



HAL
open science

Langages et imaginaires d'Ousmane Sembène

Mbaye Diouf, Edoardo Cagnan

► **To cite this version:**

Mbaye Diouf, Edoardo Cagnan. Langages et imaginaires d'Ousmane Sembène. Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature , 100 (1), pp.140, 2023. <hal-04598392>

HAL Id: hal-04598392

<https://hal.science/hal-04598392v1>

Submitted on 15 Jan 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.



HAL Authorization

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 100 | Number 1

Article 1

6-1-2023

Présence Francophone, Numéro 100

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



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

Recommended Citation

(2023) "Présence Francophone, Numéro 100," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 100: No. 1, Article 1.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol100/iss1/1>

This Complete Issue 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.

PRÉSENCE FRANCOPHONE

Langages et imaginaires
d'Ousmane Sembène



Revue internationale
de langue et
de littérature

REVUE INTERNATIONALE
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE

Langages et imaginaires
d'Ousmane Sembène

Langages et imaginaires d'Ousmane Sembène

DOSSIER

Éditorial

Jean Ouédraogo.....5

Présentation

Mbaye Diouf et Edoardo Cagnan8

I. Ousmane Sembène : production et réception

De Marseille à Moscou : retour sur le contexte politique des
années de formation d'Ousmane Sembène (1946-1962)

Gabrielle Chomentowsky21

Ousmane Sembène et le cinéma soviétique

Gesine Drews-Sylla.....34

Écritures dans les films d'Ousmane Sembène : enjeux
linguistiques et réception cinématographique

Louis Ndong49

La diffusion en France des longs métrages d'Ousmane Sembène

Claude Forest61

II. Univers et personnages sembéliens

Logique mathématique dans *Le docker noir*
d'Ousmane Sembène

Pierre Ndemby Mamfoumby.....80

Les actes révolutionnaires de la gent féminine dans <i>Les bouts de bois de Dieu</i> d'Ousmane Sembène Assane Ndiaye	94
Sembène Ousmane, un cinéaste en guerre Léthicia Obono Ngou-Milama.....	107
Dire le monde : le corps et ses écologies dans <i>Guelwaar</i> d'Ousmane Sembène Abdoulaye Sall	120

III. Langues et esthétiques sembéliennes

Du dialogue au dialogisme : enjeux du style dans <i>Le mandat</i> Fortuné Nkonene-Benha	132
Hybridité et ironie dans <i>Le mandat</i> d'Ousmane Sembène Florence Leca Mercier.....	146
Ousmane Sembène : une esthétique du <i>diiso</i> Mbaye Diouf	163
Critique de l'État post-colonial africain : esthétique de l'engagement dans <i>Le dernier de l'Empire</i> d'Ousmane Sembène Bocar Aly Pam	176
Écoutez ! Une invitation au paysage sonore des films d'Ousmane Sembène Carina Yervasi	190

IV. Chronologie

Chronologie d'Ousmane Sembène : trajectoire, œuvres et contextes Edoardo Cagnan	208
LIVRES REÇUS	226
INDEX.....	228
ABSTRACTS	233

Éditorial

Un symbole peut en cacher un autre, mais il y a des coïncidences qui ne découlent pas du hasard. Avec Ousmane Sembène à son fronton, ce numéro 100 de *Présence Francophone: revue internationale de langue et de littérature* convie à une commémoration doublée de célébration. C'est, à souhait, une bienheureuse coïncidence.

Ousmane Sembène, cette personnalité à la renommée légendaire, à l'aura et aux talents incontestables, né le 1^{er} janvier 1923 à Ziguinchor au Sénégal et mort le 9 juin 2007 à Dakar, aurait eu 100 ans en cette année de grâce 2023. Aussi sommes-nous heureux de nous joindre aux professionnels et aux amateurs de son œuvre, dispersés aux quatre coins du globe, pour célébrer, nous remémorer, et soumettre à la postérité la juste contribution de ses productions à l'émergence et au dynamisme des lettres et des arts cinématographiques en Afrique. Articulée autour de la thématique « *Langages et imaginaires d'Ousmane Sembène* », la présente livraison de la revue offre ainsi l'occasion d'un hommage appuyé à « l'Aîné des anciens », à l'homme de combats qui a su hisser haut le flambeau de sa présence au monde non pas de façon grégaire ou précaire, mais de manière clairement revendiquée, en tant qu'agent et acteur. C'est dans son refus de jouer au figurant que ses écrits et sa cinématographie valent et font école, lui qui a montré l'exigeant chemin de la qualité, de la vertu du questionnement, de l'impérieuse nécessité d'interroger notre passé, pour mieux asseoir, débarrassée des scories d'antan, la présence de ses semblables au monde et régenter notre avenir. Ce devoir de mémoire, d'autant plus sanctuarisé par le fait du calendrier, nous convie à la célébration de la pertinence, de la persistance, cette forme de résistance au temps de l'écrivain tout autant que du cinéaste Sembène¹. Le présent numéro permet ainsi de revisiter Sembène à 100 ans.

Ce numéro 100 de *Présence Francophone* est aussi baliseur d'un parcours dans le temps et dans l'espace. Le professeur Ambroise Kom, en signant le texte de présentation du numéro 53², consacrait la migration de *Présence Francophone* de l'Université de Sherbrooke au College of the Holy Cross. Et de prédire que : « Cette migration sera sans doute suivie d'une certaine métamorphose, mais pas

¹ Pour mémoire, en 2008, à la suite de son décès survenu le 9 juin 2007, *Présence Francophone* ouvrait ses pages à « *Ousmane Sembène, cinéaste* » à travers son numéro 71, co-dirigé par Samba Gadjigo et Sada Niang.

² Ambroise Kom (dir.) (1999). « Présentation », *Présence Francophone*, n° 53 : 5-6.

nécessairement d'une mutation » (1999 : 5), et pour cause : « [...] la revue, on le sait, ne souffre nullement d'une crise d'identité » (*id.*). Que de chemin parcouru, que d'auteurs et autrices révélés, que de critiques et contributeurs confirmés.

Nous n'oublions pas que la création de la revue remonte à 1970, sous le magistère de l'éminent francophile Antoine Naaman. La célébrer aujourd'hui revient à saluer l'esprit volontariste des animateurs clés de la revue qui ont su maintenir depuis lors ses lignes directrices³ et assurer sa parution de façon étonnamment régulière, en tenant compte des difficultés diverses, et ce faisant ont travaillé à affirmer sa présence tout à fait assumée dans la galaxie des publications scientifiques de la sphère francophone.

Je joins ma voix à celles, sans doute, de l'ensemble des lecteurs et lectrices occasionnels ou acquis pour exprimer reconnaissance et gratitude aux dévoués devanciers dont l'abnégation, l'enthousiasme et l'expertise ont bâti la réputation, la longévité, la régularité et la soutenabilité de *Présence Francophone*. Les directeurs successifs, les membres du comité de rédaction, les comités de lecture, les coordonnateurs de dossiers, les collaborateurs assidus ou saisonniers, anciens ou nouveaux constituent la véritable sève nourricière de nos publications et c'est à juste titre qu'ils méritent toutes et tous, individuellement et collectivement, d'être acclamés.

Éric Dufresne, depuis près de 30 ans, assure de la plus belle manière la mise en pages de *Présence Francophone*. Marie Lise Laquerre, avec une grande maîtrise assortie de grâce et de patience s'attèle, depuis bientôt une décennie, à la révision/correction des textes. Leur professionnalisme contribue largement au format et aux contenus policés de nos publications. À eux et à leurs prédécesseurs, nous adressons nos sincères remerciements.

Une revue n'existe que par et pour ses lecteurs et lectrices en premier, ses abonné-es institutionnels et privés. Elle survit et prospère par ses soutiens inconditionnels. Par la magie des nouvelles technologies de l'information et de la communication et le bienveillant concours de la bibliothèque du College of the Holy

³ Comme l'indique Ambroise Kom dans son texte de présentation du numéro 53, pour le père fondateur, « la revue se consacre à l'étude des littératures de langue française hors de France ainsi qu'à l'étude des usages du français dans les communautés francophones d'Afrique, des Amériques, d'Europe et de partout ailleurs dans le monde » (*ibid.* : 5).

Cross à travers sa plateforme CrossWorks⁴, *Présence Francophone* est maintenant disponible pour consultation ou téléchargement au plus grand nombre en accès libre à travers le monde. C'est dire que la mue dans la distribution de la revue, imposée par les progrès technologiques, ouvre une nouvelle ère de possibilités accrues. Le passage du stade de lecteurs et lectrices potentiel·les ou virtuel·les à celui de lecteurs et lectrices réel·les se concrétise au bénéfice de tous. Enfin, ce numéro 100 de *Présence Francophone* nous donne l'occasion d'annoncer la poursuite prochaine de cette dynamique de « métamorphose » par l'adoption d'un format électronique. Le soutien financier et logistique du College of the Holy Cross permet à *Présence Francophone* de fonctionner sur un modèle quasiment social, à l'abri du diktat du gain. Ainsi, nos frais d'abonnement n'ont connu aucune hausse depuis plus de dix ans.

Le succès de la revue repose sur la richesse des thématiques, la qualité de ses textes, l'engagement des femmes et des hommes qui en sont co-auteurs, co-animateurs et co-bénéficiaires. Gageons que lorsque viendront les moments de célébrer les numéros 150 et 200, on retiendra de cette véritable communauté que la ferveur créatrice et le dévouement à la réflexion et à la contribution à la vie littéraire, linguistique, artistique et intellectuelle auront continué de maintenir vivace le flambeau de *Présence Francophone*. Ce sera son plus bel hommage et donc le pire qu'on puisse lui souhaiter.

Jean OUÉDRAOGO
Directeur

⁴ En collaboration avec la Dinand Library et sous la supervision de Lisa Villa, un travail de numérisation de la plupart des numéros édités par Holy Cross a été effectué et a conduit au répertoire suivant : <<https://crossworks.holycross.edu/pt/>>

Langages et imaginaires de Sembène Ousmane

1923-2023. Cent ans depuis la naissance de Sembène Ousmane, dont le nom reste vigoureusement rattaché à l'histoire de la littérature et du cinéma africains des soixante-dix dernières années. Le centenaire de sa naissance est une occasion saisie par la critique francophone et mondiale pour redécouvrir et élargir les fondements et les significations de son œuvre. Une occasion aussi pour la relève littéraire et cinématographique africaine et afrodescendante du XXI^e siècle de proclamer fièrement et de manière critique son héritage sembénien. Ce n'est donc nullement une surprise que le centenaire de la naissance de « l'Aîné des anciens » suscite cette année nombre de célébrations publiques en son honneur, de rediffusions de sa filmographie, de lectures publiques de ses textes, de rencontres scientifiques dans les quatre coins du monde, de projets de publication¹, etc. Pour marquer le coup, la revue *Présence Francophone* souhaite aussi consacrer son centième numéro à un hommage vibrant au « père » fondateur du cinéma africain en revisitant ses textes et ses films, ainsi que les moments clés de son parcours et les modèles structurants de son projet socioartistique. C'est que le centenaire de la naissance d'une figure aussi imposante, aussi complexe, aussi polémique et aussi productive des lettres et des images africaines invite forcément à sa redécouverte critique, à la reconstruction d'un parcours singulier et combatif, au réexamen

¹ Parmi ces initiatives, on peut noter le colloque du centenaire organisé à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal, « Ousmane Sembène : hétérotopie des possibles » (18-20 mai 2023); un projet de publication aux États-Unis dirigé par Vincent Bouchard, Rachel Gabara et Amadou Ouédraogo sur les « archives cinématographiques de Sembène Ousmane et de Paulin Soumanou Vieyra », archives qui sont conservées à la Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington; un premier numéro de la revue *Soma : lire l'Afrique* (Éditions Africamoude, Rabat) consacré cette année à Sembène Ousmane. Au cours des deux dernières années, on a aussi assisté à la réédition des deux premiers romans de Sembène : *Ô Pays, mon beau peuple!* (Presses de la Cité, 2022) et *Le docker noir* (éditions Hélotropismes, 2023), avec des inédits et des documents d'archives de Sembène. Plusieurs initiatives et célébrations ont aussi eu lieu en 2023 à travers le monde. En France, la Cinémathèque française de Paris a organisé une rétrospective des films de Sembène en janvier; une pétition est ouverte pour qu'une rue du quartier de Belsunce à Marseille porte le nom du célèbre docker du Vieux-Port. Au Sénégal, une statue de Sembène a été érigée sur le campus de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar; la ville de Thiès et l'Association Sembène Ousmane (ASO) ont organisé une soirée-cinéma sur le film *Faat Kiné* en juin; l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, l'ASO et l'association Afrocentricité internationale ont organisé une rétrospective du cinéma de Sembène en mai; la FASTER, le CEM Adama Diallo et l'ASO ont organisé une après-midi cinéma autour du film *Moolaadé* en mai.

des langages et des imaginaires d'une œuvre plurielle qui fait de la traversée des genres et des médiums le principe même de la création et de l'interprétation du monde.

Quinze ans après la publication d'un numéro de *Présence Francophone* consacré à « Ousmane Sembène cinéaste » (n° 71, 2008), sous la direction de Samba Gadjigo et de Sada Niang, c'est vers la même revue que se tournent les coordonnateurs de ce dossier pour « faire le bilan » et confronter l'étude des films du cinéaste sénégalais à sa production littéraire. Les travaux réunis ici considèrent donc l'Œuvre de l'auteur dans sa totalité, dans ses passages transgénériques qui fondent son unité et dans ses zones d'ombre dialogiques pour mieux saisir les secrets de sa progression et de sa maturation, de ses formes métadiscursives comme de ses résistances institutionnelles. Le présent volume refait le bilan de l'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane à la lumière de nouvelles investigations sur sa perception de l'écriture et de l'image. Fruits d'un colloque international organisé à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar en juin 2019 sur le thème « Sembène Ousmane, artiste-militant », les textes réunis ici étudient les modernités sembéniennes en les articulant aux grandes idéologies du XX^e siècle qui informent ses textes et ses films et que ceux-ci requalifient à leur tour, en examinant leur portée agentive et en explorant les stratégies verbales et les procédés filmiques jusque-là partiellement étudiés chez l'auteur.

En effet, la mort d'Ousmane Sembène le 9 juin 2007 à Dakar, à 84 ans, obligeait déjà la critique à revenir sur une œuvre étalée sur cinq décennies, depuis *Le docker noir*, son premier roman publié à compte d'auteur en 1956, jusqu'à *Moolaadé*, le film récompensé à Cannes en 2004. À travers le monde, plusieurs publications ont voulu lui rendre hommage ou souligner sa reconnaissance internationale (*Présence Francophone*, n° 71, 2008 ; *Africultures*, n° 76, 2009 ; *Études littéraires africaines*, n° 30, 2010) et, depuis lors, « l'Aîné des Anciens » continue de faire l'objet de nombreuses publications, sans compter les thèses et les mémoires soutenus annuellement, les entrées des dictionnaires et des encyclopédies, les articles scientifiques, etc. On recense plusieurs monographies entièrement consacrées à son œuvre (Sikounmo, 2010 ; Diagne, 2014 ; Diop, 2017 ; Berty, 2019), des ouvrages collectifs (Cole et Diop, 2015 ; Vetinde et Fofana, 2015) et des numéros de revue

(*Interculturel Francophonies*, n° 38, 2020 ; *Black Camera*, vol. 12, n° 2, 2021), mais aussi d'autres travaux qui tâchent de comparer et de contextualiser la démarche créative de Sembène (Bamidele, 2011 ; Tissières, 2013 ; Rofheart, 2014 ; Curto, 2016). À côté de ces publications destinées généralement à un public universitaire, on recense également un ouvrage parascolaire qui guide la lecture des *Bouts de bois de Dieu*, confirmant son statut de classique de la littérature africaine (Tabti-Mohammedi, 2014), un recueil d'entretiens rassemblés par Annett Busch et Max Annas (2008), un entretien filmé par et avec Christine Delorme (2018), le documentaire *Sembène!* de Samba Gadjigo, coréalisé avec Jason Silverman (2015), et celui de Fatma Zorah Zamoum, *Le docker noir de Sembène Ousmane* (2008), ainsi que la parution posthume du documentaire de Paulin Soumanou Vieyra sur le tournage de *Ceddo* (2019).

Ce regain d'intérêt pour l'ensemble de l'œuvre de Sembène Ousmane signale de nouvelles réceptions critiques qui l'éclairent différemment, mais qui expriment aussi sa modernité et révèlent ses modes de transmission. Un de ces lieux de transmission concerne les productions des écrivains et des cinéastes contemporains au Sénégal comme ailleurs en Afrique. Bien que les enjeux politiques aient changé et que les techniques narratives évoluent remarquablement en Afrique francophone dans tous les genres, on constate par exemple dans « le roman total » de Boubacar Boris Diop (Diouf, 2019) ou le « film atypique » de Mati Diop (*Atlantique*, 2019) la même préoccupation de « trouver une façon de négocier la modernité » (Taoua, 2010 : 8). Cette négociation sous forme de relation dialectique complexe entre les sociétés traditionnelles et le monde globalisé actuel avait déjà permis à Sembène Ousmane de s'opposer autant à l'essentialisme de la Négritude qu'à l'hégémonie de l'Eurocentrisme. Le romancier-cinéaste veut plutôt « imaginer le monde *autrement*, découvrir de nouvelles formes, de nouvelles intrigues, de nouveaux contextes afin d'imaginer la résistance aux différentes figures que prennent le pouvoir et l'oppression » (Murphy, 2008 : 41).

Nombreux sont les exemples de cette veine de l'entre-deux traduite en programme narratif du refus ou en récit polyphonique du progrès : le rejet de l'esclavage transatlantique dans *Voltaïque* (1962) et de l'esclavage domestique dans *La Noire de...* (1966), la défense des droits des ouvriers dans *Le docker noir* (1973) et *Les bouts de*

bois de Dieu (1960), l'exaltation du leadership féminin dans *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004), la dénonciation du néocolonialisme dans *Le dernier de l'Empire* (1981) et dans *Guelwaar* (1992), le rétablissement des faits historiques dans *Ceddo* (1977) et *Camp de Thiaroye* (1987), la résistance des classes subalternes dans *Borom Sarret* (1963), *Xala* (1973) et *Niiwam* (1987a). À ces thèmes et prises de position s'ajoutent la recherche d'un langage artistique accessible au peuple-cible des créations de Sembène Ousmane (Tine, 1985 ; Tcheuyap, 2005 ; Mongo-Mboussa, 2009 ; Mestaoui, 2011 ; Berty, 2014) et la défense des langues nationales, qui l'a poussé à fonder, avec le linguiste Pathé Diagne, *Kaddu*, l'un des premiers journaux en wolof au Sénégal, et à tourner, à partir de l'adaptation du *Mandat* (1968), tous ses films dans des langues de l'Afrique de l'Ouest. Toute l'œuvre et la vie de Sembène Ousmane semblent donc se placer sous le signe de l'engagement, comme le souligne régulièrement la critique. Pourtant, l'auteur lui-même a tout aussi régulièrement manifesté ses réticences sur les contours de cet « engagement » :

Pour moi, l'engagement est difficile à définir. Même en tant que communiste, je ne sais pas ce que c'est. Pour moi, toute création doit refléter la vérité et la réalité. C'est tout. Ce sont les lecteurs et les critiques qui trouveront que telle œuvre est engagée ou pas. Il faut vraiment que nous fassions attention. Nous sommes en 1993, face à une nouvelle situation en Afrique. Une mutation très profonde est en train de se dérouler sous nos yeux. Pour ce qui est des écrivains, on ne peut que leur demander de nous exprimer la réalité et la vérité. Et qu'ils le fassent très bien. Mais je ne pense pas qu'une œuvre littéraire doive être une pancarte d'un défilé du 1^{er} mai. La vie des hommes est si complexe. Moi, ma mission, c'est d'être toujours fidèle à la réalité et d'essayer de pousser les hommes à réfléchir sur leurs conditions d'existence, à leur faire comprendre qu'il leur est possible de les améliorer à tout moment. Même parfois, la maladie dépend de notre comportement. Le manque d'hygiène physique la favorise. Et quand il s'agit d'un manque d'hygiène mentale, cela conduit à la dictature (Diédhiou, 1993).

Sans doute l'engagement de Sembène était-il à l'échelle de l'homme et intrinsèque à l'acte de création, comme il le dit lors de la conférence de Bloomington en 1975 :

Dans la région du monde dont je suis originaire, l'art n'est pas un élément d'ornement. Le mot Art est inexistant dans le langage des peuples de l'Ouest africain. Par contre l'HOMME est le symbole de l'art. Il est lui-même ART. Bon ou mauvais « ART » selon les actes quotidiens, selon la façon dont la communauté le perçoit et le juge, en un mot l'homme est la finalité de la vie (Sembène, 1979 : 13).

Les contributions réunies dans ce volume réévaluent donc la *nuance sembénienne*. Il s'agit moins d'énumérer la longue série des combats en tous genres qu'il a menés au cours de sa vie que d'étudier la manière dont il parvient à recréer cette « réalité » et cette « vérité » dans ses textes et ses films, et à les faire dialoguer avec les idéologies ambiantes ou dominantes, qu'elles soient locales ou globales. Autrement dit, en prenant l'exemple du cinéma et de la littérature, il s'agit de voir comment un « film engagé » et un « roman social » créent et organisent chez Sembène Ousmane des langages connotés et des imaginaires (néo)réalistes pour produire les formes discursives et narratives d'un « art utile ». Celui-ci se traduit par l'usage des langues africaines (wolof, bambara, mandingue, peul), la célébration des valeurs locales ou encore l'insertion critique du discours social dans des films et des textes, dont les dispositifs oratoires et les codes sémantiques sont ancrés dans des pratiques communautaires séculaires et dans des espaces-temps spécifiques. Mais « l'art utile » de Sembène Ousmane se traduit aussi par des stratégies auctoriales et institutionnelles qui dévoilent son éthos discursif au sein de l'œuvre et transforment progressivement l'auteur-cinéaste en « homme-orchestre » (Berritane, 2007) à la fois poète, nouvelliste, romancier, dramaturge, réalisateur, producteur et distributeur de ses propres films dans des villages à l'aide de camions-diffuseurs itinérants.

Les textes de ce 100^e numéro de *Présence Francophone* souhaitent explorer la variété créative de l'œuvre de Sembène, et la complexité institutionnelle où elle émerge, en interrogeant les formes pragmatiques de son engagement artistique et idéologique dans ses textes comme dans ses films et en montrant comment elles investissent et transforment leur environnement sociodiscursif. Au demeurant, l'aventure esthétique de Sembène ne se nourrit-elle pas d'une aventure personnelle marquée par le goût immodéré du risque idéologique, l'envie démesurée de sortir des sentiers battus, l'idée folle de changer le destin de son peuple ? C'est la question que se sont posée plusieurs auteurs dans ce numéro en revisitant la trajectoire sociale, professionnelle et artistique du natif de la Casamance, mais aussi sa réception en Afrique et dans le monde.

Gabrielle Chomentowski analyse le rôle décisif des centres de formation cinématographique russes dans la formation technique de

Sembène. L'autrice montre comment l'idée d'un « réalisme social », inspiré des communismes soviétique et français de l'époque, relie le projet esthétique de Sembène, qui s'intéresse au cinéma depuis les années 1950, à ses préoccupations décoloniales en se nourrissant fortement d'une expérience de terrain entre Marseille et Moscou. Gesine Drews-Sylla revient aussi dans son article sur les influences soviétiques de Sembène (studio Gorki, Mark Donskoï, festival de Tachkent) et analyse les appropriations sembéliennes du « cinéma du dégel ». Moins axé sur une histoire socialiste univoque ou un culte de la personnalité du chef, ce « cinéma du dégel » promeut, selon Drews-Sylla, un réalisme plus esthétique, qui dévoile le quotidien et les habiletés des gens ordinaires, enrôle des acteurs amateurs locaux, découvre les talents cachés dans le petit peuple, articule les codes d'inspiration soviétique d'un postcolonialisme global et s'intéresse aux langages des gens simples et aux artifices du discours populaire.

Louis Ndong interroge de son côté la problématique du positionnement institutionnel de Sembène dans une perspective intersémiotique. Il démontre, en effet, que l'insertion des écritures en français et en wolof dans les films de Sembène signale l'engagement résolu du cinéaste en faveur des langues africaines, comme le montrent les nombreux tournages dans ces langues. Mais si l'insertion d'écritures en français dénonce fortement la domination symbolique et néocoloniale dans les relations bilatérales avec la France, elle discrimine aussi et surtout une population sénégalaise majoritairement analphabète face aux élites administratives locales. Percer dans l'industrie cinématographique a toujours été un défi pour tout cinéaste africain et Claude Forest analyse le cas sembélien en dévoilant les statistiques et les obstacles de la distribution internationale de ses films, notamment en France. Il relève que, si les films ont assez bien circulé dans les salles françaises, portés par la réputation militante du réalisateur sénégalais, le public sénégalais, lui, n'a jamais vraiment suivi, poussant Sembène à privilégier la quête stratégique d'une reconnaissance internationale par le biais des festivals à travers le monde.

Sembène a peuplé son monde littéraire et cinématographique de personnages emblématiques par leurs rôles et leurs voix, héroïques par leurs combats et leurs destins, atypiques par leurs parcours et leurs discours. Plusieurs contributions du dossier proposent des

portraits actualisés de ces personnages, dénouent les fils cachés de leurs grandeurs ou de leurs misères et se proposent de les redécouvrir sous de nouveaux angles. C'est l'objectif de l'article d'Abdoulaye Sall, qui analyse l'écologie des corps des personnages emblématiques de *Guelwaar* comme Pierre Henri Thioune et Hélène « la prostituée ». Partant des catégories de Jean-François Bert sur les corporalités socialisées, l'auteur montre les différentes connotations du corps dans la société rurale et subalterne du film. Tour à tour possédé, souffrant, subversif, résistant, caricaturé ou réduit à une dépouille controversée, le corps des personnages sembéliens est un puissant catalyseur des anomies et des anomalies sociohistoriques de l'Afrique postcoloniale.

Pierre Ndemby Mamfoumby en donne une preuve « mathématique » en analysant les entités constitutives et concurrentes du personnage de Diaw Fall dans *Le docker noir*. En étudiant les symétries spatiales et les asymétries intérieures qui structurent les motivations et l'issue du parcours migratoire de Diaw Falla en France, l'auteur démontre comment le premier personnage sembélien d'envergure cristallisait dès les années 1950 les chocs culturels, les positions subalternes et les risques d'aliénation qui piègent et fragilisent durablement le sujet africain colonisé. La littérature et le cinéma de Sembène sont marqués par des univers clivants et tensionnels sur lesquels revient l'article de Léthicia Obono Ngou-Milama, qui étudie le thème de la guerre dans des films comme *Émitai*, *Camp de Thiaroye* et *Niaye*. L'autrice souligne que ces films sont de véritables hommages au corps des « Tirailleurs sénégalais » — dont a fait partie Sembène lui-même — qui, engagé dans les guerres françaises, incarne la bravoure et la résilience du soldat africain colonisé, mais aussi les injustices et les violences du système colonial. Assane Ndiaye examine de son côté la construction de figures révolutionnaires féminines dans *Les bouts de bois de Dieu*. Passant en revue les parcours narratifs des femmes emblématiques de ce célèbre roman de Sembène, comme Ramatoulaye, Mame Sofi, Penda ou Maïmouna, l'auteur montre comment l'idéologie sociale sembélienne est intimement liée à la construction d'une agentivité féminine africaine qui résiste aussi bien à l'hégémonie du discours social local qu'aux tentatives de domination externes.

Analyser les textes et les films de Sembène nécessite de revenir toujours aux fondamentaux de sa carrière artistique : la fabrique de

la narration et la production de la parole qui singularisent son atelier créatif et dévoilent sa relation spécifique à l'écrit en langue française et à l'image en langues africaines. Si le Sembène militant de la cause africaniste semble faire l'unanimité de la critique, il reste que ce militantisme procède d'abord formellement d'une esthétisation de la langue et de l'image. C'est précisément ce que démontre l'article de Fortuné Nkonene-Benha, qui étudie la poétique du dialogue dans *Le mandat*. L'auteur explique comment la récurrence des dialogues dans ce court « roman parlant » ou « roman littéral » signale à la fois une pratique oratoire et subversive de la parole populaire et une stratégie fonctionnelle de la narration romanesque. L'article de Florence Leca Mercier revient aussi sur *Le mandat*, mais dans une perspective linguistique et énonciative pour montrer la grande hybridité des constructions discursives et syntaxiques de ce roman qui a les allures d'un « conte moral ». Fondée sur une hétérogénéité énonciative soutenue, l'hybridité romanesque semble d'abord mise au service d'une narration ironique qui tourne en dérision l'élite administrative locale au lendemain des indépendances et mobilise une pluralité de procédés énonciatifs polyphoniques.

Mbaye Diouf examine de son côté les modalités de mise en scène de la parole publique dans les textes et les films sembéliens en prenant l'exemple du *Dernier de l'Empire* et de *Guelwaar*. Il démontre comment, de la panégyrie à la farce, de la catilinaire au plaidoyer, Sembène élabore une ingénieuse esthétique du *diiso* qui dévoile doublement les ruses de la concertation wolof et les pièges du discours social. Derrière le Sembène « cinéaste-écrivain opposant » de Senghor, se profile l'autre Sembène, critique social et activiste féministe. L'article de Bocar Aly Pam insiste sur cette dernière dimension de « l'artiste engagé » dans le *Le dernier de l'Empire*. Il montre comment Sembène construit dans ce roman un portrait parodique et très critique de Senghor et de son régime dans les années 1970. Au-delà du cas spécifique du Sénégal, le roman dénonce le dévoiement des promesses des indépendances africaines en brocardant des régimes politiques népotistes, corrompus et violents, ainsi que les luttes de pouvoir qui divisent en permanence les pays africains. L'article de Carina Yervasi nous ramène dans la création cinématographique sembélienne en analysant l'utilisation et la signification du bruitage et des sons dans le montage et la postproduction. L'autrice examine notamment la nature et la fonction des voix *off*, de la musique ou des bruits

dans les narrations filmiques. Que ce soit pour promouvoir la chanson populaire africaine, souligner avec réalisme des scènes du quotidien ou montrer le clivage intérieur d'un personnage traumatisé, Sembène élabore dans sa bande sonore des « sons entrelacés » pour conférer à la sonorisation de ses films une fonction à la fois diégétique, sociologique et postcoloniale.

Comment terminer ce dossier-hommage à « l'Aîné des anciens » sans rappeler et reconstituer l'ordre — ou le désordre — d'une trajectoire sociale et professionnelle si atypique, si originale, si complexe et si riche ? C'est la question à laquelle tente de répondre Edoardo Cagnan, qui propose une « chronologie sembénienne » dans une perspective pédagogique. En interrogeant travaux de recherche, banques de données, biographies et autres chronologies, l'auteur actualise la trajectoire de l'écrivain-cinéaste sénégalais dans les champs littéraire et cinématographique en la confrontant aux événements littéraires, culturels et sociopolitiques de son temps. Ce tableau final montre comment sa vie et son œuvre restent substantiellement reliées à ces événements qui ont fortement marqué l'histoire du Sénégal, de l'Afrique subsaharienne, du monde noir et des espaces francophones.

Mbaye DIOUF
Université McGill

Edoardo CAGNAN
Sorbonne Université/ITEM

Références

BAMIDELE, Ayodele (2011). *The African novel in the context of combat poetics: selected works of Ngugi wa Thiong'O, Sembène Ousmane and Festus Iyayi*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.

BARLET, Olivier, DIA, Thierno I. et MONGO-MBOUSSA, Boniface (dir.) (2009). *Africultures*, n° 76 (*Sembène Ousmane. 1923-2007*).

BARLET, Olivier (2009). « La leçon de cinéma de Sembène Ousmane au Festival de Cannes de 2005 » [conférence], *Africultures*, n° 76 (*Sembène Ousmane. 1923-2007*): 118-123.

BERTY, Valérie (2019). *Ousmane Sembène (1923-2007) : un homme debout*, Paris, Présence Africaine.

-- (2014). « La bigamie d'Ousmane Sembène », dans A. LOUATI (dir.), *Fiction littéraire*

et cinéma : constantes et mutations d'une interrelation dans le monde contemporain, Carthage, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts (Colloques) : 55-68.

BERRITANE, Dalila (2007). « Le cinéaste africain en homme-orchestre », dans *Cinéma africains d'aujourd'hui*, Paris, Karthala, coll. « Les passeports RFI » : 89-90.

BUSCH, Annett et ANNAS, Max (éd.) (2008). *Ousmane Sembène, interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (Conversation with filmmakers series).

COLE, Ernest et DIOP, Oumar Chérif (dir.) (2015). *Ousmane Sembène: writer, filmmaker, revolutionary artist*, Trenton (NJ, USA), Africa World Press.

CURTO, Roxane Nydia (2016). *Inter-tech : colonialism and question of technology in Francophone literature*, Charlottesville, University of Virginia Press.

DELORME, Christine (2018). *Ousmane Sembène tout à la fois [1992]*, France, CNC (Images de la culture), 52 min.

DIAGNE, Ismaïla (2014). *Lire et relire Ousmane Sembène*, Paris-Dakar, L'Harmattan Sénégal.

DIÉDHIYOU, Djib (1993). « Sembène entre deux eaux (Grand Prix du Président de la République) » [Entretien avec Ousmane Sembène], Dakar, *Le Soleil*, 17 novembre.

DIOP Cheikh M. S. (dir.) (2020). *Interculturel Francophonies*, n° 38 (*Ousmane Sembène*).

DIOP, Mag Maguette (2017). *Cinéma sénégalais : Sembène Ousmane, le précurseur et son legs*, Paris-Dakar, L'Harmattan Sénégal.

DIOP, Mati (2019). *Atlantique*, Belgique / France / Sénégal, 105 min.

DIOUF, Mbaye (2019). « Boubacar Boris Diop et le roman total », *Études françaises*, vol. 55, n° 3 (*L'œuvre de Boris Diop*) : 39-52.

GADJIGO, Samba et NIANG, Sada (dir.) (2008). *Présence Francophone*, n° 71 (*Ousmane Sembène, cinéaste*).

GADJIGO, Samba et NIANG, Sada (dir.) (2021). *Black Camera*, vol. 12, n° 2 (*Dossier 2 : Ousmane Sembène*) : 449-532.

GADJIGO, Samba et SILVERMAN, Jason (2015). *Sembène !*, États-Unis / Sénégal, 82 min.

MESTAOUI, Lobna (2011). « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », *Babel : littératures plurielles*, n° 24 : 245-256.

MONGO-MBOUSSA, Boniface (2009). « Sembène Ousmane et la question de l'oralité », *Présence Africaine*, n° 179-180 : 151-154.

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

ROFHEART, Mahriana (2014). *Shifting perceptions of migration in Senegalese literature, film, and social media*, London Lexington Books (After the Empire).

SEMBÈNE, Ousmane (1979). *Man is culture / L'Homme est culture*, Bloomington, Indiana University Press (African Studies Program).

SIKOUNMO, Hilaire (2010). *Ousmane Sembène, écrivain populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études africaines ».

TABTI-MOHAMMEDI, Bouba (2014). *Sembène Ousmane. Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Entre les lignes. Littératures Sud ».

TAOUA, Phyllis (dir.) (2010). *Études littéraires africaines*, n° 30 (*Ousmane Sembène*).

-- (2010). « Présentation : le rendez-vous de Sembène Ousmane avec la modernité africaine », *Études littéraires africaines*, n° 30 (*Ousmane Sembène*) : 6-19.

TCHEUYAP, Alexie (2005). *De l'écrit à l'écran : les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Transferts culturels ».

TINE, Alioune (1985). « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133-134 : 99-121.

TISSIÈRES, Hélène Colette (2013). *Créations et défis au Sénégal : Sembène, Diop, Diadji et Awadi*, Paris, L'Harmattan.

VETINDE, Lifongo et FOFANA, Amadou T. (dir.) (2015). *Ousmane Sembène and the politics of culture*, London, Lexington Books, coll. « The Francophone world and postcolonial France ».

VIEYRA, Paulin Soumanou (2019). *L'envers du décor : making of the « Ceddo », film d'Ousmane Sembène [1981]*, France, PVS Films, 30 min.

ZAMOUM, Fatma Zohra (2009). *Le docker noir Sembène Ousmane*, France, CNC (Images de la culture), 52 min.

I. Ousmane Sembène : production et réception

Gabrielle CHOMENTOWSKI

CNRS

Centre d'histoire sociale des mondes contemporains (CHS) – Paris

De Marseille à Moscou : retour sur le contexte politique des années de formation d'Ousmane Sembène (1946-1962)

Résumé : Cet article cherche à reconsidérer, à travers quelques documents d'archives et des témoignages, les premières années de formation politique et artistique de l'écrivain-cinéaste Ousmane Sembène, depuis ses années marseillaises jusqu'à ces premiers voyages en Union soviétique en 1958 et 1962.

Décolonisations, Marseille, Parti communiste, Ousmane Sembène, Union soviétique

Ousmane Sembène, « ce célèbre inconnu », comme le qualifie Samba Gadjigo (2013 : 21) pour évoquer le mystère entourant la vie de l'artiste dans la biographie qu'il lui consacre, était peut-être plus connu en Union soviétique qu'au Sénégal en 1961. C'est ainsi qu'Alassane Wade se souvient que, étudiant à Moscou depuis 1960, c'est un de ses camarades soviétiques qui lui fit découvrir les premiers écrits de l'écrivain sénégalais qui venaient d'être publiés en russe. Le jeune étudiant se passionne donc pour les œuvres de son compatriote dont il fait la connaissance quelque temps plus tard lorsqu'il vient à Moscou, d'abord pour se former au cinéma, puis pour participer aux différents festivals cinématographiques internationaux¹. Dans les ouvrages biographiques consacrés à Ousmane Sembène, celui que beaucoup surnomment le « père du cinéma africain » ou « l'aîné des anciens » s'est peu livré sur ces premières années de formation politique et artistique. Pourtant, aux yeux des chercheurs, cette période ouvre des pistes de lecture pertinentes pour appréhender son œuvre et, plus largement, pour replacer le parcours de cet artiste dans une histoire culturelle, sociale et politique propre à toute une génération de jeunes Africains dans

¹ Interview avec Alassane Wade (né en 1940) le 24 juin 2019 à Dakar. Je remercie Alassane Wade, ancien étudiant à l'École des Ponts et Chaussées de Moscou, pour le temps qu'il m'a consacré ainsi que pour les souvenirs qu'il a bien voulu partager avec moi.

le contexte des décolonisations africaines et de la guerre froide. Cet article a donc pour objectif de réintégrer les éléments que l'on connaît du parcours de « militant » d'Ousmane Sembène, à partir de son arrivée en France en 1946, jusqu'à son stage en cinéma à Moscou en 1962, en passant par son premier voyage en URSS en 1957².

Ousmane Sembène à Marseille : un contexte sociopolitique propice à l'engagement politique

« Quand Ousmane partit pour Marseille en 1946, rien, absolument rien ne laissait présager qu'il deviendrait écrivain et cinéaste ; je ne sais pas ce qui s'est passé à Marseille, mais c'est là que tout a commencé » (Maurice Fall, cité par Gadjigo, 2013 : 134). Comme l'atteste ce témoignage de Maurice Fall, l'un des plus proches amis de l'artiste, les douze années passées à Marseille ont eu un impact considérable sur le regard porté par Sembène sur l'organisation de la société. À l'époque, il existait déjà une petite communauté africaine à Marseille, présente depuis le premier conflit mondial :

Principalement originaires de l'Afrique occidentale française (AOF), de l'Afrique équatoriale française (AEF), mais aussi de la Côte française des Somalis et de Madagascar, ils sont arrivés par le port, ils venaient prêter main-forte à la France dès la Première Guerre mondiale ; on les a appelés les tirailleurs sénégalais. La guerre terminée, certains sont restés dans la cité phocéenne à la recherche d'un emploi de marin (Bertoncello, 2000 : 22).

Après la Seconde Guerre mondiale, quand Ousmane Sembène s'y installe, cette communauté représente la 4^e communauté migratoire de Marseille après les Italiens, les Arméniens et les Nord-Africains (Bertoncello et Bredeloup, 1995 : 177)³. Après avoir posé le pied à Marseille, le jeune homme de 25 ans monte à Paris et travaille quelques mois chez Citroën. Puis, avant d'être happé par la morosité de l'hiver, il rebrousse chemin et s'installe à Marseille fin 1946-début 1947 : il se fait embaucher chez Coder, une entreprise de production

² Je tiens à remercier tout particulièrement l'historien Constantin Katsakioris pour les riches discussions que nous avons eues ensemble à propos d'Ousmane Sembène, ainsi que pour les documents d'archives qu'il a eu la gentillesse de partager avec moi. Je tiens également à signaler que cet article a été écrit en 2019, soit bien avant sa publication et que, depuis, d'autres publications éclairent sans aucun doute la trajectoire biographique d'Ousmane Sembène.

³ Les éléments biographiques divergent quant à la date d'arrivée d'Ousmane Sembène à Marseille : Paulin Soumanou Vieyra évoque 1948 dans *Ousmane Sembène, cinéaste* (2012 : 16), alors que Samba Gadjigo indique 1946, dans *Ousmane Sembène, une conscience africaine* (2013 : 134-135).

de semi-remorques-citernes, et y suit une formation de fondeur qu'il abandonne du fait de problèmes de vue (Castan, 2006 : en ligne). De petit boulot en petit boulot, il devient docker à Marseille. La ville est alors « un haut lieu d'implantation de la Confédération Générale du Travail (CGT), en lien avec l'influence du Parti communiste français (PCF) dans les Bouches-du-Rhône » (Berthonneau et Sommier, 2018 : 145), et se veut la scène de manifestations ouvrières et de grèves dont Ousmane Sembène est à la fois spectateur et acteur. Les répressions politiques envers les militants de la CGT et du PCF sont alors récurrentes depuis la grande grève de 1947⁴ et se prolongent dans la première moitié des années 1950, alors que le PCF est passé dans l'opposition au pouvoir. Qu'est-ce qui pousse Ousmane Sembène à s'engager dans le syndicalisme et la politique ? Le sort des dockers, des Africains, des dockers noirs, des laissés-pour-compte ? Quel que soit le volontarisme d'Ousmane Sembène, rappelons qu'à l'époque, l'aura du PCF et des syndicats qui y étaient affiliés était telle parmi les dockers de Marseille, et l'émulation de contestation si forte, que la voie vers le militantisme pouvait sembler logique. Ousmane Sembène intègre le Conseil syndical des ports et docks de Marseille, affilié sur le plan national à la CGT en 1950, et prend également sa carte au PCF.

C'est dans un climat social déjà très tendu que viennent se greffer des revendications politiques et anticoloniales. Le port de Marseille reliant la métropole à l'Indochine en guerre, mais servant également de passage pour l'armement américain en Corée et le réarmement de l'Allemagne de l'Ouest, de nombreux dockers, encadrés par le PCF et la CGT, refusent de servir la cause militaire coloniale et s'opposent à l'embarquement d'armes. L'unité départementale de la CGT adopte le 19 juin 1949 une résolution visant à intensifier la lutte afin que, selon elle, « plus un seul bateau ne puisse mener des troupes combattre au Vietnam » (Lahaxe, 2006 : 111). De fait, les dockers sont lock-outés (Chenu, 1981 : 225). Le film de fiction *Rendez-vous des quais* de Paul Carpita, réalisé entre 1953 et 1955, dans lequel Ousmane Sembène joue en tant que figurant — avant d'être coupé au montage (Levieux, 2004 : en ligne) —, rappelle le débarquement des cercueils des soldats français tués en Indochine et cette mobilisation⁵. Celle-ci ne va pas de soi pour de nombreux

⁴ Les grèves qui secouent le pays à l'automne 1947 débutent à Marseille lorsque la CGT appelle à la grève générale.

⁵ Le film *Rendez-vous des quais* est censuré car, d'après le réalisateur Paul Carpita, il « s'opposait à la guerre en Indochine, il opposait une résistance violente aux forces de l'ordre et était susceptible de troubler l'ordre public », et ne sortira qu'en 1990 (Interview de Paul Carpita, <<https://youtu.be/tbk4Au5HudM>>, consulté le

colonisés et les rapports entre différentes communautés issues des colonies françaises sont rendus difficiles :

Pendant la guerre d'Indochine, les «Africains», particulièrement désœuvrés [du fait de la situation économique d'après-guerre], furent sollicités pour briser les grèves conduites par les dockers. Cette situation connut des répercussions à terre. Les conflits entre Africains noirs et Nord-Africains, qui existaient déjà, furent exacerbés, d'autant que nombre de grévistes étaient originaires du Maghreb (Bertoncello, 2000 : 24).

Les années 1950 sont une période d'intense activité militante pour de nombreux Africains — étudiants ou travailleurs — qui se retrouvent en métropole. Mais à Marseille, selon Ousmane Sembène, « les conditions de vie et de lutte différaient radicalement de celles des Africains à Paris » (Niang, 1993 : 76). Africains anticolonialistes, marins et dockers cégétistes se retrouvaient le soir pour des réunions politiques à la crémérie *Bon Moka*, quand le bar *Ya bon* ou d'autres lieux recevaient des militants indépendantistes de la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF) ou des militants du Parti Africain de l'Indépendance (PAI) proche du parti communiste. Ousmane Sembène est de toutes les mobilisations : aussi bien auprès des étudiants africains que des organisations antiracistes, telles que le MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié des peuples) ou le PAI et l'Association des originaires de l'A.O.F. et de l'A.E.F. Il aurait même créé un noyau de dockers au sein de ce dernier parti, cherchant ainsi à les rapprocher des étudiants qui y étaient déjà largement représentés (Bertoncello et Bredeloup, 1995 : 190 ; Bertoncello, 2000 : 25). En tant que membre du PCF, il suit les formations politiques de l'école des cadres du Parti qui sont proposées pour les adhérents à Marseille :

[L]e Parti communiste était très fort, et le vieux militant que je suis doit dire qu'il m'a fait découvrir la littérature avec *les Cahiers du Sud*, qui se situaient en face de *la Marseillaise* [NDA: journal communiste]. Mes premiers textes ont été édités par *Action poétique*, qui avait publié les poèmes de Kateb Yacine [NDA: également docker à Marseille dans les années 1950], puis à *Présence africaine*. Être docker et lire, aller au théâtre, écouter Beethoven, c'était incroyable, non ?, se souvient Sembène (Levieux, 2004 : en ligne).

