aime et œuvre à ce qu'il reste en France. D'une part, elle montre que les frontières territoriales, régulées par des politiques qu'El Hadj trouve « absurdes », ne sont pas si étanches que la machine administrative le laisse penser, car un mariage, même négocié, peut faire voler la muraille en éclats. D'autre part, l'amour, tel qu'il s'exprime entre l'immigré El Hadj et la Française Myriam, n'accorde aucune importance aux origines. La fluidité des rapports humains et la marche aveugle de l'amour jettent l'anathème sur l'absurdité de ces contraintes imposées par le monde moderne. Face à l'absence de solution juridique, Myriam offre le mariage. Même si El Hadj tarde à répondre, car il faut qu'il règle sa situation avec Awa qui l'attend toujours au Sénégal, son amour pour Myriam devient l'antidote à la fermeture des frontières et un pont de dialogue entre les cultures.

En effet, c'est après qu'ils ont fini de faire l'amour, qu'El Hadj et Myriam entrent dans un débat hautement intellectuel, où chacun laisse aller son imagination et forme des projets d'avenir. Myriam montre des photos de sa famille, de son père qui joue de la guitare. Face à la vie de rêve digne de l'artiste qu'elle est, El Hadj, lui, verse dans le discours classique propre au héros de *L'Aventure ambiguë*. Samba Diallo, en effet, renaît

dans le texte de *l'Afrance* et El Hadj l'incarne, rappelant le fait que tous les immigrés connaissent le destin de Samba Diallo, mort assassiné par le personnage du fou, une fois rentré dans son pays natal.

Ce roman, au programme des écoles sénégalaises, hante le personnage principal, au point de créer une intertextualité qui frise l'adaptation. Cependant, si nous restons dans la thématique abordée par le film, nous nous apercevons qu'El Hadj doit se confronter à cet Occident dont parlait Samba Diallo, et finalement faire face aux faits. Lorsqu'il se définit en invoquant le héros de *l'Aventure Ambiguë* qui dit que, « Je ne suis pas un pays *Diallobé* distinct dans un Occident distinct. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix »: il n'est ni français, ni sénégalais. La définition identitaire n'est plus exprimable dans un langage intelligible. Et c'est dans ce débat suicidaire que se lancent El Hadj et son amie Myriam.

7.4 Cinéma sénégalais et tiers cinéma

Dans son article intitulé « Beyond Third Cinema: The aesthetics of hybridity », Robert Stam nous rappelle les origines politiques de ce mouvement théorique appelé « tiers cinéma ». Cette expression fait référence au concept de Tiers Monde né lors de la conférence de Bandung en 1955. Au cours de cette réunion politique des pays non-alignés, le président indonésien Sukarno a prononcé un discours, dans lequel il exprimait leur opposition aux blocs soviétique et capitaliste de l'époque. Un nouveau concept était né autour de ces dirigeants politiques pour « une révolution tricontinentale », notamment avec Ho Chi Minh, Che Guevera et Franz Fanon en tant que figures talismaniques, ainsi que l'indique Stam (31). Cette révolution possède une double connotation. D'une part, elle est lutte contre le néocolonialisme sur tous les continents. D'autre part, elle accouche

d'un concept situé en dehors du périmètre idéal de l'Euro-américanisme. Le cinéma de ces mêmes pays se greffe à ce concept et donne naissance à ce que Getino et Solanas appellent « Third cinema » (Tiers cinéma), ou encore ce que Julio Garcia Espinosa a nommé « imperfect cinema » (cinéma imparfait) pour brocarder le « premier monde » et son « premier » cinéma.

Selon Guneratné, qui a édité le livre *Rethinking Third Cinema*, le tiers cinéma, à l'instar de son parrain le tiers monde, constitue une alternative à la théorie eurocentrique. En dépit de la connotation négative que comporte le terme « tiers » de la part des pays dits développés parlant des pays sous-développés, les assimilant à des nations à la traîne dans la marche du monde, le tiers cinéma n'en constitue pas moins un défi. Le cinéma de ces pays économiquement pauvres appartient aux sphères de création artistique qui se sont affranchies des conditions sordides imposées par la Banque Mondiale et le FMI, en un mot du diktat des pays riches dans l'exercice et la production de leurs oeuvres.

