

Études littéraires africaines

Présentation. Le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité africaine

Phyllis Taoua



Numéro 30, 2010

Ousmane Sembène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027343ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027343ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Taoua, P. (2010). Présentation. Le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité africaine. *Études littéraires africaines*, (30), 6–19.
<https://doi.org/10.7202/1027343ar>

PRÉSENTATION

LE RENDEZ-VOUS D'OUSMANE SEMBÈNE AVEC LA MODERNITÉ AFRICAINE

La liberté est toujours et exclusivement la liberté de celui qui pense différemment.

Rosa Luxemburg

L'idée de ce dossier consacré à Ousmane Sembène a vu le jour au cours de conversations durant les journées d'études organisées par l'APELA à Paris en septembre 2007. Sembène venait de mourir, le 9 juin : soudain nous réalisons que l'œuvre était à présent définitivement achevée, et nous pensions à ce qu'il avait laissé comme héritage. Depuis lors, quelques volumes ont été publiés, notamment le numéro 71 de la revue *Présence francophone* en 2008, et un numéro spécial d'*Africultures* (n°76) en 2009. Samba Gadjigo, l'une des chevilles ouvrières du numéro de *Présence francophone*, avait publié quelques mois auparavant le premier volume d'une biographie de Sembène : *Ousmane Sembène : une conscience africaine*¹, dont une traduction en anglais vient de sortir de presse sous le titre *Ousmane Sembène : The Making of a Militant Artist*². Gadjigo est par ailleurs occupé à achever un documentaire consacré à Sembène.

Les études rassemblées ici s'attachent à diverses œuvres majeures de l'écrivain, principalement *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), *Le Mandat* (1966), *Xala* (1973) et *Guelwaar* (1992). Certaines de ces approches prennent en compte la coexistence de deux versions, littéraire et cinématographique, du même récit, comme c'est le cas pour la nouvelle *Le Mandat* et son adaptation filmique *Mandabi* (1968). Deux articles se consacrent exclusivement aux films, en l'occurrence à *Xala* (1974), *Ceddo* (1976) et *Faat Kiné* (2000). Ainsi, la diversité des genres et des périodes envisagés dans les pages qui suivent, aussi bien que les différentes approches interprétatives, sont à même de proposer une vue assez

¹ Gadjigo (S.), *Ousmane Sembène : une conscience africaine*. Préf. d'A. Mahtar M'Bow. Paris : Éd. Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, 252 p.

² Gadjigo (S.) *Ousmane Sembène. The Making of a Militant Artist*. Translated by M. Diop. With a foreword by D. Glover. Bloomington : Indiana University Press, 2010, xxvi-188 p., ill.

large de l'œuvre de Sembène, complexe et résolument moderne.

Sembène est très largement reconnu comme l'une des personnalités culturelles africaines les plus importantes du XX^e siècle³. Il a joué un rôle majeur dans l'élaboration du discours africain contemporain, au cours d'une carrière qui s'est étendue sur près de cinq décennies, entre *Le Docker noir* (1956) et *Moolaade* (2004). Sembène a eu une présence extrêmement forte dans le champ, d'abord en raison de l'exemple qu'il a donné d'un écrivain et d'un cinéaste à succès, mais aussi par les initiatives variées qu'il a prises et qui permettent de le considérer comme un pionnier culturel. Il fut l'initiateur de tant de choses qu'il serait fastidieux de toutes les énumérer ici. Parmi les plus importantes, il y eut le fait de partir à Moscou en 1963 pour étudier le cinéma ; de lancer en 1971 un journal en langue africaine : *Kaddu* ; de créer sa propre société de production, *Filmi Doomireew*, et de jouer un rôle déterminant dans la constitution de l'infrastructure nécessaire à la mise en place d'une tradition cinématographique africaine. En matière de littérature, les réalisations de Sembène sont aussi nombreuses que variées. Abiola Irele situe l'écrivain Sembène au même rang que Wole Soyinka, Kofi Awoonor et Mongo Beti, et il en fait ainsi l'une des figures de proue de la « recherche passionnée d'un nouvel ordre en Afrique contemporaine »⁴.