L'Union soviétique se tourne vers l'Afrique et les intellectuels africains

« La décennie 1950 a été celle des ruptures... Un souffle nouveau, annonciateur d'un monde en gestation, secoue la planète », a écrit Ousmane Sembène (2004 : 21). Ces années voient en effet le début sur le plan international d'une nouvelle page de l'Histoire. Avec la mort de Staline en mars 1953 et le processus de déstalinisation, l'URSS s'ouvre au monde et en particulier aux pays d'Asie et d'Afrique, ainsi qu'aux intellectuels originaires de ces continents. Comme l'a écrit l'historien Constantin Katsakioris :

[L]a lutte de l'Afrique pour l'indépendance et l'intensification des mouvements anticolonialistes trouvèrent un écho en URSS, qui, s'engageant sur plusieurs plans, assumait son rôle de grande puissance anti-impérialiste. Ce déploiement de la politique africaine, voire afro-asiatique, ne fut possible, dans son contenu et son ampleur, qu'à la faveur des nouvelles conditions politiques du Dégel (Katsakioris, 2006 : 16).

Bien sûr, ce tropisme afro-asiatique s'explique plus largement par la volonté des dirigeants soviétiques de peser dans le nouvel équilibre mondial depuis la conférence de Bandoeng de 1955 et de se positionner face aux adversaires américains et leurs alliés. De fait, Nikita Khrouchtchev, premier secrétaire du Parti communiste d'Union soviétique, réoriente la politique extérieure de l'Union soviétique vers ces deux continents : plusieurs organisations soviétiques sont créées pour jeter des ponts entre, d'un côté, les organisations soviétiques et, de l'autre, les intellectuels et les militants des pays d'Asie et d'Afrique, qu'ils soient d'obédience communiste ou non⁶. Puis, lorsque les pays accèdent à l'indépendance, toute une série d'accords diplomatiques, intégrant des traités économiques, militaires et culturels, sont progressivement signés.

Parmi les tout premiers événements culturels scellant ces nouveaux liens, la conférence des écrivains d'Asie et d'Afrique, organisée du 1^{er} au 5 octobre 1958 à Tachkent, dans la République socialiste soviétique d'Ouzbékistan, fit date. Ousmane Sembène, dont les romans *Le docker noir* (1956) et *Ô pays, mon beau peuple* (1957) avaient été publiés en France, y est invité en tant que membre du PCF par l'Union des écrivains d'URSS. Il s'y rend depuis Marseille et visite également Moscou où il fait, à la demande de l'Union des

⁶ Citons, entre autres, le *Comité soviétique de solidarité avec les peuples d'Asie et d'Afrique* (Sovetskij Komitet solidarnosti stran Azii i Afriki) fondé en 1956.

écrivains, un exposé sur l'état de la littérature africaine⁷. Il y dresse à la fois un panorama assez large des différentes littératures africaines en langues anglaise, portugaise et française, et un portrait des figures les plus emblématiques des différents courants de la littérature noire et africaine contemporaine. Il distingue ceux qu'il considère comme des « écrivains bourgeois », à l'instar de Léopold Sédar Senghor qui écrivait pour l'élite intellectuelle de la métropole, privilégiant à travers ses idées sur la négritude la couleur de peau aux conditions sociales, et d'autre part, les écrivains qui, comme lui-même, cherchent à décrire les sociétés africaines telles qu'elles sont pour un lectorat africain. Interrogé sur sa connaissance de la littérature soviétique, Ousmane Sembène déclare avoir lu aussi bien des œuvres classiques du réalisme socialiste comme *Et l'acier fut trempé* (1934) de Nikolaï Ostrovski ou *Loin de Moscou* (1950) de Vassilij Ajaev que des œuvres plus récentes et emblématiques de la déstalinisation, tel le roman d'Ilya Ehrenbourg *Le Dégel* (1954). L'exposé et les réponses qu'Ousmane Sembène a donnés à l'assistance des écrivains de l'Union suggèrent déjà la proximité idéologique que le jeune écrivain partage avec les thèses marxistes soviétiques : la condamnation du nationalisme bourgeois des écrivains de la négritude (Blum et Katsakioris, 2019 : 844) ; la prééminence du réalisme social dans les thèmes littéraires ; la volonté de privilégier le wolof dans ses œuvres plutôt que le français, langue du colonisateur.

Si l'analyse d'un tel document d'archives doit toujours s'accompagner d'une recontextualisation de l'événement — ici un face-à-face entre des représentants d'une institution officielle du Parti communiste d'Union soviétique et un jeune écrivain membre du PCF — pour mieux prendre en compte le rapport de force qui était en jeu, les déclarations qu'Ousmane Sembène fit dans les années suivantes montrent qu'il s'agissait bien, dès 1958, de convictions personnelles et non de déclarations faites pour plaire à son auditoire. Ce voyage en URSS de l'écrivain⁸ activa la coopération avec l'Union soviétique puisque l'artiste fut invité à plusieurs reprises par le gouvernement soviétique à l'occasion du festival international de film de Moscou ainsi qu'à celui des films d'Asie et d'Afrique de Tachkent. De même, à partir de cette date, ses écrits furent traduits

⁷ Exposé d'Ousmane Sembène du 20 octobre 1958, conservé aux Archives d'État de la Fédération de Russie de littérature et d'art (RGALI), fonds 631, section 26, dossier 6370. Voir la traduction de l'exposé dans Blum, Chomentowski et Katsakioris, 2021.

⁸ Ousmane Sembène se serait rendu par deux fois à Moscou en 1957. Voir sa déclaration dans Blum, Chomentowski et Katsakioris, 2021.

en russe et dans d'autres langues d'Union soviétique et publiés dans des revues et livres. Les échanges épistolaires réguliers qu'il eut avec plusieurs personnalités soviétiques témoignent aussi de son inscription dans les réseaux africano-soviétiques (Blum, Chomentowski et Katsakioris, 2021).

De la littérature au cinéma

Selon les différents biographes de Sembène, le cinéma a toujours occupé une place singulière dans sa vie, même si la littérature y était dominante. Paulin Soumanou Vieyra raconte ainsi qu'à Dakar, à la fin des années 1930, alors sans le sou, Sembène rusait avec quelques copains pour entrer gratuitement dans les salles de cinéma (2012 : 12-13). Il se nourrit alors de toutes les images que les salles de cinéma autorisées aux Noirs⁹ peuvent lui proposer : des Westerns, des Charlots jusqu'aux *Dieux du stade* (1936) de Léni Riefensthal (Vieyra, 2012 : 13). À Marseille aussi, il se rend au cinéma ou assiste à des projections organisées par les ciné-clubs de la CGT et du PCF et élargit sa palette de connaissance du cinéma. À Moscou, il verra les films de Dziga Vertov, Serguei Eisenstein et Alexandre Dovjenko (Woll, 2004 : 28).

C'est un voyage à travers l'Afrique qui conduit Sembène à prendre conscience que, pour que sa voix soit entendue des Africains, où 90 % des gens sont alors analphabètes, il faut passer par un autre médium que la littérature. Or le pouvoir colonial, qu'il soit français ou britannique, a laissé de nombreuses infrastructures de projection, surtout dans les villes, mais également dans les campagnes grâce à des camions-cinémas (Goerg, 2015 ; Goerg, 2016). C'est donc vers le cinéma que Sembène se tourne, voyant dans la situation sociale de l'Afrique des similitudes avec celle de la Russie au lendemain de la révolution d'Octobre 1917, comme il le déclare dans une interview de 1969 à la revue d'art cinématographique soviétique *Iskusstvo kino* :

Nulle part en Afrique, que ce soit au marché, dans une mosquée ou une église, vous ne verrez autant de gens qu'au cinéma. La salle de cinéma, c'est la meilleure école du soir de l'Afrique noire. Quand Lénine, dans les premières années qui ont suivi Octobre a dit « De tous les arts, pour nous, le plus important de tous, c'est le cinéma »,

⁹ Pour rappel, les salles de cinéma dans les colonies françaises n'étaient pas toutes accessibles aux Noirs et l'espace de certaines salles de cinéma était organisé de telle manière que colons et colonisés ne soient pas assis ensemble. Voir, à ce propos, Odile Goerg, 2015.

la lutte contre l'analphabétisme commençait à peine. Aujourd'hui, pour nous, les mots de Lénine sont pleinement d'actualité. Nous pouvons mettre en scène au cinéma d'importants problèmes socio-politiques — la lutte contre le néocolonialisme, le passage d'une Afrique surannée à une Afrique nouvelle — et dans n'importe quel coin du continent où sera projeté le film, ces problèmes seront compris [...] (Tchertok, 1972: en ligne).

Contrairement à ce que certains biographes ont pu penser et écrire à propos de l'engagement d'Ousmane Sembène au sein du Parti communiste français, le fait d'aller étudier en URSS ne relevait pas d'une prise de position idéologique. Le réalisateur Louis Daquin, à qui on le recommande à Paris, lui conseille non pas de chercher à intégrer une école de cinéma — il a déjà près de 38 ans —, mais de faire un stage sur un tournage. Sembène écrit donc aux services cinématographiques en France, en URSS, aux États-Unis, au Canada, en Pologne et en Tchécoslovaquie (Vieyra, 2012:13). Voici en quels termes il s'adresse à son correspondant soviétique, l'africaniste Ivan Potekhin, déjà rencontré en 1958 lors de son voyage en URSS :

Voilà, je désire faire du cinéma : être réalisateur. Dans la situation présente, je crois, pour nous le cinéma a et aura un grand rôle à jouer. Donc je voudrais venir à Moscou pour trois à cinq mois assister à des réalisations cinématographiques et aussi avec mes droits d'auteur acheter du matériel. J'ai notre équipe de théâtre qui pour l'instant est en mesure de jouer des petits rôles dans des films progressistes, mais nous tous nous sommes des sans-argent. Alors je pense que cela pourra nous aider...¹⁰.

Le critique soviétique de cinéma Semion Tchertok, qui noua une relation d'amitié avec Ousmane Sembène, écrit :

À l'hiver 1962, au studio de cinéma moscovite Gorki, apparut un grand Noir barbu qui exprimait une volonté de travail extraordinaire. Il arrivait le matin avant tout le monde et repartait quand les bureaux et le plateau technique étaient vides. C'était le sénégalais Sembène Ousmane. Tout l'intéressait : le montage, les répétitions, la lumière, la mise en scène, il voulait maîtriser chaque domaine du cinéma et, sous la direction de Mark Donskoï, il fit des progrès considérables (Tchertok, 1975 : 60).

De tous les endroits sollicités, c'est en effet Moscou qui répondit en premier favorablement à la demande de l'écrivain. Il s'y rend donc en février 1962¹¹ et est invité à assister le réalisateur Mark

¹⁰ Archives du GARF, fonds 9576, section 14, dossier 1, p. 126, Lettre manuscrite originale du 20 avril 1961 d'Ousmane Sembène de Dakar adressée à Ivan Potekhin.

¹¹ Archives du GARF, fonds 9576, section 14, dossier 43, p. 1. Lettre de Sembène

Donskoï pour son film *Bonjour, les enfants!* (*Zdrastvuite, deti!*), film soviétique très populaire, au sein du studio Gorki¹², où il restera jusqu'en août 1962¹³. De ces sept mois passés à Moscou, nous ne savons finalement que peu de choses¹⁴ si ce n'est, comme en témoigne la citation précédente de Tchertok, que Sembène se donna corps et âme à l'apprentissage du cinéma. De même, il se livra peu sur sa relation avec Mark Donskoï : les quelques photos réunissant le cinéaste et son apprenti donnent l'impression d'une complicité entre les deux hommes. On peut imaginer que Sembène avait pu ressentir une certaine proximité auprès de ce cinéaste, qui, comme lui, venait d'un milieu modeste : originaire d'une famille d'ouvriers poêliers juifs d'Odessa, c'est la révolution de 1917 qui permet à Donskoï de s'émanciper de sa condition sociale en commençant des études de médecine, puis des études de droit, tout en exerçant la boxe. Il embrasse finalement une carrière cinématographique en 1926 et connaît le succès avec sa trilogie consacrée à la vie de l'écrivain Maxime Gorki. Les points communs dans leur biographie, aussi bien que leurs intérêts pour la littérature, ont pu les rapprocher, même si le manque de maîtrise de la langue russe de la part de Sembène devait rendre difficile un dialogue continu.

Si les sources viennent à manquer pour reconstituer le quotidien d'Ousmane Sembène à Moscou, on peut s'appuyer sur l'expérience d'autres étudiants africains venus à la même époque se former en Union soviétique. En effet, la présence de Sembène en Union soviétique n'est pas exceptionnelle en ce début de décennie. Dans le cadre de sa nouvelle politique étrangère, l'Union soviétique propose aux pays d'Afrique et d'Asie devenus indépendants, tout comme aux pays du Moyen-Orient, une assistance technique dans différents domaines : elle envoie des experts soviétiques sur place et accueille des Africains pour se former quelques mois en Union soviétique, que ce soit dans le cadre de demandes individuelles, à l'instar d'Ousmane Sembène, ou dans le cadre d'accords intergouvernementaux (Chomentowski, 2021). Ousmane Sembène n'est donc pas le premier à bénéficier d'une formation en cinéma en Union soviétique puisque, suite à un accord signé avec Sékou Touré

du 4 janvier 1962 adressée au ministre de la Culture de l'URSS.

¹² La réalisatrice Sarah Maldoror fut également l'assistante de Mark Donskoï pour le film *Bonjour, les enfants!* en même temps que Sembène. Voir Françoise Pfaff, 1988 : 206.

¹³ Archives nationales du Sénégal, Fonds de la Vice-présidence, dossier 193, Rapport sur le voyage de Mamadou Dia à Moscou, Varsovie et Prague en 1962, p. 10.

¹⁴ Les archives du studio Gorki auraient disparu dans un incendie et les traces de cette formation restent, pour l'heure, introuvables dans les archives russes.

en 1959, deux Guinéens viennent passer quelques mois au Studio de films documentaires de Moscou : Bob Sow et Kalil Touré sont ainsi formés par le réalisateur Alexandre Medvedkine et l'ingénieur du son Kiril Nikitin, et réalisent un film documentaire consacré aux étudiants africains en URSS, intitulé *Cet hiver à Moscou (Etoj zimoj v Moskve)* (1959). À leur retour à Conakry, ils créeront les bases de ce qui deviendra l'entreprise d'État cinématographique de Guinée, *Syli-cinema*.

Mais, outre ces stagiaires de quelques mois, beaucoup plus nombreux sont les jeunes Africains à venir étudier plusieurs années à l'Institut du cinéma de Moscou, dont l'acronyme est VGİK (Vsesoûznyj gosudarstvennyj Institut Kinematografii), la plus ancienne école de cinéma du monde, créée en 1919. Leur venue est encadrée par l'octroi de bourses accordées par le gouvernement soviétique, toujours dans le cadre d'accords passés avec les gouvernements africains ou bien avec des organisations politiques de libération nationale, et ce dans différents domaines d'étude (Katsakioris, 2015). Si les étudiants en médecine ou en ingénierie sont sans doute les plus nombreux, plusieurs viennent se former dans des domaines artistiques, dont le cinéma. Ainsi, au premier semestre 1962, Ousmane Sembène a pu côtoyer des étudiants éthiopiens, dont Michel Papatakis, considéré comme le père du cinéma éthiopien, ou des Guinéens extrêmement prometteurs, comme Costa Diagne : celui-ci gagna, *ex æquo* avec Ousmane Sembène, le prix spécial du jury destiné à un jeune réalisateur africain pour sa première œuvre¹⁵ au premier Festival mondial des Arts nègres de Dakar en 1966 (Kala-Lobè, 1983 : 342). Contrairement à Ousmane Sembène, ces étudiants africains ont passé près de six ans en Union soviétique, dont un an à étudier le russe. Après leur intégration au sein du VGİK, ils étaient incorporés à un « atelier » (*masterstvo* en russe) de la branche professionnelle de leur choix (scénariste, réalisateur, décorateur, production, etc.), dirigé par un cinéaste et regroupant une quinzaine d'étudiants soviétiques et étrangers (Chomentowski, 2019 et 2021). Ces mobilités étudiantes ne prennent pas fin avec les années 1960, mais se poursuivent jusqu'à la chute de l'Union soviétique et comme Ousmane Sembène l'a remarqué, « les meilleurs cinéastes africains [...] ont été formés à l'école de cinéma de Moscou » (Levieux, 2004 : en ligne), tels Souleymane Cissé, Idrissa Ouédraogo ou encore Abdoulaye Ascofaré et Abderrahmane Sissako pour n'en citer que quelques-uns.

¹⁵ Il s'agit d'un court-métrage documentaire, *Les Hommes de la danse*, produit par la télévision soviétique en 1966.

Conclusion

« Ce qui compte, c'est le travail que j'ai fait ; mais moi-même, en tant qu'individu, je souhaite rester anonyme, perdu dans la foule », se plaisait à dire Ousmane Sembène (cité dans Gadjigo, 2013 : 134), et il invitait ceux qui lui posaient des questions sur son engagement et sur sa vie à trouver les réponses dans ses œuvres. De fait, si *Le docker noir* est largement inspiré de sa propre vie à Marseille, aucun écrit ou film ne traite de son expérience soviétique qui, bien qu'elle n'ait pas été unique pour des Africains à la fin des années 1950 et aux débuts des années 1960, n'en ouvrait pas moins une nouvelle page de l'histoire culturelle et politique autant pour l'Afrique que pour l'Union soviétique. « C'était mes universités », déclarait Sembène dans une interview en 2004 à propos de ces années marseillaises et de son engagement auprès de la FEANF, du MRAP, de la CGT et du PCF (Levieux, 2004 : en ligne), mais peu de mots sur ce qu'ont pu lui transmettre ses maîtres soviétiques, si ce n'est le sens de l'effort dans le travail (*ibid.*). Pourtant, comment ne pas voir dans l'expression « mes universités » une référence directe d'une part à la vie et au roman autobiographique de Maxime Gorki, *Mes universités* (1923), dans lequel l'écrivain retraçait ses années d'errance dans l'Empire russe et l'expérience des différents métiers qu'il exerça avant de devenir journaliste, et d'autre part à l'adaptation cinématographique qu'en fit Mark Donskoï en 1939 ? Reconsidérer l'œuvre d'Ousmane Sembène et son engagement politique à travers les rencontres qu'il a pu faire à Marseille ou en Union soviétique, et les resituer dans le contexte plus large des luttes politiques qui ont animé toute une génération d'Africains, nous semblent aujourd'hui incontournable pour alimenter une nouvelle historiographie sur l'Afrique. Ainsi, le parcours d'Ousmane Sembène illustre combien il est important de ne pas se satisfaire d'une historiographie souvent réduite à la relation entre l'ancienne puissance coloniale et les anciens colonisés et qui écraserait la richesse des circulations culturelles, artistiques et politiques dont les Africains ont été des acteurs pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

Gabrielle Chomentowski est chargée de recherche CNRS au Centre d'histoire sociale des mondes contemporains (CHS) à Paris. Elle consacre ses recherches aux circulations cinématographiques entre l'Union soviétique et l'Afrique pendant la guerre froide et plus spécialement aux mobilités des étudiants africains en cinéma.

Références

- BERTHONNEAU, Charles et SOMMIER, Isabelle (2018). « Chapitre 3. L'espace de la représentation syndicale », dans Olivier FILLIEULE (dir.), *Marseille année 68*, Paris, Presses de Sciences Po: 145-230.
- BERTONCELLO, Brigitte (2000). « Les Marins africains de Marseille : histoire d'un ancrage », *Hommes et Migrations*, mars-avril 2000 : 12-24.
- BERTONCELLO, Brigitte et BREDELOUP, Sylvie (1995). « Le Marseille des Marins africains », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 15, n° 3: 177-197.
- BLUM, Françoise et KATSAKIORIS, Constantin (2019). « Léopold Sédar Senghor et l'Union soviétique : la confrontation 1957-1966 », *Cahiers d'Études africaines*, LIX (3), 235: 839-865.
- BLUM, Françoise, CHOMENTOWSKI, Gabrielle et KATSAKIORIS, Constantin (2021). « Au cœur des réseaux africano-soviétiques : archives et trajectoire de l'écrivain-cinéaste sénégalais Ousmane Sembène », *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies*, n° 3: 99-135.
- CASTAN, Alain (2006). « Sembene Ousmane à Marseille, 1948-1960 », *La courte échelle*, Éditions Transit, <<http://www.courtechel-transit.org/article-4731056.html>>, consulté le 12 novembre 2019.
- CHENU, Alain (1981). *Industrialisation, urbanisation, et pratiques de classe : le cas des ouvriers de la région marseillaise*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Toulouse-Le-Mirail (France).
- CHOMENTOWSKI, Gabrielle (2021). « Décolonisations et cinéma. Les étudiants africains en cinéma à Paris et Moscou (années 1940-1960) », *Diasporas*, n° 37: 41-59.
- (2019). « Filmmakers from Africa and Middle East trained at VGIK during the Cold War », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 13, n° 3: 189-198.
- GADJIGO, Samba (2013). *Ousmane Sembene, une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine.
- GOERG, Odile (2016). « En route sur les pistes du Mali avec Jean-Paul Sivadier. Le Circuit Cinéma Africain à la fin des années 1950 », *Images & Mémoires*, Bulletin n° 48: 13-19.
- (2015). *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire.
- KALA-LOBÈ, Iwiye (1983). « Alioune Diop et le cinéma africain », *Présence Africaine*, 1983/1, n° 125: 329-350.
- KATSAKIORIS, Constantin (2015). *Leçons soviétiques : la formation des étudiants africains et arabes en URSS pendant la Guerre froide*, thèse de l'EHESS (Paris, France), sous la direction de Nancy Green.
- (2006). « L'Union soviétique et les intellectuels africains. Internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de décolonisation, 1954-1964 », *Cahiers du monde russe*, 2006/1, vol. 47: 15-32.
- LAHAXE, Jean-Claude (2006). *Les Communistes à Marseille à l'apogée de la guerre froide, 1949-1954*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence.

LEVIEUX, Michèle (15 mai 2004). « Camarade Sembène, l'aîné des anciens », *L'Humanité*, <<https://www.humanite.fr/node/305580>>, consulté le 13 novembre 2019.

NIANG, Sada (1993). « An Interview with Ousmane Sembene by Sada Niang », *Contributions in Black Studies*, vol. 11 : 75-94.

PERRON, Tangui (1999), « Légendes noires et icônes rouges (ou l'image des dockers au cœur de la guerre froide) », dans *Dockers de la Méditerranée à la mer du nord*, Edisud, accessible sur <<https://www.peripherie.asso.fr/patrimoine-representations-de-la-classe-ouvriere/legende-noire-et-icônes-rouges-ou-l-image-des->>, consulté le 13 novembre 2019.

PFAFF, Françoise (1988). *Twenty-Five Black African Filmmakers, a critical study with filmography and bio-bibliography*, New York/Westport/London, Greenwood Press.

SEMBÈNE, Ousmane (2004). « Moments d'une vie: Paulin Soumanou Vieyra », *Présence Africaine*, n° 170 (*Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*): 19-22.

SOMMIER, Isabelle et FILLIEULE, Olivier (2018). « Chapitre 2. Marseille est dans la rue », dans Olivier FILLIEULE (dir.), *Marseille, années 68*, Paris, Presses de Sciences Po: 69-143.

TCHERTOK, Semion (1975). *Tashkentskij festival'* [Le festival de Tachkent], Tachkent, Les Éditions de littérature et d'art Gafur Guliam.

-- (1972). « Kino černoj Afriki: problemy i nadeždy » [Le cinéma d'Afrique noire: problèmes et espoirs], dans *Mify i realnost': Zarubežnoe kino sevodná* [Mythes et réalité: le cinéma étranger aujourd'hui], Iskusstvo, Moscou, accessible sur <http://scepisis.net/library/id_819.html>.

VIEYRA, Paulin Soumanou (2012). *Ousmane Sembène, cinéaste*, Paris, Présence Africaine.

WOLL, Josephine (2004). « The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa », dans Françoise PFAFF (dir.), *Focus on African Films*, Bloomington, Indiana University Press: 223-240.

Gesine DREWS-SYLLA

Littératures et cultures slaves

Université Julius Maximilian de Würzburg

Ousmane Sembène et le cinéma soviétique¹

Résumé : Prenant pour point de départ le stage d'Ousmane Sembène à Moscou auprès du réalisateur soviétique Mark Donskoï, cet article creuse la question de l'imbrication entre les premiers films de Sembène et le cinéma soviétique. L'accent est alors mis sur les films de montage et du dégel, mais aussi sur les films documentaires soviétiques à l'occasion de l'indépendance du Sénégal. Dans le film de Sembène *Borom Sarret* tout particulièrement, il est possible d'observer assez distinctement les paradigmes du cinéma du dégel qui se combinent avec la volonté de faire un film dialectique. Il en résulte un travail actif de transposition de ces paradigmes dans le contexte africain. Il s'ensuit une proposition pour rendre ces parallèles visibles, lisibles de façon intertextuelle.

Borom Sarret et Mandabi, Mark Donskoï, Film du dégel, Film de montage, Ousmane Sembène

Après avoir décidé de se tourner vers le cinéma pour mieux atteindre son public cible, Ousmane Sembène effectue, en 1962, un stage de plusieurs mois au studio Gorki à Moscou auprès du réalisateur soviétique mondialement connu Mark Donskoï (Pfaff, 1984 : 21 ; Murphy, 2000 : 69 ; Gadjigo, 2010 : 147 ; Fofana, 2012 : 2). Quand il revient au Sénégal, il apporte avec lui une caméra soviétique. De cette caméra naît, peu de temps après, son film *Borom Sarret* (1963), par lequel Sembène marquera l'histoire du cinéma (Gadjigo, 2010 : 47, 147).

Sembène lui-même considère sa courte formation à Moscou surtout d'un point de vue pragmatique (Murphy, 2000 : 69, n. 7), mais il reste lié d'une amitié durable avec quelques personnes, notamment Donskoï et le critique de cinéma Semion Tchertok. Il continue aussi de se rendre fréquemment en Union soviétique, car il apprécie beaucoup les événements qui y ont été créés à la fin des années 1950 pour les acteurs culturels africains des

¹ Cet article a été rédigé pendant un séjour de recherche à l'Académie tchèque des sciences financé par la Fondation Alexander-von-Humboldt dans le cadre d'une bourse de recherche Feodor Lynen.

arts, du cinéma et de la littérature, comme par exemple le festival des pays d'Asie et d'Afrique ayant lieu à Tachkent². Pendant la guerre froide, les auteurs et réalisateurs africains sont reçus par le public autant à l'Est qu'à l'Ouest. Cependant, en raison d'un ordre mondial binaire — et ce, malgré la mobilité des acteurs culturels africains de part et d'autre des deux camps —, il n'y avait que peu d'axes de réception s'entrecoupant entre eux. En cela, Ousmane Sembène n'est pas une exception. Bien qu'il soit présent autant à l'Est qu'à l'Ouest, l'imbrication de son œuvre cinématographique avec l'Union soviétique au-delà du bloc de l'Est a étonnamment peu retenu l'attention, ce qui pourrait s'expliquer notamment par la barrière de la langue et l'accessibilité des films soviétiques (Woll, 2004 : 223). L'objectif de cet article est de mettre l'accent sur la « dimension soviétique » des premières œuvres cinématographiques de Sembène pour dégager des perspectives complémentaires. En effet, ce lien avec l'Union soviétique s'ajoute incontestablement à un contexte général, auquel est liée, dès ses débuts, la production cinématographique de Sembène, comme le fait remarquer aussi Sada Niang :

Le cinéma africain n'est pas devenu une entité globale d'un seul coup. Sa globalité était là dès le début, nourrie par les stages d'étude, les choix esthétiques, et par la culture cinématographique des réalisateurs de cinéma [...] Les films africains, tout comme la musique africaine et les modes vestimentaires ont pleinement participé au métissage à travers des contacts avec l'Occident tout comme avec l'Orient. Les modèles qui en ont découlé ont contribué à caractériser la situation politique et culturelle propre au continent, tout en demeurant hybride et ouverte au monde (2012 : 205 sq.³).

Le dégel soviétique

Il nous faut tout d'abord présenter ici rapidement le contexte culturel que découvre Sembène en Union soviétique lorsqu'il effectue son stage aux débuts des années 1960. Depuis la mort de Staline en 1953, la politique se libéralise — modérément — sous Nikita Khrouchtchev pendant la période dite de dégel. Au niveau mondial, cette période est une phase de décolonisation, de telle sorte

² *Quand passent les cigognes* a cependant été tourné dans les studios Mosfil'm.

³ « *African cinema did not become global in one fell swoop. Its globality was present from the beginning, nurtured by scholarship, aesthetic choices, and the cinema culture of the film makers. [...] African films, much like African music and costume styles, have seen their fair share of métissage through contact with the West as well as the East. The forms that have ensued have helped dramatize the continent's particular political and cultural situation while remaining hybridized and open to the world* » ; nous traduisons.

qu'en Union soviétique la libéralisation et l'ouverture vers l'extérieur, entamées lors du dégel, coïncident avec un nouvel intérêt politique pour ces pays du Sud devenus indépendants.

Pour le cinéma, cette ouverture entraîne d'importantes modifications du réalisme socialiste, ainsi qu'une réception plus ouverte des paradigmes réalistes non socialistes. L'avant-garde réprimée sous Staline est redécouverte par la nouvelle génération (Bulgakova, 1999 : 118-128). Les grands maîtres comme Mark Donskoï ou également Sergueï Guerassimov, qui avaient eux-mêmes travaillé à cette époque sous le signe de l'avant-garde du temps sous la direction de réalisateurs comme Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Poudovkine ou le duo de réalisateurs Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, mais qui firent ensuite des carrières d'envergure internationale pendant le stalinisme, avec des formes de récit cinématographique pourtant plus axées sur la narration, servirent en cela d'exemples et de médiateurs.

À la place de récits portant sur des héros socialistes ou découlant du culte voué à Staline, on raconte désormais le destin individuel et on met en lumière la vie quotidienne d'hommes ordinaires qui ont aussi le droit à l'erreur. Plutôt qu'avec des stars de cinéma des années 1930, le cinéma choisit maintenant de travailler avec des acteurs amateurs, comme c'était déjà le cas sous Poudovkine pendant les années 1920. Parallèlement à cela, la promotion de la formation de cinéastes soviétiques non russes a pour conséquence le premier essor de « cinématographies nationales » liées aux développements politiques mondiaux, dans la mesure où les mouvements de décolonisation suscitent également un intérêt en Union soviétique pour les cultures non européennes, de même que s'exprimait un intérêt mondial pour les régions non européennes de l'Union soviétique (Bulgakova, 1999 : 164-180). Avec la redécouverte du cinéma d'avant-garde, certains films des années 1920 et du début des années 1930, qui se penchent sur les colonies de l'empire tsariste devenues soviétiques après la révolution, sont redécouverts à leur tour.

Une personnalité, qui concentre beaucoup de ces éléments, est le réalisateur géorgien Mikhaïl Kalatozov qui appartient à la même génération que Donskoï⁴. Son film documentaire *Le sel de Svanétie* (მარილი სვანეთს) (1930), conçu selon des paradigmes esthétiques avant-gardistes et accueilli avec hostilité pendant le stalinisme, se

⁴ Je n'ai cependant pas pu établir de lien direct entre Kalatozov et Sembène.

consacre à la dure vie des habitants de Svanétie, une région reculée de Géorgie⁵. Kalatozov, frappé par une interdiction de travail de plusieurs années sous le stalinisme, remporte cependant, pendant le dégel et peu avant le séjour de Sembène à Moscou, une palme d'or à Cannes avec le film *Quand passent les cigognes* (*Летят журавли*) (1957). Le film symbolise le dégel soviétique en raison, entre autres, de sa focalisation sur le destin d'une jeune femme seule pendant la guerre et des références à l'esthétique cinématographie avant-gardiste dans certaines scènes clés. En Union soviétique, au moment où Sembène fait son stage, c'est surtout le studio Gorki de Moscou qui cultive un style nouveau, se penchant sur le simple, le banal, le quotidien :

Le studio Gorki à Moscou est devenu un défenseur conscient de cette forme de réalisme et les jeunes réalisateurs [...] ont compris leur travail comme une perpétuation de la tradition des grands maîtres qui y avaient contribué, Mark Donskoï ou Sergueï Guerassimov. À bien des égards, ils suivirent la ligne vériste du néoréalisme italien (Margolit, 1999 : 134).

Sembène peut être considéré comme l'un de ces réalisateurs qui aspirent, dans leurs films, et peut-être dans le cas de Sembène dans un sens plus général, à une « perpétuation de la tradition de Mark Donskoï ou Sergueï Guerassimov ». Comme les films de Sembène ont été rattachés aussi au néoréalisme italien, une nouvelle imbrication se dessine. De son côté, le néoréalisme était en effet très lié cinématographiquement à Donskoï (Woll, 2004 : 227 sq. ; Bulgakova, 1999 : 115 sq.).

Ce n'est là qu'un exemple de la manière dont un grand nombre d'aspects, qui jouent un rôle dans le cinéma du dégel, sont aussi pertinents pour les films de Sembène. Ce qui est aussi typique du cinéma du dégel et en même temps de Sembène (ainsi que du néoréalisme italien), est le travail avec des acteurs non professionnels, ou du moins inconnus, ou dans des lieux authentiques (voir entre autres, Pfaff, 1984 : 53), comme par exemple les villes de Rome, Moscou et Dakar. Cette pratique de renoncer à des acteurs professionnels au profit d'acteurs amateurs existe déjà dans les films de montage soviétiques. On travaille alors avec des personnes qui sont souvent recrutées directement dans la rue et qui ne sont formées que rapidement pour leur rôle. L'objectif est

⁵ Le scénario a été écrit par le constructiviste Serge Tretiakov. La représentation des Svanes dans *Le sel de Svanétie* est controversée parce qu'elle met fortement l'accent sur l'aspect de « l'arriération » et que certaines représentations des traditions et des coutumes, louées pour leur authenticité, n'ont jamais existé de cette manière. Enfin, ce film montre avant tout la « mission civilisatrice » soviétique.

d'atteindre un maximum de réalisme, ce qui relie ces productions au genre documentaire et les oppose, dans le contexte soviétique, autant aux productions hollywoodiennes qu'aux mises en scène héroïques staliniennes, et, dans le contexte africain, aux formes discriminatoires de représentation des Africains dans le cinéma colonial (Murphy, 2000 : 79 sq.).

Tout comme les films du dégel, les premiers films de Sembène sont marqués par la focalisation sur le simple et le quotidien, qui s'accompagne d'une volonté de dialectique cinématographique et de critique sociale, rappelant celle de Sergueï Eisenstein, en se différenciant toutefois des films du dégel, du néoréalisme et des films de Mark Donskoï sur quelques points. En outre, on ne trouve pas de références directes à des films réels du dégel soviétique chez Sembène. Les parallèles résultent bien plus du contexte commun aux studios Gorki, qui peut être considéré comme un aspect déterminant aussi bien pour les réalisateurs des films du dégel que pour Sembène, et qui trouve son prolongement dans les développements internationaux.

Sembène dans un Sénégal pro-soviétique

Un film soviétique bien différent des longs métrages de la période du dégel est le documentaire de 20 minutes, réalisé en 1961 et intitulé *Au Sénégal (В Сенегале)*, qui fut tourné par l'Union soviétique à l'occasion de l'indépendance du Sénégal⁶. Le simple fait que le film ait été produit en couleur de manière sophistiquée, ce qui ne correspondait aucunement aux standards de l'époque, témoigne de l'importance qui lui a été accordée, de toute évidence, par les autorités du régime. L'Union soviétique se met en scène dans ce court métrage, en prenant pour exemple le Sénégal, en tant que promotrice du développement futur des pays postcoloniaux du Sud. Ce film est particulièrement pertinent à l'égard d'Ousmane Sembène, parce qu'il est montré comme un personnage clé : on peut alors établir un lien avec son tout premier film *Borom Sarret*.

⁶ Je remercie Alexander Markov de m'avoir conseillé ce film et de m'avoir permis d'y accéder. Voir aussi le film documentaire de Markov *Our Africa (Наша Африка)* (<<https://ourafricafilm.com/>>), qui est une compilation faite à partir d'une sélection de milliers de kilomètres de films soviétiques en provenance d'Afrique et qui met en évidence, avec des moyens cinématographiques, l'imbrication des mouvements antisoviétiques de lutte pour la liberté et les mouvements de décolonisation, qui ont déjà fait l'objet de nombreuses discussions, par exemple (avec une orientation légèrement différente) dans l'ouvrage de Matusevich (2008).

Le documentaire *Au Sénégal* crée un récit du passé, du présent et du futur du Sénégal, typique de l'esthétique soviétique, qu'on peut résumer ainsi : après la colonisation du Sénégal, qui a freiné son développement pendant des siècles, l'indépendance postcoloniale offre la chance d'un avenir pleinement développé dans lequel seraient assurés pour tous l'égalité des droits et l'accès à l'éducation. Or, dans un présent encore marqué par le colonialisme, les moyens de production sont concentrés dans les mains des colonisateurs capitalistes, de même que l'éducation, clé de l'avenir, n'est accessible qu'aux Français — ce qui doit et va changer avec l'indépendance.

Le documentaire a été réalisé pendant ce moment historique où les Soviétiques semblent avoir gagné la course des superpuissances pour la supériorité technologique. À la fin du film, il est suggéré que le vol spatial de Youri Gagarine, qui, selon le propos du film, a eu lieu pendant les célébrations de l'indépendance, porte en lui la clé d'un avenir glorieux — codé implicitement en des termes naturellement socialistes et soviétiques — pour la nouvelle nation sénégalaise. L'argumentation du film s'inscrit ainsi dans la continuité des paradigmes de la « mission civilisatrice » soviétique qui a été développée dans les années 1920 et 1930.

L'argument du « retard », créé par l'impérialisme dont va se libérer le socialisme de type soviétique (Martin, 2001), est également un élément décisif dans *Le sel de Svanétie* de Kalatozov. De même qu'en 1961, dans le film *Au Sénégal*, Gagarine promet symboliquement un avenir glorieux aux Sénégalais, dans le film de Kalatozov, ce sont des ouvriers soviétiques du bâtiment qui, avec leur lourd équipement, ouvrent cette voie grâce à la construction d'une route dans les montagnes pour relier le village reculé des Svanes avec le reste de l'Union soviétique (et donc avec la civilisation, tel est l'argument sous-entendu) et pour le libérer ainsi de son « retard » technologique et culturel. *Au Sénégal* procède de façon plus prudente, dans la mesure où l'Union soviétique n'apparaît que de façon symbolique, et le pouvoir d'action, conformément à l'objet du film — soit l'autonomie du Sénégal —, tient exclusivement dans les mains des Sénégalais. Et c'est précisément à ce moment-là que Sembène prend toute son importance, car le film l'élève au rang de figure symbolique du côté des Sénégalais. Le film le montre trois fois : la première fois, tout au début du film, la deuxième à un

moment décisif et une dernière à la fin, en tant que symbole, associé au vol spatial de Gagarine, et donc à la vision future du Sénégal où, avant toute autre chose et comme condition essentielle à toute évolution ultérieure, l'éducation devient accessible à tous.

Le film suit un récit conçu également par deux voyageurs soviétiques au Sénégal, dont les reportages ont paru dans le mensuel *L'Asie et l'Afrique aujourd'hui* (*Азия и Африка сегодня*) en 1960 et en 1961 (Гипп, 1960; Кузнецов, 1961): ils présentent d'abord l'île de Gorée comme un ancien lieu de déportation du commerce d'esclaves transatlantique, puis ils montrent la dichotomie contemporaine entre le quartier français de la ville, le Plateau, et la Médina, le quartier « indigène » conçu par les urbanistes coloniaux.

Sembène est présenté dans le film d'abord comme un écrivain, comme un représentant, un délégué, et en même temps un porte-parole de l'Africain ordinaire : on expose par la suite la dépossession de ses pouvoirs. À la moitié du film, Sembène sert de charnière entre le passé et le futur du Sénégal. C'est précisément à ce moment que la différence entre le Plateau et la Médina est mise en scène comme symbole de la répression des Africains et du statut privilégié des (désormais anciens) colonisateurs reposant sur l'exploitation : Sembène est alors montré comme représentant de la Médina, au milieu de ses habitants. À la fin du film, on attire l'attention sur le fait que Sembène est également fasciné par le vol spatial de Gagarine. À travers la figure de Sembène, on évoque donc un avenir inscrit dans les paradigmes prosoviétiques de la guerre froide.

Dans l'œuvre cinématographique de Sembène, c'est certainement la dichotomie entre la Médina et le Plateau qui structure le court métrage *Borom Sarret*. Pourtant, même si Sembène travaille avec cette image familière des conceptions soviétiques du Sénégal, il ne crée pas une image du Sénégal qui ressemble à celle d'un film documentaire et qui, dans ce sens, serait marquée par le style soviétique. Grâce à ce contraste entre la Médina et le Plateau, il réussit à mettre l'accent sur les tensions dans la société postcoloniale sénégalaise. Alors que le film documentaire soviétique s'achève sur une image euphorique par-delà le contraste, Sembène revient à une dialectique qui rappelle celle de Sergueï Eisenstein et, partant, celle du cinéma d'avant-garde soviétique.

Saisir la « particularité culturelle »

Eisenstein conçoit le montage d'images opposées les unes aux autres comme une forme de dialectique politique qui déstabilise le spectateur et le conduit à une conscience politique et sociale. Le principe de base du montage est, comme il le formule depuis le « Montage des attractions » (« Монтаж аттракционов ») (1924), un conflit résultant de la collision entre deux éléments juxtaposés, qui déclenche un processus de maturation dialectique qui déstabilise le spectateur émotionnellement. Eisenstein conçoit le film comme un langage à part entière : il compare les images des films à des hiéroglyphes qu'il comprend comme des signes japonais (2006 : 66 sq.). Eisenstein conclut son texte, proche du manifeste, « Au-delà du plan-séquence » (1929), avec la remarque suivante : « Saisir sa propre particularité culturelle et l'utiliser dans le cinéma national, ceci devrait être une priorité pour le Japon désormais. Chers collègues japonais ! Dites, qu'est-ce qui vous retient ? » (*ibid.* : 74).

Chez Sembène, le langage cinématographique devient son propre langage : il saisit les « particularités culturelles » du Sénégal et les applique à un « cinéma national ». Sembène prend Eisenstein au mot et ne laisse pas les autres, ni l'ancienne puissance coloniale, ni les soviétiques, définir ce langage. En effet, son imbrication à plusieurs échelles avec le cinéma soviétique ne conduit pas à une appropriation active des contextes différents transposés dans un autre langage cinématographique. C'est peut-être plus évident dans ce qui lie *Borom Sarret* au film *Au Sénégal*. Même s'il s'agit, dans les deux cas, d'opposer le quartier bourgeois néocolonial du Plateau de Dakar au Dakar pauvre de la Médina dans une construction dialectique, les deux films sont pourtant très différents. *Au Sénégal* construit un Sénégal soviétique dans lequel Sembène est certes montré comme un représentant des Sénégalais, mais ce sont les structures du récit et la voix soviétiques qui sont décisives dans le film. Dans *Borom Sarret*, en revanche, c'est une voix sénégalaise qui nous guide à travers le film : il s'agit de la voix de Sembène lui-même, qu'il prête à un charretier par une voix *off*. Peu de temps après, il réunira cette combinaison du langage visuel et de sa propre voix en un symbole puissant dans sa conception du film comme dans le récit du griot.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la réception de ce film soviétique d'avant-garde a été caractéristique de la période soviétique du dégel, mais pas singulière pour le contexte soviétique. Cette nouvelle réception s'impose aussi mondialement dans les années 1950 et 1960. Un exemple de cette redécouverte, qui a aussi eu lieu en France dans le contexte anticolonial, est le film de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet *Les statues meurent aussi* (1953), qui travaillent de façon explicite sur les techniques de montage. Les références stylistiques des films de Sembène à Eisenstein ne peuvent pas, de ce fait, être ramenées uniquement à son séjour en Union soviétique : il devient pourtant un représentant important de cette nouvelle réception qui fait de lui l'une des nombreuses références mondiales du cinéma africain.

Bien que Sembène, comme Donskoï et ceux à qui l'on doit les films du dégel en général, ait développé dans l'ensemble un style plus fortement orienté vers une technique narrative que beaucoup de films de montage et d'avant-garde expérimentaux, on trouve encore dans *Borom Sarret* un éventail d'autres éléments qui témoignent de la participation active de Sembène au cinéma d'avant-garde soviétique. Le cadrage, qui met en avant l'écart de pouvoir entre le charretier et le policier, rappelle les plans dramatiques que l'on trouve chez Poudovkine et Eisenstein (et qui font aussi référence à Kalatozov). L'égalité narrative et visuelle entre le cheval et l'homme, après que le charretier a perdu sa charrette, rappelle le parallélisme, beaucoup plus dramatisé, de l'homme et du cheval dans le film *Octobre (Октябрь)* d'Eisenstein et, grâce précisément à cette référence, le film de Sembène gagne en intensité. Cependant, dans son ensemble, ce récit, qui raconte la journée d'un charretier, peut être comparé à *L'homme à la caméra (Человек с киноаппаратом)* (1929) de Dziga Vertov, un film qui adopte la même structure narrative.

En même temps, il faut mentionner le fait que nombre d'événements littéraires soviétiques de la période de dégel ont fourni des références intertextuelles, bien qu'elles soient complètement indépendantes du cinéma d'avant-garde. L'un de ces événements a été, à l'époque où Sembène était à Moscou, la parution du court roman d'Alexandre Soljenitsyne *Une journée d'Ivan Denissovitch (Один день Ивана Денисовича)* à la fin de 1962, qui conféra une renommée internationale à l'auteur. Ce texte raconte le déroulement

d'une journée ordinaire d'un prisonnier soviétique au goulag et une analyse intertextuelle pourrait peut-être faire apparaître des convergences avec le court métrage de Sembène.

