



HAL
open science

Filmer la résistance à la colonisation. Stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli. À propos du scénario Samori de Sembène Ousmane

Elara Bertho

► **To cite this version:**

Elara Bertho. Filmer la résistance à la colonisation. Stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli. À propos du scénario Samori de Sembène Ousmane. Cahiers d'études africaines, 2016, 224, pp.875-890. 10.4000/etudesaficaines.18379 . hal-01793342

HAL Id: hal-01793342

<https://hal.science/hal-01793342>

Submitted on 18 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Filmer la résistance à la colonisation

Stratégies postcoloniales de mémoire et d'oubli
À propos du scénario *Samori* de Sembène Ousmane

Plus de deux mille pages réparties en trois volumes élégamment reliés en cuir, et quelques exemplaires dispersés dans plusieurs capitales africaines et occidentales : voilà ce qui reste du grand rêve de Sembène Ousmane, celui de créer une vaste fresque épique sur Samori Touré, dont l'empire s'étendait à la fin du XIX^e siècle de la Guinée jusqu'aux frontières de la Gold Coast britannique (Ghana), en passant par le sud du Soudan français (Mali) et le nord de la Côte-d'Ivoire. Le cinéaste avait d'ailleurs déclaré à de nombreuses reprises : « Si je meurs sans avoir réalisé *Samori*, je vous autorise à écrire qu'Ousmane Sembène a raté sa vie »¹, et il s'était, en effet, consacré pendant plus de vingt ans, de 1962 à 1985, à l'écriture de son scénario, qui avait fini par prendre des proportions considérables. Depuis sa mort en 2007, les commémorations et les hommages se multiplient (*Africultures* [Barlet & Dia 2009], *Présence francophone* [Gadjigo & Niang 2008], *Études Littéraires Africaines* [2010] ont, parmi d'autres, consacré des numéros spéciaux à l'œuvre de l'écrivain et du cinéaste) jusqu'au documentaire *Sembène !* présenté à Cannes en mai 2015 par Samba Gadjigo qui en est l'aboutissement le plus médiatique et le plus spectaculaire. Mais ce projet *Samori* reste peu référencé, peu cité, encore moins lu ou analysé, tandis que son scénario — qui a exigé tant de préparations et de recherches, et qui a accompagné Sembène toute sa vie — mérite pourtant d'être étudié, ne serait-ce que par son ampleur et sa démesure, mais aussi et surtout pour son extrême richesse, dans le déploiement de plusieurs dizaines de personnages sur des milliers de plans, et pour ses choix esthétiques et politiques, radicaux, panafricains, résolument « rebelles » donc, comme Sembène aimait lui-même à se dépeindre.

¹ Voir par exemple l'*interview* de Sembène (*Jeune Afrique*, janvier 1973, DIOP 2009 ; traduit en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 52-62). Concernant l'orthographe de Samori, nous nous référons à celle, devenue usuelle, utilisée par Y. PERSON (1968-1975).

Nous devons à Clarence Delgado, l'ancien assistant du réalisateur, la possibilité d'avoir lu et travaillé sur ce texte-somme, à Dakar, en décembre 2014. Quelques mois auparavant, en juin 2014, nous avons recherché à Conakry d'anciens collaborateurs de Sembène, recrutés sur ce projet, qui n'avaient pas conservé l'intégralité des tomes du scénario, mais qui avaient néanmoins gardé la mémoire de cette tentative de collaboration transnationale, entre le Sénégal, la Guinée et le Mali principalement. Les témoins du projet sont encore nombreux, mais le texte lui-même semblait avoir disparu, les références au scénario se sont multipliées, mais il restait aussi énigmatique que « la lettre volée », tandis qu'il était en réalité conservé dans le bureau qu'occupait Sembène. C'est en rassemblant ces entretiens et un parcours critique de ce scénario inédit que nous souhaiterions présenter l'histoire du projet *Samori*, puisqu'il constitue un jalon dans la pensée panafricaine en Afrique de l'Ouest, ainsi qu'un exemple tout à fait singulier de réécriture de l'histoire de la résistance à la colonisation.

Dans ce document d'exception, Sembène a voulu créer un héros africain *pour* les Africains, à l'instar de son cinéma tout entier, dont il souhaitait qu'il soit du peuple pour le peuple. La résistance à la colonisation permettait à Sembène de condenser en un seul motif des enjeux d'oppression des subalternes qu'il traitait dans plusieurs autres de ses productions historiques (*Emitaï* en 1971, *Ceddo* en 1976, puis plus tardivement *Camp de Thiaroye* en 1988) tout en leur conférant des résonnances contemporaines dans le Sénégal des années 1960-1980. Mais ériger une personnalité historique en mythe populaire ne se fait pas sans une part de réécriture et d'ajustement, et lorsqu'il s'agit de Samori Touré, dont la mémoire est très largement controversée en Afrique de l'Ouest, ces choix de mise en récit sont d'autant plus stratégiques.

Une somme de deux mille pages : l'œuvre inachevée de toute une vie

Tout au long des entretiens que Sembène a pu donner, le projet *Samori* revient de manière récurrente, comme une lame de fond, suivant et accompagnant tous les autres projets cinématographiques et littéraires qui se sont succédés. Il est « le grand œuvre »², son dernier grand projet avant

² Interview de Sembène (*Bingo*, 1986, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124).

qu'il ne se retire du cinéma³, le projet qui l'accapare et qui justifie les douze ans de silence entre *Ceddo* (1976) et *Camp de Thiaroye* (1988)⁴, mais hormis quelques références ponctuelles au détour d'une phrase⁵, les critiques ne se sont jamais réellement intéressées à cette somme, qui a pourtant suscité tant de controverses.