N'oublions pas, cependant, qu'Ousmane Sembène a publié son premier roman à compte d'auteur, après avoir échoué à lui trouver un véritable éditeur⁵. Il est peut-être vrai que proposer une perspective africaine pertinente lui parut plus urgent, au début, que les raffinements artistiques. Mais, comme nous le rappelle le souvenir de la polémique entre Mongo Beti et Camara Laye, les institutions culturelles françaises n'étaient pas forcément accueillantes pour de jeunes écrivains africains engagés dans les années 1950. À coup sûr, la publication du premier roman d'Ousmane Sembène témoigne, pour ne pas dire plus, de la passion avec laquelle il nourrissait déjà cette conviction : comme les Africains se verront eux-mêmes, ainsi le monde autour d'eux les verra ; ils n'ont donc pas seulement à construire ce regard pour eux-mêmes, mais pour les autres aussi. L'importance de

³ Glover (D.), « Foreword », in *Ousmane Sembène. The Making of a Militant Artist*, *op. cit.*, p. IX.

⁴ Irele (A.), *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*. Oxford : Oxford UP, 2001, p. 245.

⁵ Gadji (S.), *Ousmane Sembène*, *op. cit.*, p. 145-146.

cette conviction ne doit pas être sous-estimée, parce qu'elle est essentielle pour comprendre pourquoi Sembène, avec son engagement soutenu en faveur du progrès social, est devenu l'un des acteurs culturels les plus influents d'Afrique.

Férid Boughedir a émis l'idée que les réalisateurs africains avaient fait de la relation entre l'ancien et le nouveau l'unique sujet de leurs films⁶. Pour les cinéastes (et écrivains) de la génération de Sembène, trouver une façon de négocier la modernité a sans doute été la seule préoccupation majeure. Artiste essentiellement moderne, Sembène a été quelqu'un qui a traité l'ancien et le nouveau avec assurance et originalité. Pour cette raison, il n'est pas surprenant que l'un des fils rouges qui parcourt ce dossier est une tentative pour rendre compte de la manière dont Sembène fut au rendez-vous de la modernité.

*

Nous commençons par un article où Ken Harrow's montre que *Faat Kiné* représente une rupture par rapport aux conceptions féministes d'autrefois. Harrow voit en effet dans le personnage de Rama, la fille d'El Hadji dans *Xala*, un personnage féminin conforme à un modèle féministe classique, qu'il replace dans le contexte d'une idéologie de libération devenue désuète, et de conceptions du sujet appropriées à ce genre de combat. En comparaison, le personnage de Kiné incarne une conception toute nouvelle du féminisme ; elle est autonome, vit dans l'aisance et savoure les plaisirs qui viennent à elle dans le confort de sa villa de Dakar. Pour Harrow, le point essentiel de cette nouvelle manière qu'adopte Sembène de se mesurer avec la modernité dans *Faat Kiné* est dans sa tentative d'imaginer une nouvelle subjectivité féminine autonome :

La catégorie, surtout économique, de la Nouvelle Femme est partout présente dans *Faat Kiné*. La nécessité d'étendre cette subjectivité à de plus larges sphères de l'autonomie est clairement l'intention du film, car, dans toute relation dont Kiné fait l'expérience, nous assistons aux pressions exercées par d'anciens modèles qui impli-

⁶ Boughedir (F.), *Symbolic Narratives / African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London : British Film Institute, 2000, p.109. On peut néanmoins soutenir l'idée qu'une rupture s'est produite depuis cette position de Boughedir en 1993, compte tenu de la préoccupation suscitée par les situations de violence (guerres civiles, enfants-soldats) et par leurs conséquences, rupture dont témoigne le film *Ezra* du réalisateur nigérian Newton Aduaka (2007).

quent la subordination des femmes. Mais en dehors des activités économiques, les autres formes de subjectivité autonome sont présentées comme plus difficiles à mettre en œuvre. L'apothéose mélodramatique du sujet féminin se réalise dans l'émotion, dans la sphère des conventions et en termes de soutien et de plaisir. Et c'est aussi le sujet dont la crise est entièrement formulée à travers ses démêlés avec la pression exercée par le Nouveau, c'est-à-dire avec la modernité ⁷.

Dans la mesure où Harrow traite de la ré-articulation des subjectivités politiques, il situe son analyse de *Xala* et de *Faat Kiné* en termes modernistes dans le cadre d'un affrontement entre l'Ancien et le Nouveau en Afrique.