Donskoï : un « homme bien, très bien »



Mark Donskoï et Ousmane Sembène (Пажитнова, 1973)

L'expérience la plus marquante pour Ousmane Sembène est la rencontre de Mark Donskoï avec qui il noue une amitié durable. Dans un ouvrage publié en 1973 en Union soviétique en hommage à Donskoï, Sembène formule l'appréciation suivante :

Des figures vivantes et claires, la vraie vie de la Russie prérévolutionnaire — tout ceci est simple, réaliste, habile, créé avec passion. Et quand je me suis décidé à faire des films, c'est Mark Donskoï qui m'a inspiré, même si je ne le connaissais pas du tout en tant que personne. Je me suis beaucoup réjoui de cette proposition de stage au studio Gorki. [Donskoï] tournait à l'époque le film *Bonjour, les enfants!*. Et j'étais très heureux d'obtenir une place en stage dans son équipe⁷.

Sembène a admis, d'après Françoise Pfaff, que Donskoï a eu une influence concrète sur sa propre création cinématographique (Pfaff, 1984 : 79). Josephine Woll, quant à elle, résume quelques-uns des

⁷ « Живые, яркие характеры, подлинная жизнь дореволюционной России — все это было воссоздано просто, правдиво, талантливо, страстно. И когда я решил заниматься кинематографом, то подлинным моим вдохновителем был именно Марк Донской, хотя я его совсем не знал как человека. Предложение стажироваться на Киностудии имени М. Горького было для меня очень приятным. В это время снимал картину *Здравствуйте, дети!*. И я был счастлив, когда получение практику в ее съемочной группе » (Сембен, 1973 : 257f.).

points communs que l'on peut rencontrer chez Donskoï et Sembène (2004 : 226-228). Elle évoque premièrement les parallèles entre la vie de Maxime Gorki (écrivain et l'un des fondateurs du réalisme socialiste soviétique en littérature dont les studios Gorki se sont inspirés pour leur nom) et celle de Sembène, qui ont conduit celui-ci à ressentir un certain intérêt pour Gorki et pour la narration de sa biographie dans les films de Donskoï, qui montrent la manière dont Gorki est parvenu à devenir un artiste politique tout en étant autodidacte. Deuxièmement, Donskoï et Sembène possèdent tous les deux, selon Woll, une capacité à dramatiser les effets terribles de la pauvreté sans diaboliser ceux qui, à cause des circonstances, deviennent brutaux. Troisièmement, les traces du passé qui perdurent dans le présent sont d'une grande importance pour les deux cinéastes : chez Donskoï, les contes de sa grand-mère et le folklore qu'elle lui a transmis — une approche difficile, il convient de le noter, pour Sembène qui luttait contre la folklorisation — jouent un rôle important ; chez Sembène, ce sont surtout des griots qui peuplent ses films. Quatrièmement, les deux cinéastes préfèrent les métaphores de la nature comme la lumière ou l'eau pour exprimer l'écoulement du temps, et cinquièmement, ils utilisent tous deux le contraste entre l'intérieur et l'extérieur pour représenter la liberté et l'oppression. Françoise Pfaff (1984 : 69) fait également référence au symbolisme poétique de la description de la nature, que l'on trouve autant chez Donskoï que chez Sembène.

La question de savoir comment rendre fécond dans l'analyse le parallèle entre les productions cinématographiques respectives de Sembène et de Donskoï sera étudiée dans la suite de l'article à l'aide de deux exemples concrets. Le premier exemple se rapporte à la conception sembénienne du poète et du cinéaste perçu comme un griot contemporain, que l'on peut comprendre en corrélation avec l'adaptation cinématographique de Donskoï de l'autobiographie de Maxime Gorki, à laquelle se réfère Sembène dans son hommage à Donskoï en mentionnant la Russie prérévolutionnaire.

En tant que griot contemporain, Sembène se sent surtout dans l'obligation de critiquer radicalement la société dans le but de proposer un changement social. Il montre dans un autre film, *Niaye* (1964), à quel point cette posture s'exprime dans son œuvre cinématographique et à quel point elle est imbriquée intertextuellement dans le « courant soviétique » et s'en trouve

renforcée. Les considérations qui suivent émanent de la proposition de David Murphy de lire la fin du film *Niaye* (1964) comme une référence à la fin de la trilogie Gorki de Donskoï dans *Mes universités (Мои университеты)* (1939) : « Les deux films ont recours aux scènes de naissance et d'eau pour suggérer une idée de changement et de foi dans l'avenir » (2000 : 69, n. 7⁸). Toutefois, Murphy suppose que Donskoï montre un lac : en réalité, la trilogie Gorki se termine sur les rives de la Volga, un fleuve extrêmement chargé sémantiquement dans l'iconographie nationale russe.

Dans *Niaye*, l'histoire d'un village est racontée à travers la voix *off* d'un griot qui apparaît comme une mise en abyme du cinéaste. Pour Sembène, la compréhension de la fonction du griot demande que celui-ci révèle sans ménagement le côté obscur du village. Murphy établit alors un parallèle entre la scène finale du court métrage, qui montre la jeune fille marchant avec son bébé sur une plage de l'Atlantique, en route vers son avenir, et les scènes de la trilogie Gorki sur les rives de la Volga. Dans ces scènes, l'ensemble de la trilogie se termine sur le fait que Maxime Gorki, plus âgé, devenu avec le temps un auteur et un porte-parole de son « peuple », entame son voyage dans les vastes régions de la Russie. Sur les rives de la Volga, il rencontre une femme sur le point d'accoucher et qui, grâce à son aide, met son bébé au monde. Le bébé est tenu par le jeune Gorki du film au-dessus des flots de la Volga et représente l'avenir soviétique — un avenir glorieux, du point de vue du stalinisme, époque de la réalisation du film de Donskoï — dont il va faire partie.

Les images de vagues déferlant sur la rive, qui sont utilisées aussi bien chez Sembène que chez Donskoï comme des symboles d'une liberté future, se ressemblent de manière frappante. Gorki est mis en scène comme le porte-parole des opprimés dont il deviendra finalement la voix dans son œuvre, réalisée selon la conception soviétique. Aussi, la fonction du griot chez Sembène et celle qui est rattachée à Gorki, telle qu'elle est mise en scène dans le style soviétique de la trilogie Gorki de Donskoï, semblent coïncider, le griot de *Niaye* correspondant à Gorki dans la trilogie. L'hypothèse de Woll, selon laquelle il pourrait exister une certaine identification entre Sembène et Gorki se trouve donc confirmée par l'esthétique de ces films.

⁸ « Both films use images of childbirth and water to suggest a sense of change and promise for the future » ; nous traduisons.

Le second exemple concerne une poupée africaine dans le film *Bonjour, les enfants!* (*Здравствуйте, дему!*) (1962) de Donskoï, soit le film que Donskoï tourne au moment du stage de Sembène et auquel celui-ci fera référence dans son hommage. La poupée, qui peut être comprise métaphoriquement comme la trace de la présence de Sembène sur le tournage, sera reprise plus tard dans le film de Sembène, *Mandabi* (1968). Dans le film de Donskoï, la poupée est indissociablement liée sur le plan pictural à la petite fille japonaise souffrant de la maladie des rayons. La poupée est surtout présente dans les scènes où il en va de la mort inévitable de la fillette. La poupée lui est offerte par un garçon afro-américain qui a bénéficié pour la première fois de sa vie d'une protection efficace contre les agressions racistes dans le camp de pionniers soviétique où le film se déroule. La poupée symbolise alors, d'après les paradigmes de la guerre froide, la bombe atomique lancée par les Américains et le racisme inhérent à la société américaine, mais aussi l'amitié soviétique entre les peuples, qui, selon la quintessence du film, surmontera la guerre et les différences, et pourra un jour permettre de guérir de la maladie des rayons. La guérison a ainsi le même contenu symbolique que le vol spatial de Gagarine dans le documentaire *Au Sénégal*, réalisé à peu près au même moment.

Bonjour, les enfants!

Dans le film *Mandabi* de Sembène, on trouve également une poupée qui revêt une grande signification symbolique. Ici, ce sont les enfants africains qui sont mis en scène avec une poupée blanche dans les bras. La scène peut donc être comprise comme une citation de « l'inversion des couleurs de peau » : dans *Mandabi*, il est question du pouvoir de séduction de l'argent venant de France dans les circonstances néocoloniales, argent qui entraîne la perte de son propre pouvoir d'action. La poupée symbolise cela précisément : si les enfants ne peuvent jouer qu'avec des poupées blanches, le système tout entier en souffre. Mais, si l'on comprend désormais cette référence comme intertextuelle, s'ouvre alors à nous un horizon plus vaste, humaniste, qui ne se rapporte plus seulement à la France et au Sénégal, mais à un système global.

Mandabi

La référence peut même être étayée d'avantage : pendant que Sembène tourne *Mandabi*, qui arrive dans les cinémas en 1968,

la guerre du Biafra fait rage au Nigeria, une des plus grosses catastrophes humanitaires de l'Afrique au XX^e siècle. La famine au Biafra, qui a coûté la vie à au moins un million de civils, a été représentée dans le monde entier par des images des enfants dits « enfants du Biafra » — des petits enfants avec de gros ventres, gonflés à cause des œdèmes dus à la malnutrition, et des membres décharnés : l'une de ces images montre un enfant avec une poupée dans les bras. Dès lors, si l'on relie le réseau entier de références entre elles, la poupée dans les bras de l'enfant dans le film *Mandabi* renvoie au néocolonialisme, à la menace nucléaire, au racisme, à la guerre et à la famine, ce à quoi est opposé aussi un espoir utopique, au moins dans *Bonjour, les enfants!* et aussi, dans une bien moindre mesure, dans la scène finale de *Mandabi*, dans laquelle un facteur en appelle à un avenir meilleur.

« Enfant du Biafra⁹ »

Pour conclure cette étude, nous avancerons que les poupées dans les bras des enfants doivent servir de références susceptibles de rejoindre un réseau mondial, réseau dans lequel on peut placer les films de Sembène. À cet égard, ses films, tout en s'inscrivant dans le large contexte de l'histoire du cinéma, fournissent également un point de départ pour d'autres modes de lecture.

(Traduit de l'allemand par Noémie GALLAND-BEAUNE)

Gesine Drews-Sylla est professeure de slavistique à l'Université de Würzburg. Elle a publié notamment *Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft* (Fink, 2008), *Zwischen Moskau und Dakar. Literarische, filmische und kulturelle Verflechtungen* (Thèse d'habilitation 2018, publication en cours), *AnOther Africa? (Post-)Koloniale Afrikaimaginationen im russischen, polnischen und deutschen Kontext* (Ko-ed., Winter, 2016).

Références

BULGAKOVA, Oksana (1999). « Der Film der Tauwetterperiode », dans Christine ENGEL (dir.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart, Weimar, Metzler : 109-182.

EISENSTEIN, Sergej M. (2006). *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp : 58-74.

FOFANA, Amadou T. (2012). *The Films of Ousmane Sembene. Discourse, Culture, and Politics*, Amherst (NY), Cambria Press.

⁹ <<http://www.spiegel.de/fotostrecke/biafra-krieg-1967-die-hungersnot-die-die-welt-bewegte-fotostrecke-147757-7.htm>>, consulté le 16 août 2017.

GADJIGO, Samba (2010). *Ousmane Sembène. The Making of a Militant Artist*, Bloomington (IN), Indiana UP.

MARGOLIT, Evgenij (1999). « Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm », dans Christine ENGEL (dir.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart, Weimar, Metzler: 17-108.

MARTIN, Terry (2001). *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*, Ithaca, London, Cornell UP.

MATUSEVICH, Maxim (2008). « An Exotic Subversive : Africa, Africans and the Soviet Everyday », *Race & Class*, n° 49 (4) : 57-81.

MURPHY, David (2000). *Sembène. Imagining Alternatives in Film & Fiction*, Oxford, Trenton (NJ), Currey.

NAGUSCHEWSKI, Dirk (2009). « Sembène Ousmane, oder: Die Geburt des afrikanischen Kinos aus dem Geist der Literatur », dans Dirk NAGUSCHEWSKI et Sabine SCHRADER (dir.), *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen : Film und Literatur in Frankreich nach 1945*, Marburg, Schüren : 106-118.

-- (2005). « Kinematopographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembène Ousmane und Djibril Diop Mambety », dans Robert STOCKHAMMER (dir.), *Topographien der Moderne : Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München, Wilhelm Fink : 287-319.

NIANG, Sada (2012). « Neorealism and Nationalist African Cinema », dans Saverio GIOVACCHINI et Robert SKLAR (dir.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*. Jackson (MS), University of Mississippi Press: 194-208.

PFAFF, Françoise (1984). *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*, Westport (CT), London, Greenwood Press.

WOLL, Josephine (2004). « The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa », dans Françoise PFAFF (dir.), *Focus on African Film*, Bloomington (IN), Indiana UP : 223-240.

ГИПП, С. (1960). « **Дакар** », *Азия и Африка сегодня*, n° 1: **32-35**.

КУЗНЕЦОВ, В. (1961). « **Две африканские республики** », *Азия и Африка сегодня* 4, n° 11: **32–33; 47**.

ПАЖИТНОВА, Людмила И. (dir.) (1973). *Марк Донской. Сборник*, Москва, Искусство.

СЕМБЕН, Усман (1973). « **Хороший, хороший человек!** », dans Людмила И. ПАЖИТНОВА (dir.), *Марк Донской. Сборник*, Москва, Искусство : 257-259.

Louis NDONG

Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Écritures dans les films d'Ousmane Sembène: enjeux linguistiques et réception cinématographique

Résumé: Cette contribution examine les écritures dans les films d'Ousmane Sembène. Il s'agit de tout ce qui relève de l'écrit dans les productions cinématographiques de Sembène (génériques de début et de fin de films, pancartes, mentions sur véhicules, etc.). L'intérêt de l'étude réside dans les fonctions dévolues au canal écrit en alternance avec les dialogues et sons, mais également dans l'usage des langues à l'écrit et les enjeux de réception qui y sont liés. C'est ainsi que nous relevons des écrits en wolof comme en français, deux langues qui jouent un rôle majeur dans le jeu de la créativité cinématographique de Sembène.

Écritures, Films, Langues, Ousmane Sembène

Même si les œuvres littéraires d'Ousmane Sembène traduisent à maints égards son engagement sans faille pour les causes panafricanistes, l'écrivain sénégalais constate lui-même que son œuvre souffre d'un véritable problème de réception, compte tenu du faible taux d'alphabétisation du public d'accueil africain (Ndong, 2011 : 33). Avec le cinéma, Sembène privilégie ainsi la force des images, des sons, notamment l'usage des langues africaines, éléments de narration filmique qui permettent de toucher un public relativement plus vaste.

De ce fait, Sembène voit, à travers le cinéma, un moyen privilégié pour promouvoir les langues africaines de par l'usage des dialogues qui représentent une forme d'oralité. Cependant, dans certaines séquences filmiques, il ne manque pas de recourir à l'écriture dans la trame narrative de quelques-uns de ses films. Quelle fonction cette mise en scène de l'écriture joue-t-elle dans la créativité de Sembène et quels en sont les enjeux de réception ? Dans quelle mesure une telle démarche permet-elle à Sembène d'aller, malgré tout, jusqu'au bout des exigences esthétiques vis-à-vis de son engagement à faire des langues africaines un moyen d'expression artistique ? De quelle manière Sembène feint-il parfois l'usage de l'écriture, française, pour faire passer son message à travers d'autres canaux d'information ?

Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre ici en nous appuyant sur certains films de Sembène.

Pour ce faire, nous commençons par une analyse des stratégies utilisées par le réalisateur sénégalais, liées, par exemple, au recours des images et des dialogues, pour renoncer autant que possible à l'usage de l'écriture dans ses films. Ensuite, nous nous intéresserons à un certain nombre d'écritures dans les génériques des films, avant d'aborder la question de l'écriture dans la trame narrative de quelques films de Sembène.

Stratégies de renoncement à l'écriture

Sembène, qui voit à travers le cinéma un véritable moyen d'action politique, privilégie les images et les sons, en essayant dans la mesure du possible de renoncer à l'usage de l'écriture, à défaut de le combiner à d'autres canaux d'information. Après tout, comme le fait remarquer Soumanou Paulin Vieyra, « il n'est pas toujours nécessaire de savoir lire, ni même de comprendre le français ou la langue qu'utilise le film pour avoir accès au monde de l'image et à sa rhétorique » (cité dans Bassori, 2004 : 37). C'est dire quel rôle important jouent les deux canaux d'information qui constituent le visuel et l'auditif. Les films de Sembène en général et *Le mandat* en particulier offrent une parfaite illustration d'une telle démarche. Une analyse intermédiaire approfondie du texte littéraire de la nouvelle *Le mandat* et de son adaptation cinématographique *Mandabi* permet en effet d'apprécier à sa juste valeur la démarche esthétique de l'écrivain cinéaste sénégalais. Si le facteur temps est prépondérant dans la trame narrative de l'action du récit, il est mis en exergue dans les deux médias par une esthétique bien différente. Pour faire passer les informations relatives aux indications temporelles, tels « le lendemain », « le jour suivant », etc., dont l'emploi est assez récurrent dans la nouvelle, vu l'impact de la fuite du temps depuis l'arrivée de l'avis du mandat, le réalisateur mise davantage sur les images. Dans le flux du récit cinématographique, Sembène donne, par exemple, à voir l'image d'un coucher de soleil.

Juste après cette image, le réalisateur présente une scène à la lumière du jour. Le contraste entre l'obscurité et la clarté qui se dégage à travers le montage des deux séquences permet

d'appréhender le passage d'un jour à un autre. Cette image du coucher de soleil marque la fin d'une journée difficile pour Ibrahima Dieng, aux prises avec les autorités administratives sénégalaises pour se faire délivrer une pièce d'identité. Cette séquence est suivie d'un plan qui montre Mbarka, le marchand d'épices, ouvrir son magasin : une image qui suggère le début d'une nouvelle journée, qui sera marquée pour Dieng par de nouvelles tracasseries dans son odyssee. C'est ainsi que Sembène suggère par ces techniques narratives cinématographiques la fuite du temps. Il convient de rappeler, à cet effet, que le temps constitue la thématique centrale du film.

Le coucher de soleil ne renferme ici aucune connotation symbolique (contrairement par exemple aux comédies romantiques occidentales). Il apparaît simplement comme un moyen esthétique de rendre transparent et de façon visuelle l'écoulement du temps sans nul recours aux éléments écrits, intertitres ou autres. L'expression du passage d'un jour à un autre telle qu'elle se dégage à travers une telle indication est soutenue par des images spécifiquement culturelles. Nous voyons Mbarka, l'épicier du quartier, ouvrir sa boutique, son magasin. À travers cette combinaison intersémiotique alignant dialogues et images, Sembène ne fait pas que marquer la fin d'une journée et le début d'une autre. Il suggère de manière expressive l'écoulement, voire la fuite du temps. Il convient, à cet effet, de rappeler que le personnage principal, Ibrahima Dieng, mène tout au long du récit une véritable course contre la montre pour pouvoir toucher le fameux mandat envoyé par son neveu Abdou qui vit en France. Pour justement mieux faire appréhender la fuite du temps et marquer des repérages temporels par rapport au déroulement de l'action du récit, nous avons l'image suivante :



Dieng dans Mandabi (1968 : 69') en train de dessiner avec le doigt.

Dans un monologue intérieur, que l'on entend au moyen de la voix *off*, Ibrahima Dieng, en dessinant avec son doigt dans le sable, compte le nombre de jours qui restent jusqu'à l'échéance du retrait du mandat. Sur ce, il se rappelle les différentes étapes de son odyssee (Ndong, 2013 : 82) :

Am naa benn fan post ba, am naa benn fan meeri ba, benn fan ci sama kër jarbaat, benn fan bànk ba, ñaari fan ca portale yi nga xam ne jotaguma ko. Benn ñaar, ñett, ñient juróom juróom ñaar, juróom ñett, juróom ñenti fan yoo xam ne màndaa baangi fi, mu des juróom benni fan nu delloo màndaa bi Paris

Je suis resté trois jours au lit, je suis allé un jour à la poste, je suis allé un jour à la mairie, un jour à la banque, deux jours chez le photographe, sans avoir reçu mes photos. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf jours depuis que le mandat est arrivé. Il reste six jours avant qu'on ne retourne le mandat à Paris; (notre traduction).

La combinaison entre d'une part l'image qui émane directement des modes d'expression plus ou moins propres aux sociétés orales, et le monologue intérieur d'autre part, suggère de manière expressive que déjà neuf jours se sont écoulés depuis l'annonce de l'arrivée du mandat et qu'il ne reste donc plus à Dieng que six jours pour encaisser l'argent. Les images constituent dès lors un canal d'informations privilégié dans le style narratif cinématographique de Sembène qui lui permet encore une fois de toucher les masses analphabètes.

Ces illustrations pourraient inciter à penser que Sembène ne se sert que des dialogues et des images, et qu'il réfuterait tout recours à l'écriture. Pourtant, dans certains films, il est aisé de constater à quel point l'écriture peut jouer un rôle important en tant que moyen de promouvoir l'usage des langues africaines, comme le wolof.

Écritures dans les génériques des films de Sembène : l'impact du wolof

Dans une publication antérieure, nous avons illustré la manière dont l'impact du wolof chez Ousmane Sembène a une dimension esthétique et réceptive qui s'observe aussi bien dans les textes littéraires que dans ses productions cinématographiques (Ndong, 2011 : 43). Si le réalisateur sénégalais se contente souvent de

traduire ou de transposer directement en français des éléments du wolof, notamment dans un grand nombre de ses textes littéraires, l'usage du wolof dans quelques-uns de ses films comme langue des dialogues filmiques s'impose au vu du rôle joué par cette langue au Sénégal, en tant que langue de communication interethnique. Malgré la prédominance du français au Sénégal, il « utilise toutes les ressources linguistiques du terroir en plus de l'arsenal métalinguistique qui peut lui permettre d'atteindre sa cible » (Diagne, 2014 : 99), pour reprendre les propos d'Ismaïla Diagne, dans son livre très illustratif *Lire et relire Ousmane Sembène*.

Dès lors, au-delà de la diglossie et des interférences linguistiques nées du contact du wolof avec le français, nous avons par exemple dans le générique de fin du film *Borom Sarret* la mention wolof « DIEHNA » (en français « FIN ») :

The end of the film, as well as the title, stills imbued of the Wolof-language since it is announced by the Wolof expression « DIEHNA » (END), while in the Senegalese films, whether Francophone or "Afrofone", in general we have the mention in French "FIN" like any other written in the end titles (Ndong, 2017: 53).

Si le film a été réalisé en version française doublée, Sembène présage déjà de l'impact que le wolof aller avoir désormais dans son style cinématographique. C'est ce que confirme *Mandabi* (1968), qui constitue le premier film en wolof. En plus des dialogues oraux principalement en wolof, dans *Mandabi*, nous constatons dans le générique de début de film l'écriture en wolof.

Contrairement au film *Borom Sarret* où l'écriture wolof est traduite par l'usage d'une expression équivalente du terme français FIN, en langue wolof DIEHNA, dans *Mandabi*, Sembène adopte une stratégie singulière : il transcrit en écriture française un mélange d'éléments du wolof et du français. Nous pouvons le constater à travers l'exemple suivant (*Mandabi*, 85 : 35) :

Sef operateurbi	Paul SOULIGNAC
Operateurbi	J. KARISTAN
Assistant operateurbi	Issa THIAW
Ingénieururi soni	Henry MOLINE
Assistanbi	EI Hadji MBOW
Sef electridenbi	Emil GANEM
Assistanyi	Dia CHERIF — J. DIATTA
Fotografe	Maya BRACHER

Les mots à gauche sont une mixture du wolof et du français. Sembène n'a fait que transmettre à l'aide de l'orthographe française un mélange de vocables wolof et français, tels qu'ils auraient été prononcés par un locuteur wolof sénégalais en situation de diglossie née du contact entre le français, langue officielle au Sénégal, et les langues locales de communication, en l'occurrence ici le wolof. Il ressort de cet exemple la forte influence du français dans lequel le wolof puise un grand nombre de vocables, surtout renvoyant au vocabulaire moderne. Les termes français « opérateur », « assistant », etc. sont utilisés sous forme d'emprunts lexicaux avant d'être adaptés à la grammaire wolof avec les classes « bi », dans « opérateurbi », et « ki », dans « assitanyi », qui renvoient respectivement aux articles définis singulier et pluriel. À propos de l'usage du wolof, Ismaïla Diagne affirme, en parlant de Sembène : « Il s'agit pour lui d'en faire un outil de promotion de la culture africaine, à tout prix » (2004 : 108). Notre exemple illustre l'aptitude du wolof à élargir son champ lexical à travers des transpositions qui naissent du contact avec le français. Mais il en ressort également la richesse que peut constituer le mélange des langues dans l'élargissement de la lexicographie du wolof. Dans le même ordre d'idées, Ismaïla Diagne affirme : « Ce qui semble évident dans l'œuvre de Sembène, c'est qu'il faut s'atteler, sans délai, au développement des langues africaines en plein essor, sans renoncer au puissant moyen de communication qu'est le français » (*ibid.* : 189).

Toutefois l'intention de Sembène va bien au-delà de la promotion d'une certaine forme d'enrichissement linguistique par le biais de la diglossie. Elle se veut davantage engageante et militante, dans le sens d'une prise en compte des langues africaines dans les processus de productions artistiques africaines. Si une grande partie de son public sénégalais ne lit pas en français, pas plus que le wolof, une volonté manifeste est affichée de valoriser l'écriture en wolof. Nous sommes tenté d'établir ici un lien entre cet exemple et la posture militante de Sembène pouvant être illustrée entre autres par la revue en langue wolof *Kaddu*, créée en 1971. Mais la question du public semble être pour Sembène bien moins importante que son militantisme pour une écriture en wolof. N'écrivait-il pas, dans la dédicace de son roman *Le docker noir*, « Je dédie ce livre à ma mère, bien qu'elle ne sache pas lire / [...] Penser qu'elle y promènera les doigts suffit à mon bonheur » (1973 : 8) ?

Par l'usage du wolof dans quelques génériques, Sembène invite indirectement son spectateur à développer une réflexion sur la promotion des langues africaines et à aller au-delà de leur usage comme moyens d'expression artistique. Cette posture est d'ailleurs adoptée par quelques-uns de ses personnages. C'est le cas de Gor Mag dans *Guelwaar*, de Mammy dans *Faat Kine*, mais également et surtout de Rama dans *Xala*. Alors que les deux premiers se sentent exclus des conversations tenues en français, Rama, quant à elle, qui maîtrise bien cette langue, préfère néanmoins s'exprimer en wolof, même quand son père s'adresse à elle en français. Dans le récit, elle s'illustre par sa position de promotrice de la revue en langue wolof *Kaddu* qu'elle achète et lit. La démarche militante de Sembène rappelle son engagement vis-à-vis des autres langues locales parlées au Sénégal et en dehors des frontières nationales sénégalaises. Nous pensons entre autres au tournage de *Emitaï* en diola ou de *Moolaadé*, en bambara et en pulaar, un film qu'il considère par ailleurs comme la plus africaine de ses productions cinématographiques et qui eut un impact considérable sur le plan de la réception.

Qu'en est-il à présent des écritures françaises dans les films de Sembène? Pourquoi et dans quelles situations Sembène y a-t-il recours et quelle fonction ont ces écritures sur les plans narratif et esthétique? C'est à ces différentes questions que nous tenterons de répondre à présent.

Écritures françaises dans la trame narrative de quelques films

Au vu des stratégies utilisées par Sembène pour éviter parfois l'usage de l'écriture dans la trame narrative de quelques films, et l'usage du wolof dans certains génériques de films, on pourrait être tenté de penser que le cinéaste rejetterait, d'un revers de la main, l'écriture française dans ses films, surtout que ces derniers reposent, sur le plan linguistique, essentiellement sur des dialogues (oraux) en wolof. Sembène, cependant, a souvent recours à la langue française pour rendre compte des repérages spatiaux. Nous nous limiterons à trois exemples pour illustrer la manière dont le cinéaste militant allie à l'écriture française certaines stratégies intersémiotiques

pour contourner la question de leur réception par un public qui ne comprendrait pas ou qui ne pourrait pas lire cette langue.

Pour suggérer l'arrivée d'Ibrahima Dieng au commissariat de police, dans *Mandabi*, Sembène a recours à une plongée qui donne à lire la mention « Commissariat de Police », comme nous le voyons sur cette image :



Arrivée de Dieng au commissariat de police (*Mandabi*, 1968 : 25').

Le recours au français pour ce qui est du canal écrit, notamment avec l'utilisation de pancartes, etc. ne constitue en aucune manière, pour Sembène, un moyen de valoriser cette langue, encore moins d'en faire la promotion. Après tout, « *Le mandat* montre à quel point la méconnaissance du français exclut une part considérable des citoyens sénégalais des services administratifs » (Nzabatsinda, 1996 : 34). Une telle démarche participe plutôt à un effet de réalisme sociolinguistique, qui prend notamment en compte l'impact du français au Sénégal en tant que seule langue officielle utilisée dans l'administration publique. Soucieux cependant de son public analphabète, Sembène ne manque pas d'avoir recours à d'autres canaux d'information pour mieux faire passer son message. Ainsi, la caméra oriente le regard du spectateur du haut vers le bas pour montrer le personnage de Dieng qui, arrivant au poste de police, rencontre deux policiers en uniforme, visualisés en premier plan (*Mandabi*, 1968 : 25). L'allusion de l'arrivée d'Ibrahima Dieng au poste de police est donc assez claire.

À travers ces redondances intersémiotiques qui allient l'usage de l'écrit (mention « Commissariat de police ») et des images (image des policiers), Sembène contourne les problèmes de réception pouvant être liés à l'illettrisme, en français notamment. Ce faisant, il rend son cinéma plus accessible. Il est permis de dire que Sembène tient compte ici d'un public double : celui lettré en français qui peut déchiffrer le message écrit, et celui analphabète pour qui les dialogues et les images constituent le principal canal d'information.

Toutefois, il arrive à Sembène d'intégrer des écritures qui jouent une fonction purement diégétique. Loin de se limiter à des informations sur les déplacements de Dieng, ces écritures participent à donner au spectateur des renseignements sur certains personnages. Nous pouvons le constater dans la séquence où Dieng se rend chez Mbaye Sarr, l'homme d'affaires qui finit par l'escroquer après avoir retiré son mandat par procuration. Dans un plan rapproché, la caméra attire l'attention sur la mention écrite sur le mur de la devanture de la maison :



Devanture de la maison de Mbaye Sarr dans *Mandabi* (1968 : 78').

Si le narrateur de la nouvelle *Le mandat* présente le personnage comme étant un homme d'affaires, il s'agit dans le film, à travers l'écriture sur cette image, d'une stratégie mise en place par le réalisateur pour rehausser le statut lié au personnage. Pour faire appréhender cette information au spectateur ne sachant pas lire,

d'autres images montrent l'accoutrement du personnage, habillé en ensemble costume, s'exprimant en français. Bref, tout laisse penser que Mbaye Sarr, à la différence des autres personnages, est un intellectuel, voire un homme d'affaires.

Une stratégie similaire est mise à contribution dans le film *Guelwaar*. Alors que le personnage principal, Pierre Henri Thioune, dit « Guelwar », prononce son fameux discours sur la critique de l'aide extérieure, la caméra pointe, à travers une image juxtaposée, un camion où l'on peut lire sur le capot : « AIDE ALIMENTAIRE » (*Guelwaar*, 1993 : 88'). C'est ainsi qu'à la fin du film, le générique révèle l'importance, chez le réalisateur, du rejet de l'aide alimentaire qui renvoie à une certaine forme de néocolonialisme. Il s'agit là d'une esthétique de fin de récit qui, à maints égards, rappelle la manière dont la morale de l'histoire est amenée dans les conte africains du XXI^e siècle.

Cette technique sert de moyen esthétique pour, à la fois, renseigner le spectateur sur le contenu du camion et attirer son attention sur la thématique de la dépendance vis-à-vis de l'Occident, telle qu'elle se dégage dans le discours de *Guelwaar*. En se servant ici de la langue de l'ancienne puissance coloniale, Sembène dénonce indirectement la politique de la main tendue pour inviter les élites africaines à prendre leur destin en main et à ne pas se laisser aller à ce que Madior Diouf appelle une mendicité déguisée (1986 : 51). C'est dire aussi que « Sembène fit de la caméra une arme pour un changement social et politique inspiré par le marxisme ; ses films devinrent des armes pour inciter les Africains à se libérer eux-mêmes et à affranchir leur continent de l'occupation et l'oppression coloniales » (Andrade-Watkins, 2010 : 166).

Conclusion

Nous pouvons dire en conclusion que l'écriture chez Sembène revêt une allure particulièrement engageante dans le générique de quelques films, comme *Borom Sarret* et *Mandabi*, des films dont les titres illustrent l'hybridité du répertoire linguistique de Sembène à travers un mélange du wolof et du français. De plus, les stratégies utilisées pour contourner l'usage du français comme éléments du discours narratif filmique, ou pour appuyer certaines écritures,

comme illustré par le recours aux images et aux sons, confèrent aux films de Sembène une valeur esthétique à la croisée des chemins entre style cinématographique et représentations culturelles.

En définitive, nous pouvons retenir que le militantisme de Sembène — que Maguèye Kassé considère à juste titre comme un panafricaniste convaincu (Kassé, 2010 : 175) —, en faveur des langues africaines en général et du wolof en particulier, va bien au-delà de l'usage de cette langue dans ses textes littéraires. Dans le film, Sembène n'a nul besoin de recourir aux emprunts lexicaux ou à des transpositions ou traductions en français. Il utilise directement le wolof dans les dialogues, et parfois sous forme d'écriture, comme autre canal d'information filmique. C'est à juste titre que l'écrivain-cinéaste voyait donc dans le cinéma, qui lui permettait d'allier l'usage des langues, plus particulièrement africaines comme le wolof, avec celui des images et des sons, un moyen privilégié pour toucher son public analphabète et d'en faire, pour reprendre ses propres propos, « une véritable école du soir » (Diallo, 1973 : 45).

Louis Ndong est enseignant-chercheur à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal). Il est, depuis 2013, membre du prix du journalisme de la Bayreuth International School of African Studies de l'Université de Bayreuth (Allemagne), où il a effectué son PhD en 2012. Il a publié un livre et plus de trente articles sur la traduction allemande de textes littéraires et films sénégalais, mais aussi sur la littérature africaine en général. Un grand nombre de ses publications et conférences porte sur l'œuvre littéraire et cinématographique d'Ousmane Sembène. En outre, il s'intéresse, dans ses recherches et différents travaux, aux questions liées à la communication interculturelle, aux adaptations cinématographiques de textes littéraires et à la didactique des langues, en particulier de l'allemand comme langue étrangère.

Références

ANDRADE-WATKINS, Claire (2010). «Le baobab vivant: Ousmane Sembène et le cinéma africain», dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Un voyage pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique: 165-172.

BASSORI, Timité (2004). «Soumanou Paulin Veyra: un cinéaste pionnier», dans *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Veyra. Ousmane Sembène, Sarah Maldoror, Balufu Bakupa-Kanyinda, Timité Bassori, Euzhan Palcy, Mahama Johnson Traoré, etc.*, Paris, Présence Africaine: 35-40.

DIAGNE, Ismaïla (2014). *Lire et relire Sembène Ousmane*, Paris, L'Harmattan.

DIAGNE, Ismaïla (2004). *Les sociétés africaines au miroir de Sembène Ousmane*, Paris, L'Harmattan.

DIALLO, Siradiou (27 janvier 1973). «Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane», [entretien], *Jeune Afrique*, n° 629: 44-49.

DIOUF, Madior (1986). *Comprendre Véhi-Ciosane et Le Mandat de Sembène Ousmane*, Issy les Moulineaux, Les classiques Africains, coll. « Comprendre ».

KASSÉ, Maguèye (2010). « Ousmane Sembène, éveillé de conscience », dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Un viatique pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique : 173-182.

NDONG, Louis (2017). « The Use of Languages as Linguistic Militancy in Ousmane Sembène's Films : Between Film Aesthetics and Cinematographic reception », *African Renaissance*, vol. 14, London, Adonis & Abbey Publishers : 51-64.

-- (2013). « Zeitinszenierung und -einordnung in Sembènes Filmen : zwischen Filmästhetik und kulturspezifischer Darstellung », dans Johannes ROSENSTEIN (dir.), *Film-Konzept Ousmane Sembène*, München, Edition text+kritik : 74-87.

-- (2011). « Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le mandat* et du film *Manda bi* », dans Phyllis TAOUÁ (dir.), *Études littéraires africaines. Ousmane Sembène*, Metz, Université Paul Verlaine : 33-45.

NZABATSINDA, Anthère (1996). *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Toronto, Éditions du Gref.

SEMBÈNE, Ousmane (1973). *Le docker noir*, Paris, Présence Africaine.

Filmographie (Ousmane SEMBÈNE)

Faat Kine, 2000, 90 min.

Guelwaar, 1992, 115 min.

Xala, 1970, 143 min.

Mandabi, 1968, 90 min.

Borom Sarret, 1963, 20 min.

Claude FOREST

Université de Strasbourg

La diffusion en France des longs métrages d'Ousmane Sembène

Résumé : Ousmane Sembène est l'un des réalisateurs d'Afrique sud saharienne francophone qui s'est montré le plus prolifique, mais aussi, avec Idrissa Ouédraogo, celui qui aura été le plus diffusé dans les salles de cinéma françaises de son vivant. Si nombre de ses films furent favorablement accueillis par la critique, ils connurent très peu d'engouement auprès des spectateurs français, sa reconnaissance par certains cercles cinéphiliques et son aura esthétique étant de ce fait incomparables avec son succès commercial. Les éléments d'analyse font ressortir la véritable stratégie d'Ousmane Sembène, qui a d'abord recherché une reconnaissance internationale par les festivals, et non par les publics étrangers.

Diffusion en salle, Entrées, France, Long métrage, Ousmane Sembène

Ousmane Sembène est l'un des réalisateurs d'Afrique sud saharienne francophone (ASF) qui, avec Boubakar Diallo, Med Hondo et Henri Duparc, a été le plus prolifique, mais aussi, avec Idrissa Ouédraogo, celui qui aura été le plus diffusé dans les salles de cinéma françaises de son vivant. Sa vie et son œuvre ont de ce fait déjà suscité nombre d'ouvrages écrits sur un cinéaste africain (Gadjigo, 2013 ; Berty, 2019 ; Pfaff, 1984) ; aussi la présente contribution se limitera-t-elle à un aspect jusqu'ici peu étudié, à savoir la diffusion de ses films en France, pays qui, de par son histoire, a jusqu'à présent été le plus réceptif aux films d'Africains en général, et à ceux de Sembène en particulier.

Si son dernier film *Moolaadé* fut le plus primé en 2004 (prix *Un certain regard* à Cannes, prix spécial du jury au festival international de Marrakech, prix du meilleur film étranger décerné par la critique américaine, etc.), il fut également celui qui connut les plus grandes faveurs du public français avec plus de 80 000 spectateurs qui sont venus le voir après sa sortie en mars 2005. Toutefois, si nombre de ses films furent favorablement accueillis par la critique, ils connurent très peu d'engouement auprès des spectateurs français, sa reconnaissance par certains cercles cinéphiliques et

son aura esthétique étant de ce fait incomparables avec son succès commercial. Sur ce plan, au-delà de son talent d'artiste, que la moitié de ses longs métrages aient été des autoproductions, sans partenaires français ou occidentaux, a indéniablement défavorisé sa diffusion en France.

De *La Noire de...* (1966) au *Camp de Thiaroye* (1988), en passant par *Le mandat*, *Emitai*, *Xala*, *Ceddo* et *Guelwaar*, nous nous proposons d'interroger les facteurs ayant permis cette longue carrière critique, et de retracer la diffusion, la carrière et la réception par le public de tous les films d'Ousmane Sembène dans les salles de cinéma françaises de 1966 à 2005. En particulier, nous nous interrogerons sur l'identité de ses distributeurs, sur les salles qui l'ont accueilli et lui ont permis, avec des niveaux de succès majoritairement assez faibles, de toucher davantage la capitale que la province, l'une des caractéristiques de nombreux films d'auteur. Ces éléments feront ressortir la véritable stratégie d'Ousmane Sembène, qui se voulait certainement davantage militant auprès des populations de son propre pays et qui a recherché une reconnaissance internationale par les festivals, et non par les publics occidentaux.

1. Les réalisations d'Ousmane Sembène¹

Ousmane Sembène est né en 1923, en plein essor de la colonisation de son pays, le Sénégal. D'abord docker en France, il écrit des romans avant de se lancer tardivement dans le cinéma, qu'il conçoit de manière militante juste au moment des indépendances. Après une formation au VGIK (Vsesoûznyj gosudarstvennyj Institut Kinematografii) de Moscou, conforme à ses engagements syndicaux à la CGT (Confédération Générale du Travail) française, il va classiquement commencer sa carrière en tournant quelques courts métrages, mais passe rapidement au long métrage. L'essentiel de son cheminement cinématographique s'avère décousu, tournant

¹ Dates clés d'Ousmane Sembène : 1923, 8 janvier : naissance à Ziguinchor (Sénégal) ; 1942 : mobilisation par l'armée française au sein des tirailleurs sénégalais ; 1956 : premier roman, *Le docker noir* ; 1960 : retour au Sénégal puis formation à l'Institut d'État moscovite du Cinéma (VIGK) ; 1961 : fonde sa société de production *Filmi Domirev* ; 1962 : réalisation du premier court métrage, *Borom Sarret* ; 1966 : réalisation du premier long métrage *La Noire de...* ; 1967 : membre du jury du festival de Cannes ; 2004 : sortie à Cannes de son dernier long métrage *Moolaadé* ; 2007, 9 juin : décès à Yoff, Sénégal.

cinq longs métrages entre 1966 et 1979, s'interrompant une vingtaine d'années avant de tourner quatre longs métrages entre 1992 et 2004. Il demeure toutefois l'un des pionniers du cinéma réalisé par des Africains francophones au Sud du Sahara, et est souvent considéré comme le doyen de la première génération, dont il en est l'un des plus célèbres représentants.

Tableau 1 : Les courts-métrages d'Ousmane Sembène

Année	Titre
1962	<i>Borom Sarret</i>
1963	<i>L'empire Songhaï / L'empire Songhay</i>
1964	<i>Niaye</i>
1969	<i>Polygamie</i>
1969	<i>Problème de l'emploi</i>
1970	<i>Pluie (taux / taw)</i>
1972	<i>JO de Munich</i>

Cette célébrité vaut toutefois plus pour son engagement militant et sa reconnaissance par les instances de légitimation internationales que par son audience auprès des publics, tant africains qu'occidentaux. Celle-ci peut se mesurer en France d'abord par le nombre d'entrées en salles, support unique de diffusion des films au début de sa carrière.

Le corpus des longs métrages étudiés le concernant est donc de huit œuvres, dits films de cinéma, car ils ont obtenu un visa d'exploitation et sont sortis commercialement en salles au cours d'une période assez longue et étalée de 38 ans, entre 1967 et 2005.

Date immatriculation	Sortie France	Titre	Nationalité du long métrage	Genre	Durée
03/03/1966	05/04/1967	<i>La Noire de...</i>	SN/FR	Comédie dramatique	56'
25/03/1968	07/11/1968	<i>Le mandat (Mandabi)</i>	SN/FR	Comédie	105'
15/04/1977	07/06/1972	<i>Emitai (Dieu du tonnerre)</i>	SN	Drame historique	96'
13/11/1975	27/01/1976	<i>Xala</i>	SN	Comédie	128'
04/04/1979	11/07/1979	<i>Ceddo</i>	SN	Comédie dramatique	120'
26/11/1997	07/01/1998	<i>Camp de Thiaroye</i>	SN/DZ/TN	Historique	150'
16/12/1991	24/11/1993	<i>Guelwaar</i>	SN/FR	Comédie dramatique	105'
nr	inédit	<i>Faat Kiné</i>	SN	Comédie dramatique	115'
14/01/2005	09/03/2005	<i>Moolaadé</i>	SN/BF/FR/DZ	Drame	117'

Tableau 2: Les longs métrages d'Ousmane Sembène

2. Le contexte général

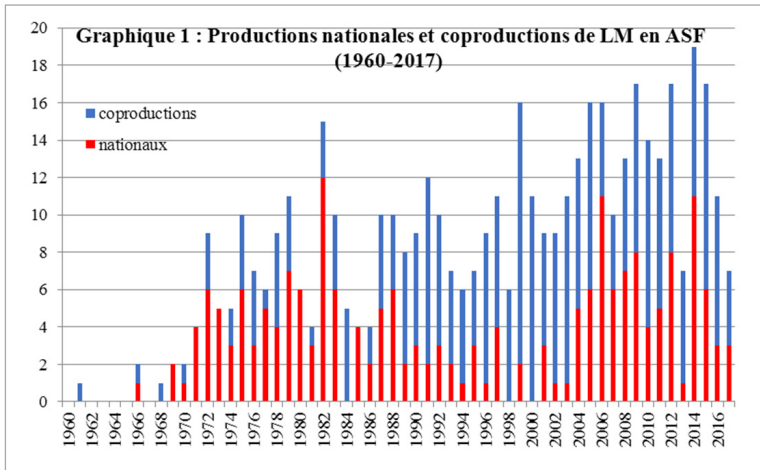
Il convient préalablement de préciser que ce rythme de réalisation est tout à fait singulier et exceptionnel dans le monde, y compris dans les nations industrialisées. Concernant les réalisateurs africains sud sahariens francophones, si l'accès au métier est difficile, y demeurer l'est encore plus. En effet, si l'on recense 154 personnes ayant pu réaliser un long métrage entre 1960 et 2018, les deux tiers en réaliseront au moins un autre, dont 48 deux, puis seulement 21 un troisième, etc. (Forest, 2018).