À Conakry, le scénario est encore connu par quelques anciens collaborateurs ; seul le tome 3 du scénario est conservé à l'Office national de la cinématographie de Guinée (dans les archives de la Radio et Télévision de Guinée, à Kaloum), mais en mauvais état ; le reste des exemplaires semble avoir disparu⁶. C'est à Dakar, dans l'ancien bureau de Sembène Ousmane qu'occupe maintenant Clarence Delgado⁷, que les trois tomes imprimés sont conservés en deux exemplaires.

Le projet final comporte trois volumes d'environ sept cent pages chacun, correspondant à trois « époques » de la vie de Samori : « Première époque : Faamaya Sila » (la route vers la chefferie), « Deuxième époque : Sikasso kele » (la guerre de Sikasso), « Troisième époque : Faama » (l'empereur). Chaque séquence est divisée en plans, numérotés et décrits sur la colonne de gauche de la page, fonctionnant comme des indications didascaliques (plan moyen, général, rapproché, ou panoramique ; notes sur les jeux de scènes ; descriptions des décors et des costumes...), tandis que la colonne de droite est constituée des dialogues, notés en miroir des numéros de plan, ou laissant apparaître un large blanc si le plan est muet. Le tome trois s'achève sur le 2 265^e plan, chacun étant décrit avec la même précision, ce qui donne un aperçu de la démesure de l'œuvre. Le document est daté 1962-1985, et cela correspond aux recherches entreprises par Sembène, en Guinée et au Sénégal, auprès des historiens et des dépositaires de la tradition orale. Il avait notamment

³ Interview de Sembène (*Jeune Afrique*, 1973, traduite en anglais dans BUSCH & M. ANNAS 2008 : 52-62) ; Interview de Sembène (*Wal Fadjiri*, 1988, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 129).

⁴ Interview de Sembène (*African Affairs*, 91 (363), 1992, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 134-142), où la parole de celui-ci est comparée à celle d'un oracle que l'on attend ; Voir également l'interview de Sembène, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS (2008 : 151).

⁵ T. I. DIA (2009 : 203), B. B. DIOP (2009) ; les biographes de Sembène ne font référence à Samori, non pas pour le projet cinématographique, mais uniquement pour mentionner les portraits que Sembène conservait de lui dans sa maison, placés sous le portrait de sa mère (GADIJGO 2007 : 53) ; VIEYRA 1972 ; FOFANA 2012 : 203, 238).

⁶ Entretien personnel avec Sikoumar Barry, ancien réalisateur rattaché à l'ONACIG (Office national de cinématographie de Guinée), le 1^{er} juillet 2014 à son domicile, à Kaloum, Conakry ; entretien personnel avec Moussa Kémoko Diakité, directeur de l'agence de production cinématographique Nova Plus, ancien ami de Sembène, et collaborateur sur le projet, le 2 juillet 2014, au siège de Nova Plus, à Kaloum, Conakry.

⁷ Entretien personnel avec Clarence Delgado, ancien assistant de Sembène, producteur et réalisateur, le 15 décembre 2014, à son bureau, à la maison de la radio, Dakar. Nous tenons à le remercier vivement pour sa confiance et son aide.

collaboré avec Yves Person à plusieurs reprises⁸, et son découpage général des tomes correspond d'ailleurs à celui opéré par l'historien, plaçant le siège de Sikasso au centre du récit. Sembène reprend également la thèse générale d'Yves Person, à savoir que la création de l'empire de Samori ne s'est pas effectuée en réaction à la pénétration coloniale, mais en réponse à une crise interne de la société mandingue, qui s'est restructurée autour des réseaux de commerce dioulas. La production du film devait être internationale, et en vingt ans, les soutiens n'ont cessé d'évoluer : les deux pays ayant toujours soutenu le projet semblent avoir été le Sénégal, bénéficiant de l'appui personnel d'Abdou Diouf, et la Guinée, avec l'amitié de Sékou Touré⁹. La Mauritanie, le Mali, le Gabon, la Côte-d'Ivoire ont été tour à tour évoqués¹⁰, tandis que le Cameroun et le Congo auraient également promis des fonds, mais la réunion de tant de chefs d'États sur le long terme a été sans aucun doute l'une des causes de la faillite du projet. Puisqu'à part ces jeux financiers et diplomatiques, tout semblait indiquer l'aboutissement du chantier *Samori*. Le *casting* avait été, en effet, lancé à Conakry pour le recrutement des troupes de sofas et de l'entourage de Samori¹¹. Pour les rôles-titres, Doura Manè avait été pressenti pour Samori, mais il mourut dans un accident de voiture en 1979 ; Myriam Makeba devait jouer Sona, la mère de Samori, et Sidiki Bakaba devait jouer Morifindiang Diabaté, son griot et compagnon d'exil au Gabon¹². Djibril Tamsir Niane, quant à

⁸ Notamment chez Yves Person, à Marly-le-Roi. Entretien personnel avec Roland Colin, qui avait assisté à l'une de ces rencontres, Paris, le 10 février 2015. Voir aussi les relations de Sembène avec Thierno Mouctar Bah sur l'artillerie, et notamment les échanges sur la question des canons de Samori, dans une lettre datée du 22 octobre 1981, adressée à l'historien, que celui-ci place en préface de son ouvrage (BAH 2012 : 7-8).

⁹ Moussa Kémoko Diakité atteste de cette amitié entre Sembène et Sékou Touré, qui avaient quasiment le même âge, en partageant des idéaux communs depuis l'époque de leurs premières luttes syndicales, et il souligne, à l'appui, les nombreuses invitations de Sembène à Conakry. Sembène souligne dans une *interview* (*Bingo*, 1986, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124), le rôle joué par Sékou Touré dans le projet de son film, et l'engagement du nouveau régime, après la mort de Sékou.