Plus largement, si nous pensons aux films et aux textes de Sembène comme à une série d'*interventions* (dans le sens que Stuart Hall a donné à ce mot ⁸), il semble que Sembène ait continuellement changé de perspectives, conformément aux perpétuelles évolutions inhérentes à une position marxiste critique. Dès lors, une part de l'innovation que nous observons dans son œuvre provient de sa réponse aux circonstances sociales et politiques changeantes. Harrow suggère aussi que « dans ce mouvement de retour vers l'Afrique, Ousmane Sembène a eu à déplacer le combat vers un nouvel habitus, tout en gardant actives les solidarités sociales » ⁹. Assurément, une adaptation significative que Sembène avait à faire pour en revenir à l'Afrique a été de trouver une manière de représenter adéquatement la langue et la culture de la communauté wolofe au Sénégal ¹⁰.

La deuxième étude de ce dossier considère l'œuvre sous l'angle de la langue et de la culture. Le choix qu'a fait

⁷ Harrow (K.), « *Faat Kiné* and the feminism of the Old Man », *infra*.

⁸ D'après une conversation personnelle avec Kwame Anthony Appiah à propos de Stuart Hall et de l'influence du marxisme sur la manière dont Hall concevait et publiait son œuvre. En ce sens, une intervention est une publication qui répond à une situation contemporaine qui se caractérise par son importance politique, sociale ou culturelle (Cambridge, MA, 1996).

⁹ Harrow (K.), « *Faat Kiné* and the feminism of the Old Man », *infra*.

¹⁰ Je parle d'une communauté wolofe au Sénégal en sachant bien que celle-ci est restée le premier milieu culturel de Sembène. Cependant, *Kaddu* comporte d'autres langues et *Moolaade* recourt au bambara, pas au wolof ; ainsi, il est clair que Sembène était ouvert à toutes les complexités de sa région et intéressé de cultiver des liens à travers l'Afrique.

Sembène d'ajouter à ses récits écrits en français des adaptations filmiques en langues africaines a constitué une décision pragmatique, qui lui a permis de communiquer plus efficacement avec ses compatriotes. Gaston Kaboré a fait la remarque suivante : « Quelqu'un a dit un jour à un poète que le jour où vous pouvez parler aux gens de votre village avec les mots qu'ils utilisent chaque jour et être compris par eux, c'est le jour où vous avez trouvé le moyen de communiquer avec le monde entier »¹¹. Sembène, peut-être davantage que tout autre artiste africain moderne, a réalisé avec succès la résolution de cet apparent paradoxe. Il a bénéficié d'une réputation internationale qui ne cesse de croître même s'il a délibérément planté ses racines dans son lieu d'origine, en suivant l'exemple donné par d'autres comme Birago Diop¹².

Dans ce deuxième article, Louis Ndong étudie la manière dont Sembène, l'écrivain, transpose un texte mental en wolof dans un récit écrit en français, et ensuite adapte ce récit dans un film en wolof, sous-titré en français. Ndong évoque ainsi la créativité bilingue de Sembène :

Sembène est un autodidacte en français et le wolof, sa langue maternelle, pourrait constituer, à maints égards, la langue de pensée dans ses productions littéraires. *Le Mandat* laisse ainsi apparaître non seulement des énoncés en wolof, mais aussi les traces d'un texte wolof non écrit. Pour adapter la nouvelle en wolof, il a fallu, dans le processus d'élaboration des dialogues filmiques,

¹¹ Kaboré (G.), *Symbolic Narratives / African Cinema*, op. cit., p. 188. (« *Someone once said to a poet that the day you can speak to the people of your village in words that they use everyday and are understood by them, that is the day you have the means to communicate with the whole world.* »)

¹² Sembène expliquait : « Ensuite, très vite, j'ai constaté que lorsque les gens lisent ou parlent ils ne reproduisent pas un français de France ou senghorien mais des expressions directement traduites du wolof, du bambara ou du pular. J'ai totalement intégré cette pratique. C'est en moi, c'est ma nature. [...] L'auteur qui au Sénégal a le mieux utilisé le wolof, c'est Birago Diop dans *Les Contes d'Amadou Koumba*. Un lecteur compétent en wolof lisant Birago Diop en français se rendra immédiatement compte que c'est du wolof traduit qui lui est proposé. Je pense que dès l'enfance, nombre de nous avons été éduqués dans ce sens. N'oubliez pas que l'époque coloniale s'est caractérisée par l'occupation des terres et non de l'intérieur des têtes » (voir Sembène (O.), *Dialogues with Critics and Writers*. Éd. by S. Gadjigo, R. Faulkingham, T. Cassider and R. Sander. Amherst MA : University of Massachusetts, 1993, 123 p.; p. 90).

opérer un changement de code (de l'écrit à l'oral), qui a impliqué, à son tour, une « traduction en retour » de certains passages de la nouvelle vers le wolof¹³.