Tableau 3: Ventilation des réalisateurs selon leur nombre de long métrage d'ASF (1960-2017)

Nombre de longs métrages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Nombre de réalisateurs	15 4	4 8	2 1	9	8	4	3	2	1	2	0	1

La ventilation des effectifs selon le nombre de longs métrages réalisés est asymptotique, la grande masse étant concentrée pour un unique film tourné, tandis qu'une faible poignée en cumule un grand nombre. Boubakar Diallo (Burkina Faso) fait figure de stakhanoviste avec presque un long métrage par an depuis ses débuts en longs métrages en 2004 (12 au total), suivi de noms plus anciennement

connus à l'international, Med Hondo (Mauritanie) et Jean-Marie Teno (Cameroun) en ayant réalisé 10 chacun, Ousmane Sembène (Sénégal) 9, Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) et Henri Duparc (Guinée) 8. Quantitativement, il est donc le quatrième plus important réalisateur-producteur de longs métrages en ASF.

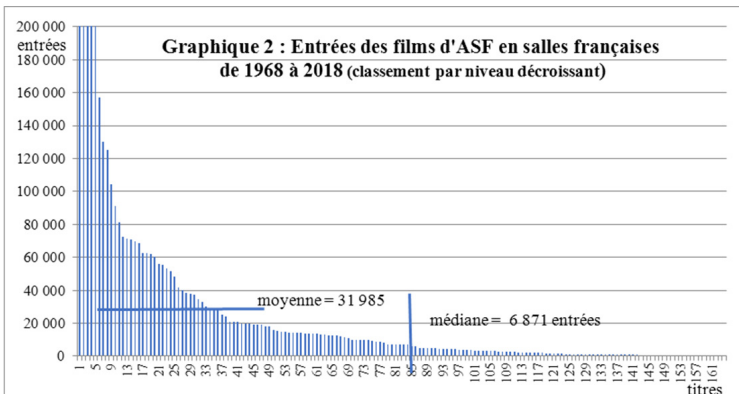


Sources : CNC, Institut français, ministère français de la Coopération

Malgré son talent, la production d'Ousmane Sembène n'a pas été favorisée par la multiplication des coproductions internationales, et notamment par la signature d'accords entre États, encouragés en France par le nouveau directeur général du CNC (Centre national de la cinématographie), Dominique Wallon, l'effort de soutien et de valorisation étant net et sans précédent durant les années 1990. Cette nouvelle politique s'était traduite par un accès croissant de longs métrages du Sud aux mécanismes de droit commun de financement du cinéma français et, surtout, lorsque le ministère des Affaires étrangères avait signé, sous l'impulsion du CNC, des accords de coproduction bilatéraux avec 44 pays dont le Burkina Faso dès 1991, puis le Sénégal (1992), le Cameroun (1993), la Guinée (1993), la Côte d'Ivoire (1995), dans lesquels, élément essentiel, ces pays se voyaient ouvrir le droit à l'avance sur recettes. Mais Sembène n'utilisera guère ces dispositifs, la moitié de ses longs métrages étant entièrement financés par des sociétés sénégalaises, dont la sienne, *Filmi Domirev*, surtout pour des motifs politiques,

puisqu'il soutenait qu'une véritable indépendance passait d'abord par celle qui prime, soit financière.

Concernant la diffusion de ses films en France, il convient de replacer la carrière de Sembène dans un cadre plus général de longs métrages d'Africains depuis les indépendances politiques. Sans détailler la diffusion ni la réception de tous les longs métrages d'Afrique sud saharienne francophone (ASF), déjà étudiées ailleurs (Forest, 2018), sur les 164 longs métrages d'ASF diffusés en salles en France dont les entrées ont été retrouvées, entre 1960 et 2017 le niveau médian de leurs spectateurs est de 6 871 entrées, avec une moyenne d'à peine 32 000 entrées. À titre de comparaison, tous films confondus (genres, nationalités...), les 829 titres (reprises incluses) distribués en salles françaises en 2017 ont généré 211 millions d'entrées, soit 255 000 en moyenne, la médiane s'établissant à 20 000 entrées.



Sources : CNC, Le Film français

Le désintérêt du public français est donc ancien, profond, récurrent, et touche tous les longs métrages d'Afrique sud saharienne et pas seulement francophones (un seul long métrage nigérian a été distribué en salle au cours des dix dernières années, aucun du Kenya ni d'Ouganda, etc.), et il en va de même pour tous les marchés du Nord. En six décennies, seuls quatre longs métrages, tous en coproduction française, auront généré plus de 250 000 entrées en salles en France. La très faible fréquentation de ces longs métrages et leur non-exportation vers les autres continents du Sud, pas plus qu'en Afrique du Nord, révèlent un désintérêt encore plus important.

Il convient de surcroît de souligner que les quatre premiers films, dont les scores se détachent nettement des autres, n'ont pas réalisé leurs entrées uniquement en salles commerciales, mais sont entrés dans l'un des dispositifs français d'éducation à l'image soutenus par le CNC, notamment « Collège au cinéma » *Le Ballon d'or* en 1995-1996 et *Yaaba* (2003-2004); « Lycéens au cinéma », tels *Timbuktu* (2015-2016), *Yeelen (La lumière)* en 2010-2011 après *Le vent* (2001-2002); et enfin « Écoles et cinéma », tel *Rabi* (2004-2005).

Tableau 4 : Les dix plus grands succès de réalisateurs d'ASF en salles françaises

Sortie France	Titre	Réalisateur	Nationalité du réalisateur	Entrées en France
10/12/2014	<i>Timbuktu</i>	Sissako, Abderrahmane	MR (ML)	1 186 882
04/08/1998	<i>Ballon d'or (Le)</i>	Doukouré, Cheik	GN	430 047
27/11/1987	<i>Yeelen (La lumière)</i>	Cissé, Souleymane	ML	344 721
19/05/1989	<i>Yaaba</i>	Ouédraogo, Idrissa	BF	302 219
18/10/2006	<i>Bamako</i>	Sissako, Abderrahmane	MR (ML)	225 882
07/06/1985	<i>Visages de femmes, destin de femmes</i>	Ecaré, Désiré	CI	130 105
05/12/1990	<i>Tilai (question d'honneur)</i>	Ouédraogo, Idrissa	BF	125 156
01/01/1988	<i>Bal poussière</i>	Duparc, Henri	GN	104 373
24/03/1993	<i>Rabi</i>	Kaboré, Gaston	BF	91 024
09/03/2005	<i>Moolaadé</i>	Sembène, Ousmane	SN	81 206

Sources : CNC, Le Film français

3. La distribution en France des longs métrages d'Ousmane Sembène

3.1 *La Noire de...*

Réalisé en 1966, il obtiendra son visa français d'exploitation commerciale le 3 mars de cette année et sortira en salles un an plus tard le 5 avril 1967. Il n'est pas le premier long métrage d'ASF ni même africain, mais une coproduction franco-sénégalaise (Les Actualités françaises et *Filmi Domirev*²), d'un réalisateur sénégalais. Et il s'agit d'un court métrage, puisque d'une durée effective de 56 minutes, et non des 60 à 65 annoncées à sa sortie et encore aujourd'hui sur de nombreux sites : l'enjeu symbolique d'être « le premier long métrage africain »³ et créer une mythologie a pu l'emporter sur les précisions factuelle et historique.

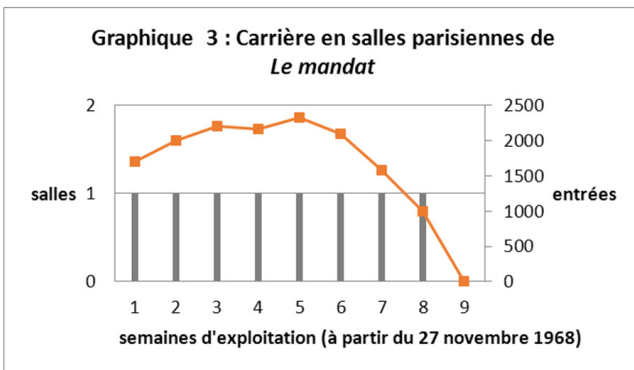
² La société d'Ousmane Sembène qui produira nombre de ses films, en souhaitant ne plus dépendre financièrement de l'étranger, et notamment de l'ancienne puissance coloniale.

³ D'autres pays, la Tunisie dès 1924, l'Algérie (clandestinement), Madagascar et

Il obtiendra plusieurs distinctions mais, distribué par son coproducteur les Actualités françaises, il ne connaîtra qu'une sortie confidentielle dans une seule salle à Paris (le Luxembourg) où il ne restera qu'une semaine à l'affiche en réalisant tout de même 2 200 entrées, mais passera totalement inaperçu du grand public, ayant cumulé à ce jour seulement 3 373 entrées à Paris, et environ 5 000 dans toute la France. En revanche, en 1966, il obtiendra plusieurs prix en festival, succès de légitimation qui fondera probablement la stratégie de sortie des films suivants : *Tanit d'or* aux JCC (Journées cinématographiques de Carthage) (Tunisie); Grand prix au Festival mondial des arts nègres à Dakar (Sénégal); Prix Jean Vigo (France).

3.2 Le mandat

Réalisé en 1968, il obtiendra son visa français d'exploitation commerciale le 25 mars de cette année et sortira par son coproducteur le Comptoir français du film, le 27 novembre 1968, dans une seule salle parisienne, le Luxembourg (la même que *La Noire de...*), où il réalisera un score encore plus limité (1 711 entrées) la première semaine. Mais le bouche à oreille sera favorable, et il se maintiendra huit semaines à l'affiche dans cette salle, avec environ 2 000 spectateurs hebdomadaires, lui permettant d'enregistrer plus de 20 000 entrées dans la capitale, puis moitié moins en province. En 1968, il obtiendra le *Prix de la Critique Internationale* au festival du cinéma de Venise (Italie).

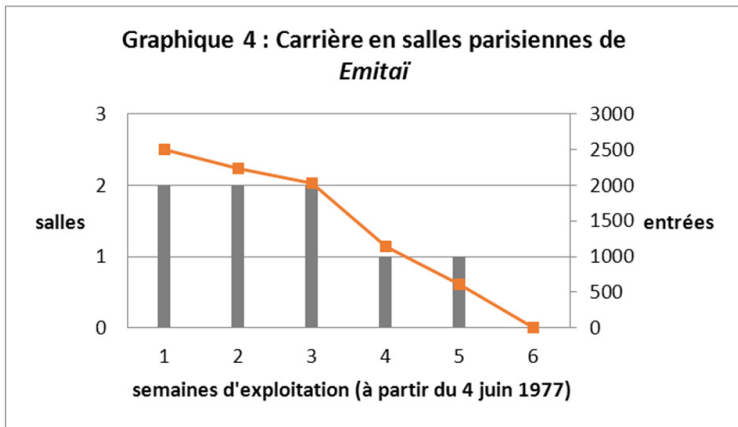


Sources : CNC, Le Film français

l'Égypte notamment, avaient déjà commencé à produire, dont *Gare centrale*, par Youssef Chahine (Égypte, 90 min.) en 1958. Sans compter l'Afrique du Sud, qui produisait abondamment depuis la Première Guerre mondiale, ni le Gabon (1961) ou la Guinée (1966).

3.3 *Emitai*

Réalisé en 1971, *Emitai* sera présenté la même année au festival de Moscou, l'année suivante à celui de Berlin, puis à de nombreux autres. Il obtiendra les *Prix d'argent* au festival international du cinéma de Moscou (URSS) et le *Prix OCIC* du Forum du Nouveau Cinéma au festival international du cinéma de Berlin (Allemagne). En France, il obtiendra son visa d'exploitation commerciale le 7 juin 1972 pour une présentation à la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes, mais sortira en salles d'abord en Hongrie en 1974, avant de ne sortir que trois ans plus tard en France, le 4 juin 1977. Distribué par Mk2, il effectuera une carrière un peu moins limitée que son premier film, diffusé dix ans plus tôt, mais essentiellement parisienne, restant cinq semaines en exclusivité, dans deux puis une seule salle, en y enregistrant 70 % des moins de 14 000 entrées françaises de sa brève carrière.

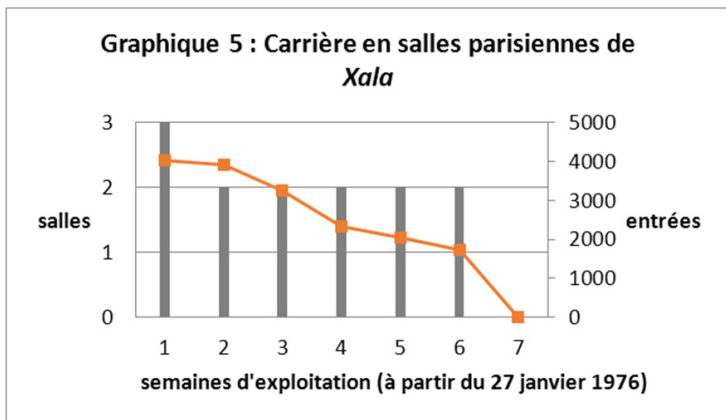


Sources : CNC, Le Film français

3.4 *Xala*

Achévé en 1975, son quatrième long métrage sortira également en premier au festival de Moscou, cette même année, avant de sortir en France le 27 janvier 1976 (visa du 13/11/1975) par l'UGC. En dépassant les 40 000 entrées en France, dont les trois quarts (30 391) à Paris, il fera légèrement mieux que *Le mandat*, mais sans sortir de l'étroit cercle de cinéphiles et de curieux qui auront

probablement été déçus, car il n'est pas certain que la stratégie du distributeur ait été payante : il souhaita manifestement surfer sur la vague de l'érotisme alors en plein essor⁴ en mettant sur l'affiche en premier plan un dos et des fesses nus d'une femme africaine. Il aura toutefois bénéficié de trois salles parisiennes pour sa sortie, et demeurera six semaines en exclusivité. Ce positionnement, renforcé par la diffusion de photogrammes mettant en valeur l'esthétique sensuelle de l'actrice, ne correspond pas au contenu du film, mais explicite certainement pourquoi *Xala* atteint, et de loin, le second niveau en termes de succès de Sembène sur Internet quatre décennies plus tard avec 400 000 vues sur le lien principal de *streaming*. En 1977, il remporte le Prix spécial du Jury au Festival international du film de Karlovy Vary (Tchécoslovaquie).



Sources : CNC, Le Film français

3.5 *Ceddo*

Réalisé en 1977, il sortira d'abord au festival de Berlin (Allemagne), où il obtiendra le *Prix Interfilm* du Forum du Nouveau Cinéma, puis à Moscou, cette même année, mais sans recevoir de prix. Il sort en salles en Hongrie en avril 1979, trois mois avant la France (11 juillet, visa du 4 avril), par un tout petit et éphémère distributeur sollicité par Sembène, Newin. Il fera légèrement mieux que *Xala* avec 48 000 entrées au total, dont 32 000 à Paris.

⁴ Le genre connut ses trois années glorieuses de 1974 à 1976. Le succès en 1974 de l'érotisme familial d'*Emmanuelle* (Just Jaeckin) fut historique, réalisant en six mois d'exploitation le score de 1 342 921 entrées en France en prenant la tête du box-office de l'année, établissant le record absolu de la durée d'exploitation en salles en restant onze ans d'affilée à l'affiche (553 semaines) à Paris.

3.6 *Camp de Thiaroye*

Réalisé en 1987, monté en mars 1988, il sortira comme les autres d'abord en festival, à Venise en 1988, où il obtiendra six prix (dont le spécial du jury et le prix UNICEF), puis à Berlin, à Toronto, etc. Après que Sembène ait demandé et obtenu, dix ans plus tard, son visa d'exploitation (le 26/11/1997), le film n'effectuera en France qu'une sortie « technique » le 7 janvier 1998, dans une seule salle. Il ne restera que quatre semaines à l'affiche au Cinéma des Cinéastes, dans l'indifférence absolue du public, qui ne comptera que 2 125 spectateurs, réalisant à Paris la quasi-totalité de sa carrière, pour y cumuler 3 936 entrées sur 4 106 au total en France — après une discrète ressortie en juillet 2005. Film le moins vu en salle en France, *Camp de Thiaroye* sera donc le plus gros échec commercial de Sembène.

Ce retard dans la distribution puis le désintérêt du public peuvent nous amener à nous interroger. Les hypothèses complotistes sur une éventuelle censure⁵ (encore exprimée sur la page Wikipédia du film en 2023⁶) sont peu sérieuses, vagues et ne nomment jamais qui l'aurait exercée ; les hypothèses sur des difficultés en raison de son sujet (le massacre de tirailleurs sénégalais par l'armée française après leur retour au pays) ou de son traitement (anticolonialiste et antiraciste) peuvent rassurer à bon compte, mais ne sont jamais étayées et n'explicitent pas pourquoi, par exemple, alors que ce film est librement accessible sur Internet depuis longtemps, son audience y est quatre fois moindre que *Moolaadé* ou que les autres succès de Sembène. D'autres arguments pourraient d'ailleurs être évoqués, comme celui d'une approche très partisane et partielle de l'Histoire⁷, ou encore un certain simplisme dans les oppositions des personnages, ainsi qu'une vision binaire, si ce n'est manichéenne, de l'Histoire⁸. Plus prosaïquement, il faut souligner d'autres facteurs d'ordre plus technique et économique : une coproduction du film entièrement africaine (Algérie, Sénégal, Tunisie), ce qui est un obstacle majeur récurrent pour l'exportation et la diffusion de tous ces films dans les pays du Nord, l'absence de partenaire français

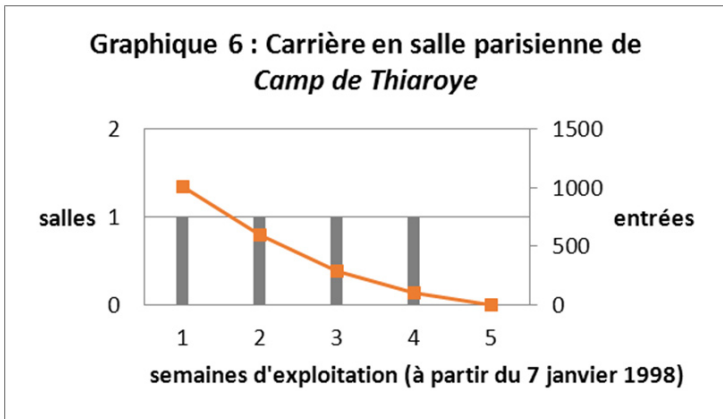
⁵ Voir Martin Mourre (2023). Sorti le 4 janvier 2023, ce film a réalisé plus d'un million d'entrées et, au-delà du sujet, la présence d'Omar Sy en tête d'affiche n'y est pas pour rien.

⁶ <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Camp_de_Thiaroye_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Camp_de_Thiaroye_(film))>, consulté le 9 juin 2023.

⁷ Voir Kenneth W. Harrow (1995). L'auteur souligne par exemple la non mention de la présence de tirailleurs sénégalais dans les chars qui ont mitraillé les autres tirailleurs du camp.

⁸ Voir Olivier Barlet (2000).

rendant plus difficile l'accès au marché hexagonal. Également et plus généralement, l'invisibilisation et le rejet, depuis le début des années 1990, des films d'Africains⁹ après l'effet de mode des deux décennies précédentes, phénomène qui touche indistinctement la quasi-totalité des films non occidentaux. Par ailleurs, le film suivant de Sembène, *Guelwaar*, tourné après mais sorti en salles avant *Camp de Thiaroye* (voir plus bas), avait rencontré exactement la même indifférence, sur un sujet pourtant non polémique. Cette situation n'est donc pas isolée et, depuis un demi-siècle, plus de 40 % des films d'Africains ont séduit moins de 5 000 spectateurs en salles françaises (graphique 2). Plus spécifiquement, en sus peut-être du thème qui intervient très (trop ?) tard, son traitement, l'absence d'acteurs connus et leur jeu très vieilli, sa longueur (2 h 27'), furent des causes essentielles du désintérêt, d'abord des professionnels français (distributeurs puis exploitants des salles), impliquant l'absence totale de promotion, et donc assez logiquement du public.



Sources : CNC, Le Film français

3.7 *Guelwaar*

Bien que réalisé plus tard, en 1991, il sortira également d'abord en festival, à Venise, où il obtiendra un prix, puis à New York, où il aura également une courte exploitation en salles commerciales, avant les salles françaises et cinq ans avant *Camp de Thiaroye*. Sorti par un autre distributeur, Les films du paradoxe, il fera l'objet d'un aussi grand rejet par le public. Ses deux salles parisiennes,

⁹ Voir Christiane Passevant et Larry Portis (1998).

l'Élysée Lincoln et les Parnassiens, n'enregistreront que 658 entrées pour sa première et unique semaine d'exploitation parisienne qui démarra le 24 novembre 1993. C'est essentiellement sa courte exploitation en province qui lui permettra d'atteindre à peine plus de 5 000 entrées (5 091). Le film recevra la Médaille d'Or du Président du Sénat italien au festival du cinéma de Venise.

3.8 *Faat Kiné*

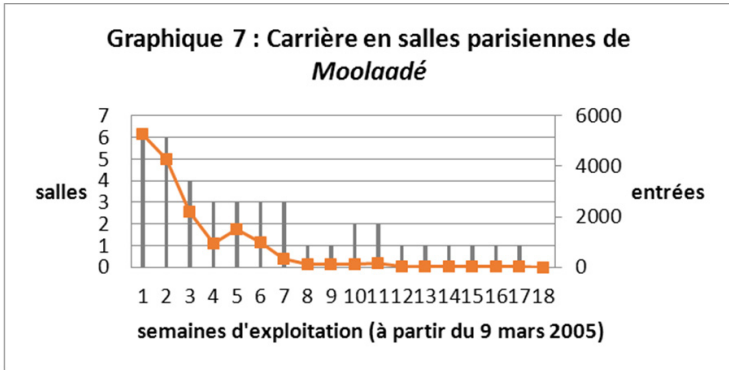
Surfant sur le succès d'estime que Sembène avait engendré aux États-Unis, *Faat Kiné*, réalisé en 1999, sortira deux ans plus tard dans plusieurs festivals américains (Panafrican film festival, Cleveland International Film Festival, New York City, Los Angeles) sans remporter de prix, tout comme dans d'autres festivals où il sera sélectionné (République Tchèque et Grèce). Il ne sortira pas en salles en France et, sur le continent européen, il ne sortira qu'en Allemagne, en janvier 2004, dans le désintérêt absolu (3 043 entrées).

3.9 *Moolaadé*

Il faudra attendre une dizaine d'années avant qu'Ousmane Sembène réalise, en 2003, son dernier long métrage et que celui-ci sorte en France, où il constituera l'unique succès public, doublé d'une reconnaissance critique. Il obtiendra un très grand nombre de prix dans le monde : deux prix au Festival de Cannes 2004, celui d'*Un certain regard* et la mention spéciale du jury ; le prix spécial du jury au Marrakech International Film Festival 2004 ; le prix du jury au Los Angeles Pan African Film Festival en 2005 ; le meilleur film étranger au National Society of Film Critics Awards, USA, 2005 ; le prix de la meilleure actrice pour Fatoumata Coulibaly au Cinemanila International Film Festival, Philippines, 2005.

Il sera également présenté à de très nombreux autres festivals : Chicago International Film Festival (USA, 2004) ; Prix du cinéma européen (UE, 2004) ; Festival du film de Telluride (USA, 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) ; Vienne (Autriche, 2004) ; BFI de Londres (UK, 2004) ; Festival international du film de Thessalonique (Grèce, 2004) ; Festival international du film de Rotterdam (Pays-Bas, 2005) ;

NAACP Image Award (USA, 2005); Political Film Society (USA, 2005); Festival du film francophone (Grèce, 2005); Festival international de Hong-Kong (Chine, 2005); Chlotrudis Awards (USA, 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 (USA, 2006).

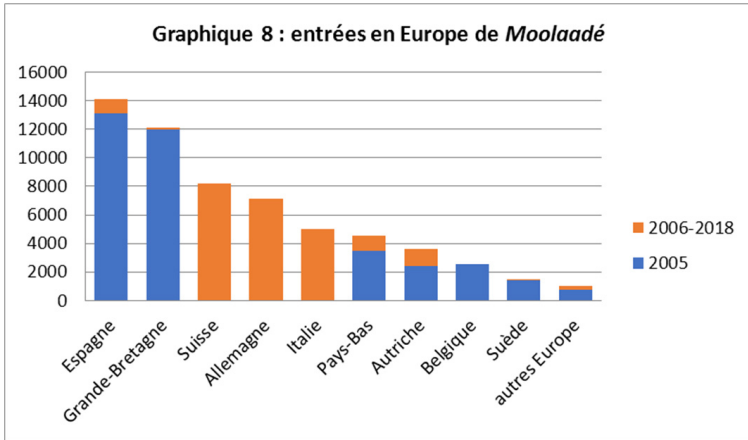


Sources : CNC, Le Film français

Obtenant son visa d'exploitation en France le 14 janvier 2005, il sort deux mois plus tard sur une combinaison de cinq salles à Paris et une en banlieue, ce qui lui permet d'atteindre une audience nettement supérieure à celle de ses longs métrages précédents, sensibilisée à la thématique développée autour de l'excision. Après sept semaines d'exclusivité, il se maintiendra dix semaines supplémentaires dans une salle spécialisée, le Lucernaire, réalisant quelques dizaines d'entrées hebdomadaires. Il culminera à 15 596 spectateurs à Paris, et aura une carrière en province plus avantageuse pour finir à 81 206 entrées en France, ce qui est peu sur le marché français, mais le meilleur score de la carrière d'Ousmane Sembène, et le dixième meilleur résultat pour un long métrage réalisé par un Africain sud saharien francophone.

Moolaadé sera également le seul film d'Ousmane Sembène à connaître une réelle carrière publique internationale. En Europe, il réalisera tout au long de sa diffusion, qui s'étalera sur plusieurs années, un peu plus de 140 000 entrées, dont plus de la moitié en

France, les autres marchés significatifs étant l'Espagne (14 102) et la Grande-Bretagne (12 128).



Source : Observatoire européen de l'audiovisuel

C'est ce succès qui incitera Ousmane Sembène à sortir simultanément la plupart de ses films en France sur support DVD : dès mars 2005 pour *Ceddo*, *Camp de Thiaroye*, *Xala*, *Le mandat* et *Emitaï* ; en novembre 2005, *La Noire de...* ; puis, en 2006, *Moolaadé*.

Conclusion

Désormais, l'ensemble de ses films peut poursuivre une carrière en *streaming*, en piratage le plus souvent, et on peut avoir un aperçu de son audience via des sites comme YouTube, où tous les films sont présents. *Moolaadé* est le plus vu, suivi de *Xala* et *Ceddo*, très loin devant tous les autres, mais sans pour autant constituer des scores très élevés (de 171 000 à 338 000 vues), confirmant l'assez faible demande du public, même en accès gratuit, mais cela comme pour tous les films d'Africains.

Tableau 5: Récapitulatif des audiences en France des longs métrages d'Ousmane Sembène (entrées France décroissantes)

Sortie en France	Titre	Distributeur	Entrées à Paris	Entrées en France	Sortie en DVD	Vues sur YouTube*
09/03/2005	<i>Moolaadé</i>	Les Films du Paradoxe	15 696	81 206	11/2006	338 511
11/07/1979	<i>Ceddo</i>	Newin	32 134	48 254	03/2005	171 729
27/01/1976	<i>Xala</i>	JGC/C.F.D.C.	30 391	40 155	03/2005	298 438
07/11/1968	<i>Le mandat</i>	Comptoir Français du Film	22 331	34 829	03/2005	59 960
07/06/1972	<i>Émitai (Dieu du tonnerre)</i>	Mk2	10 214	13 684	03/2005	9 080
24/11/1993	<i>Guelwaar</i>	Les Films du Paradoxe	906	5 091	11/2012	30 376
05/04/1967	<i>La Noire de...</i>	Actualités Françaises	3 373	5 000	11/2005	42 457
07/01/1998	<i>Camp de Thiaroye</i>	MH film	3 936	4 106	03/2005	78 022

*Au 15 septembre 2019 — Sources : CNC, Le Film français, YouTube

La stratégie d'Ousmane Sembène pour la production de ses films s'appuyait sur une indépendance financière grâce à sa société de production. Pour leur diffusion, dans son pays, sa démarche était essentiellement politique et pédagogique, pour témoigner de son époque, ce qu'il rappela peu de temps avant sa mort :

La distribution [au Sénégal] 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 (cité dans Levieux, 2004 : en ligne).

À l'étranger, il ne semble guère avoir cherché à séduire le grand public, misant sur une reconnaissance esthétique et une valorisation que seules pouvaient lui donner les instances de légitimation, représentées d'abord par les festivals internationaux. Ce faisant, il a activement participé au reproche fondamental qui a été adressé aux films de cinéma africains francophones, à savoir d'être des films de festival, ce que les siens furent, assurément, mais de manière volontaire et assumée.

Claude Forest est professeur en Études cinématographiques, enseignant-chercheur en économie et sociologie du cinéma. Ses travaux portent principalement sur l'histoire économique de la filière cinématographique en Afrique et en Europe, ainsi que sur la socio-économie de la demande et des pratiques culturelles. Il a notamment publié : *Production et financement. Histoire économique du cinéma en Afrique sud saharienne*

francophone (1960-2018), L'Harmattan, 2018; *Les salles de cinéma en Afrique subsaharienne francophone. Une occupation française (1926-1980)*, L'Harmattan, 2019. Et dirigé les ouvrages : *Produire des films. Afrique et Moyen Orient*, Presses universitaires du Septentrion, 2018; (avec Patricia Caillé), *Pratiques et usages du film en Afrique francophones (Maroc, Tchad, Togo, Tunisie)*, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

Références

BARLET, Olivier (2000). « La contradiction du tirailleur dans le cinéma africain », *Africultures*, <<https://africultures.com/la-contradiction-du-tirailleur-dans-le-cinema-africain-1220/>>, consulté le 27 septembre 2023.

BERTY, Valérie (2019). *Ousmane Sembène: un homme debout*, Paris, Présence Africaine.

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE. Registres de la cinématographie et de l'audiovisuel, <<http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx>>

FOREST, Claude (2018). *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, L'Harmattan.

GADJIGO, Samba (2013). *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine.

HARROW, Kenneth W. (1995). « *Camp de Thiaroye: Who's That Hiding in Those Tanks, and How Come We Can't See Their Faces?* », *Iris*, n° 18 : 147-152.

INSTITUT FRANÇAIS, <<https://ifcinema.institutfrancais.com/fr>>.

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

MOURRE, Martin (8 mars 2023). « "Camp de Thiaroye", le film d'Ousmane Sembène qui a précédé "Tirailleurs" », <<https://afriquexxi.info/Camp-de-Thiaroye-le-film-d-Ousmane-Sembene-qui-a-precede-Tirailleurs>>, consulté le 3 octobre 2023.

-- (2017). *Thiaroye 1944. Histoire et mémoire d'un massacre colonial*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

OBSERVATOIRE EUROPEEN DE L'AUDIOVISUEL, <<https://lumiere.obs.coe.int/search>>.

PASSEVANT, Christiane et PORTIS, Larry (1998). « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », *L'Homme et la Société*, n° 127-128 : 103-112.

PFUFF, Françoise (1984). *The Cinema of Ousmane Sembène, a Pioneer of African Film*, Santa Barbara (CA), Praeger.

II. Univers et personnages sembéniens

Pierre NDEMBY MAMFOUMBY

Université Omar Bongo (Gabon)

Logique mathématique dans *Le docker noir* d'Ousmane Sembène

Résumé : Notre article propose une étude du récit en tenant compte de la trajectoire narrative de Diaw Falla, ainsi que de la relation triangulaire Diaw-Catherine-Ginette, qui inscrit *Le docker noir* dans ce que nous entendons par le « récit du double négatif ». Le récit, par une contamination intertextuelle, avec l'histoire du négrier *Sirius*, traduit non seulement l'écartèlement des symboles et de l'identité sénégalaise de l'autre côté de l'Atlantique, mais permet aussi de pointer ce roman comme lieu des inégalités, lieu d'une transmission parfois impossible et jeux de réconciliation avec la mémoire historique africaine par le biais de l'esclavage. L'étude du récit, à partir des objets mathématiques, nous permettra de voir en quoi le roman est dit transatlantique.

Hémisphère, Horizontalité, Symétrie, Transatlantique, Verticalité

L'étude que nous proposons sur *Le docker noir* (Sembène, 1973 ; désormais *DN*) revient sur l'histoire et les événements qui ont marqué l'axe Sénégal-France au sens le plus large ; Yoff-Dakar et Marseille-Paris au niveau le plus élémentaire. Cette relation transatlantique, tout comme la distribution thématique et narrative qui l'accompagne, nous amènent à considérer *Le docker noir* d'Ousmane Sembène comme un roman « transatlantique » (Clavaron et Moura, 2017).

Dans un ouvrage intitulé *Vers une histoire littéraire transatlantique* (2018), Jean-Claude Laborie, Jean-Marc Moura et Sylvie Parizet montrent qu'il est impensable de parler de l'histoire transatlantique sans aborder trois éléments théoriques : le comparatisme, les transferts culturels et les rapports entre littérature et histoire. C'est ce dernier axe de la réflexion qui nous intéresse dans le cadre de cette étude, car il nous permet d'établir le lien entre l'histoire traditionnelle et l'histoire littéraire. Autrement dit, comment parler du *Docker noir* sans évoquer l'esclavage et la colonisation puisqu'ils participent tout autant des expériences personnelles de l'auteur que de la dynamique du récit ? Le roman d'Ousmane Sembène nous

permet de mettre en lumière ce qui a marqué l'histoire de l'Afrique et la façon dont l'auteur le traduit et le reconstruit dans sa fiction.

Le principe n'est pas de revenir sur ces faits de l'esclavage, encore moins sur le complot raciste occasionné par le procès du personnage, mais de relire, sous le postulat d'une mathématisation du récit, en montrant en quoi ce roman dit « transatlantique africain¹ » intègre des figures et des symboles permettant au lecteur de le lire comme un récit du double. En associant les notions de parallélisme et de perpendicularité, ou celles des angles et de l'axe de symétrie à la « doublexité » (Ndemby Mamfoumy, 2017), nous élargissons notre point de vue à partir de notre perception du récit sans omettre pour autant de souligner ce qui donne sens au texte littéraire.

Pour assurer une dynamique de lecture de cette catégorie transatlantique africaine, nous mènerons notre analyse en deux points : « Figures transatlantiques : "impairités" symétriques », et « Horizontalité vs Verticalité : Diaw Falla entre les eaux de l'histoire ».

Figures transatlantiques : « impairités » symétriques

Le récit commence par une importante ellipse de ce qui pouvait constituer les préparatifs et le départ du voyage de Diaw Falla à Marseille. La reconstitution de ce voyage se fait à travers la figure de la mère, Yaye Salimata, et d'éléments symboliques, comme le bateau : « le paquebot qui fendait les flots » (*DN*: 11). Dans les faits, la position énonciative de départ de Yaye Salimata ramène le récit au lieu de départ de son fils. C'est une analepse qui, dans la réalité, justifie « le corps en mouvement » de la mère et rappelle les motivations du voyage de Diaw Falla. En effet, le récit — à travers les va-et-vient de la mère du protagoniste entre Yoff et Dakar et les discussions que celle-ci entretient avec son frère Boubacar, l'aîné de la famille — traduit la douleur de cette paysanne. Pour sa part, en quittant Yoff, Diaw Falla envisageait de trouver un éditeur pour publier son roman « le dernier voyage du négrier Sirius ». À la suite d'événements tragiques ayant conduit à la mort de la romancière

¹ Le caractère transatlantique africain se symbolisera ainsi par la différence des motifs : au centre de notre recherche, il y a celui du « double fuyant ». Dans cette expression nous y installons l'idée d'une identité insaisissable caractérisée par le conflit du « double unique restreint », d'une personne en exil intérieur ou physique. Tous ces éléments peuvent expliquer l'ordre et la structure du récit et les comportements des personnages.

Ginette Tontisane à qui il avait confié son manuscrit dans le but de le faire publier, il sera accusé et deviendra « Le nègre Diaw Falla » : « l'assassin de la célèbre romancière sera jugé dans trois jours par la cour d'assises de la Seine » (*DN*: 14).

En reconstituant les espaces d'origine et d'accueil de Diaw Falla, il sera possible d'identifier et de classer le roman africain dans la catégorie transatlantique qui, rappelons-le, fait dialoguer deux continents liés, l'Afrique et l'Europe dans ce cas précis, par l'histoire de la traite négrière. Dans son ouvrage portant sur l'étude des romans de Kourouma, Achebe et Plaadje, Yves Clavaron montre comment « un peuple colonisé peut devenir sujet de son discours et de son histoire par un travail sur les représentations collectives » (2011 : 127). Chez Ousmane Sembène, c'est Diaw Falla, sujet dominant, qui procède à cette représentation des idées et à la reconstitution de l'Histoire de l'Afrique et de la race noire. Cette mise en récit devient un processus narratif permettant ainsi à l'auteur un transfert de ses engagements à son personnage, ce qu'Aurélia Mouzet nomme « le réceptacle de l'histoire du peuple noir » (2017 : 121-132) : Diaw Falla devient, au sens de Mouzet, « un passeur historique », témoignant ainsi de la quête de se définir afin de se libérer symboliquement du joug de l'oppression. Au-delà de la despatialisation qui s'opère à travers la mobilité du personnage, c'est d'abord la rencontre de ces deux continents qui a lieu, une rencontre favorisée par un seul point d'intersection, puis un axe de symétrie, à savoir la mer Méditerranée.

On pourrait ainsi résumer la transgressivité qui se donne à lire dans le texte à partir des grands espaces et des sous-espaces pour expliquer à la fois les effets de symétrie qui s'opèrent et les désillusions que connaît le sujet du voyage. Ainsi, en focalisant notre regard sur la trajectoire de Diaw Falla, nous avons, comme espace topologique A, les éléments constitutifs Yoff–Dakar–Diaw Falla (DF); et dans l'espace B, on a Marseille–Paris–Diaw Falla (DF'); un troisième espace, dit M (la mer Méditerranée), identifié comme espace médian, d'intersection, donc la droite ligne qui assure ainsi le repère symétrique que l'on voudrait établir entre les deux espaces A et B, constituant le segment [A, B].

L'espace A nous montre par rétrospection narrative qu'il est le point de départ de la trajectoire : « Diaw Falla est né dans un petit

village de pêcheurs, d'une famille honorable, il a été élevé par son oncle, qui lui apprend le français» (*DN*: 27). En d'autres termes, l'univers d'origine semble offrir au personnage des garanties de réussite et une vie convenable. Mais Diaw Falla manifeste en lui un désir inassouvi, celui de se réaliser comme écrivain. Et cet objectif, il ne peut l'accomplir ni à Yoff, ni à Dakar, deux espaces qui sont pour lui symboles de stagnation et de régression, ce qui provoque l'envie d'ailleurs du personnage. C'est pourquoi il quitte sa culture et ses parents pour Marseille et Paris. Dans les faits, DF ne quitte pas physiquement Yoff pour s'installer à Marseille. La médiatisation narrative de Yoff et de Dakar est faite par procuration, car si Yaye Salimata effectue quotidiennement le trajet Yoff-Dakar, c'est parce que son fils est au cœur d'une procédure judiciaire. Elle est marquée et meurtrie par ce qui arrive à ce dernier. Dakar, lieu où habite son frère aîné, lequel a les moyens nécessaires pour payer un avocat, lui ouvre un espoir de vie et de réconciliation avec son fils vivant outre-Atlantique.

Dans le récit, l'espace A est presque inopérant dans le déroulement de l'action. C'est un espace mort qui sert simplement de base, permettant de construire la trajectoire et les désillusions du personnage et de comprendre aussi le phénomène de symétrie et/ou de translation qu'on pourrait relever. L'espace B nous place dans le contexte réel du récit: Diaw Falla mène son activité de docker, il fait des allers et retours entre Marseille et Paris pour la publication de son livre. C'est aussi dans la région de Marseille qu'il rencontre sa fiancée, Catherine Sadiem; puis dans celle de Paris pour ce qui est de Ginette Tontisane. Dans l'esprit du personnage, Marseille-Paris et la France devraient constituer cet espace d'aboutissement et de réalisation. Or, avec le crime supposé de Ginette Tontisane, Diaw Falla plonge dans une impasse existentielle, sa vie tourne au cauchemar et il perd par la même occasion les référentiels qui auraient fait de lui un homme accompli. On peut formaliser cette trajectoire par deux cas de figure admettant un axe et un angle de symétrie.

Il est évident que le diagramme envisagé (voir figures 1 et 2 ci-bas), au sens de Brandt (2012: 103), entend « montrer graphiquement comment nous schématisons, au moment même de penser ou de communiquer ce que nous pensons et essayons de dire ». Ce qui suppose que les données ci-dessous, qui relèvent du domaine de

la fiction, ne peuvent tenir d'une parfaite exactitude comme cela aurait pu être le cas dans les sciences exactes.

a) Pour ce qui est de la figure admettant un axe de symétrie, nous avons les éléments constitutifs suivants :

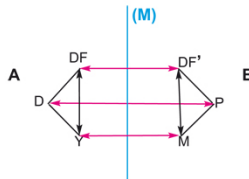
A (espace d'origine) ; B (espace d'arrivée) ; M (mer Méditerranée).

Sans prendre en compte la distance parcourue lors de la traversée de l'Atlantique par Diaw Falla, la droite (M) coupe la trajectoire ou le segment [A, B] en deux hémisphères. Les deux figures sont superposables par pliage (principe mathématique) suivant (M). Nous concluons que ces figures sont symétriques par rapport à cette droite (M). Dans l'ordre du récit, la mer Méditerranée, associée à la droite (M) est la médiatrice, mais aussi la « limite » (Commissaire et Cagnac, 1954 : 103) à partir de laquelle s'effectue le premier lieu de transformation du personnage. La rencontre des espaces identifiée plus haut se passe par la mer, de la même manière que *Le Sirius* effectuait sa traversée dans le sens contraire pour le commerce des esclaves. Le deuxième moment de la transformation survient quand Diaw Falla rencontre Ginette Tontisane à Paris, une rencontre décisive dans la suite des événements et de l'ordre du récit.

b) Les angles symétriques. Considérant les lettres et leur équivalence respective dans le récit, on a :

DF = Diaw Falla ; D = Dakar ; Y = Yoff pour l'espace topologique A ;
DF' = Diaw Falla, P = Paris, M = Marseille pour l'espace B.

Figure 1 :



Dans le cas où les points DF, D, Y ont pour points symétriques respectifs par rapport à (M) les points DF', P, M, les angles DFDY et DF'PM sont symétriques par rapport à M. Pour les angles, lire selon les représentations schématisées ci-après :



Les rapports symétriques qui devaient être les mêmes dans le domaine des mathématiques (langage se voulant exact), puisque cela suppose qu'on devrait avoir trois égalités de mesure d'angle, indiquent une certaine limite dans l'idée qu'on se fait du récit mis à l'épreuve. Si la configuration triangulaire et le principe schématique semblent être respectés, il y a dans le discours que portent les figures du récit une idéologie qui empêche Diaw Falla (espace topologique B) d'être le double de Diaw Falla (espace topologique A); de la même manière que les villes de Marseille et Paris ne sont pas, en réalité, des points symétriques à Yoff et Dakar. Ces villes ne portent pas la même histoire et le coefficient culturel qui permet d'apprécier lesdites villes est de degré différent. Ce qui est intéressant dans ces angles de symétrie, ce sont le reflet et les apparences que le personnage et les espaces traversés mettent en évidence. En lisant le roman, on comprend les transformations psychologiques de Diaw Falla à partir de cette mise en image. C'est aussi dans ces lieux topologiques que les points de focalisation ou saillants sont désignés et que les rapports sont établis dans la vie du personnage. Les angles obtus DP, que symbolisent Dakar et Paris, établissent le rapport historique des villes. Chaque indication fléchée peut ainsi souligner les relations entre les segments de la chaîne du récit.

C'est en rencontrant l'Autre que Diaw Falla prend conscience des injustices préétablies qu'il ignorait, ce qui peut expliquer l'ellipse narrative de départ. La prise de conscience du personnage s'inscrit dans l'idée que Philippe Hamon se fait de l'idéologie, c'est-à-dire de ce « rapport imaginaire à un monde réel » (1984 : 9). Autrement dit, Diaw Falla, dans son regard sur la société qui l'accueille, procède par une « analyse des institutions, des lieux du pouvoir, des moments historiques de crise » (*id.*). Le lecteur ne pourrait en effet se représenter ce qu'aurait ressenti le personnage en apprenant le français auprès de son oncle Boubacar, encore moins les enjeux qui ont guidé son désir d'écrire « le dernier voyage du négrier Sirius ». C'est le deuxième espace qui, par souvenir où par ce que nous appellerions une « transgressivité dégradante », permet de

reconstruire le puzzle de départ de Yoff. Le désir de publier et de s'épanouir se transforme en une grande désillusion qui l'entraîne à sa perte, à sa mort symbolique. Les angles de symétries, autrement dit les points cardinaux, donc les figures par lesquelles proviennent les critiques (Marseille-Paris) et le réconfort (Yoff-Dakar) ayant pour point commun DF, sont impairs. L'*impairité* (Ndemby Mamfoumby, 2017 : 83-86), autrement dit le caractère de ce qui est impair, est symbolisée par l'impasse dans laquelle se retrouve DF, puisqu'il est dans une double impossibilité : il ne réalise pas son rêve et ne peut plus repartir chez lui. À la fin du récit, après sa condamnation « aux travaux forcés à perpétuité », Diaw Falla écrit une lettre à son oncle pour lui communiquer son échec et son regret infini d'avoir cru que le savoir-faire de Ginette Tontisane pouvait le consolider dans son désir de création et d'affirmation de soi :

Autrefois, lorsque je me trouvais du côté de la société, je me croyais un homme parmi tant d'autres, je pouvais penser à ma guise... Et maintenant, oui maintenant, je suis esclave de mes divagations, mon corps est captif de la société, une idée emprisonne mon esprit, plus rien que cette implacable obsession — « vivre ici jusqu'à la mort » — entre quatre murailles froides et nues sans espace ni horizon où ma vue puisse s'élançer [...] quoi que je pense, je reviens toujours à mon idée fixe — MOURIR ICI (DN : 206).