¹⁰ Les avis divergent sur l'étendue de la collaboration transnationale : Moussa Kémoko Diakité (entretien personnel du 2/07/2014, *op. cit.*) cite comme appui la Guinée, le Sénégal, le Gabon et le Mali de Moussa Traoré, en rejetant la Côte-d'Ivoire, tandis que Clarence Delgado (entretien personnel du 15/12/2014, *op. cit.*) atteste du rôle d'Houphouët-Boigny dans le projet. Sembène lui-même cite en 1973 le rôle de la Mauritanie, qui disparaît dans un autre entretien en 1986, remplacée par des appuis financiers potentiels du Cameroun et du Congo. Les collaborateurs principaux étaient Moussa Kémoko Diakité à Conakry, Paulin Vieyra au Sénégal, appuyé de Clarence Delgado à partir de 1979, et Timité Bassori en Côte-d'Ivoire.

¹¹ Entretien personnel avec Moussa Kémoko Diakité (*op. cit.*). Le Centre d'arts dramatiques de Conakry, dirigé par Fassou Siba, avait apporté son appui pour la formation des jeunes acteurs.

¹² Doura Manè était un acteur sénégalais très populaire, ayant notamment joué avec Alain Delon dans *L'homme pressé* (1977) d'Édouard Molinaro, et dans *Bako, l'autre rive* (1980) de Jacques Champreux. Les circonstances de sa mort en Centrafrique restent obscures. Sur le rôle de Myriam

lui en exil à Dakar, devait assurer la traduction des dialogues du français vers le maninka, entre 1982 et 1984. Senghor puis Abdou Diouf avaient mis des fonds à la disposition de Sembène, qui, en 1986, déclarait travailler sur les décors, les costumes, les mouvements de cavalerie, ce qu'il répéta six ans plus tard, en 1992¹³. L'ensemble devait durer trois fois deux heures, avec des sous-titres prévus dans toutes les grandes langues africaines (swahili, haoussa, lingala), puisque Sembène souhaitait à l'origine produire une œuvre à destination de l'ensemble du continent africain, ce qui en aurait fait une production titanesque. Pour préserver la richesse du scénario, une production d'une série télévisée en plusieurs dizaines d'épisodes a été envisagée en parallèle. Mais Sembène n'a jamais réussi à obtenir l'intégralité des fonds nécessaires, ni à convaincre, en même temps, tous les hommes politiques de collaborer à cette superproduction africaine.

La structure narrative générale fonctionne comme une suite de *flash-backs*, à partir de l'île de Massanga, au Gabon, où le griot Morinfindiang Diabaté raconte l'histoire de Samori en tournant autour de la tombe de son ami, qui n'est pas encore refermée. Le griot lance une louange, ou débute un hymne à Samori, Soundjata ou Kémé Bouréma à l'initiale de chaque séquence. L'axiologie générale est assez claire : Sembène souhaite créer un héros africain pour répondre à un manque entretenu par la suprématie culturelle occidentale¹⁴. Ainsi dénonce-t-il dans un entretien que les jeunes Africains « n'aient pas de héros nationaux auxquels se référer. C'est pourquoi la décolonisation mentale de l'Afrique n'aura lieu que lorsqu'on osera enfin montrer ses qualités propres »¹⁵. Sous le triple patronage de Cheikh Anta Diop, de Joseph Ki Zerbo et d'Abdou Diouf, dont des citations sont placées en exergue¹⁶, c'est bien à une entreprise de « décolonisation de l'esprit » que Sembène veut s'atteler¹⁷, en faisant de Samori le champion de tous les opprimés. Le

Makeba et de Sidiki Bakaba, voir l'*interview* de Sembène (*Bingo*, 1986, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124).

¹³ Voir les *interviews* de Sembène (*Bingo*, 1986, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124 ; *African Affairs*, 1992, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 134-142).

¹⁴ Ce que D. MURPHY (2007 : 1-29) signale comme caractéristique du *Third Cinema*, initié, en Afrique de l'Ouest, par Sembène : engagé dans la résistance à la domination culturelle occidentale, ni représentant d'Hollywood, ni affilié au cinéma d'auteur.

¹⁵ Voir l'*interview* de Sembène (*Jeune Afrique*, 26 février-3 mars 1968, reproduite dans VIEYRA 1972 : 178).

¹⁶ Voir C. A. DIOP (1954) sur la nécessité pour les Africains de se pencher sur leur histoire pour mieux se connaître, J. KI-ZERBO (1978) sur l'histoire africaine comme « puits de ressources spirituelles et de raisons de vivre » ; Abdou Diouf, 27 juin 1984, remise du prix du concours général à Dakar, sur l'exaltation d'hommes « qui ont su incarner nos valeurs et les rendre efficaces »..

¹⁷ Pour reprendre le célèbre ouvrage de Wa Thiong'o NGUGI (1986), *Decolonizing the Mind : the Politics of Language in African Literature*, dont la parution est postérieure.

discours de Morifindiang Diabaté, face à toute l'armée réunie, lorsque les troupes sont acculées à la fuite incessante, manifeste cette dénonciation de la condition de « subalterne », que Frantz Fanon (1952) avait déjà pointée¹⁸ :

1424¹⁹. Morifindiang Diabaté : « Pourquoi les Oreilles Rouges font-ils la guerre ? Je vais vous le dire... Le Tubabu veut tuer en chacun de nous sa fierté, son orgueil, sa dignité. Lorsque les Soldassi occupent une cité, il est interdit aux forgerons de fabriquer des fusils, des coupe-coupe. Le Tubabu oblige tout un chacun à se décoiffer devant lui pour lui parler, jeune et vieux. [...] Après ça, tu n'as plus d'orgueil, de dignité devant le Tubabu. En dedans de toi, il t'a tué. La guerre contre les Oreilles Rouges se passe en dedans de nous » (Sembène 1962-1985, tome 3, « Faama »).