Contrairement au cinéma des pays riches, dont l'élaboration est dictée par le profit, le tiers cinéma se libère aussi de ces contraintes mercantiles qui castrent et corrompent l'imagination. De ce point de vue, dans son imaginaire fertile et débridé, le tiers cinéma devient un agrégat de textes filmiques riches dans leur entreprise fictionnelle, sans perdre leur âme, dans une lutte pour se faire une place dans un monde dominé par la compétition.

Le cinéma de Sembene Ousmane, notamment *Guelwaar*, au-delà des questions religieuses qui sont récurrentes dans sa production filmique, est au cœur des problèmes politiques que partagent les pays du Tiers Monde sur tous les continents. *Guelwaar* (1992) décrit l'aide au développement qui enfonce les pays sous-développés dans la

mendicité et l'endettement permanents. Les chefs politiques de ces pays semblent ainsi être à la merci des bailleurs de fonds et se soucient fort peu des préoccupations de leur peuple, comme l'illustre éloquemment *Guelwaar*. Dans le film, la jeunesse sénégalaise, qui déchire les sacs de riz sur lesquels est inscrit « aide », peut bel et bien être remplacée par la jeunesse des Comores ou du Bangladesh. Et le message serait tout aussi poignant.

Djibril Diop Mambéty fait partie des cinéastes les plus critiques vis-à-vis de la dépendance des pays du Tiers Monde à l'égard des institutions financières internationales. De Linguère Ramatou, qui vient acheter toute la ville de Colobane avec ses millions amassés à l'étranger, à *La petite Vendeuse de Soleil*, en passant par *Le Franc*, tous ses films s'attaquent au pouvoir de l'argent qui mine le Sénégal et le Tiers Monde. Linguère Ramatou, la femme « plus riche que la Banque Mondiale » et dont le corps est constituée essentiellement de fer après de nombreuses interventions chirurgicales, prend les allures allégoriques de la puissances destructrice des ces institutions financières, notamment le Fond Monétaire International et la Banque Mondiale.

Le cinéma sénégalais, comme le reste du cinéma africain et les productions cinématographiques des pays du Tiers Monde en général, n'est pas prisonnier de cette mainmise sur la liberté de création. Sembene a plusieurs fois refusé le diktat venant de pays donateurs comme la France, visant à aliéner sa création. Conscient de la force de l'image et jaloux de sa liberté de créateur, Sembene a mis en place sa propre société de production, Filmi Domireew (Les films d'un Citoyen). La volonté de cet ancien communiste est de partager avec les peuples les plus faibles ses idées et ses ressources. N'est-ce pas à cause de ce militantisme qu'il supporta le Front National de Libération

d'Algérie (FLA) ? Il continue à croire que le colonialisme et le néocolonialisme sont les plus grandes plaies de l'humanité.

En conclusion de cette partie, on peut se permettre de dire que Sembene a inventé le Tiers cinéma avant la lettre. Les théories attachées au Tiers Cinéma sont venues corroborer ce qui fait l'exception du cinéaste sénégalais et de son cinéma. En participant à la mise sur pied de la FEPACI, en déclinant souvent l'aide des pays riches pour produire ses films et, enfin, en mettant sur pied une société de production cinématographique dans son propre pays, Sembene a ouvert la voie de l'indépendance de l'art. Ses casquettes multiples de scénariste, réalisateur, producteur et écrivain sont une nouvelle illustration, s'il en était besoin, d'un combat de foi dans un univers hostile. L'idéal, en grande partie réalisé, étant d'atteindre la liberté de la création qui, de nos jours, va rarement de paire avec une dépendance économique, caractéristique débilitante des pays du Tiers Monde.

Djibril Diop Mambéty a, lui aussi, par ses actes, éprouvé la force de l'indépendance créatrice par la collaboration. En faisant appel aux ressources d'autres pays du Tiers Monde pour produire ses films, Mambéty valorise l'idée de la solidarité au sein de la FEPACI. Ainsi, pour tourner son film *Hyènes*, emprunta-t-il des hyènes de l'Ouganda, des éléphants du Kenya et, comme il aimait à le dire, des gens du Sénégal. Cette participation tripartite pour faire un film rappelle les efforts tricontinentaux qui ont vu naître le mouvement des non-alignés.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Depuis son émergence, il y a quarante quatre ans, avec le premier film de Sembene, *Borom Sarret (Le Charretier, 1963)*, le cinéma sénégalais a substantiellement concouru à la pluralité du discours filmique et culturel africain. La longévité et l'engagement infatigable de Sembene Ousmane dans le paysage cinématographique national et africain fait du Sénégal un pays d'avant-garde dans la production filmique sur le continent. C'est ainsi qu'on peut comprendre les digressions panafricaines de ses films, où le Sénégal est vu en tant que partie d'une confédération géopolitique rêvée.