Nous pouvons considérer les différentes transpositions, traductions et adaptations linguistiques qu'opère Sembène comme une expression de sa tentative pour exister en tant qu'écrivain et réalisateur moderne à l'interface entre des mondes distincts¹⁴. Ndong présente des aspects centraux de ce qu'il appelle la « double rhétorique » de Sembène, montrant ainsi « qu'il s'adresse parallèlement à deux publics différents : un public sénégalais de langue wolof et un public francophone ne maîtrisant pas le wolof »¹⁵. Ndong identifie des traces laissées par le wolof dans la nouvelle *Le Mandat*, et observe qu'un contexte africain est suggéré à travers la manière particulière dont les personnages utilisent la langue. Ce n'est pas parce qu'il n'y aurait pas eu de formule équivalente en français que les traces du wolof, ou *calques*, ne sont pas présentes dans le français écrit, mais parce que l'auteur désirait faire apparaître les contextes dans lesquels les personnages recourent à plusieurs langues qui coexistent dans leur réalité sociale. Pour Ndong, la manière particulière dont les personnages de Sembène se servent de la langue permet de définir à la fois leurs affiliations culturelles et leur statut socio-économique.

Il conviendrait cependant aussi de noter que Sembène a opté pour une esthétique filmique qui privilégie l'image visuelle plutôt que le dialogue. Les scènes sont souvent jouées sur le mode dramatique et très expressif, et leur ordre n'est pas bousculé lors du montage, de sorte que la compréhension que le spectateur a de la suite du récit n'est pas menacée. Le réalisme et la cohérence de ses films permettent aux spectateurs qui ne sont pas capables de lire les sous-titres de les comprendre en ne faisant que les regarder, tous les éléments essentiels à la compréhension se trouvant à l'intérieur du champ de vision. En contraste, des titres comme *Véhi-Ciosane* et *Moolaade* sont d'emblée opaques pour des locuteurs non sénégalais, sauf dans le fait qu'ils

¹³ Ndong (L.), « Entre le wolof et le français... », *infra*.

¹⁴ Sembène s'est décidé à écrire seulement en wolof après son roman *L'Harmattan*, mais il est revenu sur cette décision parce qu'il a réalisé qu'écrire en wolof et en français lui permettrait de mieux survivre comme artiste. Il considère que le choix de la langue est essentiellement une décision pragmatique. Voir Sembène (O.), *Dialogues with Critics and Writers*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵ Ndong (L.), « Entre le wolof et le français... », *infra*.

annoncent un univers de référence culturellement étranger. Dans notre actuel marché des biens culturels, c'était là une preuve de confiance dans l'esprit d'ouverture du public francophone, et en même temps une marque d'indépendance à l'égard des hiérarchies culturelles occidentales. De nombreux personnages de Sembène sont les modèles d'un semblable esprit de défiance envers l'imitation des usages occidentaux comme envers les autres pressions sociales qui poussent les êtres humains à se conformer à des attentes sociales malsaines ; il en va ainsi du blocage entre les enfants et leurs pères dans les scènes finales de *Faat Kiné* ou encore des accusations que profère Rama contre son père, en sa présence, quand elle lui déclare, dans *Xala*, que tous les polygames sont des menteurs. En laissant parler les personnages dans leur propre langue, les films de Sembène encouragent ses compatriotes, aussi clairement que possible, à résister à l'injustice dans leurs communautés aussi bien que dans les sphères familiales.

Outre le fait que le wolof constituait un langage véhiculaire avec lequel Sembène pouvait s'exprimer chez lui dans le domaine audio-visuel, nous devons aussi prendre en compte la faveur locale dont le cinéma bénéficiait au Sénégal au début de l'ère postcoloniale. En 1973, il y avait 4,46 millions de spectateurs par an dans 70 salles de cinéma pour une population de 3,58 millions au Sénégal¹⁶. En comparaison, en Côte d'Ivoire, il y en avait à peine la moitié, avec 2,8 millions de spectateurs par an dans 56 cinémas pour une population de 3,9 millions¹⁷ ; au Mali, il y avait seulement 18 000 spectateurs par an dans 18 salles, pour une population plus importante, de 4,74 millions¹⁸, tandis qu'au Burkina Faso, il y avait 851 000 spectateurs par an pour 10 salles et une population de 5 millions d'habitants¹⁹. L'habitude de fréquenter les salles et l'infrastructure disponible au Sénégal ont pu faire en sorte que l'ambition de créer un cinéma national semblait un but réalisable qu'il valait la peine de poursuivre.