Il y a une véritable volonté pédagogique dans le cinéma de Sembène, lui qui définissait le septième art comme la « meilleure de toutes les écoles du soir »²⁰, parce qu'elle pouvait rassembler plus de monde que n'importe quelle mosquée, église ou parti politique. Dès lors, filmer l'histoire de Samori, c'est faire une série de choix stratégiques de narration, qu'il serait hasardeux de juger à la seule aune du vrai et du faux.

Dialectique de mémoire et d'oubli : les enjeux contemporains du film historique

Il est évident, en effet, que le *Samori* de Sembène serait contestable sur bien des points, si le critère était celui de la véridicité. Certes, Sembène a fait de nombreuses recherches, certes, il s'est abondamment appuyé sur les travaux d'Yves Person, certes, il a cherché à créer un film historique avec une trame de fond réaliste, mais il se sert également du personnage de Samori comme d'un porte-parole, qui cristallise les revendications contemporaines du cinéaste : la lutte contre l'oppression, l'espoir de construction d'une société égalitaire, l'union des peuples africains, l'abolition de toute forme de servitude, le respect de la femme sont autant de sujets mis en scène dans le scénario, qui comportent de singuliers échos avec les luttes panafricaines, syndicales et marxistes de son auteur.

¹⁸ La référence à F. Fanon dans le cinéma de Sembène est notée par les premiers critiques, signalons entre autres M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER (1967 : 135-140), à propos de *La noire de...* (SEMBÈNE 1968).

¹⁹ Les numéros placés à l'initiale des citations correspondent aux numéros des plans voulus par Sembène. Dans le texte, ces numéros sont indiqués à gauche des dialogues.

²⁰ Voir l'interview de Sembène (*Jeune Afrique*, 26 février-3 mars 1968, reproduite dans VIEYRA 1972 : 177).

Samori devient un « ancêtre », un « père fondateur »²¹, des luttes et des combats de l'extrême contemporain, et la représentation du passé est réinvestie sans cesse par l'actualité.

Tout comme Gayatri Spivak (1988, 2010) a pu parler d'« essentialisme stratégique »²², nous pourrions dire que Sembène opère des choix de mémoire et d'oubli *stratégiques*, au sens où il choisit, à dessein, de cristalliser dans son personnage un ensemble de valeurs et de constructions discursives qui le poussent à opérer des bifurcations narratives, tout en étant conscient des avancées contemporaines de l'historiographie, comme en témoignent ses nombreuses rencontres avec Yves Person. Ainsi, il ne faut pas lire/entendre les multiples plaidoyers de Samori pour l'abolition de l'esclavage comme une palinodie, puisque le référent serait faussé : Sembène n'est pas historien ; il nous semble beaucoup plus riche de le réinsérer dans l'histoire de l'imaginaire panafricain et de la pensée postcoloniale qui a suivi les indépendances. C'est une hypothèse heuristique qui offre plus de possibles en termes d'interprétations ; ainsi par exemple de la fin de l'esclavage décrétée par Samori et relayée par les dioulas, « ceux qui font l'opinion » :

Bruits : « C'est la guerre ? »

Kokosi : « C'est Samori Touré, vous ne le connaissez pas ? Il va tuer la guerre. Il ne prendra rien de vos récoltes et ne fera de personne son esclave » (Sembène 1962-1985, tome 1).

Samori serait à la fois pacifiste et émancipateur des peuples. Il nous semble que cela relève de l'« agrammaticalité », au sens où l'entend Michael Riffaterre (1983 : 206), comme syntagme qui résiste à l'interprétation sur l'axe syntagmatique, mais qui devient cohérent dans l'axe paradigmatique, c'est-à-dire en incluant les références intertextuelles plus larges, au rang desquels nous citerions, en contexte, Frantz Fanon, par exemple, que nous avons déjà évoqué. L'agrammaticalité devient choix stratégique pour Sembène. Il s'agit de créer un héros panafricain à la résistance héroïque, afin de faire rêver tout un continent, et de proposer des alternatives aux héros imposés par l'Occident. Il y a bien sûr une volonté de réalisme dans la représentation du XIX^e siècle dans la région, mais l'idéal de société prôné par Samori réfère aussi à l'idéal social hérité des luttes de la CGT et du PCF que

²¹ Sur les notions de « père fondateur » et d'« ancêtre », voir notamment H. MEMEL-FOTE (1991) et H. CHARTON-BIGOT & M.-A. FOUERE (2013).

²² Bien qu'elle remette en cause la notion, notamment dans *Nationalisme et Imagination* (SPIVAK 2011 : 9-67).

Sembène a côtoyé à Marseille²³. Le contemporain — et la critique implicite du « socialisme » de Senghor — fait de constantes incursions dans le discours du personnage :

(1048) Samori à son peuple : « Ensemble, nous avons gagné des batailles pour unifier le Faamaya... (togna, toгна ndiati). Nous n'avons ni asservi, ni soumis en esclavage nos adversaires d'hier (togna, toгна !). Que chacun de nous observe son voisin de gauche, de droite, de devant ou de derrière. Il verra que celui-ci vient de dugu, de kaffu, hier en hostilité permanente (togna Mandju). Notre devise est : qu'une femme, toute seule, avec sa charge, puisse voyager la nuit sans être inquiétée (Hate ! hate). [Que] Vive avec nous, sans inimitié, des musulmans de doctrines différentes (togna ! toгна Mandju) »

(1049) Samori : « Aujourd'hui, nous vivons en famille... Nous combattons en nous l'ostracisme. Nos enfants se marient, forment de nouvelles familles (togna ndiati ! toгна)... [...] »

(1054) « Les Oreilles Rouges avec leurs soldasi viennent d'annexer le Baleya et le Oulada malgré les trois traités d'amitié. Nous défendrons cette terre au prix de notre vie, sinon nos compagnons seraient morts pour rien. Moi vivant, jamais nous ne serons esclaves de personne. [...] »