Si on prend en compte les six figures qui constituent les angles symétriques, on peut se dire, à un moment de la réflexion, que la traversée de la mer Méditerranée est à l'origine du démantèlement de la figure de DF. DF constitue ainsi le point commun des espaces A et B, autrement dit le dénominateur commun ($DF = 1+ (-1)$). Car $6 : 2 = 3$ ne donne pas le même sens quand on veut donner une valeur aux deux figures (DF et DF') qui constituent la base de la division. Si trois est un nombre impair, le bloc (D, Y, M, P), constitué par son hétérogénéité, ne peut qu'être, dans ces cas précis, impair. Les différences culturelles et les oppositions liées à leur héritage historique montrent que Paris ne sera pas compatible avec Dakar, comme Yoff sera toujours opposé à Marseille.

Le roman transatlantique, tel que nous le représentons dans *Le docker noir*, montre une fois de plus que, dans la rencontre des espaces et des cultures, le résultat n'est pas toujours additionnel, mais parfois « soustractif ». Et dans un rapport conflictuel, hérité du système colonial, Ousmane Sembène a construit un récit négatif car, dans la rencontre des cultures et des idéologies, il n'y a pas

d'égalité ou de fluidité possibles² : soit $A < B$ (ce qui pourrait être perceptible dans ce cas-ci) ou $A > B$; mais $A = B$ reste de l'ordre de l'utopie, parce que cela suppose un principe d'égalité spatiale. Le mélange n'est pas réussi, et les deux espaces offrent au personnage la même fin. Si l'espace topologique A et l'espace topologique B peuvent être « homéomorphes » (Bourbaki, 1951 : 10), A et B sont en même temps des lieux de déréalisation de Diaw Falla, puisqu'il ne s'accomplit nulle part.

La trajectoire du personnage nous rappelle, dans son désir de départ, qu'il va en Europe pour se construire un modèle de vie. Dans les faits, cela suppose que l'espace A s'additionne à B (ce qui n'est physiquement pas le cas), marquant ainsi une progression du sujet, pouvant le conforter dans son esprit de grandeur. Cependant, il y a un phénomène inverse qui se produit, puisque le séjour de Diaw Falla tourne au cauchemar, le rêve se brise. On rentre ainsi dans une sorte de régression, ou de soustraction, autrement dit une diminution de la grandeur. Dans un tel cas, « si la Régression est supérieure à la progression, cela produira au total une *fausse progression*, qui sera à la vérité une Régression » (Leibniz, 2018 : 173). Une telle progression sera moindre que zéro, et le résultat de l'opération produit une quantité négative. La trajectoire du double de Diaw Falla dans le récit s'inscrit alors à l'intérieur d'une progression régressive, conduit le personnage à l'échec et plonge le récit dans une *impassité*³ interminable.

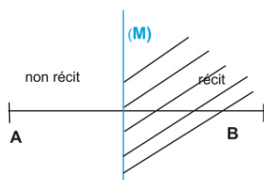
Dans la catégorisation du « roman transatlantique africain », cela peut supposer des questions au regard de la complexité et de la trajectoire des auteurs. Si l'auteur a traversé les océans pour écrire son roman, le personnage, lui, si l'on se réfère à son parcours narratif (PN), n'a jamais quitté Marseille ou Paris (transgressivité psychologique) ; les actions se déroulent en France. C'est pourquoi le retour de ce dernier paraît compliqué, voire impossible. Le récit s'interdit une circularité (réfutant ainsi l'idée de commutativité associative que peuvent impliquer les angles du carré qui constituent la base des angles symétriques), d'où l'incommunicabilité des espaces. La mer Méditerranée, identifiée comme médiatrice, se révèle bientôt comme la diagonale du cercle *Le docker noir* (DN),

² Le « roman transatlantique africain » que nous proposons prend en compte l'identité d'origine de l'auteur et celle du personnage, en considérant comme point de départ et d'arrivée de la relation transatlantique l'espace Afrique. On aura ainsi la relation binaire ou triangulaire suivante : Afrique-Europe-Afrique ; Afrique-Amérique-Asie-Océanie-Afrique.

³ Caractère de ce qui est dans une impasse.

ayant comme hémisphères les espaces A et B, sur lesquels sont marqués les points (Y, D, DF, DF', M, P); l'opération symétrique que l'on pourrait établir serait alors une symétrie projetée et représentée.

Figure 2 :



Horizontalité vs Verticalité : Diaw Falla entre les eaux de l'histoire

C'est paradoxalement dans cette « impairité » que l'auteur inscrit ou rend possible sa volonté de transmettre et de réconcilier l'Afrique avec elle-même, avec son histoire et sa mémoire (Clavaron, 2017 : 79). En effet, si le programme narratif n'éclaire pas le lecteur sur le départ de Diaw Falla de Yoff ou de Dakar, sa trajectoire reste facilement identifiable à partir des souvenirs incessants rattachés à son terroir. Au-delà de la complexité du récit, le voyage effectué par le protagoniste ressemble à une machine à remonter le temps, le temps-corps des esclaves et le temps-continent de l'Afrique :

On trouvait tous les groupes ethniques. Ceux de la vallée, habitant le grand fleuve, dont la source prend naissance au pays des hommes voilés de noir. Ceux du nord, qui avaient fait un pacte d'aide mutuelle devant l'ennemi commun. Ceux dont la joue était marquée de trois balafres. Ceux qui passaient leur vie derrière un troupeau, en évitant les bêtes féroces. Il y avait aussi des types plus noirs, minces et grands... Il y avait ceux qui ont traversé les grands fossés pour pénétrer dans la forêt, et éviter les hommes aux oreilles rouges ; ceux qui viennent du grand Bâbâ (DN: 60).

C'est une histoire commune que le personnage-sujet tente de partager. Cette possibilité d'insérer une histoire coloniale dans un texte contemporain est orchestrée par la double composition du récit (Riesz, 2007 : 229). C'est le récit dit « à tiroir » (comme peuvent le rappeler les narratologues), dans lequel Diaw Falla joue deux rôles : celui d'écrivain et celui de personnage ballotté par la société qui

l'accueille. La difficulté du personnage est liée à ce « double-impair » qui le constitue, puisqu'il incarne deux versants. DF_1 et DF_2 doivent constituer un corps pour que le personnage soit accompli, puisque sa mission de départ était d'aller en France pour devenir écrivain. Donc $DF = DF_1 + DF_2$.

En donnant du contenu à ces deux axiomes (DF_1, DF_2) du groupe corps DF , il se dégage ce qui suit: DF_1 , c'est la partie supérieure (extérieure) intégrant ainsi le désir, la volonté transcendante du personnage. C'est la partie physique transatlantique vivant entre deux rives et qui s'inscrit dans un discours vertical. DF_2 , est la partie inférieure (intérieure), morale, sociologique et historique qui anime les désirs de Diaw Falla et valorise son horizontalité discursive. Les lectures qu'on pourrait faire des deux trajectoires du personnage nous conduisent à un langage connu en mathématiques et représenté par des droites sécantes. Les trajectoires, entendues sous formes de droites parallèles (DF_1) et (DF_2), sont sécantes au point DF . Cette trajectoire subie et parfois construite est une caractéristique du personnage transatlantique africain que nous appelons le « double-fuyant ».

Cette représentation n'est pas fortuite, puisque le principe du récit est organisé de façon que la lecture se fasse toujours dans un regard croisé. Lors de son procès, par exemple, André Vellin, professeur à la faculté de Médecine, rapporte le meurtre de Diaw Falla à toute une race. Il y a automatiquement une ouverture vers ses origines noires africaines. Pour ce dernier, l'obsession sexuelle « chez les Noirs, c'est une chose naturelle, et surtout quand il s'agit d'une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attrayante que celle des négresses » (*DN*: 54). La représentation des Noirs, élément sur lequel nous n'insisterons pas dans le cadre de cet article (voir à ce sujet Riesz, 2007: 238), croise celle de l'homme social qu'est Diaw Falla, dans un espace étranger. Or, le « double éblouissant », c'est-à-dire, cet effet de contradiction et de complémentarité de deux objets qui participent de la construction d'un objet fluide ou de mélange (Ndemby Mamfoumy, 2019: 184), auquel fait face le personnage, est accentué par la rencontre des civilisations qui conduit ce dernier à l'échec. Le malheur de DF n'est pas d'avoir rencontré Ginette Tontisane, bien qu'elle soit blanche, mais son incapacité à transformer les idées projetées et la raison de son voyage en une bulle de réussite. Il lui manque la maîtrise

de l'espace d'accueil, car il ne s'est jamais senti comme chez lui. Le narrateur rappelle, avec un humour noir, que l'errance de Diaw Falla tient de ses origines, parce qu'il est wolof: « [I]ls sont sans origine bien déterminée, mélange de toutes les lignées africaines. Ils ont pour sobriquet "les corses noirs". Dans leur comportement, ils vont d'un pôle à l'autre » (DN: 79).

C'est la caractéristique du personnage transatlantique africain, où la mobilité spatiale demeure constante, car une partie de son corps ne parvient pas à se socialiser, le désir de l'Autre se construisant parfois comme une nécessité vitale. Diaw Falla ne connaît pas Paris et c'est par l'intermédiaire de Sylla Djibril qu'il rencontre Ginette Tontisane au Petit Cluny, Boulevard Saint-Michel (DN: 64). Lors de son passage à la barre, en qualité de témoin de l'accusé, Sylla, sans confusion énonciative, traduit la filiation indirecte qui le lie à Diaw Falla et généralise le théorème wolof des hommes au corps sans frontière. Pour Sylla Djibril, Diaw Falla est son frère, parce que la couleur, la solitude et l'exil les unissent, alors qu'ils viennent de pays différents. Dans les échanges entre le Président du tribunal et le témoin, on peut lire :

- Je veux dire que nous sommes du même pays.
- Vous êtes Guinéen!
- Oui, mais nous sommes des Africains (DN: 66).

Le lien est ainsi établi, sur la verticalité du discours, porté au départ sur Diaw Falla, et gagne par la suite en horizontalité, puisque le témoin ne défend plus la seule cause de DF comme une entité parcellaire, mais comme un sujet collectif avec qui il partage la même histoire. Le témoignage de Sylla Djibril renforce les idées du professeur Vellin, mettant en avant le côté émotionnel et le caractère grégaire de leur socialité. L'issue de l'audience est impitoyable: Diaw Falla est condamné à la prison à perpétuité.

Le personnage d'Ousmane Sembène termine ainsi sa longue course dans l'espace trouble de la France, où s'est façonnée son histoire. Le récit offre au lecteur averti un angle perpendiculaire des histoires croisées qui se racontent. Ainsi, la trajectoire-droite (DF) coupe en permanence l'histoire de (DF₁), la construction et la quête permanente de la réalisation de soi. (DF) coupe aussi (DF₂) dans sa continuité, autrement dit la partie écrivain de Diaw Falla qui raconte une partie de l'histoire de son roman, « le dernier voyage

du négrier Sirius ». Et comme le signifie le théorème mathématique, deux droites perpendiculaires en une droite sont parallèles. Cela s'observe dans le récit, puisqu'il s'agit de deux parties de Diaw Falla qui se narrativisent ; le personnage étant à des moments personnage témoin du récit et sujet locuteur, principale source du discours. En même temps, il y a aussi deux récits qui évoluent parallèlement, celui de DF et celui du roman intitulé « le dernier voyage du négrier Sirius ». En récapitulant la structure narrative et énonciative du *Docker noir*, nous parvenons à l'ensemble suivant :

R: {récit₁ [DF (DF₁ + DF₂)] // récit₂ [Le dernier voyage du négrier Sirius]}

Le point d'intersection entre les deux récits est Diaw Falla, soutenu par un effet de distributivité dans le premier récit, car il relit l'histoire et la porte comme valeur modèle pour s'affirmer dans une société moderne et étrangère. Le problème est que les récits r_1 et r_2 sont historiquement incompatibles, socialement irréconciliables : c'est pourquoi les tensions et les conflits observés entretiennent le double-impair du sujet.

Dans le conflit qui oppose les deux versants de DF, c'est la partie intérieure (DF₁) qui prend le dessus, car la fin du récit nous montre que le personnage abdique. Il accepte la mort, donc la non-réalisation de son DF₂, qui n'aura eu l'occasion de transmettre sa passion d'écrivain et l'histoire de son roman que par la voie du tribunal. Les deux histoires étant parallèles et le roman termine dans une impasse, car, à aucun moment, les deux récits et la trajectoire des personnages ne parviennent à se croiser. Jusqu'à l'infini, « l'impairité du récit » demeure, parce que l'histoire d'hier ou de la colonisation n'a pas effacé les traumatismes, alors que la tentative de réconciliation entre les races semble aussi impossible encore aujourd'hui. Nous convenons donc que *Le docker noir* a instrumentalisé le choc des civilisations, il n'a pas envisagé comment se ferait la reconstruction des mémoires dans un monde de plus en plus globalisé. Le double du personnage et le double du récit font du récit global ce que nous appelons le « récit du double négatif ».

Conclusion

La traversée de la mer Méditerranée, reliant les continents Afrique-Europe, a illustré narrativement la fabrique des figures et symboliquement la tentative de la reconstruction de l'histoire de l'Afrique à travers l'histoire du négrier *Sirius* et celle de Diaw Falla. Ces trajectoires parallèles des Noirs du *Sirius* et de Diaw Falla expriment une fois encore la marche infinie des esclaves et les difficultés d'intégration auxquelles les Noirs peuvent encore faire face. Si le désir de DF est d'être un écrivain célèbre, il n'en demeure pas moins que sa célébrité passe essentiellement par un champ de légitimation qui n'est autre que celui qui l'a façonné comme un sujet toujours en état de dépendance, ce qui explique l'impossible réalisation du sujet, l'inachèvement du récit des esclaves et la mort symbolique de Diaw Falla. Le caractère transatlantique que prend *Le docker noir* s'inscrit dans un désir de rétablissement de la vérité, non celle du bien vivre ensemble, ou encore dans le cadre de l'immigration, mais celle qui établit les responsabilités des discriminations historiques. La rencontre des espaces ne suffirait pas à déterminer le roman transatlantique africain : celui-ci doit tâcher de construire, même dans un « double-fuyant », des espaces imparfaits et inconciliables, des personnages à la frontière du déchirement, mais qui se rapprochent du lecteur à partir de leur attachement culturel et historique.

Pierre Ndemby Mamfoumbuy est Professeur des littératures francophones à l'Université Omar Bongo (Gabon). Il s'intéresse à la sémiotique et aux mathématiques littéraires, disciplines dans lesquelles il a publié des ouvrages et de nombreux articles dont *Le roman et son ombre. Étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai de théorie sur le double dans les textes littéraires* (Bergame, 2017) et « Mathématique et fiction. Ouvrir et analyser potentielle de *L'Anomalie* de Hervé Le Tellier » (*Études françaises en Afrique Australe*, vol. 51, 2021).

Références

BOURBAKI, Nicolas (1951). *Éléments de mathématique*, Paris, Hermann & C^{ie} Éditeurs.

BRANDT, Per Aage (2012). « La pensée graphique. Pour une sémiotique des diagrammes », dans Sémir BADIR et Maria Giulia DONDERO (dir.), *Visible*, n° 9 (*Images et dispositifs de visualisation scientifiques*): 101-116.

CLAVARON, Yves (2017). « L'écriture de la mémoire transatlantique dans le roman historique : les relations Afrique-Amériques dans Ségou de Maryse Condé », dans Yves CLAVARON et Jean-Marc MOURA (dir.), *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques*, Bécherel, Les Perséides : 77-89.

-- (2011). *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Presse de l'Université de Saint-Étienne.

CLAVARON, Yves et MOURA, Jean-Marc (dir.) (2017). *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques*, Bécherel, Les Perséides.

COMMISSAIRE, Hippolyte et CAGNAC, Georges (1954). *Éléments d'algèbre et de géométrie analytique*, Paris, Masson & C^o : 98-103.

HAMON, Philippe (1984). *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

LEIBNIZ, G.W. (2018). *Mathesis universalis: écrits sur la mathématique universelle*, Paris, Vrin.

MOUZET, Aurélia (2017). « À la recherche de l'Afrique perdue : la quête transatlantique des Amériques noires », dans Yves CLAVARON et Jean-Marc MOURA (dir.), *Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires Afrique-Amériques*, Bécherel, Les Perséides : 121-132.

LABORIE, Jean-Claude, MOURA, Jean-Marc et PARIZET, Sylvie (dir.) (2018). *Vers une histoire littéraire transatlantique*, Paris, Garnier.

NDEMBY MAMFOUMBY, Pierre (2019). « Formes binaires, métaphore des éblouissements dans *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements* de Joseph Tonda », dans Noël-Bertrand BOUNDZANGA, Olivier MPAGA et Placide ONDO (dir.), *Joseph Tonda : entre imaginaire et connaissance*, Paris, L'Harmattan : 183-192.

-- (2017). *Le roman et son ombre : étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai de théorie du double dans les textes littéraires*, Paris, Bergame.

RIESZ, János (2007). « Le dernier voyage du négrier Sirius : le roman dans le roman *Le docker noir* », dans *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, Paris, Karthala : 223-247.

SEMBÈNE, Ousmane ([1956] 1973). *Le docker noir*, Paris, Présence Africaine.

Assane NDIAYE

Université Gaston Berger

Les actes révolutionnaires de la gent féminine dans *Les bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène

Résumé : Écrivain militant, Ousmane Sembène rappelle les combats décisifs menés par les femmes lors de la grève des cheminots avec la volonté de contribuer à construire un monde plus juste. Cet engagement social du natif de Ziguinchor est porté par diverses figures féminines incarnant l'idéologie du romancier sénégalais axée sur la liberté d'expression. Dans l'optique de montrer que Sembène est un révolutionnaire, nous nous sommes intéressé à six militantes dans *Les bouts de bois de Dieu*. Par une approche sociocritique, cet article cherche à révéler l'activisme des femmes.

Combat, Femme, Justice, Révolte, Ousmane Sembène

Le 10 octobre 1947, les cheminots de la ligne ferroviaire Dakar-Niger déclenchent une grève qui s'avérera longue et pénible. Ils réclament l'équité dans le traitement salarial entre eux et leurs collègues de la métropole. Après cinq mois, la plateforme revendicative des grévistes est entièrement satisfaite. Cette victoire historique, obtenue au prix du sang, de la faim et de la soif, entre autres, n'a pas laissé le romancier sénégalais Ousmane Sembène insensible. Syndicaliste déterminé, il magnifie dans ses *Bouts de bois de Dieu* (1960) l'engagement ayant contribué à l'issue heureuse de la grève, en l'occurrence celui des femmes. C'est en cela que ce roman nous intéresse. Il serait quand même prétentieux de notre part de penser que nous sommes le premier à nous pencher sur cette thématique ou cet ouvrage de Sembène. Le nombre de travaux qui lui sont consacrés (mémoires, thèses, essais, articles, papiers de presse, etc.) est difficile à compter, tant l'auteur impressionne et ses œuvres passionnent. Toutefois, les précédentes études n'ont pas mis l'accent sur toutes les figures féminines de la révolte dans *Les bouts de bois de Dieu*¹, s'intéressant partiellement à leur image, comme par exemple chez Ortova (1969), Chemain-Degrange

¹ Désormais *BBD*.

(1980), Babatunde (2015), Berty (2019), pour ne citer que ceux-là. Pour cette raison, nous voulons porter notre intérêt sur les efforts conjugués des femmes qui se sont sacrifiées pour mettre un terme à la grève des cheminots. Comment, par le truchement de ses personnages féminins, Ousmane Sembène expose-t-il son idéologie militante ? Quelle est la portée de l'engagement symbolique de la gent féminine ? Afin de répondre à ces questions, nous mettrons en valeur les missions exécutées par divers personnages féminins. Ainsi, par une approche sociocritique, cet article s'attachera à montrer les diverses facettes du combat sembénien. À cet effet, cette étude s'intéressera tour à tour aux soldats de la survie, aux femmes de terrain et aux figures de proue de la marche.

1. Les soldats de la survie

Afin de décourager les grévistes déterminés, l'administration coloniale choisit une méthode inique : « affamer, assoiffer et tuer les gens » (*BBD*: 179). Face à une telle politique, des femmes (Mame Sofi, Bineta, Ndèye Touti, Anta, Houdia-Mbaye, Ramatoulaye, Dieynaba...) décident de s'engager en vue de nourrir les affamés et de soigner les blessés. Ici, nous nous intéresserons aux actions des deux dernières citées.

1.1 *Ramatoulaye : la tueuse du mouton*

Ramatoulaye est décrite comme une femme ouverte et soucieuse de la solidarité et de l'entente cordiale de tout le monde. Sa force mentale laisse transparaître son fort caractère. Lucide et attentive, elle apparaît comme une lionne. C'est le sens de cet extrait :

D'où lui était donc venue cette force neuve, où était la force qui se déchaînait soudain ? Ce n'était pas à la guerre, Ramatoulaye n'était pas un homme, n'avait pas été soldat [...] Ce n'était pas à l'usine, Ramatoulaye n'avait jamais été soumise aux inhumaines cadences du travail ouvrier. [...] Où donc ? La réponse était simple comme elle l'était elle-même : dans les cuisines aux foyers éteints (*BBD*: 124).

Cette stratégie narrative consistant à feindre un interrogatoire, clos par une réponse suggestive de l'engagement de Ramatoulaye, contribue à magnifier la personnalité exceptionnelle de ce personnage. En tant que femme, son énergie séduit puisqu'en

Afrique une telle force est rarement déployée par une dame. Comme pour souligner l'incapacité des hommes à nourrir leur famille, Ousmane Sembène confère à Ramatoulaye les qualités² d'un soldat et d'un ouvrier et la jette dans le combat afin qu'elle remplace les hommes absents des foyers.

Dès lors, pour contribuer à apaiser la faim de « vingt *Bouts-de-bois-de-Dieu* » (*BBD* : 77 ; italiques originales) et étancher leur soif, elle mène plusieurs actions : demande en vain du riz à son frère El Hadj Mabigué et au boutiquier Hadramé et cherche de l'eau. Toutefois, ses initiatives restent infructueuses. En dépit de ses échecs, brave comme un combattant et déterminée comme un ouvrier, Ramatoulaye ne démissionne pas. L'aînée de Ndiayène³ se bat pour la survie et incite ses sœurs à le faire pour que les gens « ne meurent pas de faim » (*BBD* : 199).

Tenaillée par la faim, Ramatoulaye trouve le courage d'affronter, dans un corps-à-corps, le bélier « Vendredi » qui terrorise toutes les ménagères. C'est en ces termes que le narrateur décrit son acte héroïque :

[...] Elle enfonça la lame dans le cou de l'animal ; le sang gicla à nouveau et la grosse figure de Bineta qui tremblait de tous ses membres, en fut aspergée. Ramatoulaye essuya son arme en la passant par l'épaisse toison, puis elle se redressa. Il n'y avait dans son regard ni fierté ni orgueil, simplement une sorte de satisfaction comme si son acte n'avait été qu'un devoir dicté par la fatalité (*BBD* : 115).

Malgré sa lassitude, en raison des dures épreuves subies, Ramatoulaye transcende sa faim et sa soif pour parvenir à remporter son duel sanglant. Consciente que la mort du puissant mouton allait permettre de nourrir les gens, elle se libère de sa peur et vainc Vendredi. Il est clair ici que le message de Sembène est on ne peut plus clair : déroger aux principes susceptibles de défavoriser l'harmonie de la collectivité. En réalité, dans la tradition sénégalaise, qu'elle soit religieuse ou culturelle, il est inconcevable qu'une femme égorge un animal, quel qu'il soit. En faisant de Ramatoulaye une tueuse de mouton, il faut admettre avec Phyllis Taoua que l'auteur du *Docker noir* (1956) « a pris des positions singulières » (Taoua, 2010 : 17). En effet, il renverse l'ordre narratif traditionnel du roman africain en faisant de cette dame la cheffe de famille, appelée à

² Ismaïla Diagne indique que l'auteur a été pêcheur, mécanicien, manœuvre, maçon, docker (Diagne, 2014).

³ La concession de la famille Ndiaye.

assurer les besoins vitaux. C'est ainsi que cette dernière permet aux femmes, aux enfants et aux hommes affamés de manger du « mouton bouilli » (*BBD*: 117).

1.2 Dieynaba : l'infirmière de circonstance

Dieynaba apparaît comme une femme sereine, respectée, une marchande pleine de charisme. Impressionnante dame, elle reste une vendeuse exigeante et responsable. Ce charme séduit probablement les ouvriers qui érigent alors son étal en un lieu de rendez-vous. Cela lui permet de suivre tranquillement l'évolution de la grève et l'amène à s'engager activement dans le combat pour la survie.

Effectivement, la mère adoptive de Penda (dont nous parlerons plus loin) reste très engagée dans la lutte. De ce fait, elle prend des initiatives afin d'aider à surpasser les difficultés quotidiennes auxquelles font face les familles des grévistes. Dieynaba, « entourée de femmes et d'une ribambelle de mioches » (*BBD*: 217) tue un vautour⁴ et leur donne le repas du jour, accueille les futures marcheuses, suggère de « tuer tous les Blancs » (*BBD*: 295). Son engagement est sans faille. C'est ainsi que, pour la cause commune, elle aide les femmes à mieux s'organiser pour assister les grévistes. À ce sujet, à la suite d'échauffourées survenues au marché de Thiès, elle accueille les blessés. L'hôpital improvisé dans sa case lui permet de recevoir et de soigner les premières victimes. En réalité, la position géographique de sa demeure est stratégique et lui permet de s'occuper convenablement de ces dernières :

Dieynaba demeurait un peu en dehors de la ville, dans une cabane cachée à la lisière des bois. De loin on ne la voyait pas, entourée qu'elle était d'une haie en tiges de mil. Dès son retour du marché, Dieynaba avait transformé sa maison en infirmerie. Elle avait déchiré toutes les étoffes qui étaient tombées sous la main et pansait les blessés avec de l'eau salée (*BBD*: 55-56).

L'emplacement de la demeure de la marchande est un atout, surtout en cette période de conflit. Il permet aux « guerriers » brimés, ensanglantés de trouver un refuge insoupçonné, le temps de bénéficier de soins pouvant les aider à rester en vie. Conciliant « sagesse traditionnelle et vivacité d'esprit » (Chemain-Degrange, 1980 : 309), Dieynaba devient infirmière afin de secourir les blessés.

⁴ Justifiant ce type de repas inédit, Ousmane Ngom soutient : « À cause des dures réalités de la grève, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, ce qui était considéré comme de la nourriture illicite est, par les temps difficiles, consommé » (2012 : 199).

Sans alcool, remplacé ici par « l'eau salée », ni bandages (des morceaux de tissu à la place), elle s'adapte à son milieu pour panser les victimes. Dès lors, assistée par d'autres femmes, Dieynaba, l'infirmière de circonstance, parvient à sauver des vies.

Cet esprit combatif de Dieynaba donne une idée de ce que sera plus tard l'abnégation des femmes durant la grève. Sans une boîte de pharmacie, elle arrive à soulager des blessures. Pour Sembène, il faut un sacrifice collectif afin de pouvoir éviter les souffrances individuelles. Dans cette logique, il serait judicieux de reconnaître avec Jean-Pierre Gourdeau que « la grève des *"bouts de bois de Dieu"* est beaucoup plus qu'une simple revendication » (1984 : 10). Il s'agit réellement d'une question de survie. Dieynaba, à l'image des autres femmes qui se jettent dans la bataille, estime qu'il est plus qu'urgent de se solidariser pour s'opposer à toute forme d'oppression.

En un mot, il convient de remarquer la détermination sans faille de Ramatoulaye et de Dieynaba pour sauver des vies durant cette période de tortures. En outre, d'autres femmes vont au front.

2. Les femmes de terrain⁵

L'administration coloniale, pour sanctionner les grévistes et leurs familles, ne se contente pas de violences psychologiques. Elle envoie les spahis pour les traquer, les matraquer, les tuer. Devant résister pour éviter de subir les nombreuses persécutions et autres formes de dissuasion, les femmes (Bineta, Ramatoulaye, Dieynaba, Mame Sofi, Houdia M'Baye...) vont au front en planifiant des techniques de riposte et en affrontant les soldats. Ici, nous choisissons de mettre l'accent sur la stratégie, Mame Sofi, et la brave Houdia M'Baye.

2.1 Mame Sofi : la meneuse de troupe

Grâce à son sens de la cohésion et du partage, Mame Sofi apparaît comme le leader du groupe des femmes de Dakar. Cette rivale de Binta a un visage noir et luisant, une lourde masse, de « gros yeux protubérants » (BBD : 86). Déterminée, elle pose plusieurs actes de chef de guerre. Elle met en garde son mari : « Si

⁵ Le terme consacré « homme de terrain » renvoie au fantassin, à l'attaquant, au stratège, etc. Nous nous en inspirons pour proposer ce titre en adéquation avec notre thème.

tu reprends le travail avant les autres, je te coupe ce qui fait de toi un homme» (*BBD*: 87); elle humilie un marchand d'eau en «lui appliqua[nt] une gifle⁶ retentissante» (*BBD*: 99).

De cette attaque verbale et de cette offense physique, il convient de noter qu'il s'en dégage les airs de cheffe de troupe de Mame Sofi et surtout sa défiance de la gent masculine. En réalité, dans la société traditionnelle, il est rare qu'une femme tienne des propos aussi insolents à son époux ou qu'elle frappe un homme. Sa parole et ses gestes doivent être modérés et doux, il y va de l'avenir de ses enfants. Dès lors, cette impudence de Mame Sofi justifie la ferme détermination du romancier à faire évoluer les mentalités. C'est pourquoi, face à ce qu'il conçoit comme une défaillance masculine⁷, il met en valeur la bravoure de Mame Sofi. Loin de vouloir décréter le «*DÉCLIN DU POUVOIR PHALLIQUE*» (Tcheuyap, 2005 : 162; mis en relief par l'auteur), elle exprime son projet militant consistant à se substituer à l'homme peureux, indécis, faible, peu courageux.

Ce militantisme fait d'elle une des principales activistes de la lutte des femmes dans *Les bouts de bois de Dieu*. À la «tête de son commando» (*BBD*: 179), Mame Sofi met en scène une double stratégie proche de celle des chefs de guerre : défense et attaque. Effectivement, se servant «des bouteilles, des *taparquats*, des pilons, des morceaux de bois» (*BBD*: 125; italiques originales), sa troupe et elle contraignent policiers, gendarmes et soldats à reculer.

Prévoyant les éventuelles attaques des forces de l'ordre, elle ne cesse d'appeler son groupe à «la résistance et l'engagement» (Mansouri, 2009 : 188) : «Eh bien, préparons-nous à la [la police] recevoir» (*BBD*: 118); «Eh bien, on va les [les spahis] recevoir» (*BBD*: 179). Cette promptitude à mener le combat à n'importe quel moment traduit l'état d'esprit de cette femme de terrain. Grâce à ses plans, les femmes réussissent à infliger «une correction» (*BBD*: 178) aux policiers. Cette victoire inespérée motive Mame Sofi qui trouve une nouvelle astuce pour défier les soldats dans la rue. L'offensive, pensée par la cheffe de troupe (consistant à utiliser de

⁶ Ce passage fait penser à ce que Sada Niang rappelle à propos d'Ousmane Sembène : «Tôt dans sa vie, il [Sembène] affirma sa force de caractère. [...] Un de ses maîtres, membre de la coloniale et d'origine Corse, tenait à ce qu'il chante la marseillaise en corse. Sembène refusa. S'en suivit une altercation et il gifla M. Peraldi, son instituteur» (2010 : 96).

⁷ «Tu verras qu'à la prochaine grève, les hommes nous consulteront. Avant ils étaient tout fiers de nous nourrir, maintenant c'est nous, les femmes, qui les nourrissons!» (*BBD*: 87)

la paille enflammée), se solde par la défaite cuisante des forces de l'ordre :

L'un d'eux qu'une botte enflammée avait atteint en plein ventre, se mit à hurler en essayant de déboutonner son dolman qui commençait à flamber, d'autres se cramponnèrent au cou de leurs chevaux que les flammes rendaient fous. Un, puis deux tombèrent qui furent aussitôt happés par vingt mains. [...] Mame Sofi et sa troupe avaient réussi en s'accrochant à ses bottes à désarçonner le chef du peloton. Lorsqu'il fut à terre, elles le traînèrent jusqu'à un petit fossé où la nuit les gens du quartier venaient se soulager et lui enfoncèrent la tête dans les immondices (BBD : 180-181).

Cette attaque, bien planifiée, permet aux femmes de malmenier les hommes en tenue. Comme pour venger leurs maris grévistes traumatisés, elles ne ménagent aucun soldat. Sans armes létales, elles maltraitent « d'habiles vétérans des fantasias officielles » (BBD : 180), ainsi que l'atteste le champ lexical de l'humiliation : « hurler », « happés », « à terre », « traînèrent », « immondices ». Mame Sofi et sa bande vainquent les meilleurs hommes de l'armée coloniale avec en prime un trophée de guerre : la décadence du chef du peloton.

2.2 Houdia Mbaye : la guerrière

Houdia M'Baye fait partie des symboles de la résistance. Veuve, elle a seule en charge neuf enfants dont les deux derniers (Ndole⁸ et Grève) portent des prénoms illustratifs de la souffrance du personnage. Elle vit dans la pauvreté. Son drap de lit, cousu à l'aide de morceaux d'étoffes rassemblés péniblement, traduit son indigence. Ce dénuement la contraint à s'engager dans la lutte. Obligée de se battre pour nourrir sa progéniture, elle « demeure disposée à mener toute action susceptible de garantir la survie » (Atchade, 2010 : 117). C'est ainsi qu'elle participe à plusieurs combats, prévient Ramatoulaye de la présence du redoutable bélier, donne de l'argent à N'Dèye Touti qui doit appeler les hommes absents, marchande avec le vendeur d'eau.

Engagée aux côtés de ses sœurs pour avoir de quoi calmer la faim de ses enfants et éteindre leur soif, puisque les Blancs ont décidé de « fermer les boutiques et l'eau » (BBD : 87), Houdia M'Baye se bat. Telle une guerrière, elle participe à tous les combats menés par Mame Sofi. Effectivement, déterminée, elle n'hésite pas à confier son nouveau-né afin d'aller sur le champ de bataille. C'est ainsi qu'elle prend part activement à la première correction infligée aux policiers.

⁸ Littéralement : pauvreté en wolof.

À cet effet, l'extrait suivant est révélateur : « La bagarre commença entre les femmes et les forces de police. [...] Houdia M'Baye, elle, telle [*sic*] un fauve, s'était accrochée des bras et des jambes à un agent qui lui martelait le crâne avec une satisfaction visible » (*BBD* : 125). Ici, il convient de souligner que le fait que le narrateur compare Houdia à une bête sauvage est loin d'être péjoratif. Ce rapprochement contribue à saluer l'esprit guerrier de la dame, qui, malgré son corps affaibli, s'attaque violemment à l'ennemi. Cette stratégie de défense se veut en réponse au sadisme de l'attaque dont elle est victime.

Aussi son engagement au front lui coûte-t-il la vie. En effet, Houdia, véritable actrice de la révolution, se fait remarquer en raison de son courage. Consciente que « la révolte demeure [...] un moyen efficace à utiliser par les opprimés [...] pour accéder de force à la liberté et à la justice » (Babatunde, 2015 : 80), elle rejoint la procession des femmes se dirigeant vers le bureau du commissaire. En *sit-in* pour exiger la libération de Ramatoulaye, soumise à un long interrogatoire au commissariat, les manifestantes sont fortement arrosées. Ne pouvant pas supporter le choc, la maman des neuf enfants décède. C'est en ces termes que le narrateur évoque sa mort héroïque :

Elle ouvrit la bouche pour crier, l'eau s'y engouffra. Dans le giclement brutal on n'entendit pas le petit bruit dérisoire des cartilages brisés. Houdia M'Baye battit des bras comme pour s'accrocher à l'air ainsi que font les noyés, puis ses mains s'agrippèrent à sa camisole qu'elles déchirèrent, elle tomba sur le côté à moitié nue [...] (*BBD* : 194).

Le récit de la mort atroce de Houdia est suggestif à la fois de sa fougue guerrière et de la violence des autorités coloniales. Cette mère est une martyre. C'est le sens du recours au champ lexical de l'héroïsme, traduit par les groupes verbaux « on n'entendit pas », « battit des bras » et le verbe « tomba ». Sa bravoure atteint son paroxysme alors qu'elle se bat contre la Faucheuse jusqu'à son dernier souffle. Malgré le cynisme des forces de l'ordre qui répriment aveuglément les femmes, elle n'a jamais fui. C'est en véritable héroïne qu'elle tombe dans le champ de bataille.

En somme, les stratégies conçues par Mame Sofi et l'esprit guerrier de Houdia M'Baye attestent du rôle décisif joué par

les femmes pour soutenir les grévistes. Ce soutien atteint son paroxysme avec la marche des femmes.

3. Les figures proue de la marche

À la suite de leur rencontre avec Dejean, chef de la Régie, et ses collaborateurs (Victor, Isnard...), les leaders syndicaux (Bakayoko, Lahbib...) convoquent une réunion à la place Aly-N'Guer. Évoquant l'insatisfaction de leur plateforme, ils décident de maintenir leur « mot d'ordre de grève illimitée » (BBD : 288). Venues participer à cette réunion, des femmes (Awa, Aby, Mariame, Yaciné, la Séni, Penda, Maïmouna, etc.) décident de contribuer à leur manière au combat en marchant de Thiès à Dakar. Parmi les marcheuses, nous mettrons en relief deux figures de proue : Penda et Maïmouna.

3.1 Penda : la figure de proue instigatrice

Penda est l'instigatrice de la marche des femmes de Thiès à Dakar. Enfant adoptée par la marchande Dieynaba, elle revient à la maison en pleine crise, après quatre jours d'absence. Fille émancipée, celle qu'Awa désigne sous le terme provocateur de « *piting* »⁹ (BBD : 223) est une provocatrice, une femme de caractère qui « tenait tête aux femmes et se faisait respecter des hommes » (BBD : 224). Elle assume pleinement ses choix de vie, malgré les jugements négatifs à son encontre. C'est dans ce sens que, s'intéressant à la figure de la fille de joie dans *Les bouts de bois de Dieu*, Jean-Pierre Atchade reconnaît : « Avec Sembène Ousmane, la prostitution s'expose comme le choix volontaire d'un mode de vie » (2010 : 88). Dans une société où la prostitution reste un tabou, Sembène fait de cette travailleuse de sexe le futur leader de ceux qui la critiquent.

Décidée à se faire entendre pour mettre fin à la souffrance des familles, Penda émet l'idée de marcher de Thiès à Dakar. Prenant la parole au cours de la réunion convoquée par les délégués syndicaux à la suite de leur rencontre avec les autorités de la Régie, elle décline le projet :

Je parle au nom de toutes les femmes, mais je ne suis que leur porte-parole. Pour nous, cette grève, c'est la possibilité d'une vie meilleure. Hier nous riions ensemble, aujourd'hui nous pleurons avec nos enfants devant nos marmites où rien ne bouillonne. Nous

⁹ Déformation de putain.

nous devons de garder la tête haute et ne pas céder. Et demain nous allons marcher jusqu'à Ndakarou (*BBD* : 288).

La prise de parole¹⁰ de Penda dans cette assemblée d'hommes témoigne de son esprit libre, car elle n'est ni déléguée ni membre du syndicat. Consciente de l'urgence de conjuguer toutes les forces vives de la communauté pour connaître des lendemains meilleurs, elle mobilise les femmes pour lutter aux côtés des grévistes. Pour Penda, ils méritent tous d'oublier les peines et de vivre dans la joie, comme le prouve le parallélisme noté dans le passage ci-dessus : « riions »/« pleurons ». C'est le sens de son appel à l'engagement collectif et à la marche de Thiès à Dakar. Initiant un projet ambitieux qu'aucun homme n'avait jusqu'ici conçu, elle se substitue alors aux syndicalistes au moment où ils doutent le plus.

Les femmes se rendent courageusement à Dakar à pied, animées d'une joie immense, et « en tête marchai[t] Penda, la taille serrée dans un ceinturon militaire » (*BBD* : 296). Infatigable et « trop en avance sur les autres femmes » (Diagne, 2014 : 170), la meneuse des marcheuses les encadre et les motive constamment. La fréquence des instructions qu'elle donne tout au long de la marche est significative de son rôle de leader : « Lève-toi » (*BBD* : 298), « Il faut » (*BBD* : 299), « Levez les jambes » (*BBD* : 299), « ne donnez à boire qu'à celles qui sont arrivées aux arbres » (*BBD* : 299), « Levez-vous » (*BBD* : 300), « Envoie-moi Samba » (*BBD* : 303), « Fermez vos gueules » (*BBD* : 307). Tête de file de la marche, Penda la mène convenablement et n'accepte aucune défaillance, nonobstant la fatigue des femmes.

Malheureusement, cette hargne incontrôlée l'expose davantage. Effectivement, décidée de ne reculer devant aucun obstacle, Penda ignore les menaces les plus pesantes : « averses » (*BBD* : 297), « malheur » (*BBD* : 299), « fatigue » (*BBD* : 303), « crise » (*BBD* : 305), « soldats » (*BBD* : 312). C'est alors qu'elle devient une cible facile, et l'instigatrice de la marche finira par tomber sous les coups des balles des tirailleurs à cinq cents mètres de l'arrivée : « Des coups de feu claquèrent, deux corps tombèrent, Samba N'Doulougou et Penda » (*BBD* : 313). Cependant, malgré les brimades, les femmes réussissent à arriver à Dakar. À cet égard, la mort de l'instigatrice de la marche apparaît comme le prix à payer afin que son projet se réalise.

¹⁰ « La parole des femmes serait donc un facteur essentiel de la construction du continent déchiré par la crise et les guerres » (Naumann, 2001 : 141).

3.2 Maïmouna : la figure de proue aveugle

Cette aveugle est la mère de jumeaux. Décrite comme « une déesse de la nuit [...], elle psalmodiait et souvent on s'arrêtait pour l'écouter » (*BBD*: 40). Sa beauté efface son handicap. Cette ravissante créature ne laisse aucun homme insensible. Si les cheminots évitent de lui faire la cour, c'est uniquement de peur d'être mal jugés. Effectivement, sa belle forme et sa voix suave, contribuant à faire oublier qu'elle est aveugle, séduisent beaucoup d'ouvriers. Cette « femme qui, avant de perdre la vue, s'était mesurée aux hommes » (*BBD*: 40), impose respect et admiration. En dépit de son handicap, elle se bat pour protéger sa progéniture.

Abandonnée par le père de ses jumeaux et contrainte de se débrouiller pour s'occuper de ses enfants, Maïmouna subit, sans le chercher, les atrocités des premières échauffourées. Malmenée, ses vêtements « en lambeaux » (*BBD*: 54), elle vivra des moments difficiles et perdra l'un de ses enfants, « projeté sous une bicyclette » (Chemain-Degrange, 1980: 294), elle vit des moments difficiles. Comme pour prendre sa revanche sur ses bourreaux, elle rejoint la lutte des femmes. Le fait qu'elle s'installe dans la concession de la marchande Dieynaba renvoie à une stratégie narrative bien mûrie : l'endroit servira de lieu de rassemblement aux marcheuses.

Devenue la voisine de chambre de Penda, l'instigatrice de la marche, c'est naturellement que Maïmouna prendra part activement à la longue procession, rejoignant le groupe des marcheuses. Pour éclairer la voie, elle se met devant ses sœurs tel que l'indique ce passage : « Les femmes marchaient derrière Maïmouna comme si l'aveugle laissait après elle un sillage protecteur » (*BBD*: 309). Dès lors, sa participation aux combats est à la fois pathétique et instructive. Parvenant à dominer son handicap, elle devient une éclaireuse dont la détermination est perçue comme un signe de motivation pour les autres. En dépit de son enfant qu'elle porte au dos, cette non-voyante ne manifeste aucun signe de fatigue. Tout comme au départ, elle arrive à Dakar, soutenue par Mariame Sonko, en tête de la cohorte des marcheuses.

Finalement, grâce à l'ingéniosité d'une prostituée et la vaillance d'une aveugle, les femmes parviennent à rallier à la cause des grévistes toutes les populations de l'axe Thiès-Dakar et au-delà.

Conclusion

En dernière analyse, il convient de remarquer que la gent féminine a joué un rôle décisif pour soutenir les cheminots grévistes. Chaque femme a participé à sa manière à la lutte contre l'injustice, sous toutes ses formes. Les révolutionnaires ont des situations sociales, des caractères et des âges différents, mais elles sont liées par le même but : la survie. En initiant ce projet littéraire, nous voulions voir comment l'abnégation, la volonté et l'honneur de ces figures féminines confirment le combat sembénien pour la défense et l'expression des droits humains. Il convient de conclure avec Françoise Pfaff que « ces personnages de femmes sont donc à l'épicentre de sa dialectique idéologique révolutionnaire » (2009 : 156). Cette foi que Sembène accorde aux pouvoirs de la gent féminine est renouvelée dans *Moolaadé*¹¹ et « c'est surtout le discours féminin qui est le lien privilégié de cette révélation » (Case, 1996 : 36).

Assane Ndiaye enseigne la littérature africaine écrite à l'Université Gaston Berger. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages dont : « *Force-Bonté* de Bakary Diallo ou quand la bonté est au service du vivre ensemble » (*Cahiers du CRLF*, n° 11, 2020), « L'écho de *Batouala* dans deux romans négro-africains d'expression française (*Éthiopiennes*, n° 102, 2^e Semestre 2022) ; *DE-LIRE 2* (Paris, Édilivre, 2018). Il prépare la parution d'une anthologie sur la littérature sénégalaise.

Références

ATCHADE, Joseph Dossou (2010). *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances*, thèse de Doctorat, Université Sorbonne nouvelle.

BABATUNDE, Samuel Olufemi (2015). *Engagement et militantisme dans Le Docker noir (1956), Les Bouts de Bois de Dieu (1960) et Xala (1973) de Sembène Ousmane*, thèse de Doctorat, Pretoria, Université de l'Afrique du Sud.

BERTY, Valérie (2019). *Sembène Ousmane (1923-2007). Un homme debout*, Paris, Présence Africaine.

CASE, Frederick Ivor (1996). « Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djebar », dans Sada NIANG (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan : 35-48.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette (1980). *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA.

DIAGNE, Ismaïla (2014). *Lire et relire Sembène Ousmane*, Paris, L'Harmattan.

GOURDEAU, Jean-Pierre (1984). *Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane*, Paris, Bordas.

MANSOURI, Hassouna (2009). « Celui qui aura résisté », *Africultures*, n° 76 : 188-191.