Sembene a très tôt compris que le cinéma était un des rares outils de production de discours qu'il pouvait s'approprier en dehors du diktat des pays développés. Autrement, comment expliquer sa décision d'aller faire des études cinématographiques à quarante ans ? Ce choix tardif, lié en partie à sa participation à la Deuxième Guerre Mondiale, correspond au choix d'un homme mûr qui comprend que l'avenir sera dominé par la guerre des images. Ainsi, l'action politique de Sembene est d'avoir conquis un outil de communication dans un Sénégal qui dépend pour beaucoup de la France. Sembene a lutté pour son indépendance par le cinéma.

Cependant, le père du cinéma africain ne voulait pas se limiter à une conquête personnelle de la liberté dans une Afrique encore en prise aux incertitudes, au lendemain des indépendances. Il fallait alors pour Sembene mobiliser l'image pour reconstruire une Afrique détruite par l'esclavage, les *jihads* et le colonialisme. Inspiré par le mouvement panafricaniste qui a émergé en Europe et après être passé par l'école Marxiste, l'ancien tirailleur sénégalais croit à l'indépendance totale de l'Afrique. Le premier cinéaste sénégalais le démontre par ses dédicaces, ses acteurs qui viennent de différents pays du

continent et, enfin, par son vœu de faire un film sur Samory Touré, le roi mandingue.

L'obsession de Sembene avec les anciens empires de l'Afrique, notamment l'empire mandingue, montre à quel point la balkanisation de l'Afrique constitue un abcès que le cinéaste voudrait vider, ne serait-ce que par l'imaginaire.

Si Sembene peut se permettre de faire des films historiques, c'est en grande partie lié au fait qu'il s'est fait un nom dans la littérature africaine avec son roman désormais classique, *Les Bouts de bois de Dieu*, roman qui fait partie du programme scolaire au Sénégal. Le refus de s'adonner au cinéma commercial, pour reprendre ses propres termes, fait de lui une force inspiratrice pour les jeunes générations de cinéastes africains en général, et sénégalais en particulier.

Comme nous l'avons vu, l'influence de Sembene est réelle, mais limitée, chez les cinéastes sénégalais qui veulent eux aussi se forger une identité en propre. C'est ainsi qu'on peut expliquer le retour à un visage national du cinéma sénégalais avec Djibril Diop Mambety. Ce dernier ne fait pas de l'histoire une obsession, mais scrute plutôt les rues de Dakar pour explorer les artères d'une ville en perpétuelle mutation. Les films de Mambéty, à l'instar de *Touki Bouki* correspondent aux promenades d'une caméra qui part des Boucheries de la SERAS à Dakar, en passant par les bidonvilles qui ceignent la capitale, jusqu'aux avenues grandes et propres du plateau qui mènent au palais de la république. Le bétail trouve son point de chute aux abattoirs, comme Dakar qui avale les espoirs de Mory venu de sa paisible brousse. Ses observations d'une ville monstre sont également figurées dans le mouvement giratoire de la moto de Mory, abandonné par une Anta qui prend place à bord du bateau en partance pour Paris. Voilà ce que nous apprend

Touki Bouki: le château de rêves détruit par une ville cruelle. Pour aller à Paris, il faut survivre à Dakar, ce que ne semble pas avoir réussi Mory.

Mambéty se veut un observateur distant d'une ville grouillante de contradictions, où les parvenus politiques se délectent de leur pouvoir, les étudiants manifestent et le petit peuple se débrouille. Enfin, ceux qui trouvent un moyen d'aller en France, comme Anta, n'hésitent pas outre mesure à sauter sur l'occasion rêvée. Ainsi, Mambéty s'octroie la place de l'œil critique du citoyen qu'il est, chirurgien de l'esthétique d'une ville en pleine mutation, où les hommes sont devenus des *Hyènes* (1992) qui s'entre-dévorent au nom de l'argent. En lieu et place du panafricanisme obsessionnel de Sembene, Mambéty se concentre sur les défauts rampants d'une société sénégalaise gangrenée par le pouvoir de l'argent. Comme le résume avec précision Niang, « *Hyènes* fustige les « hyènes » de la situation post-coloniale, identifie leurs habitudes et documente leurs gaffes » (Niang, 2002: 132).

