



HAL
open science

Ousmane Sembène, un paradoxe postcolonial du cinéma africain

Cagnan Edoardo, Mbaye Diouf

► To cite this version:

Cagnan Edoardo, Mbaye Diouf. Ousmane Sembène, un paradoxe postcolonial du cinéma africain. *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, 2020, 95, pp.139-151. <hal-03945264>

HAL Id: hal-03945264

<https://hal.science/hal-03945264v1>

Submitted on 27 Feb 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 95
Number 1 *Diffusion des cinémas d'Afrique et du levant*

Article 10

12-1-2020

Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinema africain?

Mbaye Diouf
Université McGill

Edoardo Cagnan
Université McGill - Sorbonne Université

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



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

Recommended Citation

Diouf, Mbaye and Cagnan, Edoardo (2020) "Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinema africain?," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 95: No. 1, Article 10.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol95/iss1/10>

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

Mbaye DIOUF
Université McGill

Edoardo CAGNAN
Université McGill – Sorbonne Université

Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinéma africain ?

Résumé : Comment mesure-t-on le succès d'un film africain en contexte postcolonial ? La présente réflexion vise à répondre à cette question en prenant comme exemple *Moolaadé* (2004), le dernier long métrage d'Ousmane Sembène. Il apparaît que les enjeux et les conditions de circulation du film éprouvent l'intention militante du réalisateur dans une relation concurrentielle entre sa valeur artistique et un contenu didactique politiquement acceptable dans le continent. Des défis de financement du film à ses contraintes de diffusion, en passant par son opportunité contextuelle, il s'agira de montrer ici le caractère exigu de l'industrie cinématographique francophone et les rapports de pouvoir déséquilibrés qui obligent souvent le cinéaste africain à négocier difficilement une double autonomie esthétique et discursive de ses productions.

Champ culturel, Cinéma africain, Francophonie, Panafricanisme, Postcolonial, Ousmane Sembène

Aborder la filmographie d'Ousmane Sembène, c'est d'abord s'intéresser à une figure éclectique de la Francophonie culturelle. À la fois romancier, réalisateur, acteur, tirailleur sénégalais, docker à Marseille, militant anticolonial, communiste, syndicaliste, panafricaniste, etc., Sembène donne l'image d'un artiste total qui se veut doublement produit et agent d'une époque, témoin privilégié des crispations d'un monde divisé en blocs et militant acharné d'un devoir d'engagement de l'artiste colonisé. Toute sa production fictionnelle et discursive est inspirée par ce parcours éclectique et le sentiment de devoir articuler la création artistique aux contingences sociohistoriques de l'époque. Du *Docker noir* (1956), où il raconte les impitoyables désillusions d'un jeune immigré africain en France, aux *Bouts de bois de Dieu* (1960), où il célèbre l'héroïsme anticolonial des syndicalistes ouest-africains du rail ; de *Ô pays mon beau peuple* (1957), où il prône la nécessité de la libération nationale chez les

peuples africains, au *Dernier de l'Empire* (1981), où il appelle à combattre les dictatures nées des indépendances africaines; de *Camp de Thiaroye* (1988), où il dévoile les exactions cachées de l'armée française sur les Tirailleurs sénégalais, à *Guelwar* (1992), où il dénonce les calculs impérialistes de l'assistance humanitaire; de *Ceddo* (1979), où il expose les immenses déséquilibres sociaux provoqués par l'arrivée des religions monothéistes en Afrique, à *Faat Kiné* (2000), où il milite pour un véritable leadership féminin africain, il semble que l'ensemble de l'œuvre littéraire et cinématographique d'Ousmane Sembène signale une ambition tenace de déconstruire l'empire des discours et des politiques hégémoniques – occidentaux comme africains – sur la liberté des individus et des communautés.

C'est dans les années 1960 que Sembène opère ce qu'on pourrait appeler un « passage de genre » qui le conduit de la littérature au cinéma. Mais pas n'importe quel cinéma : un cinéma africain inspiré des usages linguistiques et culturels du continent, mais résolument critique envers toutes les idéologies dominantes. Ce défi ne peut se réaliser que dans un cadre d'action défini, comme celui d'un champ cinématographique africain organisé autour d'une institution reconnue comme le FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou) dont il est l'un des pères fondateurs et la figure la plus reconnue.