Si ce qui préoccupait le plus Sembène était de pouvoir toucher un public local, les cas dans lesquels il a atteint son but méritent une attention particulière. Les résultats, bien sûr, sont mitigés. Alors que Sembène a raconté avec enthous-

¹⁶ Vieyra (P.S.), *Le Cinéma africain des origines à 1973*. Paris : Présence Africaine, 1975, p. 410.

¹⁷ Vieyra (P.S.), *Le Cinéma africain...*, *op. cit.*, p. 402.

¹⁸ Vieyra (P.S.), *Le Cinéma africain...*, *op. cit.*, p. 407.

¹⁹ Vieyra (P.S.), *Le Cinéma africain...*, *op. cit.*, p. 405.

siasme comment *Ceddo* avait été bien reçu et avait suscité de vifs débats dans des villages en divers lieux du Sénégal, il a aussi reconnu qu'il avait rencontré des difficultés en essayant de faire sortir *Xala* à Dakar. D'une manière générale, Danny Glover (un acteur américain, qui est aussi un vieil ami de Sembène) a le sentiment que les films de Sembène ont malheureusement été sous-appréciés au Sénégal et ailleurs en Afrique²⁰. Mais David Murphy ouvre le chapitre qu'il consacre à *Xala* en évoquant la manière dont la version filmée a connu un grand succès au Sénégal en 1975, étant classé deuxième pour le nombre de spectateurs, derrière un film de *kung-fu* avec le formidable Bruce Lee²¹. D'après Murphy, « à la fois comme film acclamé par la critique et comme véritable succès populaire en Afrique, *Xala* constitue un exemple des possibilités qui s'ouvrent pour un cinéma africain radical et populaire » ; Sembène a ainsi ouvert de nouvelles voies en rendant accessibles à ses compatriotes des images plus pertinentes de l'Afrique. Il a inspiré les initiatives de la nouvelle génération de cinéastes comme Cheikh Oumar Sissoko, qui propose de faire doubler les films en langues africaines (pour éviter les sous-titres et les problèmes d'alphabétisation), de même que l'engagement de Djibril Diop Mambety, soucieux de rendre ses films accessibles dans les quartiers populaires grâce à de nouveaux médias.

Il est fréquent que certains des facteurs qui contribuent à la grandeur d'un artiste soient indépendants de lui. Je vois la trajectoire de Sembène et l'émergence de cette modernité africaine comme une série de rencontres heureuses. Le moment de la décolonisation et le nombre de salles de cinéma au Sénégal n'avaient rien à voir avec lui. Mais les histoires qu'il a choisi de raconter venaient de lui et portaient sa signature. On se souviendra d'abord de Sembène pour la qualité de ses récits et ses ambitions révolutionnaires. Dans un excellent entretien avec Sada Niang, le cinéaste explique ainsi la place essentielle donnée aux personnages rebelles dans ses œuvres :

Il existe toujours dans une situation donnée des personnages qui refusent. On ne peut pas dire que tout un peuple a accepté ou refusé, mais je type mes personnages et ce sont là des personnages que je comprends bien. Il y a des choses que l'on ne peut pas accepter. L'homme n'est

²⁰ Glover (D.), « Foreword », *art. cit.*, p. i-xii.

²¹ Murphy (D.) *Imagining Alternatives in Film & Fiction. Sembene*. Oxford : James Currey, 2000, p. 98-99.

grand que dans la mesure où il refuse ces choses pour s'assumer. De fait, quand l'homme refuse, c'est qu'il s'assume, car ce que tu refuses, tu dois le conquérir ailleurs par ta propre force. [...] De tout temps, le refus a été le signe d'une dignité fondamentale ²².

La relation dialectique entre son refus de l'injustice et son désir de créer du neuf, du meilleur, du plus juste, est perceptible dans la façon dont il conduisit sa vie et dans presque tous ses films et ses romans. Dans cette perspective d'un rendez-vous assumé avec la modernité, on peut certes regarder son œuvre à travers la grille de l'engagement marxiste ; mais l'étiquette de « réalisme socialiste » limite l'interprétation de son œuvre et passe à côté de l'essentiel de son travail après 1963.