Cette même distance de l'artiste est observée chez Moussa Sène Absa qui se pose en héritier de feu Djibril Diop Mambéty, par une poésie intégrée au cinéma. Le sérieux des problèmes sociaux qui fondent ses films est noyé dans une narration poétique succulente. Dans *Ainsi Meurent les Anges* (2001), Mory, expulsé de chez lui par sa femme française, raconte une histoire à son ami dans un bar, avant que le Koriste joue la musique qui lui plaît et que la serveuse lui apporte son « Brouilly ». bercé de musique et enivré par le vin, le conteur moderne raconte son histoire. Cet aspect poétique fait la grandeur esthétique du film. Et, là aussi, on peut dire que les problèmes sociaux, loin d'être minimisés, sont surpassés par la beauté du texte filmique, ce qui en fait une véritable œuvre d'art.

Alors que Mambéty, tout comme Moussa Sène Absa, suggère le voyage et le retour et s'appesantit sur l'insertion sociale après le retour, c'est dans *l'Afrance* (2001) qu'Alain Gomis explore la question de l'immigration sous toutes ses facettes. Des problèmes de papiers pour rester légalement en France, en passant par le phénomène de l'acculturation, jusqu'à la problématique du retour, aucun point n'est négligé dans ce film.

Cependant, la thématique qui traverse toute la filmographie sénégalaise réside sans doute dans le discours sur les femmes. C'est Sembene qui ouvre le bal avec son film *Ceddo*, où la résistance de la princesse Dior Yacine est mise en exergue par l'arrêt sur image qui marque la fin du film. Ensuite, nous avons constaté une évolution de cette femme dans une société en mutation avec le personnage de Faat-kine, dans le film éponyme de Sembene. À la suite de notre étude, on se rend compte que le personnage de la femme sénégalaise est en train de conquérir des espaces qui, jusque-là, étaient jalousement gardés par les hommes. Elle le fait par l'intermédiaire d'une sélection judicieuse des traditions qui la servent, notamment le respect et la protection de la mère, ainsi que la solidarité féminine. L'expression « héroïsme au quotidien », qui est en même temps le nom de la collection à laquelle appartient *Faat-kine*, résume bien l'hommage que Sembene veut rendre aux femmes.

En revanche, avec *Karmen Geï*, on voit poindre à l'horizon filmique sénégalais une femme « gangster » et sexuellement indépendante. Karmen est chef de bande d'un groupe de trafiquants de drogue. Elle chante une chanson de mise en garde pour avertir les hommes qu'elle séduit qu'elle est un oiseau. Autrement dit, elle ne se reste sur une

même branche trop longtemps ; elle n'est pas faite pour une vie maritale exempte de danger.

Première adaptation africaine de cette nouvelle de Prosper Mérimée, *Karmen Geï* s'impose comme une véritable révolution du discours filmique sénégalais sur la femme. *Karmen Geï* marque une rupture avec tout les discours produits jusque-là sur les femmes au Sénégal. Jo Gaye Ramaka a créé une œuvre controversée, dans une société sénégalaise encore en butte aux dogmatismes religieux et traditionnels.

En mettant en scène l'amour entre deux femmes et en exhibant leurs désirs sexuels, le film tranche avec celui, non moins sexuel, de *Faat-kine*. Tandis que Sembene respecte religieusement certaines susceptibilités traditionnelles, notamment la pudeur, de sorte que ses films suggèrent de façon plus subtile les ébats sexuels, Jo Gaye Ramaka, lui, repousse les frontières des convenances sénégalaises beaucoup plus loin. Les rythmes endiablés d'une Karmen bisexuelle qui soulève les pieds pour laisser entrevoir un « petit pagne » rouge, l'ambiance de fête, Chez Ma, un café « underground », où l'alcool coule à flot et l'accueil de reine réservé à Karmen constituent autant d'éléments nouveaux dans le portrait de la femme à l'écran. Karmen se mue en une sorte de toréador, avec ses vêtements souvent rouges, symbolisant la femme fatale qui détruit tous les hommes qui s'accrochent à elle.