Ousmane Sembène marque ainsi sa présence dans le champ cinématographique africain en revendiquant un profil antisystème essentiellement identifié à un militantisme subversif qui le rend suspect tant pour le champ politique que pour le champ économique (Pierre Bourdieu, 1991). Mais c'est précisément cette double marginalisation qui lui permet d'organiser une *résistance symbolique* pendant plus de cinquante ans de carrière. Dans sa traduction cinématographique, cette résistance symbolique se réalise à travers le triptyque combat-forme-discours qui doit inspirer ce que Sembène lui-même appelle le « cinéma utile ». Il devient alors pertinent d'interroger les enjeux de distribution et de réception du « cinéma utile », en partant du cas de *Moolaadé* (2004). Quelles stratégies Sembène met-il en place pour rendre le film accessible à ses publics cibles ? Autrement dit, comment exister dans l'industrie cinématographique en contexte postcolonial africain ?

Du « cinéma utile » sémébien

Moolaadé trouve son originalité dans son argument narratif même : l'opportunité sociale d'abandonner l'excision dans un petit village sahélien. Quatre fillettes se réfugient chez une mère de famille respectable, Collé Ardo, pour fuir l'épreuve de l'excision, qui a déjà causé la mort de deux autres fillettes. Propagée par la radio, une crise majeure secoue le village et scinde la population entre les pro et anti-excision. Elle atteint son paroxysme avec la punition publique de Collé Ardo et la révolte massive des femmes contre l'excision au cri de « wassa ! wassa ! » (abandon ! abandon !) qui finit par avoir raison de cette pratique coutumière.

L'argument discursif et le procédé narratif du film signalent une prise de position du réalisateur en faveur d'un « cinéma utile » qui associe critique sociale et stratégie subversive. *Moolaadé* brandit en effet la coutume contre la coutume, le *moolaadé* (l'hospitalité) contre le *salindé* (l'excision), autrement dit, un engagement solennel et inviolable contre une pratique consacrée. Le motif de la crise sociale en tant que passage nécessaire pour changer les comportements et les rapports sociaux devient un concept filmique conforme au projet cinématographique sémébien. Il célèbre un « héroïsme féminin au quotidien » qui structure fondamentalement la trilogie *Faat Kiné*, *Moolaadé* et *La confrérie des rats* (inachevé). Le même motif soutient aussi l'implication sociale du cinéaste africain car, comme l'indique Sembène lors de sa leçon de cinéma au Festival de Cannes en 2005 : « Il n'y a rien d'universel pour un artiste : c'est d'abord la pulsation de son peuple » (Olivier Barlet, 2009 : 122).

Dans sa réalisation comme dans ses visées, *Moolaadé* concentre et finalise la stratégie auctoriale de Sembène qui le porte à fusionner plusieurs fonctions (à la fois réalisateur, producteur et distributeur), à assumer l'élan tensionnel du film (qui combine valeur esthétique et plaidoyer personnel) et enfin à définir un plan distributionnel consensuel (qui associe conjoncture politique et nécessité sociale).

Comparable à *Timbuktu*, chef-d'œuvre du Mauritanien Abderrahmane Sissako (2014) qui avait manqué de peu l'**Oscar** du meilleur film étranger à Cannes, *Moolaadé* représente sans doute l'un des cas les plus vertueux du cinéma africain. Son capital

symbolique est tout à fait remarquable, comme en témoignent les récompenses prestigieuses qu'il a reçues lors des festivals de Cannes, de Marrakech, de Ouagadougou et de Los Angeles¹, mais aussi sa large participation festivalière² et sa médaille « Federico Fellini » décernée « en hommage à l'ensemble de son œuvre cinématographique, contribution majeure à la connaissance de l'Afrique contemporaine et au dialogue entre cultures » (UNESCO, 2004). Parallèlement à ces lauriers, la distribution de *Moolaadé* a aussi généré un capital économique considérable, au point que Samba Gadjigo (2004: 173) y voyait une transformation remarquable de l'ensemble de l'industrie cinématographique africaine, notamment à l'égard des marchés étrangers.

Or, la réussite continentale et mondiale de ce film signale pourtant un profond « revers de la médaille » qui révèle les limites presque infranchissables de la filière cinématographique en Afrique francophone subsaharienne. En effet, malgré les nombreuses tentatives et quelques changements récents, notamment au Sénégal depuis 2013 (Delphe Kifouani, 2016: 73), une véritable industrie cinématographique n'a jamais réussi à s'implanter dans le continent (Claude Forest, 2012: en ligne), ce qui fragilise l'ensemble de la chaîne de production des films. En réalité, le champ artistique (Bourdieu, 1991: 8), et en particulier le champ cinématographique, ne s'est jamais autonomisé par rapport au champ du pouvoir. L'aspect financier d'un film dépend étroitement, si ce n'est directement, des différents acteurs politiques et, dans le contexte postcolonial africain, le même rapport s'étend généralement à l'ensemble du champ artistique.