¹¹ Film d'Ousmane Sembène, sorti en 2005 et dans lequel une femme tentera de protéger quatre jeunes filles de la mutilation génitale.

NAUMANN, Michel (2001). *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan.

NGOM, Ousmane (2012). *Stratégies narratives dans la littérature africaine et afro-américaine. Étude comparative des romans de Ngũgĩ wa Thiong'o, Sembène Ousmane et Alice Walker*, Saarbrücken, EUE.

NIANG, Sada (2010). « Ousmane Sembène : une vie », dans Samba GADJIGO et Sada N'JANG (dir.), *Un viatique pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique : 95-106.

ORTOVA, Jamila (1969). « Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène », *Présence Africaine*, n° 71 : 69-77.

PFAFF, Françoise (2009). « Les femmes africaines dans les films de Sembène », *Africultures*, n° 76 : 149-156.

SEMBÈNE, Ousmane (1960). *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket.

-- (1956). *Docker noir*, Paris, Debresse.

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

TCHEUYAP, Alexie (2005). *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Léthicia OBONO NGOU-MILAMA

Chercheuse associée – Université de Tours

Sembène Ousmane, un cinéaste en guerre

Résumé : Sembène Ousmane est mobilisé pendant le second conflit mondial, enrôlé dans le corps des « Tirailleurs sénégalais » de l'armée française. La guerre, sa violence et ses horreurs lui infligent une blessure profonde qui inspirera inlassablement son œuvre littéraire et cinématographique. Dans ses films *Niaye* (1964), *Emitaï* (1971) et *Camp de Thiaroye* (1988), qui abordent de front le sort tragique des soldats et résistants africains, le cinéaste sénégalais restituera l'empreinte indélébile de la guerre et du colonialisme sur l'Afrique.

Colonialisme, Guerre, Histoire, Sembène Ousmane, Soldats

La guerre apparaît dans le cinéma de Sembène Ousmane comme un temps où désenchantement, tragique, atrocité, souffrance, humiliation et résistance mettent à nu les déchirures africaines. Si la Seconde Guerre mondiale constitue une étape clef de la prise de conscience anticolonialiste de l'écrivain et cinéaste sénégalais, celle-ci marquera son œuvre à travers des questionnements d'une grande force sur la violence de la rencontre coloniale. Éprouvant une grande désillusion ainsi qu'un besoin de résistance, l'ancien soldat aura la farouche volonté de forger un cinéma de déconstruction, de décolonisation, de liberté, d'espérance et porteur d'histoire. Au cœur d'une lutte pour la libération à la fois politique, économique et culturelle du continent africain, Sembène Ousmane ressentira le besoin de se servir du film comme un outil à même d'investiguer le passé pour mieux questionner le présent, et donc l'histoire à venir de l'Afrique.

Dans son ouvrage *Cinéma et Histoire*, l'historien Marc Ferro défend l'idée que, « jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience » (1993 : 13). Saisissant et présentant le passé africain, Sembène Ousmane manifeste un désir d'exhumer et de s'emparer des épisodes douloureux et tragiques de l'histoire africaine, altérés ou occultés par le colonialisme :

Notre passé a toujours été occulté. Moi, je crois à la mémoire. Pendant longtemps on a nié notre culture, notre passé. L'histoire a été enterrée et nos morts ont refusé de mourir une deuxième mort. Il est indispensable de retrouver dans leur dimension quotidienne les rapports que nous avons avec nos ex-colonisateurs (Sembène, 1988 : 24).

Si l'Afrique passée le fascine et l'Afrique à venir l'exalte (Gadjigo, 2013 : 61), l'écrivain-cinéaste se veut, à la manière d'un griot, « témoin patent » du parcours historique du Sénégal et de l'Afrique. Dans l'« Avertissement de l'auteur » de *L'Harmattan*, publié en 1964, l'écrivain souligne de manière explicite l'ambition de son œuvre :

Je me souviens pourtant que jadis dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était, non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous, sous l'arbre à palabres, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple (1964 : 9).

Portant en eux la marque brûlante de la guerre, les films *Niaye* (1964), *Emitai* (1971) et *Camp de Thiaroye* (1988) témoignent du combat obstiné de Sembène Ousmane contre l'oubli du sort des combattants et résistants africains. Au fond, en construisant ces trois œuvres autour de la guerre, Sembène Ousmane ne tente-t-il pas de se faire l'écho d'une Afrique face à son Histoire ?

Histoire et mémoire de guerre d'un ancien soldat

Omniprésente dans la vie et les films, la guerre n'a jamais quitté Sembène Ousmane. « L'école ne m'a rien appris. Je dois tout à la guerre » (cité dans Gadjigo, 2013 : 61), disait l'écrivain-cinéaste. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il fut mobilisé, d'abord comme chauffeur dans les forces de la France libre en 1942, puis comme « Tirailleur sénégalais » (Sadoul, 1963 : 9) : « J'ai été soldat, tirailleur sénégalais, matricule 689 à Nantes. De 43 à 48, j'ai été soldat. J'ai donc combattu pour la libération de la France et (je le croyais) pour la mienne » (Sembène, 1988 : 24).

Résistant, déjà, à la discipline militaire, il devient le seul de sa compagnie à ne recevoir aucun certificat de bonne conduite (Vieyra, 2012 : 16). De cette expérience de la guerre, il ressort profondément

marqué par le racisme entourant sa condition de colonisé et les limites d'un monde qui se réduisait à un rapport dominants-dominés : « Je me suis rendu compte pendant cette guerre que ceux qui me dominaient n'étaient en rien supérieurs » (Sembène, 1988 : 24). Dès lors, son passé de soldat intensifie son besoin de restituer, avec sa plume et sa caméra, l'empreinte indélébile de la guerre sur le peuple africain.

Créé sous l'impulsion du général Louis Faidherbe, alors gouverneur du Sénégal et de ses dépendances, le corps des « Tirailleurs sénégalais » joue un rôle décisif dans l'histoire française et africaine, de sa constitution à sa dissolution au début des années 1960. Claude Faure indique que « Faidherbe comprit qu'il fallait réunir les soldats noirs en un corps à part, ayant une dénomination particulière, un uniforme spécial, un armement distinct, une solde suffisante » (1920 : 103). Le 21 juillet 1857, un décret impérial signé par Napoléon III à Plombières-les-Bains ordonne ainsi la formation au Sénégal d'un « corps d'infanterie indigène sous la dénomination de tirailleurs sénégalais ». Si les premiers soldats sont originaires du Sénégal, la dénomination générique « Tirailleurs sénégalais » finit par s'imposer à tous :

À partir du moment où il entre dans nos formations militaires, le Noir, d'où qu'il vienne, devient tirailleur « Sénégalais » [...]. Et le nom de « Sénégalais » a été conservé à tous ces tirailleurs, alors que les habitants des rives du Sénégal ne figurent plus parmi eux qu'en assez petit nombre (Ministère de la Guerre et État-Major de l'Armée, 1923 : 15).

Le projet de recourir massivement à ces soldats venus d'Afrique est défendu par le lieutenant-colonel Charles Mangin dans son livre *La force noire* : « Dans l'état actuel de l'Europe, la force noire fait de nous le plus redoutable des adversaires » (1910 : 254). Divers décrets permettront alors le recrutement d'hommes africains issus des colonies françaises, dont celui du 7 février 1912 « portant réorganisation du recrutement des troupes indigènes de race noire et de leurs réserves en Afrique occidentale française », qui instaure un système de recrutement par « voie d'appel, d'engagements volontaires et de rengagements » (Bulletin des lois de la République française, 1912 : 311). Près de 200 000 « Tirailleurs sénégalais » participent sous le drapeau français à la Première Guerre mondiale (1914-1918) (Michel, 2014 : 191), et plus de 200 000 à la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) (Echenberg, 2009 : 158).

Les régiments de « Tirailleurs sénégalais » combattent ainsi pour la France, notamment lors des conquêtes coloniales, des deux guerres mondiales et des conflits de décolonisation. Alors que leur engagement, leur présence et leur action furent déterminants pour la défense et la libération de la France, ces soldats africains subirent le fardeau des préjugés, le racisme, le mépris et l'absence de reconnaissance avant de sombrer dans l'oubli. « En France, précise Myron Echenberg, les images des Tirailleurs reflètent parfois la réalité, mais elles oscillent le plus souvent entre romantisme et lieux communs » (2009 : 22).

C'est leur histoire, marquée par les horreurs de la guerre, que racontera Sembène Ousmane, l'ancien soldat, dans son œuvre littéraire et cinématographique. Avant lui, romanciers et poètes convoquent la figure du soldat africain en tant que point névralgique de rapports coloniaux entachés de violence. Dès 1926, l'ancien combattant Bakary Diallo publie *Force-Bonté*, un roman autobiographique retraçant son expérience au front durant la Première Guerre mondiale. En 1937, Léon-Gontran Damas consacre le poème « Et Cætera », tiré du recueil *Pigments*, aux combattants africains. Il les incite à « envahir le Sénégal » et à « foutre aux "Boches" la paix » (Damas, 2005 : 80). Dans *Sarzan*, récit issu des *Contes d'Amadou Koumba* (1947), Birago Diop raconte l'histoire du sergent Thiémoko Keïta, de retour dans son village à la fin de la Première Guerre mondiale et perdant finalement la raison. En 1948, Léopold Sédar Senghor, ancien soldat et prisonnier de guerre allemand de 1940 à 1942, publie son recueil *Hosties noires*, écrit pendant la guerre. Il dédie les textes « Poème liminaire », « Aux Tirailleurs sénégalais morts pour la France », « Prière des Tirailleurs sénégalais » et « Tyaroye » à ses « frères noirs » (Senghor, 1956 : 81).

Marqué à jamais par la guerre, Sembène Ousmane témoignera lui aussi de l'itinéraire douloureux et ambigu des soldats africains. Un an après la publication de son premier roman, *Le docker noir* (1956), paraît *Ô Pays, mon beau peuple!* (1957) : l'auteur y évoque l'histoire d'Oumar Faye, un ancien combattant revenu au pays natal après huit années d'absence. En 1963, il retrace dans son premier film, *Borom Sarret*, la journée éprouvante d'un charretier subissant une série d'humiliations et perdant finalement tout : sa charrette, qui constitue son gagne-pain et sa médaille militaire qui symbolise

son honneur d'ancien combattant, vraisemblablement au sein de l'armée française. Puis, il réalise *Niaye* en 1964, version filmique en noir et blanc de sa nouvelle *Véhi-Ciosane, ou Blanche-Genèse*, publiée un an plus tard, en 1965. Honorant le sacrifice des soldats africains, *Véhi-Ciosane* s'imprègne des souvenirs de l'auteur et de la mémoire de l'un de ses compagnons de jeunesse, mort en combattant pour la France :

Il fut l'un de mes compagnons de toute ma jeunesse. Ensemble nous subîmes les épreuves initiatiques. Devenus hommes nos chemins se séparèrent. Il crut au Dieu du Gain, au bonheur avec Argent. Après la guerre 39-45, il s'engagea dans le corps expéditionnaire français. Il mourut sans le sou en Indochine, juin 54. À ce vieux Boca Mbar, Sarr Pathé (Sembène, 1986 : 9).

Cette dédicace inscrit *Véhi-Ciosane* sur le terrain de l'intime, de la mémoire et de l'engagement, puisque la guerre d'Indochine a fauché la vie d'un ami, ancien soldat. L'hommage rendu à Sarr Pathé, devenu empreinte et trace d'une Afrique cambriolée, fracturée et violentée, se poursuit avec le poème « Sans vie », qui s'achève sur une interpellation collective : « Pauvre Mère Afrique, / Stérile tu aurais été un paradis pour tes fils... » (Sembène, 1986 : 12).

S'il dépeint dans *Niaye* le déclin, durant l'ère coloniale, d'une communauté villageoise après que le chef Guibril Guedj Diob a engrossé sa fille Khar Madiagua Diob, Sembène rend compte des effets dévastateurs de la guerre sur le psychisme des anciens combattants africains. Contraint par son père Guibril de s'enrôler dans l'armée française, Tanor Ngoné Diob (Modo Séné) en revient fou huit années plus tard. « J'attendais un homme. Ce fut moins qu'un homme que j'ai reçu, une loque. J'étais fière lorsqu'il me quittait et inquiète aussi. Il me revient fou. Le courage n'est pas d'envahir autrui, mais de faire face à l'indignité chez soi. Maudits soient la guerre et l'esprit de rang », se désole sa mère Ngoné War Thiandum (Mame Dia) qui se suicidera pour échapper à l'opprobre. Déambulant en uniforme militaire dans le village, tantôt en chantant la marche militaire française « Auprès de ma blonde », tantôt en arborant le drapeau français, l'ancien soldat qui a combattu en Indochine, au Maroc et en Algérie, devient la risée de tous. Tanor, manipulé par son oncle Medoune Diob avide de pouvoir, finit par poignarder à mort ce père incestueux qui l'avait envoyé combattre sous le drapeau français. Cette effusion de sang, suivie d'un *flash-back* illustrant la guerre (parachutistes, fantassins, mitrailleuses, véhicules blindés),

ravive alors la mémoire, l'angoisse, la détresse et le traumatisme psychique du parricide. Après cette série de drames, les Anciens du village se débarrassent de Tanor, châtient Medoune, puis bannissent Khar et son nouveau-né.

Vibrant au rythme de la vie quotidienne, du temps qui s'écoule et de la parole du griot, le film capte les crises et mutations de Santhiu-Niaye, l'effritement d'une chefferie traditionnelle sous une autorité coloniale pour laquelle elle envoie ses fils combattre et verse un impôt. Dans ce court métrage — où s'entrechoquent inceste, abus, immoralité, suicide, parricide, corruption, injustice, inertie —, l'expérience de la guerre et la mécanique de la violence coloniale consomment, font sombrer dans la folie un ancien combattant.

Avec *Niaye*, je tente quelque chose de nouveau, qui s'approche, je l'espère, d'une vision purement africaine des faits. L'histoire est ici vue de l'intérieur, par des Africains eux-mêmes, confiait le cinéaste (Sembène, 1966).

Niaye constitue ainsi une œuvre charnière dans l'œuvre cinématographique de Sembène Ousmane, tant elle retrace le drame à la fois personnel et collectif, et s'inscrit déjà dans l'une des préoccupations essentielles de l'écrivain-cinéaste : la quête métaphysique de la vérité. « Je cherche à tester l'impact de ce que j'ai écrit, à vérifier aussi sa vérité », affirmait l'auteur (cité dans Hennebelle, 1976 : 48). Comme pour ne pas rester silencieux, il révélera ensuite, dans *Emitaï* et *Camp de Thiaroye*, la résistance africaine, le rôle crucial des colonies durant la Seconde Guerre mondiale et la libération de la France. Tout en reconfigurant le passé à travers la figure ambivalente du soldat africain, ces films scrutent aussi bien la nature que l'héritage du colonialisme français en Afrique (Murphy, 2007 : 56-67).

Histoire et commémoration d'une Afrique en résistance

Empreints d'une fièvre révolutionnaire, les films *Emitaï* et *Camp de Thiaroye* dénoncent avec virulence les sombres réalités de la guerre. Ce faisant, ils célèbrent la résistance africaine face à un colonialisme que le psychiatre et militant anticolonialiste martiniquais Frantz Fanon qualifiait de « violence à l'état de nature » (1976 : 25).

Lorsque certains intellectuels en Europe pensent à la libération de l'Afrique, ils ignorent la résistance à l'intérieur. C'est la somme de cette ignorance, la somme de ces combats épars et un peu ignorés qu'il est possible de réactualiser pour la lutte contre le néo-colonialisme, soutenait Sembène Ousmane (cité dans Ghali, 1976 : 84).

En restituant le passé, les ravages visibles et invisibles de la guerre ainsi que du colonialisme, *Emitaï* et *Camp de Thiaroye* offrent un hymne à la résistance comme acte même de vie.

Dédié « à tous les militants de la cause africaine », *Emitaï*, sorti en 1971, exalte d'emblée l'esprit de résistance et l'unité. Le cinéaste rassemble du passé ces voix africaines qui entrèrent en résonance, s'allièrent et bravèrent les autorités coloniales : « Il est vrai qu'on parle toujours des grands résistants africains, mais souvent on ignore ce qu'ils ont été réellement et comment certains pays ou certaines ethnies ont résisté » (*ibid.* : 84). Le film raconte la répression, en 1942, du village casamançais d'Effok, situé dans le sud du Sénégal, pour s'être révolté contre l'impôt sur le riz et l'intensité du recrutement des hommes par les autorités coloniales françaises. Durant cette période, la France est gouvernée par le maréchal Philippe Pétain et occupée par l'Allemagne. Elle se voit alors prélever les « frais d'entretien des troupes d'occupation allemande sur le territoire français », comme le stipule l'article dix-huit de l'armistice du 22 juin 1940. *Emitaï* décrit ainsi les conséquences d'une telle situation sur les colonies africaines et le ralliement des territoires de l'Afrique occidentale française à la France libre.

Je me souviens que j'avais été surpris au cours de cette Seconde Guerre mondiale, de m'être couché un soir « pétainiste » et de me réveiller un beau matin « gaulliste », d'office. Cette anecdote a sans doute eu sa part dans la genèse de *Emitaï*, a-t-il relaté (cité dans Hennebelle, 1976 : 48).

Engagé dans la vie quotidienne, le film ne précipite rien. À son réalisme saisissant, le cinéaste insuffle une dimension poétique et contemplative autant dans la quiétude des paysages et la lenteur du rythme que dans le dévoilement de l'univers traditionnel diola. Il entraîne le spectateur vers l'ordinaire, la simplicité, l'unité et l'harmonie d'une communauté villageoise jusqu'à l'intrusion des troupes coloniales, venues réquisitionner la récolte de riz et les hommes en âge de combattre pour l'effort de guerre français. Témoin et survivant, Sembène Ousmane déclarera : « J'ai vu des

gens recrutés d'office de la manière dont je le montre dans mon film : par kidnapping » (*ibid.* : 47-48).

Alors que les Anciens du village consultent les dieux au bois sacré, les femmes se révoltent et cachent le riz. Les représailles ne se font pas attendre : elles sont contraintes avec leurs enfants de s'asseoir sur la place du village sous un soleil brûlant, et ne seront libérées qu'une fois le riz restitué. Face à l'oppression des officiers coloniaux, les gardiennes du riz, considéré sacré, recourent à un silence assourdissant pour exprimer leur résistance à plusieurs voix. Tandis que sous l'impulsion du chef Djiméko, las du silence des dieux dont il espérait une intervention, les hommes attaquent avec leurs lances et leurs flèches un détachement des troupes coloniales. Ils sont repoussés, blessés et tués. Grièvement touché par un fusil, le chef est ramené au sanctuaire. Peu avant sa mort, il renonce aux divinités diolas qui l'ont abandonné : « Je meurs, soit, mais aussi avec moi, vous mourrez ».

Bien qu'un message annonce le remplacement du maréchal Philippe Pétain par le général Charles de Gaulle, la situation reste inchangée dans le village d'Effok. En plein cœur de cette tension grandissante, de ces souffrances et déchirements, deux garçons deviennent les témoins oculaires de l'histoire et de la résistance de leur communauté. La mort de l'un d'eux, tué par un soldat, ébranle le village. Indignées, les femmes se libèrent au péril de leurs vies. Elles courent vers l'enfant, saisissent son corps inerte, le déposent près de celui de leur chef Djiméko, et procèdent au rite funéraire de leurs morts. Les autorités coloniales réquisitionnent le riz, mais les hommes du village, contraints de le transporter, finissent par refuser d'aller plus loin. Ils sont mis en joue. Les balles pleuvent, l'écran s'obscurcit brusquement, les hommes d'Effok affrontent alors la mort, portés par leur esprit de résistance, leur quête de liberté et de dignité.

Dans *Emitaï*, le cinéaste originaire de Casamance montre ainsi la lourde contribution humaine et économique des colonies africaines pendant la Seconde Guerre mondiale. Et dessine, avec sévérité, les contours de la figure équivoque du soldat issu des colonies qui, recruté de gré ou de force, participait à la conquête de sa propre terre africaine et à la répression des révoltes.

En dressant le portrait de cette communauté villageoise diola, Sembène Ousmane dénonce également la dislocation du corps individuel et collectif, la destruction et le renoncement aux croyances africaines à la suite de la rencontre coloniale. De ce fait, ce film, qui en appelle aux origines, aux symboles, aux glissements d'une réalité à l'autre, s'imprègne d'une réflexion sur le rapport entre religion et résistance :

Dans mon film, les fétiches sont plutôt du côté de la résignation. Ce sont les femmes, attachées à leur riz, qui résistent vaillamment contre les Français, sans référence à la religion. Ce que je veux dire dans *Emitaï*, entre autres choses, c'est que c'est aux hommes et aux femmes de décider de leur destin, pas aux dieux (cité dans Hennebelle, 1976 : 48).

Libérant un fragment de l'histoire africaine et française, *Emitaï* élève la communauté en héros collectif. Dès lors, l'Histoire, chargée à la fois de violence et de résistance, devient une commémoration communautaire qui, comme le mentionne Engelbert Mveng, « est création toujours nouvelle et renouvellement du passé » (1976 : 77).

À l'instar d'*Emitaï*, *Camp de Thiaroye* commémore la résistance. Coréalisé avec le cinéaste Thierno Faty Sow, le long métrage sorti en 1988 rend hommage aux soldats africains morts à Thiaroye le 1^{er} décembre 1944. Le film décrit les espoirs brisés de ces anciens combattants qui, après avoir « vu trop de cadavres » et passé des années de captivité dans les *Frontstalags* (camps allemands de prisonniers), rêvaient de liberté, d'équité et d'égalité. Cependant, à peine sont-ils démobilisés dans un camp militaire de transit, à proximité de Dakar, qu'ils font face aux promesses non tenues, à la remise en cause de leur intégrité et de leur loyauté, aux humiliations et au racisme de la hiérarchie militaire. Les soldats se heurtent, comme le suggère le sergent-chef Diatta (Ibrahim Sane), dont les parents ont été tués lors de la répression d'Effok, à « deux règles dans l'armée, l'une pour les Noirs, l'autre pour les Blancs ».

La question du change de leurs francs métropolitains en francs CFA à un taux deux fois moins élevé aboutit à leur révolte. Ils s'aperçurent que leur bravoure et leur victoire sur le front n'avaient guère sonné le glas des injustices, discriminations et inégalités. Que les soldats s'appellent Niger, Soudan, Guinée ou encore Gabon, noms des territoires dont ils sont originaires, ils résistent, s'unissent,

revendiquent leurs droits auprès des autorités coloniales. Seul le capitaine Raymond (Jean-Daniel Simon) les soutient et insiste pour que l'armée honore ses obligations.

Cependant, le général (Pierre Londiche) refuse de modifier le taux de change. Il est pris en otage par les soldats le 30 novembre 1944, puis libéré quelques heures plus tard en promettant de leur donner satisfaction : « Bien, l'échange des billets se fera à parité égale, 1000 francs français pour 500 francs CFA [...] j'appliquerai le taux réglementaire [...] vous avez ma parole d'officier général. » Tous les soldats le croient, à l'exception de Pays (Sigiri Bakaba), qui se méfie de la hiérarchie militaire. Depuis son arrivée au camp de Thiaroye, entouré de barbelés et de tours de guet, Pays se sent angoissé, menacé et comme pris au piège dans un engrenage de captivité et de violence. Revenu blessé à la fois physiquement et psychologiquement de la guerre et de son expérience traumatisante dans le camp de concentration de Buchenwald, il a toutefois une meilleure compréhension du monde qui l'entoure.

Pays n'a de cesse de mettre en garde, en vain, ses camarades contre les dangers qu'ils courent. La nuit du 30 novembre, alors qu'il monte la garde, il voit des automitrailleuses se diriger vers le camp. Muet, il s'empresse d'alerter ses camarades, mais il est pris pour « complètement fou ». À trois heures du matin, le 1^{er} décembre 1944, commence pourtant le bombardement du camp. Après le déferlement de violence subi par ces anciens combattants qui, comme le martelait le sergent-chef Diatta, « étaient de toutes les batailles [...] de la première armée libre », les morts sont enterrés à l'aube. Le film, qui avait débuté par le débarquement de soldats africains à Dakar, se termine par l'embarquement de nouvelles recrues pour la France.

Si les chiffres officiels de cette tragédie font état de trente-cinq morts, l'historien Martin Mourre précise que :

L'absence de traces, les éléments contradictoires, le bégaiement de certaines paroles évoquent une falsification de plusieurs documents, une falsification qui correspond à l'interprétation que se font les officiers supérieurs des événements. S'il est difficile de cerner plus précisément les contours de ce maquillage, on peut suggérer l'hypothèse — et la question du nombre de tirailleurs est ici primordiale — que la fraude, l'écriture de faux, a été réalisée à une grande échelle (2017 : 75).

Coproduction africaine (Sénégal, Algérie et Tunisie), *Camp de Thiaroye* se présente comme un réquisitoire contre les amnésies à répétition d'un colonialisme abreuvé de violence et de racisme. Et comme Aimé Césaire avant lui, Sembène Ousmane met en parallèle dans son film le colonialisme et le nazisme, par l'insertion et la superposition d'images d'archives de camps de concentration à celles du camp de transit, et l'omniprésence du casque militaire de Pays gravé des initiales « SS ». Dans son essai anticolonial *Discours sur le colonialisme*, publié en 1950, Aimé Césaire écrivait :

Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XX^e siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler [...] c'est le crime contre l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique (2004 : 13-14).

En déterrants ainsi dans *Camp de Thiaroye* un autre fragment de l'histoire africaine et française, Sembène restitue le passé et reconnaît le statut de victime à ces soldats africains tombés sur leur terre d'Afrique : « Ceux-là mêmes qui ont aidé à la libération de la France ont été tués par ceux qui les avaient utilisés. Ces soldats ont combattu pour tirer la France de l'esclavage allemand et ces officiers de Vichy qui les ont tués sont devenus plus tard des gaullistes » (1988 : 24).

Homme de combats, l'écrivain-cinéaste s'engage, presse vivement, exhorte les peuples d'Afrique à l'unité, à la résistance collective, à la sauvegarde de l'Histoire et de la mémoire de leur continent : « On peut pardonner, mais on ne doit pas oublier. Nous avons un devoir de mémoire, nous devons rappeler ces faits que l'histoire coloniale et néocoloniale a toujours tenté de gommer » (cité dans Gadjigo, 2013 : 95). Dans ces deux commémorations cinématographiques, longtemps restées invisibles des écrans, le cinéaste, à la manière d'un griot de l'Afrique traditionnelle, relie par l'image et la parole, le passé au présent.

Conclusion

Tel un lieu de mémoire et de combat, le cinéma « politique, polémique et populaire » (Hennebelle, 2005 : 236) de Sembène Ousmane restitue l'histoire des soldats africains, la guerre, le colonialisme et leurs ravages en terre africaine. *Niaye*, *Emitaï* et *Camp de Thiaroye* saisissent ainsi le spectateur aussi bien par leur puissance politique et poétique, leur réaffirmation de la communauté, leur réappropriation de l'espace africain que par la voix qu'ils donnent aux oubliés de l'Histoire. Ces films, conjuguant douleur et indignation, servent finalement d'épithètes à ces hommes, ces femmes et ces enfants africains qui périrent en luttant pour leur dignité et leur liberté.

Léthicia Obono Ngou-Milama est chercheuse associée à l'Université de Tours.

Références

BULLETIN DES LOIS DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE (1912). *Lois et décrets d'intérêt général publiés du 1^{er} janvier au 31 décembre 1912*, Paris, Imprimerie nationale.

CÉSAIRE, Aimé ([1950] 2004). *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine.

DAMAS, Léon-Gontran ([1937] 2005). *Pigments*, Paris, Présence Africaine.

ECHENBERG, Myron (2009). *Les Tirailleurs sénégalais en Afrique occidentale française (1857-1960)*, Paris, Karthala.

FANON, Frantz ([1961] 1976). *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero.

FAURE, Claude (1920). « La garnison européenne du Sénégal et le recrutement des premières troupes noires (1779-1858) », *Revue de la Société de l'histoire des colonies françaises*, Huitième année, 3^e trimestre : 5-108.

FERRO, Marc ([1977] 1993). *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard.

GADJIGO, Samba ([2006] 2013). *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine.

GHALI, Noureddine (1976). « Ousmane Sembène : le cinéaste, de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel... » [Entretien], *Cinéma*, n° 208 : 83-91.

HENNEBELLE, Guy (2005). « Sembène Ousmane, une conception du cinéma », dans Catherine RUELLE (dir.), *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan : 227-242.

-- (1976). « Politique, polémique, populaire. Le cinéma de Sembène Ousmane » [Entretien], *Écran*, 43 : 46-49.

MANGIN, Charles (1910). *La force noire*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.

MICHEL, Marc ([2003] 2014). *Les Africains et la Grande Guerre. L'appel à l'Afrique (1914-1918)*, Paris, Karthala.

MINISTÈRE DE LA GUERRE. ÉTAT-MAJOR DE L'ARMÉE (1923). *Manuel élémentaire à l'usage des officiers et sous-officiers appelés à commander des indigènes coloniaux (Indochinois — Sénégalais — Malgaches) dans la métropole*, Fascicule n° 2, « Sénégalais ».

MOURRE, Martin (2017). *Thiaroye 1944. Histoire et mémoire d'un massacre colonial*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

MURPHY, David (2007). « Fighting for the Homeland ? The Second World War in the Films of Ousmane Sembene », *L'Esprit créateur*, vol. 47, n° 1 : 56-67.

MVENG, Engelbert (1976). « La conception du temps », *Éthiopiennes : revue socialiste de culture négro-africaine*, n° 6 : 71-80

SADOUL, Georges (1963). « Sembène Ousmane : "Je suis passé du stylo à la caméra grâce à Donskoi" », *Les Lettres françaises*, n° 1008 : 9.

SEMBÈNE, Ousmane (1988). « Sembène Ousmane parle du *Camp de Thiaroye* » [Conférence de presse, Venise], *Jeune cinéma*, n° 191 : 24-25.

-- ([1966] 1986). *Le mandat*, précédé de *Véhi-Ciosane*, Paris, Présence Africaine.

-- (1966). « Pour un court-métrage africain », *Bulletin quotidien d'information des Journées internationales du film*, Tours, n° 22 : n. p.

-- (1964). *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine.

SENGHOR, Léopold Sédar ([1948] 1956). *Hosties noires*, Paris, Seuil.

VIEYRA, Paulin Soumanou ([1972] 2012). *Sembène Ousmane cinéaste. Première période : 1962-1971*, Paris, Présence Africaine.

Abdoulaye SALL

Université Cheikh Anta Diop

Dire le monde : le corps et ses écologies dans *Guelwaar* d'Ousmane Sembène

Résumé : Cet article est axé sur la corporalité en tant que foyer de sens dans *Guelwaar* d'Ousmane Sembène et, surtout, sur ses multiples relations avec ses différentes écologies : textuelle, sociale, etc. Nous étudions, successivement, la métamorphose qui est en train de s'opérer dans les sociétés africaines à travers le corps nu, décharné ou utilisé sous une forme subversive et la caricature du pouvoir politique que nous pouvons voir dans la représentation du corps longiligne, volumineux ou profané.

Caricature, Charge, Corps, Écologies, Subversion

La richesse et la transversalité de l'œuvre littéraire et cinématographique d'Ousmane Sembène ouvrent les portes d'une réflexion permettant d'interroger plusieurs pans de l'histoire ancienne ou contemporaine du continent africain, de tracer les lignes de sa marche très souvent forcée. Témoin privilégié et attentif de multiples soubresauts politiques, économiques et culturels ayant inspiré un cours sinueux à la trajectoire de la quotidienneté africaine, l'Aîné des Anciens¹ use du mot et de l'image pour rendre compte de ce que la littérature et le cinéma permettent à l'artiste d'explorer. Partant d'éléments spatiaux ou temporels illustratifs de la corporalité dans *Guelwaar* (1996), du corps presque dénudé de la prostituée dans la maison mortuaire, des différents gestes du personnage éponyme en une circonstance porteuse de violence et de mutations, de sa dépouille mortelle, objet de discordance entre les communautés chrétienne et musulmane, du christ sans chair des jeunes chrétiens, nous démontrerons d'abord la subversion littéraire, puis sociale qu'ose Sembène. À travers le corps longiligne du préfet ou, celui, volumineux, du député-maire et la « chair » du Christ profanée à la fin du récit, nous nous pencherons ensuite sur la représentation sarcastique du pouvoir politique dans cette œuvre romanesque.

¹ Expression familière désignant Ousmane Sembène.

Le corps, objet dynamique de subversion

Lorsqu'on se penche sur le roman d'Ousmane Sembène, *Guelwaar*, on peut déjà voir émerger, avant le corps humain, des aspects du cadre spatio-temporel agissant comme un corps qui en dévore d'autres. Le premier élément de cette thématique est le feu dévastateur qui, au début du récit, surgit des baraques misérables : « L'embrasement du feu, avec ses langues de cinq à six mètres, gourmandes, la chaleur vive, ardente et la fumée suffocante maintenaient à distance les gens » (Sembène, 1996 : 13). Le ravage occasionné par cet incendie personnifié est immense car le voisinage retrouve, sous le tas de débris et d'objets calcinés, des « dépouilles de personnes âgées ou de très jeunes surpris pendant leur sommeil » (*ibid.*). À l'image d'un prédateur, le feu s'attaque ici à des proies plus que vulnérables (vieillards et enfants), laissant derrière lui ruines, désolation et pleurs.

Continuant sur cette lancée de signes avertisseurs informant le lecteur sur l'atmosphère terrible, morbide de son récit, le narrateur de *Guelwaar* utilise d'autres éléments qui sont assimilés à des corps agissant ou souffrant :

- « L'haleine du vent sec venu du large ravivait les relents des tas d'immondices » (*ibid.*).
- « La grande concession des Thioune était avalée par la sombre silhouette du caïlcédrat » (*ibid.* : 14).
- « Le soleil anémique, livide, lorgnait. Un souffle suffocant oppressait les narines, faisait larmoyer les yeux. La terre nue, assoiffée, agonisait » (*ibid.* : 30).

Tour à tour, nous assistons, par le biais d'une écriture hyperbolique et d'une personnification, à une transformation du vent, d'un arbre, du soleil et de la terre en des corps surchargés négativement. La mort du personnage éponyme sous les coups de mercenaires à la solde de dirigeants corrompus et ses prochaines funérailles, compromises par la disparition plus que mystérieuse de son corps, sont ainsi implicitement traduites à travers ces quatre objets hautement symboliques mais aussi par la peinture d'une nature tantôt en détresse, tantôt menaçant ses propres enfants ou les dévorant. L'écologie textuelle et spatiale est, dès les premières pages de *Guelwaar*, remplie de signes destructeurs pour les personnages.

Une lecture détaillée de la corporalité en tant que domaine dynamique pourrait partir des œuvres de Michel Foucault² que Jean-François Bert (2003) a analysées. Le critique est parvenu à y catégoriser différents types de corps obéissant, chacun, à une genèse et à une symbolique particulières. Le premier, c'est « le « corps-machine ». Objet de disciplines et d'un dressage permanent de la société. Celui-ci apparaît avec évidence dans le contexte du XVII^e siècle, au moment où les responsables politiques se sont demandé par quels moyens on pouvait le rendre docile et plus productif » (Bert, 2003 : 290). L'une de ses grandes particularités est le martyre dont il souffre constamment. Il est plongé dans une détresse intense et provoque, par sa mise en récit dans une multitude d'œuvres romanesques, surtout du XIX^e siècle³, une certaine empathie chez le lecteur qui peut y voir moult souffrances accompagnant le formidable — et redoutable — essor du capitalisme. Les trois autres types sont, dans l'ordre établi par Bert :

- le « corps-espèce », qui englobe le peuple ;
- le « corps érotisé », chargé négativement, selon la religion chrétienne, car il s'agit d'une source de débauche, de péchés ;
- le « corps existentiel » qui porte les stigmates de la subjectivité.

Cette typologie corporelle ouvre la voie à une réception active car le lecteur peut se représenter des marques de son état d'âme, de ce qu'il est, de ce qu'il pourrait être en d'autres circonstances ou en d'autres lieux.

Intéressons-nous maintenant au « corps érotisé ». Le narrateur de *Guelwaar* nous le fait rencontrer, de manière assez abrupte, dans un endroit et dans une occasion qui ne sont pas censés l'accueillir à bras ouverts : c'est celui de la prostituée lors des « obsèques »⁴ de Pierre Henri Thioune :

Hélène portait une « musette » verte transparente sur son pagne, d'une main elle tenait une cigarette, de l'autre une canette de bière, comme dans un salon de mode, et elle semblait indifférente aux regards.

Le brouhaha tomba d'un coup.

— Mais!... Mais!... articulait Bernard. Mais voyez-moi ça ! Abbé,

² Retenons, parmi les plus représentatives, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) ; *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975-1990) ; *Les anormaux* (2001).

³ Nous pouvons essentiellement citer Émile Zola, *Germinal*, paru dans le *Gil Blas* (1885) et *L'assommoir* (1876-1877).

⁴ Si l'on peut appeler ainsi des funérailles sans dépouille mortelle.

s'insurgeait-il en reboutonnant sa veste.
 Pourtant son regard restait collé aux fesses bien arrondies.
 L'ecclésiastique avait bien remarqué Hélène à la morgue assise à côté de Sophie. Son habillement, inconvenant en la circonstance, ne lui avait pas échappé : coupe de robe en légos très fleuri, ornements de volants aux manches, poitrine bien dégagée, une croix en or s'inspirant des bijoux royaux baoulé (Sembène, 1996 : 67).

Tous ces signes constitutifs de l'extravagance dans une société conservatrice, pudique, sont ainsi condensés en un seul personnage. L'écriture permet ici de dessiner un extensif social jugé dégradant par un environnement auquel il appartient. La défiguration symbolique de l'image de la femme, associée ici à une forte érotisation, donne une teneur toute particulière au traitement du corps de la femme africaine, toujours écartelée entre des traditions progressivement évanescentes et une modernité aux contours encore flous. Dans le cas du personnage d'Hélène, son extrême sensualité, qui choque les membres de la communauté déjà éprouvés par la disparition tragique de Guelwaar puis par celle de sa dépouille, sera atténuée par l'intervention remarquée de l'abbé Léon. L'homme d'Église sert de régulateur, de pièce maîtresse de l'écologie sociale et religieuse ; il est surtout le déclencheur d'une métamorphose corporelle chez la jeune femme. La fin du dialogue entre les deux personnages est révélatrice de cette transformation :

— J'ai honte, prononça-t-elle, sa pudeur retrouvée.
 Elle qui avait vu et reçu des hommes de toutes les races, de langues différentes, qui s'étaient fait photographier sous tous les angles, comment pouvait-elle en cet instant éprouver de la gêne ?
 — Pourquoi ? questionna encore le prêtre.
 — Je me sens nue, répondit-elle.
 Elle portait ses mains à son bas-ventre, s'étant rendu compte de la légèreté du pagne, puis elle les croisa sur ses seins visibles à travers l'étoffe de gaze.
 — Marche derrière moi, je te conduis.
 Fier de ramener la brebis égarée, Abbé Léon ouvrit son livre et l'entraîna dans son sillage (Sembène, 1996 : 69-70).

Le corps de la femme, à tous les âges, a été représenté dans de nombreux textes africains. Il est très souvent l'objet ou le reflet d'une souffrance extrême, parfois continue, comme dans *Les soleils des indépendances* (1968). Nous avons, dans ce chef-d'œuvre d'Ahmadou Kourouma, Salimata, épouse de Fama Doumbouya, le prince déchu par le renversement des catégories sociopolitiques causé par la situation postcoloniale. Cette femme est le condensé

d'une écriture de l'horreur car elle est la victime de faits sociaux graves : une excision, un viol et la stérilité.

Le lecteur retrouve aussi cette douleur physique et/ou psychologique que subit la femme dans *Guelwaar* où la fille de Perr⁵ utilise son corps pour nourrir sa famille : elle se prostitue à Dakar. Cet état de fait choquant pour sa collectivité très traditionaliste sera au centre de débats houleux entre son père, qui y voit un travail comme les autres, et sa mère, profondément meurtrie par cet affront fait à sa famille par sa propre chair. La marginalisation dont Sophie est victime au sein de sa communauté, et qui commence par Nogoye Marie, est un parfait symbole des difficultés des sociétés africaines à comprendre et à accepter une certaine forme d'émancipation féminine. Nous pouvons, de manière succincte, retenir qu'étudier le corps féminin, dans le contexte africain, par rapport au « corps-espèce », permet de « comprendre la lutte pour le changement à l'intérieur des limitations sociales, culturelles et politiques » (Etoke, 2006 : 44).

Sous un autre aspect, toujours dans l'étude du corps en tant qu'objet subversif et son installation dans ses divers espaces, ses différentes écologies dans *Guelwaar*, on peut également noter quelques bribes du mémorable discours de Pierre Henri Thioune lors d'une cérémonie de réception de dons alimentaires. En cette occasion populaire où son destin sera tragiquement scellé, il utilise, de façon à provoquer un sursaut d'orgueil chez ses concitoyens, des éléments corporels pour s'indigner de la continuation de cette politique de la main tendue : « L'index pointé à l'horizon, c'est pour indiquer le chemin à un étranger. Les cinq doigts réunis, paume ouverte à un étranger, c'est pour mendier. C'est ce que nous faisons » (Sembène, 1996 : 139-140). La contradiction des positions de la main dans les deux circonstances est un élément visuel intense car les images, puisées de sentences traditionnelles séculaires, opposent la notion de combat, de défi (« l'index pointé ») et la position de soumission, de servitude (« cinq doigts réunis, paume ouverte »).

Nous terminons ce premier point de notre étude par le Christ sans chair que brandissent, dans la maison mortuaire, Étienne, neveu et reflet de *Guelwaar*, et sa bande. La brusque introduction dans le récit de ce que l'abbé Léon appelle ce « machin » ou cette « imposture de croix » (*ibid.* : 51) alerte, une fois de plus, le lecteur sur l'intensité

⁵ C'est un surnom du personnage principal.

des événements auxquels il participe en tant que témoin privilégié. Les jeunes chrétiens fabriquent une croix en fil de fer et imposent sa vue aux aînés de la collectivité, surtout au prêtre. C'est un signe de la force des cadets qui imposent le changement à leur groupe social. Les reproches de l'homme d'Église ne changeront rien à la présence, jusqu'au bout de l'intrigue, de cette croix artisanale et décharnée, le symbole d'une liberté de création de personnages agissant dans une société gérontocratique.

Le corps caricaturé

En tâtant le pouls de son peuple, Ousmane Sembène est parvenu à percevoir les battements irréguliers de son cœur, à sentir les soubresauts de son rythme. La trajectoire sinueuse de l'histoire du continent africain a ainsi interpellé l'Aîné des Anciens qui, de manière progressive et dans une démarche constante, en a retranscrit une part importante dans son impressionnante œuvre littéraire et cinématographique. Il y révèle la part de vécu des groupes silencieux, misérables, et la vie effarante de l'élite bavarde, arrogante. C'est le cas dans ses textes que sont *Le mandat* (1965) et *Xala* (1973) où il démontre, respectivement, la tortuosité d'une administration sclérosée dans une nonchalance coupable et la boulimie de dirigeants ne vivant que pour des intérêts personnels. Lorsque nous revenons à *Guelwaar*, Sembène y décrit aussi les particularités du pouvoir politique oppresseur, vivant aux antipodes des dures réalités quotidiennes que subissent de plein fouet les masses. Et, dans la lignée de notre problématique, nous pouvons appréhender la critique de l'élite, toujours à travers la représentation du corps et de sa relation avec les espaces dans lesquels il se meut. Arrêtons-nous d'abord sur le personnage du préfet qui s'imisce dans le texte à un de ses points culminants, c'est-à-dire tout juste après la mise en garde spéciale, la grave injure de l'imam Birame aux belliqueux de Ker Baye Aly, de véritables agents de désordre. Son insertion est toute particulière car elle donne du sens au récit : cette autorité administrative est à l'origine de la narration postérieure du discours de Guelwaar lors de la cérémonie de dons qui sonnera le glas de sa vie de combats. Le préfet est présenté par le biais de termes qui sont donnés progressivement, comme pour en faire saisir au lecteur toute la tonalité comique et pathétique : « Distant, mains au dos » (Sembène, 1996 : 138) ; « démarche de héron des

berges poissonneuses » (*ibid.* : 139); « main mollement tendue » (*ibid.* : 141).

La connotation péjorative qui s'attache à cet ensemble corporel, associée à une métaphore animalière renvoyant à l'image d'un prédateur surplombant des proies faibles, permet déjà de s'imprégner de la personnalité de celui qui incarne une part importante du pouvoir dans le roman. Les termes employés pour exprimer la corporalité permettent quelque peu d'accéder à son portrait moral, de constater son caractère hautain. Nous voyons transparaître sa grande distance à l'égard de ses administrés, la hauteur prise sur la réalité, surtout en une occasion terrible telle que la rencontre explosive entre les musulmans et les chrétiens autour du cimetière de Ker Baye Aly. Le lecteur pourrait voir, à travers sa démarche et ses manières en total déphasage avec son milieu, deux écologies qui cohabitent, certes, mais qui ne se rencontrent que pour mieux faire apparaître leurs divergences très marquées.

La propension du narrateur de *Guelwaar* à faire la caricature du pouvoir politique atteint son pic dans une intéressante réflexion du commandant de la brigade de gendarmerie, l'adjudant-chef Gora. Ce personnage est le lien fort entre les différentes péripéties de l'intrigue et l'interlocuteur privilégié des deux communautés religieuses au sujet de la disparition du corps de Perr. Face aux paroles et aux actions du préfet, il réfléchit à la personnalité de cet homme au corps longiligne, qui se promène près du cimetière. Il en profite pour faire un état des lieux de l'administration de son pays :

Gora vomissait ce type devant lui, comme tous ses semblables. Laminés par leur école, ils jugulaient toute volonté de faire progresser, de rénover leur société. Un seul souci les habitait ; avoir de l'argent. Pas une autre once d'ambition ne les tenait. Étroits d'esprit, craignant tout changement, ils s'agrafiaient à des textes surannés, s'y enfermaient dès que le sujet leur échappait. Une légion de poux nidifiaient à toutes les articulations du corps social et rendaient l'administration impotente. Gora conclut en murmurant : « Les hommes arriveront à se guérir du sida, mais jamais de cette pustule de gangrène : ce sont des termites » (Sembène, 1996 : 149-150).