Dans la contribution suivante, Cilas Kemedjio offre une vision de ce refus de l'injustice dans le roman *Guelwaar* (1992). Comme Mamadou Diouf dans sa lecture de *Ceddo* et de *Hyènes* de Djibril Diop Mambety, Kemedjio s'intéresse aux formes de la connaissance et à la façon dont les modes d'expression artistique impliquent la constitution et la restitution d'une image de soi (libérée ou dominée) qui connaît une trajectoire dans l'histoire. Dans *Ceddo*, par exemple, le cinéaste situe sa réflexion concernant la soumission et la résistance dans un cadre qui couvre plusieurs siècles, ce qui lui permet d'expliquer le Sénégal actuel, tout en ouvrant de nouvelles possibilités d'imaginer le passé. Mamadou Diouf a remarqué que la construction de *Ceddo* dérange le totalitarisme des interprétations historiques post-coloniales. De la même manière, Kemedjio examine ce qu'il appelle le « malentendu humanitaire » de notre époque postcoloniale et avant elle, de l'époque de la traite esclavagiste. Dans *Guelwaar*, Sembène montre que le passé se poursuit dans le présent, en nous racontant comment les femmes refusent de cultiver le coton, une culture d'exportation, qui les prive des moyens de nourrir leur famille. La dépendance par rapport à l'aide extérieure est directement liée à la poursuite malsaine de structures économiques dépassées, héritées de la période coloniale. Pierre Henri Thioune, alias Guelwaar, est, selon Kemedjio, le porte-parole du peuple :

La prise de parole de Guelwaar participe de ce mouvement que de nombreux commentateurs ont d'ailleurs qualifié de quête de la deuxième indépendance. La prise

²² Sembène (O.), *Dialogues with Critics and Writers*, op. cit., p. 94.

de parole de Guelwaar est donc une reproduction critique de la première indépendance, des décolonisations. Le discours de Guelwaar ne contient aucune traduction en français pour les bienfaiteurs occidentaux qui assistent à la cérémonie, signe que son message est avant tout et prioritairement destiné aux Sénégalais dont la dignité est compromise par l'attitude dégradante de mendiant ²³.

Dans *Guelwaar*, voici encore un personnage qui dénonce l'injustice en recourant à la langue du peuple et en se référant à des événements historiques reconnus. Ce cadre familier permet aux spectateurs de repenser la relation entre le présent et le passé, et d'imaginer une identité libérée du poids de la domination et de la dégradation. Ce type d'historiographie populaire essaie de recréer une intelligibilité et de mettre en question ce qui s'est passé dans le but d'ouvrir le récit à une pluralité de sens, dans un dialogue libérateur.

La critique occidentale mentionne souvent Sembène comme le premier cinéaste important d'Afrique subsaharienne et comme l'un de ceux dont l'œuvre est la plus discutée. Joseph Gugler nous rappelle que Jonathan Rosenbaum, un célèbre critique de cinéma américain, avait situé Sembène parmi les douze plus importants cinéastes de fiction vivants en 1993 ²⁴.

Les raisons du succès de Sembène en Occident sont variées, mais elles ont à voir avec le caractère direct de son esthétique visuelle autant qu'avec une représentation de l'Afrique complexe, pleine d'humour et d'exigence éthique. Il est étrange qu'un marxiste, qui n'avait pas peur de montrer un monde en feu et de suggérer combien la sécurité des maîtres restait précaire face à la rébellion, soit le cinéaste africain le plus célèbre en Amérique ! La force créatrice avec laquelle Sembène mêle l'ancien et le nouveau dans ses films permet de présenter les modes traditionnels et conventionnels de résistance dans des récits de renaissance personnelle portés par des individus en quête d'eux-mêmes. La sensibilité moderne que Sembène met au service de ses récits, et avec laquelle il articule des relations entre l'autonomie, l'originalité et la liberté, parle directement aux publics occidentaux.

La dernière contribution de notre dossier traite de cette question de la réception de Sembène en Occident en interrogeant la place essentielle, dans sa vision esthétique, des

²³ Kemedjio (C.), « Le malentendu humanitaire... », *infra*.