(1056) « Moi vivant, aucun orphelin ne restera sans oncle, aucune veuve sans mari, aucun sofa âgé sans soutien. »

(1057) « Pendant les pluies, nous allons tous cultiver la terre. Ni Karamogho, ni Modibo, ni Keletigui, ni sofa ne seront exempts des travaux des champs... »

(1058) « Pendant l'insurrection, des femmes ont pris les armes pour défendre nos familles. Elles se sont conduites en hommes. À la saison des pluies, elles cultivent le riz, le gombo, elles lavent, cherchent le bois, élèvent nos enfants. »

(1059) « Cultiver, c'est nourrir, habiller nos familles, se battre contre nos envahisseurs. Chaque vendredi, après la prière d'asara, nous nous retrouverons ici pour débattre de nos problèmes » (Sembène 1962-1985, tome 2, « Sikasso kele »).

La représentation de Samori ne laisse pas pour autant de côté la poursuite des razzias, l'exécution de son fils Dyaulen, soupçonné de trahison, la tactique de la terre brûlée et l'exode des populations ; mais elle l'insère dans un système explicatif global, où l'opposant est avant tout le colon, dont la violence justifie les réactions du personnage-Samori. Dans cette mise en fiction de la résistance à la colonisation, les choix de mémoire et d'oubli sont en négociation permanente, entre l'adhésion du plus grand nombre de spectateurs à un personnage controversé, et l'exigence d'historicité minimale, qui sert de trame narrative. Cette interaction est au fondement de la réflexion sur la condition historique de Paul Ricœur (2000 : 373 *sq.*)²⁴, l'oubli étant le

²³ Le parallèle est rarement dressé explicitement par Sembène, mais voir par exemple son *interview* (Bingo, 1986, traduite en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124) : « The past is nothing more than a reflection of the present or the future », « The past of men like Samori has something identical to our time ». Sur le rôle de l'histoire chez Sembène, voir S. GADJIGO (2004).

²⁴ La discipline historique naît d'ailleurs de la destruction des traces : sur cette « mémoire de l'oubli », voir P. RICŒUR (2000 : 37 *sq.*).

garant de toute mémoire ; et ce qu'il définit comme oubli de réserve étant le garant de la mémoire historique, qui serait libérée des ornières de l'ère des commémorations et de l'essentialisme victimaire dénoncés par Pierre Nora (1992 : 984). Au sein de la mise en récit *sans* pacte de représentance historique (Ricœur 2000 : 369), c'est-à-dire en dehors du champ de la discipline historique, l'oubli peut devenir moteur de l'identification narrative : c'est ce type d'oubli que nous qualifions de stratégique, c'est-à-dire qu'il vise une intégration discursive *autre*, fondée sur un usage de la mémoire orientée par un intertexte plus large. Dans *Samori*, l'intertexte est celui du panafricanisme de Sembène, qui reste peu référencé par ailleurs, puisqu'il a lui-même peu écrit autour de ses œuvres : il avait, en effet, l'habitude de brûler ses notes, ses cahiers, ses brouillons, ses projets inaboutis²⁵, ce qui empêche toute possibilité de reconstruction de la genèse de sa pensée. L'ampleur du scénario *Samori*, le grand nombre de harangues des personnages (sur la formation d'un « Front Unitaire », entre Ahmadu Tall, Alboury et Samori, dans le tome 2, dans une scène plurilingue en malinké, peul et wolof²⁶; sur la dénonciation de la colonisation dans le tome 3 ; sur l'intégration des femmes dans la société, encore dans le tome 3) en font une ressource privilégiée pour la construction du discours chez Sembène, depuis 1962, qui coïncide avec son séjour de formation cinématographique dans les studios Gorki en URSS, jusqu'à sa mort, puisque ce projet ne l'a jamais quitté.

Dans l'extrait qui suit, Samori présente le tableau d'une société juste, dont le rêve d'équité est brisé par l'irruption de la colonisation. L'incompréhension des causes de l'invasion, soulignant la vacuité de la conquête, est un motif littéraire qui s'inscrit dans une longue tradition du rejet de l'expansion européenne²⁷ :

Plans 164-173. Plan Moyen à Plan Général panoramique : les kélétiGUI, les sofas, les musulmans, son entourage, Dyaulen. Voix off de Samori : « Ensemble, nous avons fondé un grand Faamaya. Une lutte de chaque saison pour le réunir, province après province, arrachées aux mains des Mansa (Roi)²⁸ égoïstes, véreux. Nous y avons introduit la paix,

²⁵ Entretien personnel avec Clarence Delgado, voir *supra*.

²⁶ La notation de « Front Unitaire » est certainement le syntagme à la plus forte coloration politique du scénario, renvoyant à l'engagement de Sembène non seulement à la Confédération générale du travail, mais aussi au Parti communiste français, ainsi qu'à son activisme au sein du Mouvement contre le racisme l'antisémitisme et la paix. Cet engagement initié à Marseille constitue la toile de fond du récit *Le docker noir* (SEMBÈNE 1956). O. Sembène s'explique sur cette scène de rencontre des chefs, qu'il qualifie d'« audace », dans la lettre adressée à T. M. BAH (2012 : 7-8).

²⁷ Sur la multiplicité des questions oratoires sans réponse, renforçant l'inanité de l'expansion coloniale, voir J. DE LERY ([1578] 1998 : chap. XIII), le discours du vieillard ; même procédé dans D. DIDEROT ([1796] 1877 : 213-219), « Les adieux du vieillard ».