Dans l'extrait ci-dessus, deux éléments stylistiques retiennent notre attention :

- la comparaison de l'ensemble social à un corps, l'expression du « corps-espèce » que soulignait Bert (2003) ;
- la continuation de la métaphore animalière appliquée aux représentants du pouvoir politique, une sorte d'invite à une compréhension de leur statut de parasites se nourrissant des maigres ressources de la collectivité.

On pourrait même ajouter ici un personnage qui serait l'autre face de la même médaille : le député-maire, Amadou Fall. Individu extravagant, régnant dans un milieu plus que sommaire, actant à l'embonpoint détonant, il est au centre de toutes les attentions de ses administrés, étant le maître d'œuvre de la distribution des dons alimentaires, à grand renfort de tam-tam, de discours laudateurs et d'applaudissements. Fall déclarera aussi, de manière sentencieuse, que « l'islam est africain » (Sembène, 1996 : 142), pour démontrer, devant ses « sujets », la profondeur de ses connaissances encyclopédiques. Tout relève, chez lui, de la caricature, de la satire que l'on connaît d'Ousmane Sembène traitant de la majorité de ceux qui sont en haut de la pyramide sociale ou politique. Ses voitures rutilantes empruntant les pistes poussiéreuses des villages et ses riches costumes au milieu des baobabs sont autant de signes des disparités profondes, de la remarquable hétérogénéité du « corps-espèce » que suggère le narrateur de *Guelwaar*.

Dans la perspective de l'utilisation d'éléments corporels, révélatrice d'une charge envers le pouvoir oppresseur, on peut également soutenir que « le corps apparaît [...] dans les littératures francophones comme cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes » (Bazié, 2005 : 12). Il reflète l'histoire violente de nombreux territoires ayant subi les affres de l'occupation, de l'exploitation. On citera, par exemple, le corps de l'esclave échangé sur la place publique contre quelques menus objets, celui du colonisé corvéable à souhait dans la foulditude de travaux forcés ou de l'opposant enfermé dans les sombres geôles des États africains postcoloniaux.

Dans *Guelwaar*, ce qui témoigne de certains de ces stigmates évoqués plus haut, c'est le mets au menu de la Cène et dont l'abbé Léon rappelle aux fidèles toute la symbolique qui y est attachée : « Mangez, ceci est mon corps... » (Sembène, 1996 : 162). Il s'agit de la nourriture qui est sanctifiée, mais elle se trouve, dans le texte

de Sembène, sous une version plus dynamique, avec les dons alimentaires convoyés à Ker Baye Aly par le tonitruant député-maire. Dans la lignée de la dénonciation des actions des dirigeants, le narrateur nous dévoile deux actes posés en tant que suprême défi à l'autorité par les jeunes chrétiens. Sous la houlette d'Étienne et de Yandé, ils vont, en premier lieu, déverser le contenu du camion d'aides sur la piste sablonneuse, en dépit des multiples récriminations. Dans un second temps, ils forceront les adultes à passer sur la traînée d'aliments de toutes sortes.

La profanation de ce corps sacralisé dans la chrétienté et dans les traditions africaines est un moment intense de la narration. Elle incite même le pasteur à une réflexion profonde, car son sacerdoce est ébranlé dans certaines de ses fondations par ses agneaux. Des questions d'ordre existentiel se bousculent dans son esprit : « Fouler la nourriture pour rejoindre son troupeau ? Ou passer au large ? Cérémonie expiatoire ! » (Sembène, 1996 : 162). Nous voyons ici que la religion est associée à un acte politico-social fort. Sous l'instigation d'adolescents, nous assistons à une métamorphose des mentalités, à une remise en cause des idées figées par une répétitivité naïve. Toute la communauté chrétienne est obligée de passer par-dessus le « corps » du Christ pour rentrer avec la dépouille exhumée de Perr.

Conclusion

En glissant adroitement du cinéma à la littérature, de l'image au mot, Ousmane Sembène a su, dans *Guelwaar*, renouveler cette démarche que son public lui connaît : dire le monde. À travers l'extravagance de la prostituée dans la maison mortuaire, les gestes symboliques de Pierre Henri Thioune devant la grande assistance réunie pour des dons, la croix en fil de fer des jeunes chrétiens, le corps longiligne du préfet, l'embonpoint du député-maire, la « chair » du Christ profanée et d'autres éléments de la corporalité, l'auteur a pu révéler les travers de sa société protéiforme. Il met à nu des éléments sociaux cachés sous un réalisme plus que saisissant. Partant d'un fait divers réel aux conséquences insoupçonnées, il trace les courbes de la trajectoire déroutante qu'emprunte sa communauté en proie à des actions et à des mutations dont les effets peuvent être appréhendés grâce à l'étude du corps et de ses

relations avec ses diverses écologies. En tant que signe sur la page et objet dynamique, foyer de sens, le corporel porte les couleurs, les sensations de son espace, tout en témoignant, très souvent, en Afrique, de l'opposition entre les traditions — ou ce qu'il en reste — et la modernité que l'on peinerait à tropicaliser. La corporalité est donc un élément central pour la compréhension de la dualité entre les différents fragments ou membres de ce que Sembène a lui-même nommé le « corps social ».

Abdoulaye Sall est docteur en littérature africaine écrite et enseignant-chercheur au Département de Lettres Modernes de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Ses recherches portent principalement sur les œuvres littéraires et cinématographiques d'Ousmane Sembène, le corps, l'intermédialité et l'écopoétique. Parmi ses récentes publications, on peut retenir : « Rencontre avec "cette Afrique méridionale de la France" dans *Le docker noir* de Sembène Ousmane » (*The Journal of African and Postcolonial Studies*, n° 2, 2020) et « De l'expression intermédiaire dans *L'Automobile* de Moustapha Ka » (*Revue sénégalaise de Langues et Littérature*, n° 15, 2021).

Références

BAZIÉ, Isaac (2005). « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, n° 41-2 : 9-24.

BERT, Jean-François (2003). « Mise en scène, mise en image : la représentation du corps dans les histoires de Michel Foucault », *Interculturalités*, n° 4 : 289-299.

ETOKE, Nathalie (2006). « Écriture du féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis », *CODESRIA Bulletin*, n° 3-4 : 43-47.

FOUCAULT, Michel (2001). *Les anormaux*, Paris, Gallimard.

-- (1975-1990). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

-- (1961). *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon.

KOUROUMA, Ahmadou (1968). *Les soleils des indépendances*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

SEMBÈNE, Ousmane (1996). *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine.

-- (1973). *Xala*, Paris, Présence Africaine.

-- (1965). *Le mandat*, Paris, Présence Africaine.

ZOLA, Émile (1885). *Germinal*, dans *Gil Blas*.

-- (1876-1877). *L'assommoir*, Paris, G. Charpentier.

III. Langues et esthétiques sembéniennes

Fortuné NKONENE-BENHA

UFR Lettres modernes

UOB Libreville (Gabon)

Du dialogue au dialogisme : enjeux du style dans *Le mandat*

Résumé : Cet article porte un regard analytique sur la prose romanesque d'Ousmane Sembène et propose, plus précisément, une lecture poétique et stylistique du *Mandat*. Saisissant d'abord la structure textuelle de cette œuvre classique à partir du dialogue, nous en montrons les caractéristiques (psittacisme des personnages, échanges polémiques sous d'apparentes interactions dialectiques, présence d'échanges épistolaires). Dans un second mouvement, l'hétérogénéité énonciative mise à nu permet de confirmer un hypotexte culturel qui travaille en profondeur la langue littéraire sénégalaise, la revêtant d'une facture populaire. Finalement, l'analyse parvient à identifier le « roman littéral », comme catégorie esthétique et parade scripturale que l'écrivain sénégalais forge afin de surmonter la tension inévitable surgissant du face-à-face entre l'écriture et les formes de l'oral.

Dialogue, Expressivité, Hétérogénéité, Roman littéral, Style

Parce qu'il met en scène le petit peuple africain des villes, *Le mandat* d'Ousmane Sembène a tout de suite orienté les études sur ce roman du côté de la critique sociale. L'indéniable facture sociologique de l'œuvre, ainsi que le tropisme militant ambiant, ont contribué à en faire une œuvre engagée, étiquette à la fois fondée et quelque peu réductrice. Car, sacrifiant également à des enjeux formels — notamment l'exploitation qui y est faite du dialogue et des formes oralisées —, ce récit présente une richesse dialogique propre à conférer au texte une esthétique dont le style n'est pas la moindre caractéristique. Il importe d'en interroger la structuration et d'en comprendre les visées.

Lieu d'«esthétisation et de sémantisation de singularités discursives», selon Laurent Jenny (1997 : 95), le style littéraire procède du choix de l'écrivain de conférer à une forme langagière existante une valeur inédite, cette singularité d'usage du langage participant du fonctionnement symbolique de l'œuvre. Pierre Halen le définit comme « la face rhétorique de la stratégie », cette dernière

renvoyant au « conflit communicationnel qui préside au processus de reconnaissance et de consécration d'une œuvre, à l'intérieur d'un champ constitué de forces souvent concurrentes, quelquefois alliées » (2001 : 216-217). Autrement dit, il reconnaît que le style est spécifique aussi bien à la subjectivité qu'à l'espace littéraire.

Cependant, l'expressivité attachée à la notion se révèle problématique quand il est question du texte littéraire africain francophone, lequel ressort à un champ ayant des particularités à tout le moins irréductibles (Diop, 2008). En conséquence, Michel Beniamino récuse la pertinence des instruments analytiques issus de la tradition gréco-latine et « se demande comment la stylistique pourrait analyser ce phénomène [le style comme écart] dans le cadre d'une littérature écrite dans une situation de contacts de langues » (1999 : 208).

À l'instar d'une bonne frange de la production fictionnelle africaine de ce temps-là, *Le mandat* (1966) met en lumière nombre de questions liées au style. En effet, la prégnance de l'hypotexte culturel sénégalais, la mise en fiction du petit peuple, ainsi que l'élaboration d'un sociolecte littéraire d'émanation populaire, invitent à examiner ce que Nelly Wolf appelle « diction démocratique » (2014 : 24), afin de mesurer les enjeux sociaux de la prose romanesque. Aussi, dans cette optique, voudrions-nous montrer que les faits discursifs et les particularités d'écriture du *Mandat* sont à mettre à l'actif d'une expérience significative : la tentative de forger une langue littéraire conciliant les conventions de la création classique et les subtilités de l'oralité africaine. Un triple questionnement informe notre projet. Comment Ousmane Sembène négocie-t-il l'artefact du dialogue romanesque pour lui ménager un authentique rendement expressif ? Comment l'hétérogénéité énonciative et narrative travaille-t-elle le texte en profondeur ? La tension entre deux inspirations venues respectivement de l'écrit et de l'oralité ne se résout-elle pas, *in fine*, dans l'ostension littérale d'une écriture se mettant en scène ?

Les considérations qui suivent, sous la forme d'une petite poétique du dialogue suivie de micro-analyses textuelles, n'ont d'autre prétention qu'une lecture stylisante de ce classique de la littérature africaine.

1. Les paradoxes du dialogue chez Ousmane Sembène

La présence de dialogues dans *Le mandat* est un fait indéniable, ils constituent même quantitativement une bonne part de la parole romanesque, même s'ils n'éclipsent pas les interventions du narrateur qui conserve ses fonctions canoniques. Cela signifie que le *faire* des personnages est d'abord un *dire*, et que la particularité de ce *dire* est à la fois d'inscrire les échanges dans une continuité « écholalique » et de camper un éthos agressif dans un environnement qui est supposé cultiver la socialité. La présence du discours épistolaire renforce ce paradoxe.

1.1 Échos de paroles ou la conversation « écholalique »

Malgré sa haute fréquence, le dialogue semble tourner à vide. S'il mime ou reconstruit la structure d'une conversation ordinaire, le roman dialogué ici est surtout porté par des énoncés phatiques et contribue à engluier la parole romanesque dans la routine. De la sorte, le roman abuse des échanges confirmatifs, « paroles d'entrée en matière, salutations, remerciements, réparations ou séparations » (Rullier-Theuret, 2001 : 91) qui, habituellement, sont évacués du texte de fiction. Voici un exemple de ces civilités discursives, à fondement religieux :

- Ibrahima... Dieng.
- Maïssa... Fall! Comment te portes-tu!
- Alhamdoulillah!...Et les tiens!
- De même, Alhamdoulillah! (Sembène, 1966 : 122)

Les deux personnages (Ibrahima Dieng et Gorgui Maïssa) qui parlent ainsi témoignent de ce que nous appellerons une conversation « écholalique ». Elle consiste, pour l'auteur, à stéréotyper non seulement la forme des échanges, mais aussi le thème du *manque* — l'argent, en l'occurrence — qui constitue le moteur narratif. Les personnages tiennent des propos tenant lieu de recyclage de discours tenus lors de rencontres antérieures. Aussi, au cours d'un échange ou dans la continuité d'une histoire conversationnelle (Golopentja, 1988), Ibrahima Dieng doit non seulement se défendre de ne pas être en possession de l'argent que ses voisins lui prêtent, mais également apporter la même réponse négative quant à la pièce d'identité qui lui est demandée :

- Ibrahima Dieng, ta carte d'identité.
- Homme, j'ai pas de carte d'identité [...]
- [...] Permis de conduire, livret militaire ?
- Je ne possède rien de cela.
- Alors va chercher une carte d'identité.
- Où ?
- [...]
- Ibrahima Dieng, tu me donnes ta carte d'identité ou non ?
- Homme j'ai pas de carte, répondit Dieng d'un ton chevrotant.
- Va la chercher.
- Où ? (Sembène, 1966 : 128)

Ce passage du *Mandat*, à ranger dans la veine de l'absurde, est sans doute l'un des plus connus de ce bref roman. Il rend compte de l'efficacité paradoxale du dialogue tel que le conçoit Ousmane Sembène, en ce sens qu'au lieu de participer à la progression de l'action, les mêmes échos d'énoncés prévisibles semblent ramener le système des faits (Aristote) à leur point initial. Sans doute, la tonalité polémique imprégnant l'œuvre est-elle à mettre au crédit de cette ambivalence.

1.2 Dialectique apparente, polémique en sourdine

Avec la généralisation du dialogue déployé comme composition textuelle dominante, le roman se constitue en grande partie sur l'affrontement des discours des héros. Principalement, dans le bavardage impénitent des Mety, Aram et consorts, le lecteur relève des échanges dialectiques. On sait que ce type d'interactions place les interlocuteurs dans une position d'égalité, les participants de l'échange se voyant attribuer un temps de parole égal. À fleurets mouchetés, le personnel romanesque croise donc ici le fer de la dialectique, selon les us et prescriptions du rituel du *diiso*, développé par Mbaye Diouf dans ce même numéro de *Présence Francophone*. Un échantillon du genre apparaît lors de l'entrevue entre Mbarka et Dieng au début du roman (Sembène, 1966 : 120-121), lorsque le boutiquier use de sa persuasion pour faire acheter du riz d'Indochine à crédit à son client. Un autre, où le ton s'élève à la dispute, intervient entre le commis de la Grande Mairie et un « gars en chemise-veston » :

- Retourne à ta place, lui ordonna l'employé en français, le ton autoritaire.
 - Dis donc, parle doucement, répliqua le gars.
 - Quoi ? Fais pas l'intéressant.
 - Je suis poli et te le fais remarquer, objecta encore le gars [...]
- (*ibid.* : 139-140).

Si le ton général du *Mandat* consiste, en apparence, à vouloir convaincre son interlocuteur, l'atmosphère qui prévaut est plutôt polémique, et toute l'habileté de Sembène consiste à laisser dans l'implicite de la parole toute la charge agressive qu'elle comporte. De fait, une hypocrisie larvée traverse la fiction, les relations étant mues par des motivations pas toujours désintéressées. Cela se ressent dans les interactions verbales où, sans pour autant être ouvertement polémiques comme dans l'affrontement entre Dieng et Malic, l'apprenti du photographe Ambroise, ou entre Méty et le vieux Baidy (*ibid.* : 177), assertions et contre-assertions virevoltent entre des polémistes en puissance, lesquels font de leur connaissance du secret de Dieng (le mandat reçu de Paris) une arme pour infléchir ce dernier au nom des valeurs musulmanes. Seul Dieng, ingénu et « magnanime » (*id.*), découvre tard qu'il faut se « vêtir de la peau de l'hyène » (*ibid.* : 189), et qu'entre le moment où « les phrases demeuraient informulées » (*ibid.* : 187) et celui où « les langues se délièrent et les pensées les plus secrètes virent le jour » (*ibid.* : 169), il comprend pourquoi, malgré ses dénégations, tout le monde mettait sa sincérité en doute. Or, celle-ci est mise en lumière à travers un autre type d'interaction.

1.3 L'instrument épistolaire

On n'a pas suffisamment tenu compte de la forme d'énoncé originale qu'Ousmane Sembène introduit dans son roman, en l'occurrence la correspondance épistolaire, qui constitue un type de dialogue. Les trois lettres, dont l'une fictive (*ibid.* : 150-151), que s'écrivent Ibrahima Dieng et son neveu Abou depuis Paris mériteraient pourtant une petite poétique.

Cette version de dialogue épistolaire présente les mêmes traits que le dialogue citationnel (en style direct), notamment les abondantes marques confirmatives (salutations, remerciements, exhortations et promesses) que les deux épistoliers s'échangent. Mais il y a mieux. Alors que dans la diégèse, Dieng est une sorte de pantin happé par le tourbillon et le bruit des échanges sociaux, les propos circonstanciels des lettres permettent de contrebalancer cet anonymat en lui donnant l'épaisseur d'une authenticité lyrique. Jean Rousset, d'ailleurs, relève que « la suite épistolaire est conçue [au XVIII^e siècle] comme un instrument privilégié pour appréhender l'éveil et les vibrations de la sensibilité, les caprices de l'émotion » (2006 : 68). Ce n'est que dans l'intimité du partage avec son neveu

qu'il est « vrai », reconnaissant que « l'argent détruit tout ce qui nous reste d'humanité » (Sembène, 1966 : 182), alors qu'on le voit se plier en quatre pour satisfaire les sollicitations de ses voisins et parents.

Un des tours de force d'Ousmane Sembène réside dans cette manière de « greffer » le dialogue écrit de la correspondance épistolaire dans un roman largement ouvert à cette « forme compositionnelle de la structure de la parole » que constitue le dialogue de roman (Bakhtine, 1978 : 102). L'intrusion de l'écrit dans une prose romanesque mimant — ou reconstruisant — l'oral n'est pas anodine, elle constitue l'un des symptômes du dialogisme sembénien que nous allons traiter. Pour l'heure, nous pouvons conclure en établissant que l'esthétique du dialogue dans *Le mandat* tient sa facture paradoxale de ce qu'elle semble considérer la parole romanesque comme accessoire ressassant, jouer de l'implicite pour masquer l'agressivité des personnages, et finalement réserver un îlot de vérité anecdotique à la correspondance épistolaire.

2. Laboratoire des voix et diction populaire

Le roman d'Ousmane Sembène n'accorde pas seulement le primat à la parole dialoguée, il sacrifie également aux formes du dialogisme bakhtinien cette capacité du discours à découvrir des langages sous le langage. Par l'interrogation d'une hétérogénéité énonciative où l'*autre* est davantage la condition du discours que l'objet de celui-ci (Authier-Revuz, 1982 : 141), il s'agit d'approcher les effets que vise la parole romanesque. Véritable roman parlant, *Le mandat* offre l'hospitalité à l'oralité et présente une écriture polyphonique aux accents populaires, faisant du récit fictionnel un « laboratoire des voix » (Reggiani, 2009).

2.1 Faire authentique : en quête d'oralité

Les formes de la « diction démocratique » permettent, selon Nelly Wolf, d'inventer dans les proses romanesques un sociolecte censé « assurer la présence de l'oral populaire dans le texte littéraire » (2014 : 27). Dans le cadre du *Mandat*, où la langue-culture wolof est archi-présente, il faut tenir compte de cette détermination hypoculturelle, qui encadre et surplombe l'énonciation sembénienne. Arrière-fond culturel, social et religieux que suppose le texte, l'hypoculture réfère

à un « ensemble d'idiomes, avec leurs représentations culturelles » (Diop, 2010 : 8-10) que maîtrise un écrivain.

Pour « faire authentique », l'auteur mobilise un ensemble de signes hypoculturels qui composent une signalétique de l'oralité, dans la mesure où ils servent d'indices textuels d'une oralisation de l'écriture. Cela est d'autant plus sensible qu'une partie du récit — les passages dialogués — est une transcription en français d'échanges tenus en d'autres idiomes. Du coup, il est permis de se demander si *Le mandat* est écrit dans un français « wolofisé » ou dans un wolof « francisé ».

Dans un premier temps, la mention de termes en langue locale ou arabe, traduits entre parenthèses ou dans le flux de la narration, attire plus l'œil qu'elle n'interpelle la sensibilité linguistique : « allahou ackbar », « aïtia cibiti », « veudieu », « santa », « mboyeu », « fadjar », etc. Presque anodines, et courantes dans la production fictionnelle de l'époque (Camara Laye, Cheick Hamidou Kane, Malik Fall), ces faibles attestations de l'hétérogénéité lexicale ont moins de portée mimétique que les calques. Plus saillants, ceux-ci produisent un fort contraste avec la langue classique — style instituteur ? — dont se sert le narrateur. On ne comprendrait pas « Bah, ne nous tue pas avec l'espoir » (Sembène, 1966 : 115), ni des verbes comme « dégager » (*ibid.* : 120-121), « torpiller » (*ibid.* : 134) et « taper » (*id.*) si l'on ne s'avisait qu'il s'agit là de traductions littérales du wolof. De même, les tournures emphatiques du genre « arranger ses vêtements », « ses boubous », ou le doublon « sa voix forte vous pénétrait. Dieng se *fouilla* les poches » contribuent à générer un sentiment de l'oral. Lequel est renforcé par les traces d'une syntaxe familière résultant soit de l'ellipse de la négation (« j'ai pas » ; *ibid.* : 128), soit d'une construction phrastique témoignant de ce que Joëlle Gardes Tamine nomme « écrit oralisé » (2005 : 81), comme dans cet exemple où la place inattendue du complément d'objet produit de l'effet : « Maintenant il avait sur les bras sa *sœur* » (Sembène, 1966 : 157 ; nous soulignons).

Telles sont les marques d'une oralité qui s'insère dans le discours du roman ; sa visée, sociologique, est de conquérir une forme d'authenticité incarnée par l'illusion d'une parole proche, d'une énonciation improvisée, naturelle ou familière. La vocalisation de l'écriture est l'autre technique utilisée par Sembène.

2.2 *Faire peuple : la vocalisation de l'écriture*

Dans le cas présent, la dignité reconnue au petit peuple de Dakar d'inscrire sa voix dans le rituel polyphonique du roman cherche à « restituer la parole vive du locuteur dans le système de l'écrit » (Wolf, 2014 : 27). Par un réseau d'échos, de résonances, d'harmoniques, *Le mandat* bruisse de discours rapportés et de voix parfois difficiles à démêler. Une des particularités de l'écriture du romancier cinéaste, c'est le sort qu'elle réserve au style indirect libre et au monologue. Réservant l'exploration de la seconde forme à la section suivante, nous pouvons rappeler que le style indirect libre, typique du discours littéraire, mélange traditionnellement la voix du narrateur et celle du personnage, afin de représenter la « parole pensive » (Reggiani, 2009 : 125). Très souvent, l'identification des foyers énonciatifs est facilitée par certaines marques grammaticales (conversion de personne, présence de l'imparfait ou du conditionnel). Or, tantôt le romancier sénégalais suit scrupuleusement la doxa :

L'apprenti lui dit que le patron était absent. *Il ne savait pas quand il allait revenir.* (Sembène, 1966 : 161)

Mbarka avait convaincu Dieng. Pour son compte, *il n'avait qu'à repasser* dès son retour de la poste (*ibid.* : 121).

Tantôt il fait un usage spécial, à la limite de l'incorrection, en utilisant les guillemets et sans changer de personne grammaticale, confirmant qu'en sa qualité de marqueur de l'hétérogénéité représentée, la parole pensive du style indirect libre est associée à une « oralité problématique » (Reggiani, 2009 : 125). C'est notamment le cas dans cet exemple, qui n'est pas unique :

Les choses s'envenimaient, car la femme, avec effronterie, s'attaquait à la mentalité administrative depuis *l'Indépendance*, elle parlait haut : « Voilà plus d'une semaine qu'*elle venait* matin et soir, si quelqu'un croyait qu'*elle allait* graisser ou écarter les cuisses, celui-là se trompait » (Sembène, 1966 : 140 ; nous soulignons les personnes et les verbes).

Le lecteur attentif aura rectifié « je viens matin et soir », « quelqu'un croit... » et « je vais graisser... », en ayant au préalable retiré les guillemets, pour le coup ambigu. Ce recours aux signes typographiques est d'autant plus insolite que le narrateur sait, par ailleurs, employer l'italique quand il veut faire entendre la petite musique personnelle de ses héros. Exemples :

Mety ne comprenait pas *leur* mari. Sa générosité était bête (*ibid.*: 136).

[...] son [Aram] regard allait de la figure de *leur* mari à ses babouches (*ibid.*: 167).

[...] ni à insinuer que je préfère ma sœur à *mes* femmes (*ibid.*: 171).

Car ton bien est *nôtre* (*ibid.*: 171).

Nous, les femmes, étions mises à l'index (*ibid.*: 170).

Les hésitations du narrateur traduiraient-elles symboliquement l'insécurité linguistique dans laquelle il se retrouve, comme par un effet de contagion des créatures dont il scrute, relate et structure le destin? Ou n'est-ce qu'une confirmation de ce que le récit, à plusieurs reprises, nous apprend qu'Ibrahima Dieng et la majorité des personnages ne comprennent pas le français? En se méprenant sur le rapport des paroles des personnages, l'instance de la narration veut-elle faire oublier le caractère artefactuel du récit? En tout cas, le lecteur s'y perd, entraîné par le vertige d'un appareil de l'hétérogénéité énonciative qui voudrait mimer la *vox populi*.

2.3 Faire sage : du monologue sapiential

L'autre versant du discours rapporté, exploité par Ousmane Sembène, est le monologue intérieur. Il est le support d'une sagesse populaire qui s'énonce dans les plis intimes des pensées des personnages. Avec les adages qui parsèment le texte, il participe d'une hétérogénéité immanente, déjà sensible dans le grain de la voix perceptible dans la vocalisation de l'écriture sénégalaise. Instrument privilégié pour mettre au jour le décalage entre le dit et le pensé, cette variante de la parole représentée est abondamment mobilisée sous la plume du romancier. Rapportés au moyen de guillemets, tous deux enveloppés de silence, adage et monologue tendent à se confondre, bien que le second s'accompagne d'un verbe de pensée. D'une part, on aura : « L'entrepreneur ne vit que du bien du négligent » (*ibid.*: 170), ou « dans la rue on ne parle pas de sous ». D'autre part, cet échantillon de monologue prodigue en images :

« Aller à la poste et revenir, c'est pas grimper sur la lune. Où se traîne-t-il? Au lieu de penser à nous, aux enfants, il va se montrer généreux et l'argent coulera de sa main comme l'eau entre ses doigts. Peut-être a-t-il une gosse en vue! Une sans-vergogne!

Une qui lui sucera l'argent comme le lait de sa mère. » Mety, tout l'après-midi s'était tenu ce discours (*ibid.* : 133).

Vecteur d'un enseignement, d'une leçon de vie à moindres frais, le monologue intérieur participe ainsi du macrotexte hypoculturel qui se fraie une voie dans le cadre étroit de l'hyperculture française qui lui sert de réceptacle. Les nombreuses occurrences de ces énoncés sapientiaux résonnent, à cet effet, comme une critique faite par l'écrivain du modèle de l'Africain acculturé, dont Mbaye fournit le type : « Mbaye était de la génération "Nouvelle Afrique" comme on dit dans certains milieux : le prototype, mariant à la logique cartésienne le cachet arabisant et l'élan atrophié du négro-africain » (*ibid.* : 178). C'est justement la logique cartésienne — la raison est-elle hellène ? — qui atrophie l'âme du Négro-Africain — l'émotion est-elle nègre ? (Senghor, 1964 : 24) — que tentent de battre en brèche ces sous-conversations (dans un sens légèrement différent de Sarraute) qui déploient un mode de pensée non exempt d'une certaine sagesse.

Ainsi, l'hétérogénéité, sinon l'altérité du discours romanesque se donne-t-elle à lire dans ce face-à-face irréductible entre hypoculture et hyperculture. Ce dualisme se retrouve, en fin de compte, dans la tension permanente que dégage l'écriture sembénienne travaillée par la force centripète de l'oralité.

3. Un style entre tension scripturale et ostension littérale

Finalement, de ce qu'il exhibe les propos des personnages (dialogue) ou représente la parole articulée ou la pensée non actualisée, *Le mandat* ne pouvait échapper aux tensions survenant lorsque l'écrit tente d'absorber l'oral. Paradoxalement, cela engendre une écriture que nous nommons « roman littéral », catégorie indexant une forme d'esthétique littéraire qui fait des apories du couple scriptural/oral un marqueur de littéarité, tout en assumant une littérature au pied de la lettre. Diverses formes de redondance reconduites sous la plume de Sembène illustrent cette tendance à la littéralisation, tandis qu'un certain usage de l'imparfait affecte la temporalité narrative.

3.1 Singulière temporalité : l'imparfait-spectacle

Parmi les traits susceptibles d'infléchir l'écriture à l'œuvre dans *Le mandat*, il en est un qui frappe non seulement par sa fréquence, mais également par la diversité de ses emplois en régime fictionnel. Il s'agit du fonctionnement de l'imparfait, temps imperfectif qui sert traditionnellement d'arrière-plan aux actions exprimées au passé simple, dans le rituel des belles-lettres. Sans méconnaître cette fonction, le roman l'utilise à des fins narratives, escamotant, en apparence, les potentialités descriptives de ce tiroir temporel dévolu au décor de la diégèse. Certes, l'imparfait de narration est un choix stylistique connu, courant dans la prose journalistique, seulement il ne prend tout son sens que lorsqu'il s'appuie sur les formes perfectives — le passé composé, par exemple — qui lui permettent d'assumer la dynamique événementielle du passé simple.

Or, dans *Le mandat*, la première partie, surtout, propose de ce point de vue des imparfaits insolites, autonomes et brusques :

La sueur collait sa chemise à la peau ; avec peine le facteur *poussait* son Solex dans le sable ; il *transpirait*, sa figure *brillait*, le buste en avant, les mains solidement posées sur le guidon, ahanant légèrement la bouche ouverte, il *gravissait* le mamelon de sable tout en maudissant les habitants et les autorités (Sembène, 1966 : 113 ; nous soulignons).

Cet extrait de l'*incipit* illustre la valorisation innovante acquise par l'imparfait. Ainsi, la dimension durative des verbes soulignés, en plus du sémantisme actif de « poussait » et « gravissait », se heurte à la neutralité de ce tiroir de l'indicatif qui « n'a pas à lui seul le pouvoir d'inscrire un procès dans le temps » (Maingueneau, 1994 : 93). L'effet de sens qui en découle est qu'on découvre, à la place d'une dynamique événementielle, un spectacle détaché de toute référence temporelle, puisque « l'accent est mis sur l'événement lui-même qui est présenté comme remarquable, aux dépens de son inscription temporelle » (*id.*). Autrement dit, l'arrivée du facteur Bah est racontée — mise en scène — de façon spectaculaire, annonçant le rôle que va jouer le fameux mandat.

La « spectacularisation » de l'imparfait n'est pas ponctuelle chez Ousmane Sembène, on la retrouve presque à chaque page, alternant avec des emplois plus orthodoxes. La question qui mérite d'être posée est de savoir si cette productivité est le fait du système

narratif en français en tant que tel, ou si c'est la résultante d'une tension entre le mode de narration wolof (oralité) et celui du français (écriture). Une étude grammaticale de l'aspect en langue wolof mériterait d'être menée de ce point de vue.

3.2 La littéralisation de la littérarité

Même si les faits de polyphonie étudiés dans la deuxième partie dénotent la profondeur des intentions du romancier sénégalais, il n'est pas incongru de souligner que son esthétique peut donner l'impression d'une littérature sans prétention. Symptôme d'une influence marxisante d'essence et de destination prolétariennes ? Trace d'un réalisme — socialiste ou critique — de saison ? Toujours est-il qu'Ousmane Sembène emploie des stratégies qui, par intermittence, rendent son message accessible, amenant son lecteur, autochtone ou étranger, à une compréhension quasi littérale des événements racontés. Une telle utopie de la signification transparente est perceptible à travers une tendance à la littéralisation de la littérarité.

Dans cette optique, on recenserait *ad libitum* des marques redondantes :

« Dans son immensité sa bonté est incommensurable » (Sembène, 1966 : 116).

[...] il était seul, et seul i devait faire face à l'adversité (*ibid.* : 167).

[...] avec des lèvres lippues (*ibid.* : 132).

Maintenant, je suis en âge de me marier, d'avoir une femme pour moi (*ibid.* : 126).

Nous y associerons la prédilection de l'auteur pour les réplications sémantiques et lexicales de l'ordre de la synonymie (« dépenaillés », « loqueteux », « en haillons », se retrouvent dans le même syntagme ; *ibid.* : 126), ou de la variation hyperonymique (« des véhicules », « autos », « vélomoteurs » ; *id.*), voire des polyptotes (« il est mort », « il est dedans mourant », « il va mourir », répète Aram ; *ibid.* : 168). De telles opérations discursives insistantes participent des effets « d'ostension formelle » liés aux « phénomènes de sur-structuration discursive qui attirent *ipso facto* l'attention de l'instance réceptrice sur les textures verbales considérées en elles-mêmes » (Yocaris, 2016 : 75). Mais, tandis que pour l'auteur de *Style et semiosis littéraire*, la saillance du discours lui ferait perdre

momentanément sa transparence référentielle, nous lui attribuons une portée pédagogique (orienter le lecteur) et lui reconnaissons une valeur stylistique (expressivité autonymique).

Cette littéralité, bien entendu, il faut l'interpréter pour ne pas en rester au seuil dénotatif de la communication littéraire. De façon symbolique, il n'est pas exagéré de dire que dans sa globalité, le récit d'Ousmane Sembène fait prévaloir l'immanence de la signification sur la transcendance du sens. D'autant plus que l'absence de verticalité du sens se lit ici dans le paradoxe qui fait de Dieu l'intime des personnages qui l'invoquent fréquemment, alors que la distance se creuse davantage dans les relations interhumaines : Allah semble tellement proche, et les hommes si lointains.

Conclusion

Ce modeste travail visait à appréhender *Le mandat* autrement que sous le prisme des lectures sociologisantes qui ont interrogé sa structure significative. Il s'est agi, à partir d'une orientation formaliste, de tenter de comprendre l'esthétique langagière du texte, à travers une poétique du dialogue romanesque et une approche stylisante de l'écriture. Frappé du sceau de l'hétérogénéité énonciative, ce récit polyphonique est producteur de discours populaires et trouve son originalité dans les vertus d'une écriture ancrant la prose dans l'hypoculture sénégalaise. À ce titre, l'enjeu majeur était de parvenir à élucider le compromis que réalise Ousmane Sembène, en tentant de fondre dans l'acte créatif les exigences de l'écrit littéraire et l'élan d'une narration lorgnant vers le système de l'oralité. Cette tension, perceptible tout au long de l'œuvre, se résout *in fine* à travers la catégorie stylisante du « roman littéral », qui joue à la fois de la transparence référentielle et de l'opacité discursive pour atteindre une expressivité *sui generis*.

Fortuné Nkonene-Benha est Maître de Conférences (Cames) en stylistique à l'Université Omar Bongo de Libreville. Il y enseigne la littérature et la stylistique françaises. Parmi ses récents articles publiés, « La stylistique en mal de discipline à l'université. Le cas du Gabon » (*Complexus*, 2023). À paraître, « Vibration du moi et connaissance de soi dans *Un homme qui dort* de Georges Perec » (*Roman 20-50*, décembre 2023).

Références

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982). « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26 : 91-151.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BENIAMINO, Michel (1999). *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.
- DIOP, Papa Samba (2010). *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan.
- (2008). « Tentatives de définition du champ littéraire subsaharien », dans Pierre CHIRON et Francis CLAUDON (dir.), *Constitution du champ littéraire. Limites, intersections, déplacements*, Paris, L'Harmattan : 363-389.
- GARDES TAMINE, Joëlle (2005). « De la grammaire à la stylistique. À propos de l'ordre des mots », dans Jean-Michel GOUVARD (dir.), *De la langue au style*, Lyon, PUL : 79-97.
- GOLOPENTJA, Sanda (1988). « Interaction et histoire conversationnelles », dans Jacques COSNIER, Nicolas GELAS et Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (dir.), *Échanges sur la conversation*, Paris, Éditions du CNRS : 69-81.
- HALEN, Pierre (2001). « Les stratégies francophones du style : l'exemple de quelques sauvages du Nord », dans Papa Samba DIOP (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan : 213-227.
- JENNY, Laurent (1997). « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, Paris, Larousse : 92-101.
- MAINGUENEAU, Dominique (1994). *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- REGGIANI, Christelle (2009). « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans Gilles PHILIPPE et Julien PIAT (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard : 121-154.
- ROUSSET, Jean ([1962] 2006). *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti.
- RULLIER-THEURET, Françoise (2001). *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette.
- SEMBÈNE, Ousmane (1966). *Le mandat*, précédé de *Véhi Ciosane*, Paris, Présence Africaine.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1964). *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.
- WOLF, Nelly (2014). *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- YOCARIS, Ilias (2016). *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

Florence LECA MERCIER

Sorbonne Université

Stanford University

Hybridité et ironie dans *Le mandat* d'Ousmane Sembène

Résumé : L'hybridité est la forme discursive qui permet le mieux d'exprimer l'expérience postcoloniale. Nous voudrions montrer, étant donné l'indissociabilité des projets esthétique et politique d'Ousmane Sembène, que l'hybridité de la nouvelle *Le mandat* se manifeste stylistiquement à trois niveaux, lexical, énonciatif et intertextuel, et sert de point d'ancrage à l'ironie, articulant ainsi l'esthétique et le politique. Sur le plan lexical, l'hybridité correspond au mélange d'idiomes ou de registres ; du point de vue énonciatif, elle correspond aux discours mixtes proposés par Laurence Rosier ; enfin, au niveau intertextuel, nous voyons une mixité générique : *Le mandat* est travaillé par les structures du conte, dont il questionne la pertinence, en même temps que celle du griot, dont il propose un nouveau modèle.

Figure du griot, Hybridité, Intertextualité, Ironie, Ousmane Sembène

Partant des travaux stimulants de David Murphy (2000), qui met en lumière que l'esthétique de Sembène est guidée par la quête d'alternatives au discours dominant dans la société, et qui montre l'indissociabilité des projets esthétique et politique de l'écrivain-cinéaste, nous souhaiterions montrer comment se réalise l'esthétique de l'hybridité dans le récit *Le mandat*¹. L'hybridité est la forme discursive qui permet le mieux d'exprimer l'expérience postcoloniale, comme le rappelle Florence Labaune-Demeule : « Dans le discours postcolonial, le genre romanesque est peut-être la meilleure illustration qui soit de l'hybridation du discours, reflet d'un espace interstitiel ou liminal [...] dans lequel les influences se mêlent pour produire un discours novateur » (2013 : 3). Promouvoir une nouvelle esthétique, sans renoncer au message politique, passe par un travail sur l'hybridité, qui engendre l'ironie, arme politique maîtresse de Sembène conteur. Nous souhaiterions montrer que l'hybridité, qui se manifeste stylistiquement à trois niveaux (lexical, énonciatif et intertextuel), sert de point d'ancrage à l'ironie de

¹ Nous traiterons ici uniquement du récit (1965) et non du film éponyme de 1968. Les références des citations renvoient à l'édition Présence Africaine de 1966. Désormais *M.*

Sembène, articulant ainsi projets esthétique et politique. Nous entendons *hybride* dans son sens le plus usuel, tel que le rapporte le *TLFi*, en lui ôtant néanmoins la connotation négative portée par l'adverbe *bizarrement* : « Qui n'appartient à aucun type, genre, style particulier ; qui est bizarrement composé d'éléments divers ». Nous gardons le sème de *composite* et surtout l'idée de « création nouvelle à partir d'éléments préexistants » (en ligne).

Sur le plan lexical, l'hybridité peut correspondre à un mélange d'idiomes ou de registres (notre première partie) ; du point de vue énonciatif (notre deuxième temps d'analyse), *hybride* recouvre la notion de *discours mixte* proposée par Laurence Rosier (1999) ; enfin, au niveau intertextuel (qui constituera notre troisième partie), l'adjectif *hybride* s'entend au sens de *mixité générique* : Sembène écrit une courte narration romanesque, travaillée par les structures du conte, dont il questionne la pertinence en même temps que celle du conteur traditionnel de l'Afrique, le griot.

Avant d'aller plus loin, rappelons quelques éléments de cadrage de la notion d'ironie (Leca Mercier, 2003). Sur le plan énonciatif, nous suivrons les théories de Sperber et Wilson (1978) d'une part et de Ducrot de l'autre (1984), faisant de l'ironie un phénomène de polyphonie énonciative. Pour Sperber et Wilson, l'ironie est une « mention échoïque » (1978 : 399) et Ducrot y voit le fruit d'une dissociation énonciative, entre d'une part un locuteur qui n'assume pas un énoncé (des traces textuelles — guillemets, italiques, modalisateurs — sont souvent présentes) et un énonciateur dont le point de vue est censé être rapporté par l'énoncé ironique (et est en général fortement caricaturé). C'est donc deux points de vue qui sont simultanément offerts à l'interlocuteur, ce double foyer n'étant pas toujours perceptible/perçu.

La convergence entre ironie et hybridité est bien soulignée par Piotr Salwa :

Il semble que [l'emploi de l'hybridité comme indicateur d'ironie] soit possible surtout grâce au fait que les deux phénomènes se fondent sur une double isotopie.
Il y aurait par conséquent des textes hybrides à tous les niveaux où l'isotopie [...] peut se manifester, c'est-à-dire au niveau du discours, du topique, des présuppositions, des registres, etc. [...] En un certain sens, l'ironie d'un texte littéraire ne peut que s'appuyer sur une sorte d'hybridité (2004 : 53).

Il y a donc, sur les trois plans évoqués, rencontre entre l'hybridité énonciative inhérente à l'ironie et l'hybridité esthétique recherchée par le roman postcolonial. C'est, nous semble-t-il, l'intégration de l'ironie à ces trois niveaux de l'hybridité qui fait la spécificité stylistique du *Mandat*.

Les cibles de l'ironie sont plurielles, personne n'y échappe : ni Dieng, ni ses femmes, ni l'administration post-coloniale, ni les « Jeune Afrique », ni les anciens oppresseurs. Elle est avant tout politique, traduisant un pessimisme certain, comme si Sembène faisait sienne la pensée de Pius Nkashma Ngandu : « Et l'indépendance [...] n'a ni apporté aux hommes colonisés réparation morale, ni consacré leur dignité » (1977 : 86). Au-delà, l'ironie prend aussi pour cible certaines formes artistiques (les récits griotiques), comme pour appeler à trouver une voie/voix littéraire mieux adaptée à la modernité. Mais là encore, l'ironie reste politique.

1. Ironie et hybridité lexicale

Nous distinguerons, au niveau microstructural, une hybridité interlinguistique, une hybridité intralinguistique et une hybridité que nous qualifierons de rhétorique.

1.1 Hybridité interlinguistique : le bilinguisme²

Sembène procède moins par « relexification »³ que par renversement des normes, politique et littéraire, coloniales : la langue source, celle qui doit être traduite est ici le wolof et non plus le français. Il inverse ainsi le rapport dominé/dominant qui fut celui de la colonisation et reste celui représenté dans la diégèse, puisque Dieng doit se faire traduire les mots français en wolof. Le lecteur français se trouve donc mis à la place de Dieng.

Ce phénomène de traduction se manifeste par des métadiscours d'accompagnement au sein de parenthèses⁴. Ces dernières signalent

² Notre étude s'est limitée à l'utilisation de mots wolofs, mais les analyses que nous proposons pourraient être étendues à l'emploi de variantes lexicales du français du Sénégal.

³ Sur la relexification chez les auteurs africains anglophones et francophones, voir la définition proposée par Chantal Zabus (1991 : 112) : « Je redéfinirai ainsi ici la relexification comme l'élaboration d'un nouveau registre de communication à partir d'un lexique étranger [*alien*] ». Nous traduisons.

⁴ Le procédé est récurrent et concerne aussi bien les termes wolof (*garni*, p. 131 ; *sanga*, p. 132 ; *nidiyee*, p. 135 ; *veudieu*, p. 134 ; *Ngir Yallah*, *Dom*, p. 139 ;

une hétérogénéité énonciative, qui n'est pas un commentaire du contenu de la diégèse (comme c'est le cas chez Stendhal, par exemple, lorsque le narrateur intervient pour commenter le comportement de ses héros), mais de la langue même du récit :

- Bah (nom du facteur), qu'est-ce que j'ai dit ?
- Rien en effet... (*M*: 114)

Les parenthèses traduisent des mots (ou commentent des noms) wolofs, qui sont premiers dans le texte. Le commentaire entre parenthèses signale donc indirectement que le livre s'adresse à des non dakarois (plus précisément au public francophone, à l'ancien colonisateur) ne maîtrisant pas le wolof et qui pourraient ici se méprendre et penser à une interjection française (*Bah!*). Le nom du facteur se trouve ici dans une construction syntaxique (apostrophe, que l'on pourrait prendre pour un détachement interjectif) qui favorise la bévue possible : le caractère comique du malentendu potentiel contribue à ridiculiser celui qui se serait laissé prendre.