C'est pour cette raison qu'il faut porter un regard critique sur le succès de *Moolaadé* en considérant aussi bien sa dimension

¹ Prix « Un certain regard » et prix du Jury œcuménique au Festival de Cannes (France, 2004); Prix spécial du jury au Festival de Marrakech (Maroc, 2004); Prix du jury au Festival Pan African de Los Angeles (États-Unis, 2005); Prix spécial « Santé » au FESPACO (Burkina Faso, 2005).

² Chicago International Film Festival (États-Unis, 2004); Prix du cinéma européen (UE, 2004); Festival du film de Telluride (États-Unis, 2004); TIFF (Canada, 2004); Festival international du film de San Sebastian (Espagne, 2004); FIFF de Namour (Belgique, 2004); BIFF (Corée du Sud, 2004); Festival du nouveau cinéma de Montréal (Canada, 2004); Viennale (Autriche, 2004); BFI de Londres (Royaume-Uni, 2004); Festival international du film de Thessalonique (Grèce, 2004); Festival international du film de Rotterdam (Pays-Bas, 2005); NAACP Image Award (États-Unis, 2005); Political Film Society (États-Unis, 2005); Festival du film francophone (Grèce, 2005); Festival international de Hong-Kong (Chine, 2005); Chlotrudis Awards (États-Unis, 2005); Cinemanila International Film Festival (Philippines, 2005); Festival du film d'Istanbul (Turquie, 2005); BAFICI (Argentine, 2005); Festival international du film de Tokyo (Japon, 2005); Festival international du film francophone de Tübingen (Allemagne, 2005); Focus on French Cinema (États-Unis, 2006).

esthétique – de sa création à sa réception – que sa dimension économique – de sa production à sa distribution. Mais loin de les considérer comme deux trajectoires parallèles qui ne se rencontrent jamais, nous voulons montrer dans quelle mesure la dimension esthétique que l'on a tendance à privilégier et à isoler est nécessairement conditionnée, voire transformée, par les mécanismes économiques auxquels elle est soumise (Forest, 2012 : en ligne).

Champ artistique et champ du pouvoir

Les données de la production de *Moolaadé* prouvent qu'il constitue un bel exemple de coproduction réussie en Afrique francophone, car elle associe des pays ouest-africains (le Sénégal et le Burkina Faso) à des pays d'Afrique centrale (le Cameroun) et du Maghreb (le Maroc et la Tunisie). Le film a aussi suscité un grand intérêt de la part de la France qui, outre la participation de la maison de production Ciné-Sud, a subventionné le projet au moyen du Fonds Sud, cofinancé par le ministère des Affaires étrangères et par le ministère de la Culture et de l'Information. À cela s'ajoute l'apport de la Commission européenne (grâce au Fonds européen de développement) et des Nations Unies à travers ses nombreuses agences situées à Dakar (UNIFEM, FNAP, PNUD, UNICEF, OMS).

Mais toute cette effervescence institutionnelle autour du film ne signale-t-elle pas une intention de mieux le caporaliser ? Est-il légitime d'en douter ? D'où vient, par exemple, cet engouement soudain pour le travail d'un pestiféré du « système françafricain » pendant de longues décennies ? Pourquoi cet opposant tenace des différents régimes politiques sénégalais entre-t-il soudain dans les bonnes grâces du « champ du pouvoir » ? La réponse à ces questions vient directement du *sujet* du film : l'excision. Bien qu'elle soit encore très répandue de nos jours en Afrique, notamment dans les zones rurales, cette pratique était déjà interdite en 2004 (année de la sortie de *Moolaadé*) et même pénalisée dans la plupart des États africains de l'ouest et du centre. Le Burkina Faso, par exemple, s'est doté d'une loi contre les mutilations génitales féminines (MGF) dès 1996 ; le Sénégal suit en 1999 et entame une campagne de prévention soutenue en incluant cette question dans les programmes scolaires de Sciences de la vie et de la Terre, mais aussi dans les programmes

scolaires de Philosophie et d'Éducation civique (Marie-Jo Bourdin, 2009: 101). En-dehors du continent, on sait que les MGF sont un sujet poignant aussi bien pour les organisations humanitaires que pour la France où, en 2004, l'INED estimait à environ 53 000 le nombre de femmes adultes excisées résidant dans l'Hexagone³.