²⁸ Le procédé de traduction entre parenthèses est de Sembène, qui l'utilise dans ses productions littéraires écrites. Voir par exemple dans *Le mandat* (SEMBÈNE 1966) : entre de très nombreux exemples, et uniquement pour l'incipit : « alcati (agent de police) » (*ibid.* : 114), « 25 000 francs (500

la sécurité, la prospérité, la religion et l'enseignement. Nous vivions de la sueur de nos corps. Tout le monde jouissait de ses droits et du fruit de son travail. Nos maîtres artisans, forgerons, cordonniers, potiers, tisserands, avaient percé les secrets de l'or, du fer, du bois, de la peau. Nos Djeli et musiciens avaient habitué nos oreilles aux belles chansons et à la douce musique. Nos modibos (lettrés musulmans) maîtres de la plume maintes et maintes fois avaient recopié le Livre Saint. Nos paysans avaient chargé la terre pour qu'elle livre ses plus belles récoltes. Nous n'avons jamais connu la mendicité. Chaque enfant avait un foyer, nos vieux étaient entourés de leurs enfants, petits enfants. Une femme seule avec sa charge pouvait voyager la nuit. Et voici qu'arrivent les Oreilles Rouges. La guerre les accompagne avec leurs ghébé, leurs soldasi. Afin de ne pas être asservis pendant des pluies (années) de guerre, nous avons tout abandonné derrière nous... Que veulent les Oreilles Rouges ? De la terre ? Ils en ont. De la richesse ? Je ne sais pas. La terre nous glisse d'entre les doigts... Je m'adresse d'abord à mes enfants et à leurs mères... Il n'y a plus rien à hériter... sauf mes hardes. Ceux qui veulent se reposer peuvent le faire, ils peuvent retourner à Bissandougou boire le dégué avec les Oreilles Rouges. Les sofas aussi peuvent partir s'ils le désirent. Voici ma sentence. Morifing [Dyaulen Karamogho] sera pendu par les pieds, recevra cent coups de fouet et sera emmuré dans une case. Le chien ne reconnaît pas son père, mais connaît son maître » (Sembène 1962-1985, tome 3, « Faamaya »).

À la brutalité du projet colonial correspond la brutalité du jugement rendu dans le procès de Dyaulen Karamogho, exécuté à la fin de la tirade. Il s'agit certainement de l'une des scènes les plus ciselées du scénario qui témoigne d'un réel tropisme de l'écriture dans le projet filmique.

Littérarité du projet filmique : le tropisme de l'écriture chez Ousmane Sembène

L'écriture « déborde » sans cesse les simples cadres nécessaires du scénario, Sembène déclarait « préférer la littérature »²⁹ — et n'avoir choisi le cinéma que par pragmatisme, pour servir un art populaire — ce qui se ressent à la lecture. Cela informe sur le processus de création cinématographique chez Sembène, où partout affleure l'écrivain : dans des descriptions de costumes qui atteignent des degrés de précisions extrêmes, dans des présentations de décors où une digression devient un véritable commentaire sur l'œuvre, ainsi de l'initiale du tome 2 :

« Sikasso fera surgir les contradictions du royaume :

francs français) » (*ibid.* : 115), « nda (canari contenant de l'eau potable) » (*ibid.* : 116), « nidiaye (oncle ; ici, chéri) » (*ibid.* : 118).

²⁹ « Je préfère le roman au cinéma », *interview* de Sembène (*France culture*, avril 1967, retranscrit dans VIEYRA 1972 : 188).

- entre le pouvoir théocratique et le consensus comme mode de gouvernement (conflit entre deux types de sociétés qui amènera des révoltes et insurrections dans le royaume)
- entre les frères consanguins pour l'héritage
- entre l'économie et la guerre.

Sikasso approfondit les contradictions internes, mais révèle aussi les visées expansionnistes de l'armée coloniale française. Sikasso verra la mort des principaux chefs de la première époque, ce sera alors la montée de la deuxième génération. Pour cette guerre fratricide contre Sikasso qui durera 18 mois, Samori fera venir toutes les Armées des frontières du Sud avec Nfaly, Bilali et Folonka. Malgré les revers, Samori restera le maître et saura se réadapter avec cruauté parfois » (Sembène 1962-1985, tome 2, « Sikasso kele »).

Suit l'intégralité des noms des chefs des fortins qui entouraient Sikasso pendant le siège de 1888. Il est peu probable que cette précision puisse apparaître à l'écran. Mais Sembène semblait écrire pour lui, d'où la démesure de son scénario. Clarence Delgado soulignait qu'il était l'un des derniers cinéastes à imprimer des projets d'une telle précision, qui ne laisse absolument aucune prise à l'improvisation, ni de marge aux acteurs, encore moins au montage, puisque chacun des plans et le moindre mouvement de la caméra était d'avance numéroté. C'est que le cinéma pour Sembène est un ensemble de tableaux qu'il décrit. Ainsi de l'arrivée en plan d'ensemble du fils prodigue :

Plan Moyen : Dans une ruelle de Bissandougou. Des gens qui accourent avec des rameaux. Looti [crieur public] n°2 : « Venez accueillir le fils du Faama de retour de chez les Oreilles Rouges. Après leur cuisante défaite à Kéniéba, les Oreilles Rouges ont bu le dégué. »

Plan Moyen à Plan Général d'Ensemble : Les gens avec des rameaux les agitent, les joueurs de tam-tam... En cortège, arrivent de face : Dyaulen Karamogho à cheval. Vêtu d'une gandoura de soie rose tendre, coiffé d'une chéchia également brodée, chaussé de bottes vernies. Derrière (à cheval), Tassili Manga, vêtu de soie rouge, derrière Makémé, Lasine Kera. A pied, une dizaine de porteurs de malles européennes. Le dernier, Syagba Musa (le forgeron) porte à l'épaule un ballot de forme allongée bien enveloppé [un fusil ramené des arsenaux français] (Sembène 1962-1985, tome 1, « Faamaya Sila », 6^e épisode).