Cette audace manifeste de Gaye avec son film *Karmen*, peut être vue comme une indication de la résistance au changement dans une société sénégalaise en proie à ses contradictions historiques, maintenues sous la contrainte de mouvements religieux. Le fait que le film soit diffusé dans d'autres pays d'Afrique excepté au Sénégal est difficilement compréhensible, d'autant les dirigeants politiques de ce pays vantent

toujours l'esprit d'ouverture du pays qu'ils dirigent. Jo Gaye est-il allé trop loin ? Seule l'histoire nous le dira.

Résumons ainsi les points saillants de l'évolution du discours thématique dans la filmographie sénégalaise. On peut dire que les premiers films se sont appesantis sur l'histoire non seulement du Sénégal, mais de l'Afrique de l'Ouest en général. Nous pouvons penser à l'esprit panafricaniste de Sembene. La guerre et les atrocités commises par l'armée française au Sénégal et en AOF sont autant de questions qui tiennent au cœur de l'ancien combattant, devenu cinéaste.

L'écart de vision et le changement thématique qu'il entraîne sont surtout tributaires d'une période. Pour nous en convaincre, regardons la distance qui sépare la génération des premiers cinéastes comme Sembene et les autres qui ont grandi dans des circonstances bien différentes. L'artiste se donnant comme mission de répondre aux questions de son temps, on peut supposer que les différentes générations de cinéastes au Sénégal ont été confrontées à différents problèmes, d'où une approche autre dans leur approche esthétique et thématique.

Si Sembene se pose en garant de l'histoire et du respect de la mémoire, il a aussi influencé les jeunes générations quand il s'agit du discours thématique sur les femmes. Les approches sont forcément distinctes, mais la problématique de la femme au sein de la société sénégalaise reste un thème dominant dans la filmographie sénégalaise. Ce thème est complété par les questions diasporiques de l'immigration.

Le caractère national du cinéma sénégalais se trouve principalement dans le sérieux du texte filmique qui ôte toute gaieté à son appréciation. Le *happy end* vient

seulement de faire son entrée dans la filmographie sénégalaise avec *Faat-kine*, film qui se termine par une fête des bacheliers, et une soirée de noces entre Faat-kine et Jean.

Sembene a compris, un peu tard certes, que le *happy end* n'enlève en rien le sérieux du message, mais aide plutôt à assouvir l'autre fonction du cinéma, c'est-à-dire, distraire.

Du point de vue de la place du cinéma sénégalais, l'oeuvre de Sembene a beaucoup aidé à la reconnaissance et au respect de ce cinéma dans le monde et surtout dans le tiers monde. Sembene fait partie des théoriciens du tiers cinéma en ayant lui-même forgé l'expression «cinéma de mégotage ». Le tiers cinéma, malgré sa difficulté à faire une percée conséquente sur le marché international, est un témoin vivant des cultures spécifiques dans un monde en proie à une uniformisation suicidaire. C'est peut-être là que réside toute la substance de ses films qui n'enrichissent pas les artistes qui les produisent, mais néanmoins contribuent à représenter des peuples muselés par des conditions économiques précaires.

FILMOGRAPHIE

- Ainsi Meurent les Anges*. Réalisation Moussa Sène Absa, 2001.
- Autour du Baw-Naan* (Rites De Pluies). Réalisation Jo Gaye Ramaka, 1985.
- Borom Sarret*. Réalisation Ousmane Sembène et Thierno Faty Sow, 1962.
- Camp de Thiaroye*. Réalisation Ousmane Sembene et Thierno Faty Sow, 1988
- Ceddo*. Réalisation Ousmane Sembene, 1976.
- Émitaï (Dieu du Tonnerre). Réalisation Ousmane Sembene, 1971.
- Faat-Kine*. Réalisation Ousmane Sembene, 1999.
- Franc (Le)*. Réalisation Djibril Diop Mambety, 1994.
- Guelwaar*. Réalisation Ousmane Sembène, 1992.
- Hyènes*. Réalisation Djibril Diop Mambety, 1992.
- Karmen Geï*. Jo Gaye Ramaka, 2002.
- Lumumba, la Mort d'un Prophète*. Réalisation Raoul Peck, 2000.
- Maîtres Fous*. Réalisation Jean Rouch, 1954..
- Petite Vendeuse de Soleil (La)*. Djibril Mambety, 1999. (Posthume)
- Rouch in Reverse*. Réalisation Manthia Diawara, 1995.
- Sey Seyeti* (un homme, plusieurs épouses). Réalisation Ben Jogoye Beye, 1980.
- Touki Bouki* (Le voyage de l'hyène). Réalisation Djibril Mambety, 1973.
- Xala*. (L'impuissance Temporaire). Réalisation Ousmane Sembene, 1970.