Au total, le sujet de l'excision est politiquement acceptable, car il bénéficie d'un horizon d'attente favorable et d'une écoute médiatique. Les acteurs politiques surfent sur cette vague de sensibilisation activement répandue par les programmes des Nations Unies prêtes à soutenir financièrement les efforts nationaux, mais aussi prêtes à s'accommoder de « l'éthos prédiscursif⁴ » d'une figure récalcitrante mais iconique du cinéma africain. Ousmane Sembène retrouve grâce dans ce contexte en tant qu'« aîné des anciens », légitimé aussi bien par son âge (81 ans) que par ses prises de position fortes en faveur de l'émancipation des femmes.

On sait, cependant, que le travail de ce cinéaste militant n'avait pas été accueilli avec la même bienveillance lorsqu'il avait été question de tourner un film historique sur Samory Touré, un résistant anticolonial mandingue du XIX^e siècle qui avait affronté l'armée française. Sembène crut jusqu'à sa mort en ce projet ambitieux qui était censé reconstituer une mémoire collective africaine et rappeler le passé glorieux du continent avant la colonisation. Mais il ne put jamais le réaliser, faute de financement⁵. On devine avec cet exemple à quel point les projets cinématographiques « finançables » ne sont pas toujours retenus sur la base du succès potentiel auprès du public premier, mais selon les intérêts déterminés par le champ du pouvoir. En Afrique subsaharienne, ce champ du pouvoir est partagé entre des acteurs endogènes comme les différents États africains, et des acteurs exogènes comme les ONG, mais aussi – et surtout – l'ancienne puissance coloniale, la France.

³ Voir Emmanuelle Cambois, Armelle Andro et Marie Lesclingand, 2009: en ligne.

⁴ « L'éthos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, mais on ne peut ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur *avant* même qu'il parle. Il semble donc nécessaire d'établir une distinction entre *éthos discursif* et *éthos prédiscursif* » (Dominique Maingueneau, 2002: 57).

⁵ « Ousmane Sembène avait différents projets parmi lesquels celui plusieurs fois évoqué de tourner un film sur une figure de la résistance anticoloniale en Afrique qui, à ses yeux, incarnait le mieux un patriotisme anticolonial, un précurseur de l'intégration africaine, un chef d'État et chef de guerre contre l'impérialisme: cette figure était l'Almamy Samory Touré qui est un personnage de la lutte anticoloniale dont l'empire s'étendait de la Guinée au Soudan. Mais le film n'a jamais été réalisé faute de soutiens. » (Maguyve Kassé, 2017: 94).

Dès lors, on voit apparaître une sorte de censure sournoise : ce n'est pas une censure claire (*in praesentia*) qui refuse et proscrit, comme pouvait l'être en Europe l'édit royal ou l'interdit catholique, mais une censure opaque (*in absentia*) qui dissimule ses intérêts politiques derrière des contraintes financières ou des « raisons d'État ». Si on n'a aucune raison de mettre en doute l'authenticité de l'inspiration de Sembène pour ce film (la trilogie sur « l'héroïsme féminin au quotidien » en fait foi), on soulignera néanmoins le jeu des conditions d'acceptabilité financière et de faisabilité technique de *Moolaadé* sur la production des discours fictionnels sociopolitiques en Afrique. L'argument humanitaire devient ainsi un facteur de négociation, de rapprochement et de compromis entre Sembène et les États qui ont coproduit le film.

Les conditions de production et de distribution de *Moolaadé* sont significatives à plus d'un titre de l'exiguïté institutionnelle du cinéma africain contemporain. En plus de sa valeur esthétique, l'engagement social du film et son soutien par les États coproducteurs signalent un contexte de production bien préparé et déterminant pour sa réception dans le monde. En effet, si *Moolaadé* représente un exemple vertueux, c'est grâce à un investissement de la France et des institutions francophones. D'une part, la maison de distribution Les Films du paradoxe a reçu deux aides de la part du CNC, en 2005 et en 2007 (la première non précisée, la deuxième pour la version DVD) ; d'autre part, le film sera diffusé sur ARTE, une chaîne franco-allemande, et sur TV5Monde. Il est aussi un grand succès international, car il est acheté par des distributeurs étrangers dans tous les grands pays européens, aux États-Unis, en Argentine et au Japon⁶ : bien entendu, cet effort de commercialisation a sans doute été facilité par le Prix « Un certain regard », qui a donné une visibilité particulière à *Moolaadé* au moment du Marché du film de Cannes.