Ainsi entendu, le cinéma n'est que de la littérature continuée par d'autres moyens. Pour le peuple.



Le projet *Samori* a donc accompagné Sembène tout au long de sa carrière, et donne à voir une constellation de personnages poignants, de l'héroïsme au quotidien de l'homme du peuple, jusqu'aux plus grands

chefs d'armée. Le texte propose, en effet, un vaste tableau de la résistance à la colonisation, depuis les simples soldats (Balla et sa jeune femme sénoufo, Ngolo l'ancien tirailleur et Mambèle, dont les histoires constituent des intrigues secondaires) jusqu'à l'Almamy et sa famille (Dyaulen, Kémé Bouréma), en passant par de nombreux personnages intermédiaires (Ansumana Kuyaté, le lettré arabe de Kankan, Tassili, qui parle « la langue des Oreilles Rouges »). On retrouve, il est vrai, de nombreuses scènes de caricatures des Blancs, mais la description est loin d'être manichéenne, puisque des personnages secondaires viennent toujours nuancer l'opposition binaire apparente³⁰ (Péroz défend Samori et s'insurge contre Archinard, tome 2 ; de même pour Nebout face à Delafosse, tome 3). Au-delà de la dénonciation de la conquête coloniale et de l'horizon de la caricature, un espoir profond se dégage du scénario, celui de l'unité entre les peuples et d'une libération future, postcoloniale. La dernière scène présente, avec en fond sonore l'hymne de Samori, la naissance d'un nouveau né qui est brandi au ciel et nommé « Almamy Samori Touré », dans le camp des prisonnières, après la capture de Samori. Cet enfant fait écho au discours du griot Morifindiang, auquel nous avons déjà fait référence, qui se conclut en ces termes : « Un jour viendra où nous chasserons les Toulo Blen. Si ce n'est pas nous, ce sera nos enfants, ou les enfants de nos enfants » (tome 3). L'œuvre se clôt sur une formule d'espoir doublée d'un appel à la lutte, dont la portée panafricaine dépasse la seule lecture marxiste³¹. C'est, précisément, ce qui définit, pour Sembène, l'essence du cinéma : cette « école du soir » dont l'implication profondément sociale est une évidence³².

Pourquoi avoir choisi précisément Samori ? La réponse est invariable autant que simple : Samori fascinait Sembène. Ces collaborateurs l'attestent et il le reconnaît lui-même : « These fragments of the life of Samori accompanied my whole life. [...] I found myself attracted to Samori. And the more I learned about the man, his time and companions, the more I got fascinated » (« Ces fragments de la vie de Samori m'ont accompagné toute ma vie durant. [...] Je me suis trouvé une attirance pour Samori. Et plus j'ai appris du personnage, de son époque et

³⁰ Voir par exemple J. M. MBELOLO (1970) pour l'accusation, récurrente au demeurant, de manichéisme et de dogmatisme idéologique.

³¹ Dans cet appel transnational à la lutte, le « postcolonial » aurait dès lors sa double acception, de la période historique autant que de la déconstruction du discours colonial. Sembène ne renonce pas à dire l'histoire des subalternes, au nom d'une unité qu'il souhaite ; sur cette ambivalente entre subalternité et notion de porte-parole, voir P. GOPAL (2006) et COLLECTIF WRITE BACK (2013).

³² Sur le rôle de Sembène dans la création d'un « cinéma engagé » en Afrique, voir K. W. HARROW (2007).

de ses compagnons, plus j'ai été fasciné »)³³. Samori représentait pour Sembène le refus fondamental de l'ordre établi, l'espoir d'une société qu'il rêvait juste, l'incarnation de l'éternel rebelle, et lorsqu'il décrit la grandeur du refus dans un entretien (Gadjigo 1993 : 94), c'est le personnage qu'il a créé qu'il décrit : « L'homme n'est 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 tous temps, le refus a été le signe d'une dignité fondamentale. » Sembène voyait en Samori son double, qu'il ne pouvait se résigner à achever.

Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XXI^e siècles (THALIM), Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

- BAH, T. M.
2012 *Architecture militaire traditionnelle en Afrique de l'Ouest : du XVII^e à la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- BARLET, O. & DIA, T. I. (DIR.)
2009 « Sembène Ousmane (1923-2007) » numéro spécial, *Africultures*, 76, Paris, L'Harmattan : 16-27.
- BUSCH, A. & ANNAS, M. (EDS.)
2008 *Ousmane Sembène : Interviews*, Jackson, University of Mississippi.
- CHARTON-BIGOT, H. & FOUÉRE, M.-A.
2013 « Présentation », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 118 : 3-13.
- COLLECTIF WRITE BACK
2013 *Postcolonial Studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- DIA, T. I.
2009 « L'histoire chez Sembène Ousmane », in O. BARLET & T. I. DIA (dir.), « Sembène Ousmane (1923-2007) » numéro spécial, *Africultures*, 76, Paris, L'Harmattan : 203-214.
- DIDEROT, D.
[1796] 1877 *Œuvres complètes, Supplément au voyage de Bougainville*, t.2, Paris, Garnier frères-Assézat-Tourneux.
- DIOP, B. B.

³³ Notre traduction. *Interview* de Sembène (*Bingo*, 1986, traduction en anglais dans BUSCH & ANNAS 2008 : 117-124) ; entretiens personnels avec Clarence Delgado et Moussa Kémoko Diakité (voir *supra*).