²⁴ Gugler (J.), *African Film. Re-Imagining a Continent*. Bloomington : Indiana UP, 2003, viii-202 p. ; p. 126.

objets fabriqués artisanalement, comme le bâton à tête sculptée du *Ceddo*, les masques ou la canne de l'aveugle. Dans cette étude, Natasha Copeland cherche à déterminer et à dépasser les limites des visions occidentales préconçues au sujet des cultures africaines. Comme beaucoup d'autres critiques – Lindiwe Dovey, David Murphy, Alexis Tcheuyap et Sada Niang –, Copeland fait dialoguer la littérature et le cinéma et souligne les recoupements entre ces domaines dans le travail de Sembène. C'est là un autre aspect innovateur de cet entre-deux dans l'expression culturelle africaine contemporaine. La question : « qu'est-ce que l'art ? » est posée par rapport au traitement des objets chez Sembène. À plusieurs reprises, Sembène a émis des jugements provocants qui faisaient voler en éclats une conception de l'art limitée au musée ou au marché : pour lui, la culture matérielle africaine est aussi de l'art. Samir Farid n'est pas d'accord : « Je suis en désaccord avec Sembène quand il dit qu'un meuble ou une coiffure sont de l'art. Si tout est de l'art, rien n'est de l'art ! ». La question de savoir ce qu'est l'art en Afrique est légitime et reste ouverte.

Copeland remarque que Sembène n'est pas un traditionaliste, mais un moderniste, soucieux des réalités contemporaines qu'affrontent ses compatriotes. D'un point de vue esthétique, elle se demande comment nous pouvons interpréter les relations entre les objets fabriqués et les personnages dans les films et les textes de Sembène. Elle attire notre attention sur la façon dont les objets et les personnages sont montrés à l'écran, comme Dovey (dans un article consacré à *La Noire de...*) et Murphy (dans une étude de *Xala*) le font à partir du travail proprement cinématographique (angles de prise de vue, type et durée des plans), qui aide à créer un réseau de significations complexe. La vitalité des objets fabriqués artisanalement, comme un masque sculpté, est opposée à la vacuité de certains objets comme un tapis rouge, une Mercedes, un costume d'homme d'affaires ou un gâteau de mariage. Sembène nous présente ces objets manufacturés de manière satirique et critique, loin de toute sagesse spirituelle. Copeland cite l'exemple du masque de *Xala*, un objet rituel utilisé pour mieux exclure El Hadji de la Chambre de Commerce et faire place au nouvel escroc, Djeli.

Dans *Xala*, le masque voit sa valeur niée, réduite à ce qu'en font les mains qui se le passent sur la table lors du meeting dans lequel El Hadji est accusé par des collègues tout aussi corrompus et hypocrites. Bien qu'il s'agisse d'un des moments les plus significatifs, en termes de traitement esthétique des objets traditionnels par Sem-

bène, la place du masque dans cette scène a souvent été laissée de côté par les critiques. L'objet est d'abord déposé sur la table et devient l'urne dans laquelle sont placés les bulletins qui aboutiront à l'expulsion de El Hadji de la Chambre de Commerce ²⁵.

L'ironie de cet usage du masque souligne l'hypocrisie de cette bourgeoisie sénégalaise, dont la bande de voleurs qui contrôle la Chambre de Commerce à la veille de l'indépendance est un échantillon.

En somme, l'une des caractéristiques de la modernité de Sembène est l'originalité avec laquelle il a pris des positions singulières. Dans ses œuvres, liberté et identité sont inséparables. L'identité peut être conçue comme une question à la fois philosophique et sociale dans l'Afrique postcoloniale. Depuis Hegel, nous savons que la dialectique classique de la domination et de la soumission dépend d'un processus de reconnaissance mutuelle entre le maître et l'esclave. Le rejet viscéral, par Sembène, du regard du maître colonial et de tous les attributs que confère la soumission à une autorité aussi illégitime – l'aliénation existentielle, une imitation servile de la culture des Blancs, la surévaluation de la puissance militaire et le pouvoir du porte-monnaie – a constitué un premier pas en direction de sa liberté en tant que citoyen de l'ère postcoloniale.