En Afrique, en revanche, la France essaie de pallier les lacunes de la filière de distribution, marquée par la faiblesse du nombre de distributeurs agréés et de salles de cinéma. Deux institutions, l'Institut français et l'Alliance française, se distinguent depuis les années 1990 dans l'organisation des projections de films africains dans leurs locaux situés dans les centres-villes des capitales africaines. Même si cette initiative est très appréciée dans le cadre de la relance et de la réanimation du circuit cinématographique africain, on constate néanmoins qu'un film comme *Moolaadé* est

plus souvent projeté dans des occasions mondaines et officielles ou lors d'événements de sensibilisation sur les MGF sponsorisés par les autorités locales ou diplomatiques⁷.

Moolaadé est certainement un film porteur d'un message fort : longtemps engagé dans des causes sociales et politiques, Sembène souhaite éduquer et sensibiliser le peuple, susciter le débat sur les contraintes coutumières et libérer l'Afrique « des anciens carcans de la société », sans pour autant imiter l'Occident (Michèle Levieux, 2004 : en ligne). En dépit de ce message fort, il n'en reste pas moins que *Moolaadé*, en tant qu'œuvre cinématographique, est aussi un objet esthétique. À l'instar des films de Pier Paolo Pasolini et de Ken Loach, ce film de Sembène ne vaut pas seulement pour son message social explicite, mais aussi – et surtout – pour le caractère symbolique des dialogues, la construction et l'agencement des plans, la narration des scènes en disjonction, la réhabilitation des anciens airs musicaux ouest-africains, l'habillement traditionnel des acteurs et la permanence des décors ruraux⁸. Or, les cadres institutionnels de projection du film (instituts et alliances français, pays étrangers), l'orientation officielle de sa réception, les discours d'usage qui précèdent sa projection, etc., pourraient porter le spectateur à négliger la part esthétique du film au profit du message humanitaire. Dès lors, on peut dire que le public africain est moins invité à voir un film qu'à assister à une leçon, et l'œuvre, de ce point de vue, subit une forme de réception dirigée, d'interprétation dédoublée, voire de renégociation de sa « scène d'énonciation⁹ ».

Ceci montre l'ampleur de l'influence que peut exercer le champ du pouvoir sur le champ artistique, *via* notamment l'orientation préalable et finale de sa réception. Mais peut-on aller jusqu'à dire que la posture de Sembène, en tant qu'auteur, est aussi transformée ? Ce serait peut-être exagéré de soutenir cette hypothèse car, au moment du tournage et pendant toute sa carrière, Sembène s'est voulu militant et dissident politique. Toute sa vie durant, il a essayé de concevoir une œuvre filmique et littéraire à son image. Il est ainsi

⁷ Sources : *Institut français et Alliance française*.

⁸ « Personnage intransigeant, obtus et contradictoire à ses heures, Sembène adoptait souvent une attitude agressive lors d'interviews (qu'il détestait). Si l'entrevue tournait trop autour des questions de forme, il se hâtait de parler des questions sociales et politiques. Par contre, si l'on n'abordait que les questions sociales et politiques, il lui arrivait de s'exclamer "mais je suis artiste, moi !" sans pour autant vouloir communiquer clairement sa réflexion sur la création » (David Murphy, 2008 : 42).

⁹ On pense notamment aux différents niveaux impliqués, en analyse du discours, dans la notion de « scène d'énonciation » (voir Dominique Maingueneau, 2002b : 515-518).

difficile de partager totalement l'idée d'un « Sembène autonome et hors du système » dès lors que le cinéaste et l'œuvre sont exploités par les institutions étatiques pour consolider leurs projets politiques, aussi nobles soient-ils. Les contextes de production et de financement de *Moolaadé* semblent avoir transformé une œuvre socialement militante (donc sans contradiction avec Sembène) en une œuvre politiquement commandée (donc en contradiction avec Sembène). Les ambitions auctoriales de Sembène, comme la qualité esthétique du film, restent donc intactes, mais il aura fallu l'heureuse coïncidence d'un discours personnel et d'un discours officiel contre les MGF pour rendre possible *Moolaadé*. Ce genre de compromis imprime un caractère postcolonial au film africain contemporain où le champ artistique, malgré ses ambitions autonomistes, reste implicitement ou explicitement dominé par le champ du pouvoir.