BIBLIOGRAPHIE

- Akudinobi, Jude G. « Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny ». *Research in African Literatures* 32 (2001): 123-142.
- Amselle, Jean-Loup. *Logiques Métisses: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot, 1999.
- Association Des Trois Mondes (L') et FESPACO. *Les Cinémas d'Afrique: Dictionnaire*. Paris: Karthala-ATM, 2000.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- . ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Bakupa-Kanyind, Balafu. « De l'Exception Historique ». *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma*. Paris: Présence Africaine, 1995. 24-33.
- Ba Kobhio, Bassek. « Être de l'élite africaine aujourd'hui est une lourde responsabilité. » *Cinébulles* Volume 14/2 (1995): 22-26.
- Bakari, Imruh. & Cham Mbye (ed). *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996.
- Barlet, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique Noire. Le Regard en Question*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- . « Grandeurs et Limites de la Promotion Festivalière ». *Notre Librairie* 149 (2002): 82-88.
- Bellour, Raymond. *L'Analyse du Film*. Paris: Albatros, 1979.
- Boughedir, Ferid. « Comment le Cinéma peut Oeuvrer à l'Indépendance et l'Autorité culturelle africaine. » *Présence Africaine* 90 (1974): 123-139.
- Brahima, Denise. *Cinémas d'Afrique Francophone et du Maghreb*. Paris: Nathan, 1997.
- Bremond, Claude. *Logique du Récit*. Paris: Seuil, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Dia wara, Manthia. « Oral Literature and Oral Traditions in African Films. » *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute. 209-219.
- African Cinema. Politics and Culture*. Bloomington and Indianapolis:

- Indiana University Press, 1992.
- Diop, Momar Coumba. Diouf, Mamadou. *Le Sénégal sous Abdou Diouf*. Paris: Karthala, 1990.
- Diop, Samba. *Discours Nationaliste et Identité Ethnique à travers le Roman Sénégalais*. Ivry-Sur-Seine. 1999.
- Dozon, Jean-Pierre. *Entre Frères et Sujets: La France et l'Afrique en Perspective*. Paris Falmmarion, 2003.
- Ekoto, Frieda. « À Propos du Choix des Thèmes dans le Cinéma Subsaharien ». *Notre Librairie* 149 (2002): 40-43.
- Fanon, Franz. *Peaux Noires Masques Blancs*. Paris: Seuil, 1959.
- Foucault, Michel. *L'Ordre du Discours*. Paris: Gallimard, 1972.
- Kane, Cheikh Hamidou. *L'Aventure Ambiguë*. Paris: Julliard, 1961.
- FEPACI. *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma*. Paris: Présence Africaine, 1995.
- Gardies, André. *Cinéma D'Afrique Noire Francophone. L'Espace Miroir*. Paris: L'Harmattan, 1986.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Guneratne, Anthony R. *Rethinking Third Cinema*. New York: 2003.
- Haffner, Pierre. « Nations Nègres et Cinéma » *Notre Librairie* 149 (2002): 123-131.
- Harrow, Kenneth. « Nationalism: Introduction ». *Research in African Literature* 32.3 (2001): 33-44.
- . *African Cinema: Post-colonial and Feminist Readings*. Trenton: Africa World Press, 1999.
- Kimoni, Iyay. *Destin de la Littérature Négro-Africaine ou Problématique d'une Culture*. Sherbrooke: Éditions Naaman, 1985.
- Kristéva, Julia. *Sémiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Liotard, Jean François. *Le Différend*. Paris: Minuit, 1983.
- Mamdani, Mahmood. *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of late Colonialism*. Princeton University Press, 1996.