Sembène a aussi fait preuve d'un remarquable courage dans la définition qu'il a donnée de lui-même en tant qu'artiste. Beaucoup d'artistes sont anti-conformistes, mais peu accèdent au statut de pionnier culturel, au niveau de ce que Sembène a réalisé, œuvrant en fonction de cette disposition éthique : ce que vous refusez, vous devez le créer avec vos propres forces. Finalement, Sembène a continué de croire dans la puissance de transformation de la culture autant que dans ses idéaux révolutionnaires, inséparables d'une position critique marxiste. Beaucoup de critiques qui ont étudié la vie et l'œuvre de Sembène ne savent trop que faire de cet aspect controversé de sa créativité comme de sa contribution au discours culturel africain contemporain. Il me semble pourtant que la manière dont Sembène a vécu sa propre vie est un exemple éloquent de la manière dont les hommes peuvent changer le cours de l'Histoire.

■ Phyllis TAOUA ²⁶

²⁵ Copeland (N.), « Pictures in Motion or Motion Pictures... », *infra*.

²⁶ University of Arizona, Tucson

Orientations bibliographiques

- BARLET (Olivier), *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996, 351 p.
- BARLET (Olivier) *et al.*, *Sembène Ousmane (1923-2007)*. Paris : L'Harmattan, 2009, 216 p. (= *Africultures*, n°76).
- DIOUF (Mamadou), « History and Actuality in Ousmane Sembène's *Ceddo* and Djibril Diop Mambety's *Hyenas* », in *African Experiences of Cinema*. Eds. by Imruh Bakari and Mbye B. Cham. London : British Film Institute, 1996, p. 239-251.
- DOVEY (Lindiwe), *African Film and Literature. Adapting Violence to the Screen*. New York : Columbia UP, 2010, IX-335 p.
- DOVEY (Lindiwe), « Subjects of exile : Alienation in Francophone West African cinema », in *International Journal of Francophone Studies*, n°12, vol. 1, 2009, p. 55-75.
- GADJIGO (Samba), *Ousmane Sembène. The Making of a Militant Artist*. Bloomington : Indiana UP, 2010, XI-188 p.
- GADJIGO (Samba), *Ousmane Sembène. Une conscience africaine. Genèse d'un destin hors du commun*. Paris : Homnisphères, 2007, 256 p.
- GADJIGO (Samba) & NIANG (Sada), éd., *Ousmane Sembène, cinéaste*. Worcester : College of the Holy Cross, 2008, 139 p. (= *Présence francophone*, n°71).
- GADJIGO (Samba) *et al.*, eds, *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, VII-123 p.
- GARDIES (André), *Cinéma d'Afrique noire. L'espace miroir*. Paris : L'Harmattan, 1989, 191 p.
- GIVANNI (June), ed, *Symbolic Narratives / African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London : British Film Institute, 2000, v-256 p.
- GUGLER (Josef), *African Film. Re-Imagining a Continent*. Bloomington : Indiana UP, 2003, viii-202 p.
- HARROW (Kenneth), *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington : Indiana UP, 2007, iii-296 p.
- IRELE (Abiola), *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*. Oxford : Oxford UP, 2001, vii-296 p.
- MURPHY (David), *Imagining Alternatives in Film & Fiction*. Oxford : James Currey, 2000, ix-275 p.

- MURPHY (David), « Between Socialism and Sufism : Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambety », in *Third Text*, n°24, 2010, p. 53-67.
- MURPHY (David) *et al.*, *Postcolonial African Cinema. Ten Directors*. Manchester : Manchester UP, 2007, viii-239 p.
- NIANG (Sada), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan, 1996, 254 p.
- PETTY (Sheila), *A Call to Action. The Films of Ousmane Sembene*. Trowbridge : Flick Books, 1996, 186 p.
- PFAFF (Françoise), *The Cinema of Ousmane Sembène : A Pioneer of African Film*. Westport : Greenwood Press, 1984, 207 p.
- PFAFF (Françoise), ed., *Focus on African Films*. Bloomington : Indiana UP, 2004, ix-327 p.
- RICARD (Alain), *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995, 304 p.
- SORENSEN (Eli), *Postcolonial Studies and the Literary. Theory, Interpretation and the Novel*. New York : Palgrave, 2010, IX-189 p.
- TCHEUYAP (Alexie), *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, 229 p.
- UKADIKE (Nwachukwu Frank), *Questioning African Cinema. Conversations with Filmmakers*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002, 319 p.
- VIEYRA (Paulin), *Le Cinéma africain des origines à 1973*. Paris : Présence Africaine, 1975, 7-444 p.
- VIEYRA (Paulin), *Ousmane Sembène cinéaste. Première période 1962-1971*. Paris : Présence Africaine, 1972, 244 p.