« Liberté contraignante »

La distinction entre le film et son contexte de réalisation permet de montrer dans quelle mesure le cinéaste africain est pris en permanence dans un jeu de conditionnement avec les pouvoirs (économique et politique) pour arriver à ses fins. Le cas de Sembène dénote une prise de conscience particulière : ménager les contraintes contextuelles pour créer une œuvre qui lui appartienne, qui reflète ses valeurs, qui réoriente le discours social et qui affirme sa conception panafricaine¹⁰. La fiche technique du film renseigne sur cette dernière conception : les acteurs viennent des quatre coins de l'Afrique de l'ouest ; il en va de même pour les techniciens, qui sont principalement africains avec une représentation qui s'étend jusqu'au Maghreb, ce qui est d'habitude plus rare si l'on considère les problèmes de la formation sur le continent (Forest, 2011 : 69). De ce point de vue, le témoignage de l'acteur Théophile M. Sowié nous paraît particulièrement parlant : « C'est la première fois, la toute première fois, que je travaille avec un réalisateur africain, vivant sur le continent africain¹¹ ».

¹⁰ « *Samory* aurait eu une place de choix dans cette période de sa vie où, à l'écart du tumulte national, Sembène a renoué avec une vision panafricaine (*Guelwaar* et *Camp de Thiaroye*) déjà présente dans *Les bouts de bois de Dieu*. *Moolaadé*, tourné en dioula au Burkina Faso avec des acteurs maliens, ivoiriens et burkinabés, poussera jusqu'au bout cette logique » (Boubacar Boris Diop, 2008 : 19).

¹¹ Propos recueillis par Samba Gadjigo dans *The Making of Moolaadé*, 2008
Public Domain in the Public Works, 2020 9

Malgré son influence au niveau économique, la France reste donc très marginale dans le tournage du film, qui est entièrement réalisé dans un village burkinabé. La formulation esthétique est demeurée l'apanage de Sembène. Au plan thématique, le cinéaste s'est écarté volontairement du sujet de la colonisation et de ses héritages, mais remonte jusqu'à l'Égypte antique et aux traditions ancestrales africaines pour poser de manière critique une question coutumière africaine. Quant aux codes et aux symboles, il les a voulus forts et prospectifs : une scène du décor montre la tension entre la tradition (une mosquée de style soudanais) et la modernité extravertie (un amas de radios brûlées sur instruction du chef du village). Au plan linguistique enfin, le film est tourné généralement en bambara et en dioula, deux langues tonales du groupe mandingue, alors que le français est confiné au dialogue entre le « mercenaire » (Dominique T. Zeïda) et l'« évolué » (Théophile M. Sowié). On remarque ici que Sembène tenait à limiter autant que possible les phénomènes d'emprunt au français, qui sont pourtant très fréquents dans les langues véhiculaires en Afrique.

Conclusion

Il ressort de cette analyse que l'absence d'une véritable industrie cinématographique en Afrique oblige souvent les réalisateurs à occuper, outre la position privilégiée du créateur, toutes les autres positions de la filière, depuis la production jusqu'à la diffusion, comme pour se poser en « homme-orchestre » de tout projet de film (Dalila Berritane, 2007 : 89-90). Dans le cas spécifique de *Moolaadé*, Sembène ne semblait pas avoir vraiment besoin de porter plusieurs casquettes. Il a choisi pourtant de participer à la production avec *Filmi Domireew*, la maison qu'il avait lui-même fondée dès les années 1960 et qui est située dans sa propre villa de Yoff à Dakar, dénommée *Galle Ceddo*. Ce choix lui a probablement permis d'avoir une plus grande marge de manœuvre et d'éviter de céder aux pressions d'un éventuel producteur tout-puissant ou d'acteurs politiques.

Du côté de la distribution, fidèle à lui-même, Sembène relance à nouveau la pratique du « cinéma forain ». Dès les années 1960 au Sénégal, l'essentiel des salles de cinéma était concentré à Dakar, et Sembène avait pris l'habitude d'organiser des projections dans les villages les plus reculés du pays et dans les pays limitrophes :

La distribution est très limitée, c'est pourquoi je fais du cinéma forain. Je pose des questions et le public répond. Je parle dans toutes les petites radios de village. Ça fait bouger les populations. En Afrique, on ne fait pas du cinéma pour vivre, mais pour communiquer. Pour militer (Levieux, 2004 : en ligne).