- 2009 « Ousmane Sembène ou l'art de se jouer du destin », *Africultures*, 76 (1) : 16-27.
- DIOP, C. A.
1954 *Nations nègres et culture, de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire aujourd'hui*, Paris, éditions africaines.
- ÉTUDES LITTÉRAIRES AFRICAINES
2010 « Sembène Ousmane », numéro spécial, 30.
- FANON, F.
1952 *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.
- FOFANA, A. T.
2012 *The Films of Ousmane Sembène : Discourse, Culture, and Politics*, Amherst, New York, Cambria Press.
- GADJIGO, S.
1993 *Ousmane Sembène, Dialogues With Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press.
2004 « Ousmane Sembène and History on the Screen : A look Back to the Future », in F. PFAFF (ed.), *Focus on African Films*, Bloomington, Indiana University Press : 33-47.
2007 *Ousmane Sembène : une conscience africaine. Genèse d'un destin hors du commun*, Paris, Homnisphères.
- GADJIGO, S. & NIANG, S. (DIR.).
2008 « Ousmane Sembène cinéaste », *Présence francophone*, 71, Worcester, Department of Modern Languages and Literatures, College of the Holy Cross.
- GOPAL, P.
2006 « Lire l'histoire subalterne », in N. LAZARUS (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam : 229-258.
- HAFFNER, P. & VIEYRA, P. S.
2004 « Propos sur le cinéma africain », *Présence africaine*, 2 : 43-54.
- HARROW, K. W.
2007 *Postcolonial African Cinema : From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.
- KI-ZERBO, J.
1978 [1972] *Histoire de l'Afrique noire, d'hier à demain*, Paris, Hatier.
- LAZARUS, N.
2006 *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam.
- DE LERY, J.
[1578] 1998 *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil (1578), seconde édition 1580*, Paris, Livre de Poche.
- LINDO, K.

- 2010 « Ousmane Sembene's Hall of Men : (En) Gendering Everyday Heroism », *Research in African Literatures*, 41 (4) : 109-124.
- MBELOLO, J. Y. M.
1970 « Un romancier né "ex-nihilo" : Ousmane Sembène », *Présence francophone*, I : 174-190.
- MEMEL-FOTE, H.
1991 « Des ancêtres fondateurs aux Pères de la nation. Introduction à une anthropologie de la démocratie », *Cahiers d'Études africaines*, 31, 123 : 263-285.
- MURPHY, D.
2001 *Sembene : Imagining Alternatives in Film & Fiction*, Oxford, James Currey ; Trenton, NJ, Africa World Press.
- MURPHY, D. & WILLIAMS, P.
2007 *Postcolonial African Cinema : Ten directors*, Manchester-New York, Manchester University Press.
- NGUGI, w. T.
1986 *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*, Oxford, James Currey (« Studies in African Literature »).
- NORA, P.
1992 *Les Lieux de mémoire. III, Les France*, Paris, Gallimard.
- PERSON, Y.
1968-1975 *Samori : une révolution Dyula*, Mémoires de l'Institut fondamental d'Afrique noire, 80, 3 vol., Dakar, IFAN ; Paris, Centre de recherches africaines.
- PFAFF, F.
1984 *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*, Westport, Greenwood Press.
- RICŒUR, P.
2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.
- RIFFATERRE, M.
1983 *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- SEMBENE, O.
1956 *Le docker noir*, Paris, Présence africaine.
1966 *Le mandat*, Paris, Présence africaine.
1962-1985 *L'Alamy Samori Touré*, scénario inédit, 3 tomes, Dakar, Filmi Doomireew.
- SPIVAK, G. C.
1988 *Can the Subaltern Speak ?*, Basingstoke, Macmillan.
2010 *Can the Subaltern Speak ? Reflections on the History of an Idea*, New York, Columbia University Press.
2011 *Nationalisme et Imagination*, Paris, Payot.

TAOUA, P.

2010 « Présentation. Le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité africaine », *Études littéraires africaines*, 30 : 6-19.

VIEYRA, P. S.

1972 *Ousmane Sembène cinéaste ; première période, 1962-1971*, Paris, Présence africaine.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C.

1967 « Naissance d'un cinéma », *Esprit*, 7-8, juillet-août : 135-140.

FILMOGRAPHIE

GADJIGO, S.

2015 *Sembène !*, documentaire, 86 min., Galle Ceddo Projects.

SEMBÈNE, O.

1966 *La noire de...*, 65 min., Les Actualités françaises, Filmi Doomireew.

1971 *Emitai*, 95 min., Filmi Doomireew.

1976 *Ceddo*, 120 min., Filmi Doomireew.

1988 *Camp de Thiaroye*, 147 min., SNPC, ENAPROC, SATPEC, Filmi Doomireew.

RÉSUMÉ

Filmer l'histoire de Samori a été le grand-œuvre de Sembène Ousmane, dont il a rêvé toute sa vie et qu'il n'a pourtant jamais réalisé. Ce scénario entièrement rédigé, qui compte plus de deux mille pages, constitue un document exceptionnel. À partir de l'étude de ce texte inédit et d'entretiens menés au Sénégal, en France et en Guinée, cet article retrace les origines du projet et ses différents remaniements. L'analyse des dialogues et du récit permet également d'éclairer la vision de l'histoire coloniale du cinéaste, et ses implications idéologiques.

ABSTRACT

Shooting the African Resistance Against Colonization. Postcolonial Strategies of Memory and Chosen Amnesia. Some Considerations about Sembene Ousmane's "Samori". — Shooting Samori's story was Sembene Ousmane's *grand-œuvre*, the dream of his whole life that he never realised. This scenario, of almost 2,000 pages, is a remarkable document. This article highlights the roots of this project and the different phases of its creation, on the basis of several interviews in Senegal, Guinea and France, and of excerpts from the scenario itself. The analysis of the

dialogues and the storyline also questions the way the filmmaker depicts colonial history with its ideological implications.

Mots-clés/*keywords* : Guinée, Sénégal, Sembène Ousmane, Samori, cinéma, fiction, histoire coloniale, mémoire/*Guinea, Sénégal, Sembène Ousmane, Samori, cinema, fiction, colonial history, memory.*