- Metz, Christian. *Essais sur la Signification au Cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Mudimbé, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Murphy, David. *Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Oxford/Trenton: James Curry/Africa World Press, 2000.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Théâtres et Scènes de Spectacles. Études sur la Dramaturgies et les Arts Gestuels*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Ruptures et Écritures de Violence: Études sur le Roman et les Littératures africaines contemporaines*. Paris: l'Harmattan, 1997.
- Écritures et discours littéraires: études sur le roman africain*. Paris: l'Harmattan, 1989.
- Nzabatsinda, Anthère *Normes Linguistiques et écritures africaine chez Ousmane Sembène*: Paris, Éditions du Gref, 1996.
- Niang, Sada (Dir). *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembene et Assia Djébar*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Djibril Diop Mambety: un Cinéaste à Contre Courant*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- « Le Cinéma d'Afrique et sa Critique » *Notre Librairie* 149 (2002): 68-73.
- Paré, José. Curtis, Anny Dominique. « Le Mandat de Sembene Ousmane ou la Dialectique d'une Double Herméneutique ». *Littérature et Cinéma en Afrique Francophone: Ousmane Sembene et Assia Djébar*. Paris: l'harmattan, 1996. 139-148.
- Pfaff, Françoise. *The Cinema of Sembene Ousmane. A pioneer of African Film*. Wesport, CT: Greenwood Press, 1984.
- Piault, Marc. « L'Exotisme et Cinéma Ethnographique » *Journal of Film Preservation* 63 (2001): 6-16.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

Riesz, Janos. « Le Refus du Nationalisme, le Nationalisme par le Refus: l'émergence du sentiment national dans les littératures africaines de l'entre-deux guerres ». *Notre Librairie* 85 (1986): 12-15.

Riffaterre, Michael. « La Trace de l'Intertexte » *La Pensée* 215 (1980): 4-18.

Rosen, Phillip. « Nation, Inter-nation and Narration in Ousmane Sembene's Films ». A *Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*. Ed. Seila Petty. Westport: Praeger, 1996. 105-17.

Sartre, Jean Paul. *Orphée Noire*. in *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*. Ed. Léopold Sédar Senghor. PUF, 1948.

Sembene, Ousmane. « Ainsi Parle Sembène ... ». *Notre Librairie* 149 (2002): 44-45.

.Xala. Paris: Présence Africaine, 1973.

.*L'Harmattan*. Paris: Présence Africaine, 1964.

.*Voltaïque*. Paris: Présence africaine. 1962.

.Les Bouts de Bois de Dieu. Paris: Le Livre Contemporain, 1960

.Ô Pays, mon Beau Peuple. Paris: Le Livre Contemporain, 1957

.Le Docker Noir. Paris: Debresses, 1956.

Smith, Anthony D. *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. Hanover:UP of New England, 2000.

Stam, Robert. « Beyond Third Cinema Theory: the Aesthetics of Hybridity ». in *Rethinking Third Cinema*. Ed. Anthony Guneratne and al. New York: Routledge, 2003. 31-48.

Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternatives in Sub-Saharan Francophone African Film*. London: James Curry, 2003.

Tcheuyap, Alexie. « Le Texte Littéraire à l'Écran: Approches et Limites théoriques ». *Protée*, Vol 29, 3 (2002): 87-96.

Entre Films et Romans: Des Réécritures des textuelles en Afrique Francophone. Kingston, Ontario: Queens University, 2000 (thèse non publiée).

« Des mots aux images. Littérature et Cinéma en Afrique Francophone » *Notre Librairie* 149 (2002): 34-39.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkely: University of California Press, 1994.

Vieyra, Paulin Soumanou *Le Cinéma au Sénégal*. Bruxelles: OCIC, 1983.

Le Cinéma et l'Afrique. Paris: Présence Africaine, 1969.

Réflexions d'un cinéaste africain. Bruxelles: OCIC, 1990.

Zacks, Stephen. « The Theoretical Construction of African Cinema » *Research in African Literature* 3 (Fall) 1995: 6-17.

Zimmer, Christian. *Cinéma et Politique*. Paris: Seghers, 1974.

Zumthor, Paul. « Intertextualité et Critiques des Textes » *Littérature* 41 (1981): 8-16.

VITA

Moussa Sow grew up in Dahra, a small city in the heartland of Senegal. Being from the ethnic group called Peul who are known for their nomadism, he is the first of his family to go this far in school. His father who did not live long enough to see his accomplishment, was the one who forced him to attend school instead of following the cattle as his ancestors did. Thus, he dedicates this work to him as well as to all the young Senegalese scattered around the world to find a better life, yet keeping their culture alive through scholarship. One's cultural awareness being mostly triggered by migration, his journey to the USA has contributed to the discovery of the richness of Senegal and the plurality of Africa as he thrives to articulate them in the present work.