Nous noterons enfin que la volonté du cinéaste de sortir des circuits préétablis de la production et des cadres urbains pour aller à la rencontre d'un public potentiel mais « idéal » est une des constantes de son projet cinématographique. Ce choix lui permet aussi d'insérer son film dans les pratiques spectatorielles qui s'adaptent le mieux à ce type de publics et qui ont été bien analysées par Vincent Bouchard (2009), Delphe Kifouani (2016) et Odile Goerg (2020). Indépendamment des moyens financiers consistants, le cinéma forain reste pour Sembène un moyen culturel qui favorise l'éducation du peuple, l'écoute de ce dernier et la transmission de ses savoirs.

Mbaye Diouf enseigne les littératures francophones et françaises à l'Université McGill. Il a dirigé *Les figurations spatiales francophones: essais géocritiques (Présence Francophone, n° 88, 2017)* et *Sémiotique du texte francophone migrant. Traversées et langages (Revue de l'Université de Moncton, n° 47, 2016)*. Il a aussi codirigé *Spatialités littéraires et filmiques francophones: nouvelles perspectives (Mémoire d'encrier, 2018)* et *Géographies transnationales du texte africain et caribéen (Études littéraires, n° 46, 2015)*. Mbaye Diouf est par ailleurs l'auteur de *Roman féminin contemporain. Figurations et discours* (L'Harmattan, 2014).

Edoardo Cagnan est doctorant à l'Université McGill et à Sorbonne Université. Il prépare, sous la direction de Mbaye Diouf et de Jacques Dürrenmatt, une thèse sur le positionnement discursif de Senghor et de Sembène dans le champ littéraire sénégalais. Ses recherches portent sur les littératures italienne (Pavese), française (Camus, Malraux, Perec) et francophones (Senghor, Sembène, Saint-Denys Garneau) du XX^e siècle, qu'il étudie sous l'angle de la stylistique et de l'analyse du discours, ainsi que sur l'adaptation cinématographique.

Références

- BARLET, Olivier (2009). « La leçon de cinéma de Sembène Ousmane au festival de Cannes 2005 », dans Olivier BARLET, Thierno I. DIA et Boniface MONGO-MBOUSSA (dir.), *Africultures*, n° 76 (*Sembène Ousmane, 1923-2007*) : 117-123.
- BERRITANE, Dalila (2007). « Le cinéaste africain en homme-orchestre », *Cinémas africains d'aujourd'hui*, Paris, Karthala, coll. « Les passeports RFI » : 89-90.
- BOUCHARD, Vincent (2009). « Le cinéma oral, entre propagande et appropriation », dans Kasereka KAVWAHIREHI (dir.), *Imaginaire africain et mondialisation : littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan : 51-64.
- BOURDIEU, Pierre, ([1982] 1991). « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 : 3-46.
- BOURDIN, Marie-Jo (2009). « Face à l'excision, paroles de prévention et demandes de réparation », *L'Autre*, vol. 10, n° 1 : 98-104.

CAMBOIS, Emmanuelle, Armelle ANDRO et Marie LESCLINGAND (déc. 2009). « Les mutilations sexuelles féminines en France », *INED – Institut national d'études démographiques*, <<https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/focus/mutilations-sexuelles-france/>>, consulté le 10 nov. 2020.

DIOP, Boubacar Boris (2008). « Ousmane Sembène ou l'art de se jouer du destin », dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Présence Francophone*, n° 71 (*Ousmane Sembène, cinéaste*): 8-19.

FOREST, Claude (2012). « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », *Mise au point*, n° 4 (*Tribulations numériques du Cinéma et de l'Audiovisuel à l'amorce du 21^e siècle*), <<https://journals.openedition.org/map/800>>, consulté le 10 nov. 2020.

-- (2011). « L'industrie du cinéma en Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 238 : 59-73.

GADJIGO, Samba (2004). « Le cinéma africain et la diaspora noire américaine », *Présence Africaine*, n° 169 : 169-173.

GOERG, Odile (2020). *Un cinéma ambulancier en Afrique. Jean-Paul Sivadier, entrepreneur dans les années 1950*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles. Scènes et écrans ».

KASSÉ, Maguèye (2017). « Ousmane Sembène éveillé de consciences », dans Mag Maguette DIOP (dir.), *Cinéma sénégalais : Sembène Ousmane, le précurseur et son legs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmattan Sénégal » : 19-41.

KIFOUANI, Delphe (2016). *De l'analogique au numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles ».

LEVIEUX, Michèle (15 mai 2004). « Camarade Sembène, l'aîné des anciens », *L'Humanité*, <<https://www.humanite.fr/node/305580>>, consulté le 11 nov. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique (2002). « Problèmes d'éthos », *Pratiques*, n° 113/114 : 55-67.

-- (2002b). « Scène d'énonciation », dans Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil : 515-518.

MURPHY, David (2008). « Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre d'Ousmane Sembène », dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Présence Francophone*, n° 71 (*Ousmane Sembène, cinéaste*): 40-55.

Filmographie

SEMBÈNE, Ousmane (2003). *Moolaadé*, Cameroun-France-Maroc-Sénégal-Tunisie, 1 h 57.

GADJIGO, Samba (2008). *The Making of Moolaadé*, Sénégal, 25 min.

Fiche technique de *Moolaadé* (sources : Africiné, CNC, IMDb et UniFrance)

Titre : *Moolaadé*, mot pulaar signifiant « droit d'asile ».

Langues : dioula (Burkina Faso et Côte d'Ivoire) et bambara (Mali), deux langues tonales du groupe mandingue; français, limité au dialogue entre Ibrahima et le mercenaire.

Scénario et réalisation : Ousmane Sembène (Sénégal).

Castings : Collé Ardo – Fatoumata Coulibaly (Mali); Hadjatou – Maïmouna H. Diarra (Mali); Alima Bâ – Aminata D. Côte (Côte d'Ivoire); le mercenaire – Dominique T. Zeïda (Burkina Faso); l'exciseuse – Mah Compaoré (Burkina Faso); Ibrahima – Théophile M. Sowé (Togo).

Équipe technique : Denis Gulhem, ingénieur du son (France); Abdellatif Raiss, monteur (Maroc); Boncana Maïga, musique (Mali); Dominique Gentil, directeur de la photo (France); Joseph Kpobly, décorateur (Bénin); Jean-Guy Véran, mixeur (France).

Producteur exécutif : Ciné-Sud Promotion (France).

Coproduction : Filmi Domirew (Sénégal); Direction de la cinématographie nationale (Burkina Faso); Centre cinématographique marocain, CCM (Maroc); CinéTéléfilms (Tunisie); Les Films de la Terre africaine (Cameroun).

Contributions : Aide du Fonds Sud, du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture et de l'Information (France); Aide du Fonds européen de développement (Commission européenne).

Participation : Agences de l'ONU au Sénégal (UNIFEM, FNAP, PNUD, UNICEF, OMS); Fondation Stanley Thomas Johnson (Suisse); ABPEZEF (Allemagne); Agence de la coopération internationale (Maroc).

Distribution : Les Films du paradoxe (Paris - Blagnac); aide du CNC aux cinématographies peu diffusées (20 000 € en mars 2005) et Aide complémentaire du CNC pour l'édition en DVD (2007).

Distribution internationale : Allemagne, Neue Visionen Filmverleih (2006); Argentine, NC Argentine (2007); Autriche, Stadtkino Filmverleih (2005); Espagne, Golem Distribución (2005); États-Unis, New Yorker Films (2004); Finlande, Kamras Film Group (2005); Italie, Lucky Red (2006); Japon, Alcine Terran (2006); Royaume-Uni, Artificial Eye (2005); Suède, Folkets Bio (2005); Suisse, Xenix Filmdistribution (2006).

Projections : Institut Français : Sénégal (assez régulièrement jusqu'à présent), Burkina Faso (2016), Tchad (2016), Congo (2013) et République Démocratique du Congo (2017); Alliance Française de Nairobi (Kenya) pour la « Semaine de la Francophonie », en mars 2016; Association pour la Promotion Féminine de Gaoua (Burkina Faso) : campagne de sensibilisation sur la planification familiale et l'excision, en avril 2011.

Sitographie

Africiné, le site de la fédération africaine de la critique cinématographique
<<http://www.africine.org/?menu=film&no=668>>

Alliance Française
<<http://www.af.ca/fr/>>

Clap noir, cinémas et audiovisuels africains
<http://www.clapnoir.org/spip.php?article116&debut_page=120>

CNC, Centre national du cinéma et de l'image animée
<<http://www.cnc.fr/web/fr/fonds-sud-cinema>>

Excision parlons-en! Agir en réseau pour mettre fin à l'excision
<<https://www.excisionparlonsen.org/comprendre-lexcision/cartographie-mondiale-des-pratiques-dexcision/>>

INED, Institut national d'études démographiques
<<https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/focus/mutilations-sexuelles-france/>>

Institut Français
<<http://www.institutfrancais.com/fr/>>

UniFrance, French cinema worldwide
<<https://www.unifrance.org/film/25234/moolaade>>