Ces commentaires soulignent également que les dialogues de la fiction sont censés se dérouler en wolof (ce qui sera le cas pour le film de 1968 tiré de la nouvelle) et que le narrateur les a donc *traduits* : le public francophone/français, celui-là même qui est la cible principale de la satire (les « Jeune Afrique », les fonctionnaires francophones et l'ancien colonisateur), est donc bien désigné comme le narrataire du récit.

La malice du narrateur se retrouve à la page 116, où la glose de *nda* « (canari contenant de l'eau potable) » n'est éclairante qu'indirectement (à travers la séquence *contenant de l'eau potable*, puis par la reprise anaphorique infidèle, *le bocal*), puisqu'un mot wolof est remplacé par un antillanisme (*canari*), très répandu dans toute la côte ouest-africaine. Ce mot est l'homonyme d'une lexie française signifiant autre chose (*un canari* est un type d'oiseau), ce qui crée un risque de confusion. Le fait de recourir à ce diatopisme est ironique : le narrateur traduit un mot de wolof par un mot certes inclus dans les variantes diatopiques du français, mais inconnu en français de référence et emprunté au galibi des Antilles. En tout cas,

toubabesse, p. 142; *Ndakaru*, p. 148; *Mboyeu*, p. 153, *atte yallah*, p. 166, etc.) que les mots d'origine étrangère, singulièrement le français, connaissant une variante sémantique diatopique au Sénégal (*rapide*, p. 123; *boy*, p. 142; *domino*, p. 143). Quant à *Tugel*, p. 160 (*Europe*), les dictionnaires consultés donnent la graphie *Tugal* : l'homophonie entre la transcription *Tugel* et « Tu gèles » est sans doute ici imputable à la malice du narrateur. Pour plus de détails sur la question du wolof dans *Le mandat*, voir Louis Ndong (2010).

cela met le lecteur français en position d'infériorité interprétative : le mot, opaque, bloque la description et la faculté imageante ; alors qu'un Sénégalais pourra parfaitement visualiser l'objet rond de terre cuite, le Français comprend juste, grâce au cotexte, qu'il s'agit d'un contenant. Aucune paraphrase descriptive n'est là pour lui venir en aide. Par ce renversement de l'accès au sens, d'autant plus signifiant qu'au sein de la diégèse Dieng est victime de sa non-maîtrise des codes sémiotiques français, cette hybridité lexicale est bien ironique et prend une dimension politique.

Un autre jeu sur le bilinguisme participe au projet satirique. Le wolof n'apparaît pas, on l'a dit, dans les dialogues, qui sont pourtant censés la plupart du temps se dérouler dans cette langue. Les options linguistiques des personnages sont donc précisées, elles aussi entre parenthèses, dans le récit. Ainsi, dans un contexte de querelle domestique, Dieng s'en prend en ces termes à ses femmes : « — Quand on est une bonne épouse, on attend l'ordre (ce dernier mot fut dit en français) » (*M*: 119). Quand Dieng joue au tyran domestique, la langue qui remonte spontanément est celle de l'ancien tyran.

1.2 Hybridité intralinguistique. Variantes diatopiques et registres de langue

À côté de ces phénomènes interlinguistiques, rendus ironiques par les parenthèses, nous trouvons des phénomènes d'hybridité intralinguistiques, qui semblent avoir une fonction identique.

- a. Sans perdre le dessus, il « tapa » Mbarka de cinquante francs pour payer le transport (*M*: 122).
- b. À peine sorti et traversant la rue Dieng se fit arraisonner par ce flibustier de Gorgui Maïssa. Un « franc tapeur » de voisin (*id.*).
- c. Il avait appris à la boutique que Dieng avait reçu un mandat. Voulant le « taper », il s'imposait (*M*: 130).

Est-ce l'hybridité du registre qui est soulignée par les guillemets, signalant un refus du narrateur d'assumer des éléments argotiques ? Est-ce en outre l'hétérogénéité énonciative dont ces guillemets sont le signe ? Auquel cas on aurait affaire à une connotation autonymique⁵ : les termes seraient des équivalents de ceux tenus/ou

⁵ Dans ces énoncés en usage, « l'énonciateur vise le monde "à travers" le signe qui s'efface, transparent, dans sa fonction de médiation ; [...] [dans les énoncés en autonymie], c'est le signe, dans sa matérialité singulière de signifiant et de signifié, qui est l'objet même du dire ; [...] [dans la connotation autonymique], l'énonciateur

pensés par les protagonistes entre eux. Le narrateur se dissocierait de la connotation mais assumerait la dénotation, se plaçant alors dans une posture d'observateur ou d'ethnologue.

La connotation autonymique est l'un des supports favoris de l'ironie et il ne serait pas surprenant que la mise en exergue d'un verbe (*taper* au sens argotique) qui constitue le leitmotiv du livre en même temps que son motif central ait une valeur polémique. Dans l'exemple (c) en particulier, on peut voir dans l'emploi de *taper* entre guillemets à la fois la marque du point de vue d'un Dieng, pauvre et pingre, qui redoute les pique-assiettes, et celle du regard moqueur du narrateur envers Dieng et envers Maïssa.

Une autre hypothèse se dessine cependant : ne peut-on pas plutôt voir dans ces exemples un dédoublement du narrateur lui-même, qui dans une sorte de dialogisme intralocutif⁶ prend du recul avec l'autre de lui-même qui ose cette expression argotique ? L'absence de guillemets dans d'autres parties du récit (voir la description de la « grosse mémère », p. 125, et celle du « gars visiblement gêné », p. 132) témoignerait de ce conflit non résolu entre le narrateur écrivain (gardien d'une langue écrite classique) et le narrateur néogriot (osant un oral moderne).

1.3 Hybridité rhétorique : les « voisinages humiliants⁷ » des comparaisons figuratives et des métaphores

Pour clore cette partie sur l'hybridité lexicale, nous voudrions nous arrêter sur un certain type de métaphores et de comparaisons figuratives présentes dans le texte. Toute métaphore est par essence hybride, puisqu'elle consiste dans le rapprochement analogique de deux domaines notionnels distincts, l'orientation de ce trope pouvant être positive ou négative. Dans ce dernier cas, le rapprochement de deux termes produit ce « voisinage humiliant » dont parle Jankélévitch à propos de l'ironie.

visé le monde à travers le signe, mais le signe résiste, si l'on veut, à l'effacement de la transparence, s'interposant comme objet sur le trajet du dire, s'imposant à lui» (Jacqueline Authier-Revuz, 2003 : 72).

⁶ L'expression est de Jacques Bres : « On n'oubliera pas de signaler un troisième type d'interaction dialogique, que Bakhtine ne mentionne qu'incidemment : "les rapports de dialogue entre le sujet parlant et sa propre parole" [...], qu'Authier appelle *autodialogisme*, et que je propose de nommer dialogisme *intra locutif* » (2005 : 53).

⁷ Vladimir Jankélévitch, 1964 : 37.

Or nous remarquons dans *Le mandat* une double isotopie réifiante et animalisante dans la description métaphorique ou comparative : « son œil de mouton humide » (*M*: 121); « une souche de chair sans forme » (*M*: 125); « Le plumitif, le nez en pied d'éléphant » (*M*: 126); la tête du guichetier est « une boule ovale noire » (*M*: 128); « la rangée de mendiants disposés comme des pots de fleurs fanées » (*M*: 129); « Gorgui Maïssa trottait derrière » (*M*: 130); « un visage taillé dans un bois calciné » (*M*: 131); M'baye (l'escroc) a un « pas souple et félin » (*M*: 177).

Ces descriptions caricaturales, par animalisation ou réification, peuvent être le fruit de la vision désorientée de Dieng, pris dans un monde inconnu et effrayant où les êtres humains semblent appartenir à deux règnes (hybrides, en somme), vision que vient cautionner celle du narrateur, qui y ajoute son regard critique et pessimiste.

2. Ironie et hybridité énonciative

L'hybridité se manifeste également au niveau énonciatif, associée à une ironie critique qui constitue la moelle épinière esthétique et éthique du *Mandat*. Nous entendons par *hybridité énonciative*, ce que Laurence Rosier désigne par *discours mixte* :

Rappelons les caractéristiques que nous avons relevées pour distinguer les discours direct et indirect. Du point de vue sémantique, le DD [discours direct] est fidèle, textuel, et le DI [discours indirect] est infidèle, non textuel, voire faux. L'analyse morphosyntaxique corrobore ce point de vue : le DD est la juxtaposition de deux énonciations alors que le DI est un enchâssement réduisant les deux énonciations à une seule. [...] **Une forme mixte emprunte à l'un ou à l'autre discours des marqueurs qui lui sont spécifiques et/ou des effets de sens particuliers** (1999 : 201-202 ; les caractères gras sont de l'autrice).

Tout discours hybride n'a pas vocation à être ironique. Ainsi de cet extrait : « Il n'avait rien demandé : d'où venait ce riz, bien assaisonné avec du poisson sec et du niébé » (*M*:116). Ni DD, ni DDL (discours direct libre), ni DI dont pourtant elle partage quelques traits syntaxiques, cette phrase n'est pas non plus du DIL (discours indirect libre) : pour cela il aurait fallu que l'intonation interrogative soit représentée par un point d'interrogation. La phrase est donc bien hybride, laissant le lecteur incertain sur le rythme et l'intonation à

adopter, et le style en est profondément original. Mais aucun indice d'ironie n'est perceptible.

Nous décelons en revanche à de nombreuses reprises, dans des énoncés mixtes, tels que la connotation autonymique et d'autres que l'on peut qualifier de polyphoniques⁸, sans pouvoir toujours les définir précisément, des indices forts d'ironie.

2.1 Connotations autonymiques

La connotation autonymique, d'essence polyphonique (puisque le narrateur citant n'assume que partiellement — voire pas du tout — l'énoncé produit, laissant la responsabilité totale à un autre énonciateur, explicite ou pas), est un support très fréquent de l'ironie, et Sembène y a recours à plusieurs reprises : « La villa de Mbaye [le cousin escroc qui va détourner le mandat] "créchait" au milieu des bidonvilles et des vieilles baraques » (*M*: 178).

Ici, le récit est pris en charge par le narrateur, et l'ironie se manifeste par la connotation autonymique *créchait*. Il s'agit d'un terme familier, représentatif du parler « Nouvelle Afrique », qui connote l'oralité, mais surtout la « francité » : en ce sens son emploi cherche moins à signifier une familiarité de registre qu'une familiarité avec la langue française. Ceux qui l'emploient montrent ainsi par cette maîtrise du sens figuré de la langue qu'ils sont intégrés au monde moderne, et donc largement dominés culturellement. Il peut aussi s'agir d'une utilisation d'un mésolecte par « profit de détachement », pour mieux faire ressortir la maîtrise d'un français acrolectal (comble du snobisme). Enfin, il y a peut-être malice de la part du narrateur-conteur, qui peut aussi par les guillemets rappeler que l'usage est légèrement déviant par rapport au français « de France » puisque *crécher* en France ne s'utilise que pour des animés et non des objets. Ou bien Sembène veut-il suggérer ici que les possessions matérielles de Mbaye sont aussi importantes à ses yeux que les êtres humains ?

⁸ Nous suivons, dans l'emploi de ce terme, les conceptions de Ducrot (1984) et de la ScaPoLine (théorie SCAndinave de la POLyphonie LINGuistiquE), conceptions que Ruth Amossy, clarifiant la ligne de démarcation souvent floue entre *dialogisme* et *polyphonie*, synthétise ainsi : « En d'autres termes, le locuteur est à la fois constitué par la parole de l'autre qui le traverse à son insu (il ne peut dire ni se dire en-dehors de la doxa de son temps : c'est le dialogisme) ; et sujet intentionnel mobilisant les voix et les points de vue pour agir sur son allocutaire (c'est la polyphonie). Loin d'être contradictoires, ces deux conceptions représentent deux facettes complémentaires du sujet parlant et rendent compte de son lien au social à la fois dans ses déterminations, son individuation et son vouloir-dire, qui est aussi un vouloir-faire » (2005 : 69).

Ailleurs, la connotation autonymique, tout en restant très polémique, se fait plus complexe dans son fonctionnement :

La crainte qui l'envahissait était que ce parent, venu de France, avait une épouse *toubabesse* (blanche). [...] Il [Dieng] n'osait s'asseoir, tout en souhaitant de ne voir que l'arrière-petit-cousin, surtout pas *madame*. [...] Il [le petit-cousin] appela *Madame* et ses deux enfants pour les présenter. [...] *Madame* n'avait plus le souvenir de cet oncle. [...] De retour dans le salon, le petit-cousin trouva *madame* boudeuse. [...] *Madame* se retira (*M*: 142-143).

L'énoncé est hybride, comme en témoignent les italiques. Mais si les trois premières occurrences peuvent rendre compte du point de vue de Dieng, ce n'est pas le cas des deux dernières, puisque le vieil oncle est parti à ce moment-là. La marque typographique semble donc signaler une pluralité de phénomènes.

Les italiques marquent d'abord l'hétérogénéité linguistique (le mot est français); puis l'hétérogénéité sociale (l'épouse blanche appartient à un autre monde); et enfin l'hétérogénéité énonciative (connotation autonymique): ce *madame* est le titre que le boy de la maison (mentionné dans le passage) donne sans doute à sa patronne, avec, en arrière-plan, l'écho de la voix collective des anciens colonisés s'adressant aux épouses des coloniaux; il reflète aussi le point de vue de Dieng (assez âgé pour avoir connu la colonisation, il a une peur viscérale des Blancs) et *in fine*, celui de Sembène, qui dans une visée ironique, fait de ce titre la mention échoïque de l'opinion que la femme a sans doute d'elle-même (elle se vit comme une *madame* de l'époque coloniale). Le titre ironique se substitue au prénom ou au nom de famille africain qui est devenu le sien: elle n'est qu'un (mauvais) rôle dans la comédie sociale...

2.2 Discours hybrides et polyphonie ironique

M'baye était de la génération « *Nouvelle Afrique* » comme on dit dans certains milieux: le prototype, mariant à la logique cartésienne le cachet arabisant et l'élan atrophié du négro-africain. C'était un homme d'affaires — courtier en tout genre — réclamant un tant pour cent sur chaque commission, selon la valeur de l'affaire. On disait de lui qu'il n'y avait aucun nœud qu'il ne pouvait défaire. Possédant une villa à l'angle du secteur sud, il avait également deux femmes: l'une chrétienne, l'autre musulmane et une 403. Il tenait le haut du sable... (*M*: 178).

Ici, la satire est parfois prise en charge directement par le narrateur-conteur : « possédant une villa à l'angle du secteur sud, il avait également deux femmes : l'une chrétienne, l'autre musulmane et une 403. » Dans cette énumération comptable, les deux épouses prennent place comme deux objets trophées entre la belle villa (parasynonyme valorisant préféré à « maison ») et la voiture française, égalité (grammaticale) assurée par la coordination et ironie soulignée par l'hyperbate « et une 403 ». Tous les signes du parvenu m'as-tu-vu sont présents dans ce portrait uniquement prosopographique, qui passe par l'avoir (*possédait, avait*). Cependant, l'essentiel du portrait satirique du « Jeune Afrique » repose ici sur des procédés énonciatifs polyphoniques, sans que l'on puisse identifier toutefois la source des voix entendues.

« Le prototype, mariant à la logique cartésienne le cachet arabisant et l'élan atrophié du négro-africain » : faisant suite à une connotation autonymique triplement signalée par des guillemets, des italiques (« *Nouvelle Afrique* ») et une glose métalinguistique (« comme on dit dans certains milieux »), ce segment apposé, par ses ruptures stylistiques laisse entendre qu'il n'est pas assumé par le locuteur et doit être rapporté à un énonciateur dont les tics de langage sont pastichés. On peut déduire de la glose que cet énonciateur est un représentant type de « certains milieux » (intellectuels européens ou africains européenisés). Peut-être pourrait-on y voir une sorte de discours direct libre et/ou de mention échoïque ?

La cible de l'ironie serait, outre ce que représente Mbaye (dont le portrait apparaît ici antiphrastique), une certaine intelligentsia dont les valeurs frelatées et le langage prétentieux sont dénoncés. L'ironie culmine dans un énoncé lui aussi polyphonique, résumant dans une formule défigurée le statut de Mbaye : « Il tenait le haut du sable », formée sur « tenir le haut du pavé ». Cette pointe vient clore ce qui ressemble fort à un éloge hyperbolique de (faux) griot flagorneur, nous y reviendrons.

Ce portrait dithyrambique de l'escroc pourrait donc être polyphonique (représenter le point de vue d'un griot flatteur dont se dissocie le narrateur), et l'ironie pourrait avoir ainsi plusieurs cibles : tout d'abord le sujet du discours épideictique, Mbaye, qui pâtit de la juxtaposition de sa situation effective (courtier avide) et des éloges disproportionnés. L'expression figée défigurée finale est à cet égard

particulièrement meurtrière : le sable étant, comme le vent, symbole d'instabilité⁹ et s'opposant à la solidité du terme d'origine (pavé). Allons plus loin : le sable (celui du sablier en particulier) est conçu comme ce qui coule et ce qui est en haut a vocation à se retrouver en bas... On lit aussi en filigrane une autre expression figée : « bâti sur du sable ».

L'autre cible est ce griot inconnu, doublement moqué, pour le mauvais choix de son sujet, et pour ses mauvais choix stylistiques (« tenir le haut du sable » résonne comme une ironie malicieuse de la part du narrateur, mais dans la bouche d'un griot qui se voudrait flatteur, l'expression est pour le moins malencontreuse).

Ce segment défigé relève du métadiscours : il est un questionnement de la langue française en même temps qu'une expression de créativité verbale¹⁰. Il manifeste le passage d'un emprunt à un fonds commun (*commun* dans tous les sens du terme : les expressions figées servent aussi à dire le cliché), à une appropriation de la langue (idiosyncrasie) qui va de pair avec une resémantisation : si la *vox famæ*, ici un invisible griot flagorneur, croit louer la réussite de Mbaye avec le « haut du sable », le conteur malicieux et l'auteur du défigement donnent un sens plus profond et inédit à la locution. Signalons pour finir, les points de suspension après la locution : quel « manque » discursif indiquent-ils ici ? Peut-être un vide métadiscursif, celui du commentaire manquant qui caractérise l'ironie ; on aurait ici un usage des points de suspension comme « point d'ironie » : « Lorsque rien ne manque visiblement, le signe appelle à une lecture déviante par le recours à l'implicite. Il retrouve alors souvent la valeur du point d'ironie que certains auteurs ont réclamé [...] » (Dürrenmatt : 2015 : 94). Comme le note Véronique Dahlet, les points de suspension, en contexte monologal, sont un « appel à la poursuite de l'inférence » :

Dans la ponctuation polyphonique, marqueurs expressifs et marqueurs de décrochage énonciatif fonctionnent de manière désorientante par rapport à l'énoncé, dans la mesure où ces signes, ou bien excèdent le sens donné par l'énoncé (marqueurs expressifs), ou bien le détournent (signes de modalité) (1998 : 22).

⁹ Et bien que le sable puisse avoir par ailleurs des connotations symboliques positives, comme c'est le cas ailleurs dans le livre et dans la symbolique africaine.

¹⁰ Sur cette question du défigement et de la créativité, voir les travaux de Sophie Milcent-Lawson (2013).

Ici, Sembène ponctuait ironiquement, mais avec un symbole suffisamment ambivalent et ambigu pour que cela ne perde pas l'indécidable ironique.

3. Hybridité générique et ironie

3.1 *Un conte subverti ?*

Alors que Sembène n'est pas en quête d'un dépassement des cadres génériques de la littérature européenne, comme cela sera le cas pour les romanciers de la troisième génération (il n'est pas Sony Labou Tansi ni Tierno Monénembo), il subvertit subtilement la forme choisie pour son *Mandat*.

Roman par son réalisme, nouvelle par sa longueur, le récit emprunte aussi ses structures à la forme orale universelle du conte. Le schéma traditionnel du conte tel qu'analysé par Vladimir Propp (1965) est ici cependant lui-même infléchi : si le héros (Dieng) de la quête du mandat a des adjuvants (ses épouses, Bah), des opposants (Mbaye), s'il doit franchir des épreuves, la plupart des actants ont un rôle louche, double (les épouses commencent par nuire à Dieng avant de réparer par la mise en gage du bijou et par le mensonge de Méty); l'arrière-petit-cousin l'aide, mais le méprise et, s'il lui donne l'équivalent d'un deuxième mandat, c'est sous la forme d'un chèque, ce qui ne peut que l'embarrasser. D'autre part, le héros est un antihéros plus près d'un personnage de Kafka que de Perrault, et ses vertus (ténacité, foi, pratique de la charité), au demeurant mêlées (il est frivole, dépensier pour sa personne et tyrannique avec ses femmes, un peu avare et pharisien, cherchant dans le Coran comment justifier son avarice), ne seront pas récompensées, puisque la fable se clôt sur une tromperie, la victoire du riche et du puissant sur le pauvre et faible, victoire transformant ironiquement en vérité la parole mensongère faite pour sauver le héros (*M*: 176 : Méty annonce, pour écarter les solliciteurs, qu'on a volé le mandat à Dieng, et ce mensonge devient vérité dix pages plus loin).

Mbaye a, par la ruse et grâce à sa maîtrise du français, de l'écriture, des structures sociales et administratives, détourné à son profit le mandat de son oncle. Là réside la différence fondamentale avec les contes de Décepteurs dont relève la morphologie du *Mandat*. Dans ces derniers, en effet, comme le rappelle Denise

Paulme, le « trickster », lièvre, araignée ou tortue, est toujours un « petit » (moralement bon ou mauvais, là n'est pas la question). Or ici, le trickster est un « gros » et l'histoire ne s'achève pas par la victoire du faible :

Tout d'abord le Décepteur ne réussit pas toujours et il est important de préciser l'occasion de ses échecs. Disons, pour résumer, qu'il réussit lorsque son but, en lui assurant un avantage personnel, ne trouble pas gravement l'équilibre social : voler un étranger ou un homme riche n'est pas une faute en soi, Araignée lorsqu'il trouve moyen, en s'assurant un bon repas, de tourner Éléphant en ridicule, recueille l'approbation du public. Mais chaque fois qu'il voudra garder pour lui seul le produit de son champ ou le gibier abattu, il sera puni et c'est lui qui perdra la face (1975 : 596).

Ce schéma traditionnel ne fonctionne plus dans la société post-coloniale où évolue Dieng. D'ailleurs, les dés sont pipés depuis le départ : l'objet de la quête lui-même est un leurre, une mystification, le trésor, un simple bout de papier, de l'étoffe dont on fait les rêves. Les 25 000 francs ne sont pas là, et de toute façon, il n'a jamais été question que de 2 000 pour Dieng, ce qu'il semble avoir omis de retenir. La structure du conte serait-elle inadéquate pour rendre compte de la réalité du petit peuple dakarois de l'après-colonisation ? Le conte traditionnel est fermé, *Le mandat* propose, lui, une fin ouverte en forme de point d'interrogation.

3.2 Griot qui compte et griot qui conte

Si le conte traditionnel montre ses limites pour exprimer les réalités contemporaines, il n'en reste pas moins que *Le mandat* est traversé par une forte oralité, laquelle fait à plusieurs reprises l'objet de métadiscours, souvent critiques (pages 134-135, sur la comédie codifiée de la sollicitation ; pages 131-132, Gorgui Maïssa en faux griot), oralité sous laquelle perce la figure du griot, incarnation « totémique » (Thiers-Thiam, 2004) de la littérature orale africaine traditionnelle et mythe littéraire pour les écrivains francophones du XX^e siècle. Ce qui caractérise le traitement du *guéwél* dans *Le mandat*, au-delà de l'ambivalence soulignée par les critiques (Nzbatsinda, 1997 ; Thiers-Thiam, 2004), c'est la constitution d'une nouvelle figure littéraire qui se dessine en creux, derrière la double critique, non seulement du faux griot, mais aussi de l'authentique griot du passé, qui n'est plus en phase avec l'Afrique du XX^e siècle. Le nouveau griot et ses attributions sont à inventer, ce que tente peut-être la forme esthétique mise en œuvre dans *Le mandat*.

Reprenons le portrait de Mbaye cité plus haut. Tout ce portrait peut être attribué au qu'en-dira-t-on. On assiste à un glissement du DI (« on disait de lui que... ») à un possible DIL (« Il tenait le haut du sable... »), avec dissociation de points de vue entre le narrateur (jugeant sévèrement, on l'imagine) et la voix mi-admirative mi-envieuse de la Renommée. « Il n'y avait aucun nœud qu'il ne pouvait défaire » : l'expression imagée hyperbolique rendant hommage aux talents d'affairiste de Mbaye le compare implicitement à Alexandre Le Grand¹¹, qu'il surpasse puisqu'il peut défaire tous les nœuds là où Alexandre ne trancha que le nœud gordien.

À travers cette hyperbole héroï-comique, c'est le pastiche du récit griotique qui se profile : à époque matérialiste, griot dévoyé. Appel à la voix de la renommée, à la généralisation, à la comparaison hyperbolique, tout permet de lire en filigrane un pastiche de style griotique, d'autant que le récit nous en offre un, explicite, quelques pages plus haut, lorsque Gogui Maïssa « aède imprévu », pique-assiette de son état, double du *guéwël* flagorneur de *Borom Sarret* (1963), s'improvise griot au bureau de poste.

D'un coup la voix de Gorgui Maïssa couvrit les divers bruits. Il s'était changé en griot, ressuscitant la haute lignée « *garni* » (noble) d'un jeune homme habillé à l'euro péenne : beauté des femmes de cette lignée, générosité démesurée et bravoure des hommes, noblesse de leur conduite qui rejaillissait sur ce jeune homme, sang pur, des plus purs (*M*: 131-132).

Les marques de l'ironie sont aisément décelables : inadéquation entre la situation (homme habillé à l'euro péenne donc non fidèle à son « lignage ») et les propos tenus (haute lignée, sang pur) ; métaphore sous-jacente de la magie (« il s'était changé en ») ; dédoublement énonciatif : le discours narrativisé, loin d'être neutre et juste pris en charge par le narrateur-locuteur adopte les tics de langage du locuteur second (Maïssa), que l'on n'entend pas directement, mais dont le point de vue est adopté, ainsi que certains traits de style. Au-delà de la situation ponctuelle de farce (l'escroc Maïssa en faux griot) et de la satire du griot vénal, ce qui est visé par le pastiche, c'est le genre même de l'épidictique généalogique dont les clichés langagiers sont donnés à entendre (« sang pur, des plus purs »).

¹¹ Modèle épique en Afrique occidentale, comme le rappelle Djibril T. Niane : « Chez tous les traditionalistes des pays malinké, la comparaison revient souvent entre Alexandre et Soundjata » (1960 : 10).

Pour résumer, l'ironie ici a trois cibles : Maïssa (incarnant une cible littéraire convenue, le faux griot) ; le jeune homme « Jeune Afrique » (« habillé à l'européenne », « pourtant récalcitrant aux éloges traditionnels » : cible politique, il représente ceux qui singent l'ancien colonisateur) ; et enfin, une tradition littéraire obsolète, inadéquate à chanter la fierté de l'Africain de 1968 (cible métalittéraire et politique). Au plan métalittéraire, Sembène proposerait donc une leçon pour les griots contemporains (les intellectuels africains postindépendance) : il faut non pas flatter les enrichis à coups de formules stéréotypées, non pas répéter les formules du passé désormais inadéquates, mais en inventer de nouvelles, à l'instar du « tenir le haut du sable ». Lui, qui se veut héritier des griots¹², « griot du peuple », présente son récit comme un contre-modèle des mauvais griots dont la voix nous est donnée à entendre dans un éventail de discours rapportés dans les plis duquel l'ironie vient se loger. Loin donc d'avoir une posture ambivalente à l'égard de la figure du griot, l'auteur offre ici une troisième voie, à défricher.

Conclusion

L'hybridité, lexicale, énonciative et générique, est, dans *Le mandat*, support d'une ironie politique, mais aussi esthétique puisqu'elle touche au discours littéraire et invite à trouver de nouveaux modèles. Des structures énonciatives hybrides récurrentes comme la connotation autonymique et le DIL permettent à la fois de véhiculer un message politique et de proposer une figure de néo-griot. Sembène construit dans ce conte moral qu'est *Le mandat* une figure de narrateur-griot ironiste. En tant qu'homme de lettres engagé, Sembène infléchit le rôle traditionnel du griot homme de cour : de courtisan politique, gardien de la tradition, il devient œil lucide et moqueur, exerçant son regard critique sur les puissances de ce monde, à commencer par l'argent.

Florence Leca Mercier est ancienne élève de l'École Normale Supérieure et est maîtresse de conférences à Sorbonne Université et *Associate Professor* à Stanford Overseas où elle enseigne la littérature africaine francophone. Parmi ses derniers ouvrages : *Le sens de l'humour. Style, genres, contextes* (avec Anne-Marie Paillet (dir.), Louvain-La-Neuve, Academia, 2018).

¹² « La conception de mon travail découle de cet enseignement [celui des griots] : rester au plus près du réel et du peuple » (Sembène, 1980 : 9).

Références

- AMOSSY, Ruth (2005). « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », dans Jacques BRES *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques » : 63-73.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2003). « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères », dans Jacqueline AUTHIER-REVUZ *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 67-96.
- BRES, Jacques (2005). « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », dans Jacques BRES *et al.* (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques » : 47-61.
- DAHLET, Véronique (1998) « La ponctuation et les reprises de l'indicible », *Linx*, 10 : 21-29, <<http://journals.openedition.org/linx/952>>, consulté le 22 octobre 2023.
- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions ».
- DÜRRENMATT, Jacques (2015). *La ponctuation en français*, Paris, Ophrys.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964). *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- LABAUNE-DEMEULE, Florence (2013). « Normes et discours dans le texte postcolonial anglophone (Caraïbes, Inde) : du contre-discours à l'hybridation », *Études de stylistique anglaise*, n° 6 : 169-184.
- LECA MERCIER, Florence (2003). *L'ironie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Ancrages ».
- MILCENT-LAWSON, Sophie (2013). « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques*, 159-160 : 127-146.
- MURPHY, David (2000). *Sembene : Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, James Currey, Trenton, NJ, Africa World Press.
- NDONG, Louis (2010). « Entre le wolof et le français : le cas de la nouvelle *Le Mandat* et du film *Manda bi* », *Études littéraires africaines*, n° 30 : 33-45.
- NGANDU, Pius Nkashma (1977). « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence Francophone* (Université de Sherbrooke), n° 15 : 77-92.
- NIANE, Djibril T. (1960). *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris/Dakar, Présence Africaine.
- NZBATSINDA, Anthère (1997). « Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène : entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine », *The French Review*, vol. 70, n° 6 : 865-872.
- SEMBÈNE, Ousmane ([1964] 1980). *L'Harmattan*, Paris/Dakar, Présence Africaine.
- (1966). *Le mandat*, précédé de *Véhi Ciosane*, Paris, Présence Africaine.
- PAULME, Denise (1975). « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n° 60 : 569-600.
- PROPP, Vladimir (1965). *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil.

ROSIER, Laurence (1999). *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris / Bruxelles, Duculot.

SALWA, Piotr (2004). « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », dans Dominique BUDOR et Walter GEERTS (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 53-68, <<http://books.openedition.org/psn/10073>>, consulté le 22 octobre 2023.

SPERBER, Dan et WILSON, Deidre (1978). « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36 : 399-412.

THIERS-THIAM, Valérie (2004/4). « Le griot-totem », *Africultures*, n° 61 : 48-61.

ZABUS, Chantal (1991). *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Cross Culture 4, Amsterdam & Atlanta, Rodopi.

Ousmane Sembène : une esthétique du *diiso*¹

Résumé : La mise en scène de la parole publique continue de déterminer deux composantes majeures du texte et du film africains, l'une dialogale, l'autre narrative. Lieu de négociations relationnelles, de rappel de la doxa et de pratiques cérémonielles, cette parole publique se formule et s'affine dans des instances de performance verbale comme la concertation (*diiso*), la panégyrie (*tagg*), la farce (*foh*) ou la catilinaire (*xas*). Chez un auteur comme Ousmane Sembène, l'élaboration du texte (*Le dernier de l'Empire*) et du cinéma (*Guelwaar*) constitue un moment d'esthétisation du *diiso* au cours duquel se manifeste le véritable sens des discours sociaux et des relations interpersonnelles. Toutefois, le travail romanesque et filmique semble d'abord dévoiler une énonciation et une scénarisation particulières qui les déforment et les retournent pour redéfinir les destins individuels ou collectifs et dire autrement leur relation au monde.

Diiso, Énonciation, Film, Roman, Ousmane Sembène

En entame de cet article, nous aimerions nous arrêter sur trois aspects marquants du personnage, de l'écrivain et du cinéaste Ousmane Sembène décédé le 9 juin 2007 à l'âge de 85 ans. D'une part, une trajectoire sociale atypique (paria scolaire, plongeur de la Chaloupe de Gorée, mécanicien, tirailleur², docker, communiste³, syndicaliste) aux antipodes de la « trajectoire croisée »⁴ d'un de ses illustres compatriotes, Léopold Sédar Senghor; d'autre part, une activité artistique marquée par les transferts génériques (nouvelles en romans, nouvelles et romans en scénarios⁵, récits en films,

¹ Je remercie le FRQSC pour son important soutien à la préparation de ce travail et d'une série de recherches que je mène sur des auteurs africains.

² Tirailleur au 6^e Régiment d'infanterie coloniale détaché au Niger pendant la Seconde Guerre mondiale.

³ Militant du PCF et du PAI. Fondateur du journal wolof *Kàddu* avec le linguiste Pathé Diagne.

⁴ La « trajectoire croisée conduit des positions dominantes dans le champ du pouvoir au champ de production culturelle, qui y occupe une position dominée, et, plus précisément aux positions temporellement dominantes dans le champ de production culturelle » (Pierre Bourdieu, 1991 : 10).

⁵ *La Noire de...* est un film tiré de la nouvelle *Voltaïque*, elle-même inspirée d'un fait divers relaté dans le journal *Nice Matin* en juillet 1958.

film en roman⁶); et enfin un engagement idéologique permanent (émancipation des peuples africains, critique de la néocolonisation, rejet des « bourgeoisies périphériques »⁷). Il s'agit donc d'un auteur extrêmement complexe et pluriel dont nous essayons d'examiner ici la traduction artistique de certaines pratiques sociales relevant de la culture populaire.

Nous avons choisi de travailler sur un texte littéraire (*Le dernier de l'Empire*) et un film (*Guelwaar*), deux productions différentes d'Ousmane Sembène qui obligent à ne pas se limiter à relever les ressemblances entre un film adapté d'un récit, ou à se borner à mesurer le degré de fidélité de l'image par rapport à ce même récit, ou encore à simplement montrer l'illustration du discours romanesque par le cinéma. Notre intention dans ce travail est plutôt d'examiner le traitement de la pratique de la concertation publique appelée *diiso* ainsi que ses « agents de transfert » dans un roman et un film différents, sortis à des moments différents et parlant de sujets différents. Pour Michel Pierssens, ces « agents de transfert » sont des indicateurs de savoirs et constituent « une classe fort nombreuse qui rassemble des objets et des structures qu'on pourrait croire hétéroclites : des métaphores et des chaînes de raisonnement, de simples mots isolés ou des traits descriptifs, des citations et des jeux de mots, etc. » (1990 : 9).

Les « agents de transfert » qui circulent dans le texte et dans le film semblent indiquer que Sembène réutilise un motif constitutif du discours social comme procédé narratif à l'écrit et à l'écran. L'objectif est donc de montrer ici la portée isotopique du *diiso*⁸ en tant que trace d'un hors-texte et d'un hors-écran reliés à des « idéologèmes »

⁶ « 80 % de mon peuple ne parlent pas français. Sur les 20 % qui parlent la langue de Molière, peu de gens prennent le temps de lire. En Afrique, c'est comme ça [...] Pour moi, le cinéma, c'est la meilleure école du soir. Il me permet non seulement de faire ce que ne permet pas la littérature et d'aller plus loin, mais encore de faire parler des gens dans leur propre langue, en l'occurrence le wolof » (Entretien avec Siradiou Diallo, 27 janvier 1973 : 45).

⁷ « La contradiction, aujourd'hui, n'est plus entre colonialistes et colonisés, mais entre bourgeoisie locale et peuple. En un sens, *Emitaï* est aussi un film contre la négritude, cette idéologie mystificatrice [...] contre les nouvelles bourgeoisies que Samir Amin appelle "périphériques" » (Entretien avec Guy Hennebelle, 1978 : 126). À l'occasion de la présentation du long métrage *Moolaadé*, primé au Festival de Cannes 2004, le réalisateur réitérait sa conviction que « l'image, chez nous, est plus lisible que la langue » (*Jeune Afrique L'Intelligent*, n° 2261, 9 mai 2004 : 80).

⁸ L'isotopie, dit Anne Herschberg Pierrot, est « un parcours interprétatif qui met en valeur un sème récurrent, commun à plusieurs signes, dans une séquence ou dans un texte dont on cherche à dégager la cohérence sémantique » (1993 : 186).

et à des « pré-textes »⁹ particuliers, et formateurs de l'esthétique sembénienne.

Idéologème du politique et du religieux

En analyse du discours, la notion d'« idéologème » est employée pour caractériser une structure sémique directrice et mobile au cours de l'interaction verbale. Selon Marc Angenot, l'idéologème est un « dispositif sémantique polysémique et polémique, doté d'une capacité de migration à travers différents champs discursifs et différentes positions idéologiques existantes » (1989 : 102). Pour Mikhaïl Bakhtine, l'idéologème est « la représentation dialogisée d'un discours idéologiquement valable » (1978 : 153). La définition de Bakhtine semble circonscrire l'idéologème dans la composante dialogale, tandis que celle d'Angenot l'envisage plutôt comme un énoncé transversal produit dans un espace-temps déterminé. Cependant, ces deux définitions se rejoignent sur les aspects fondamentaux de l'idéologème, car elles le présentent comme la structure discursive minimale qui nourrit l'échange verbal et qui se veut à la fois hétérogène et « idéologiquement » chargée de points de vue différents.

L'idéologème est donc un indicateur de base des discours sociaux dominants et circulant dans une communauté donnée. Les textes littéraires et les productions cinématographiques participent de manière spécifique à la construction et à la conservation des idéologèmes du discours social à travers des « interactions humaines fictives »¹⁰ qui sont inscrites dans des schémas verbaux « hégémoniques et concurrents » (Angenot, 1989 : 16). Ces schémas sont à la fois les organisateurs de la doxa et les transmetteurs de la culture populaire. Jacques Pelletier soulignait à ce propos :

[L]es textes de fiction, non seulement se nourrissent du discours social, mais aussi [...] le constituent, [et] en forment un élément, un sous-ensemble significatif. Les écrivains se livrent à cette opération à leur manière en prélevant, sélectionnant, intégrant des éléments « romanesques » (personnages, mises en situation,

⁹ Le « pré-texte officiel », explique Florence Martin, « peut être [...] le texte canonique, le texte colonisateur, la parole du maître (par opposition à celle de l'esclave), la propagande politique officielle, la loi du Père, etc. » (2000 : 302).

¹⁰ « *La literatura es, como todo lenguaje, interacción entre personas y entre instituciones y personas. Considerarla como discurso social es acentuar sus dimensiones interpersonales e institucionales, concentrándose en aquellas partes de la estructura textual que reflejan e influyen en las relaciones dentro de la sociedad* » (Roger Folwer, 1988 : 9).

élaborations thématiques et symboliques, etc.) du discours social qu'ils reprennent, réactivent, « transformant » dans un cadre proprement fictionnel et selon les contraintes génériques de la pratique romanesque (1995 : 47).

Dans *Guelwaar* et *Le dernier de l'Empire*¹¹, on retrouve une mise en scène filmique et romanesque de deux idéologèmes portant sur le pouvoir politique et la différence confessionnelle et qui se réalisent tous les deux autour du concept de *diiso* (DE : 129-130). Le *diiso* est un cadre formel de discussion et de gestion des problèmes d'une communauté ou d'une corporation. Il peut traiter de questions aussi variées que l'anticipation ou la jurisprudence des conflits interpersonnels, la prise de décisions consensuelles, l'harmonisation de positions concurrentes, la gestion équitable du bien commun, le raffermissement des valeurs communes ou la définition concertée de projets économiques ou sociopolitiques. Le *diiso* fait partie des usages sociaux sénégalais. Il peut avoir un caractère officiel (concertations politiques¹², cadres d'échanges syndical ou religieux) ou un caractère populaire (rencontres intercommunautaires agrémentées de chants et de danses, conclaves d'alliances familiales ou coutumières, etc.). Sous le règne de Senghor, le *diiso* était une émission radiophonique trihebdomadaire en *wolof* instituée au milieu des années 1960 et destinée au monde rural. Elle a lieu en fin de journée, donc après les travaux champêtres et la prière du crépuscule. Les paysans s'y expriment deux fois par semaine et les responsables ruraux une fois pour répondre à leurs doléances (paiement des impôts, livraisons des intrants, tenue des *sécos*, observations des responsables, qualité des graines, commercialisation des denrées, etc.). Le *diiso* est donc un lieu de consécration de la parole publique et de négociations interpersonnelles et intercommunautaires. Il dévoile une performance verbale circonstancielle qui peut incorporer à la fois un rappel et une énonciation critique du discours social.

Reproduit dans la fiction, le *diiso* configure d'abord un schéma narratif et dialogal à partir duquel sont énoncés et réévalués tous les idéologèmes du discours social. Sorti en 1991, le film *Guelwaar* figure un *diiso* entre musulmans et catholiques pour régler un grand malentendu confessionnel. *Guelwaar* est en effet l'histoire

¹¹ Désormais *G* pour *Guelwaar* et *DE* pour *Le dernier de l'Empire*.

¹² Le « dialogue politique » actuellement en cours au Sénégal en prévision de l'élection présidentielle de février 2024 reprend les caractéristiques formelles d'un *diiso* sous le tryptique *déggli diiso jéf* (écouter, échanger, agir). De même, la pandémie du Coronavirus a réuni en mars 2020 autour du Président de la République tous les acteurs sociaux, politiques, religieux et économiques pour un *diiso* national sur les stratégies de gestion de la crise.

d'un véritable quiproquo funéraire villageois qui voit la dépouille du catholique Henri Pierre Thioune malencontreusement enterrée dans le cimetière musulman du village. Une méprise qui crée de vives tensions dans la communauté et demande l'intervention musclée de l'Administration et des services de sécurité. Mais toute cette trame ne sert en réalité que de toile de fond à l'histoire singulière du disparu, Henri Pierre Thioune, son parcours difficile, sa foi catholique inébranlable, ses luttes politiques déterminées et ses fortes convictions syndicales et anti-néocoloniales.

Le mot *guelowar*, surnom du défunt, réfère d'ailleurs à une dynastie royale matrilineaire séréro-mandingue qui régna sur le Sine-Saloum, région centrale du Sénégal, du XIV^e au XX^e siècle. Les épopées « Guelowar » racontent que le *fit* (la bravoure), le *jom* (la dignité) et le *farlu* (la détermination) constituaient l'axiologie éthique de cette dynastie. Un transfert symbolique sémantise donc l'onomastique du « Guelwaar » Henri Pierre Thioune. Mais devant le quiproquo confessionnel qui entoure sa disparition, le film met en scène une série de procédés cinématographiques caractéristiques du *diiso* : gros plans de mise en évidence des interlocuteurs, champs larges de la configuration circulaire des rencontres intercommunautaires, formules de préséance mesurées des porte-paroles musulmans et catholiques, énonciation minutieuse des raisons du différend et péripéties de la décision finale. (G : 1 h 16 mn à 1 h 20 mn).

De son côté, publié en deux tomes chez L'Harmattan en 1981, le roman *Le dernier de l'Empire* met en scène la disparition mystérieuse du « Vénérable Président de la République » d'un pays africain rappelant le Sénégal à bien des égards, malgré les dénégations de *L'Avertissement*¹³. Confrontés à la vacance du pouvoir, les

¹³ « Ce présent ouvrage ne peut être pris pour autre chose qu'un travail d'imagination » ; « Je ne pardonnerai (jamais) à une lectrice, un lecteur, toute comparaison, toute allusion même furtive entre "ces personnages inventés" et nos vaillants concitoyens dévoués à notre avenir jusqu'à leur mort (d'une manière ou d'une autre) ». Malgré ces subterfuges de *L'Avertissement* et les inexactitudes historiques (le chauffeur du Président Léon s'appelle Siin, celui de Senghor s'appelle Alioune Fall), le régime politique dont il est question dans le roman rappelle bien celui du Président Léopold Sédar Senghor vers la fin des années 1970. D'abord par une onomastique confessionnellement distinctive (Léon Mignane/le Président sérère catholique Senghor ; Corréa/ le ministre de l'intérieur chrétien Jean Colin) ; ensuite par une similitude consonantique à l'initial (Léon/Léopold ; Corréa/Colin) ; puis par la « taille au-dessus de la normale » et les « longues jambes » (DE : 32) du Premier Ministre Daouda, ancien de la FEANF et sa femme Madeleine de confession chrétienne (qui rappellent largement Abdou Diouf et sa femme Elisabeth Diouf). Par ailleurs, l'âge du Président est aussi un indice vraisemblable (il est « septuagénaire » (DE : 17) comme Senghor), tout comme les intrigues de cour à l'approche du retrait de Senghor de la présidence sénégalaise en 1980 (« la course pour la succession du Président était ouverte » ; « les heurts de la transmission du pouvoir » (DE : 10),

principaux collaborateurs du président Léon Mignane se lancent dans une impitoyable guerre de succession pendant que le roman structure une deuxième histoire parallèle de la vie du doyen, le fidèle compagnon du président. *Le dernier de l'Empire* construit un modèle de *diiso* à partir de ce schéma narratif et à travers les rencontres répétées du Conseil restreint du gouvernement (CRG) pour trouver une alternative à la vacance du pouvoir et choisir une stratégie de communication envers le peuple. Ce *diiso* politique signale, d'une part, la répétition d'un champ verbal du contact et de la liaison (« se concerter », « s'entendre », « harmoniser », « discuter », « approuver », « reprendre », « décider », etc.) et, d'autre part, la mise en scène d'une concertation en trois étapes : une entrée en matière solennelle, le partage d'un idéologème polémique et enfin la référence à la sagesse populaire :

Dans la Grande Salle du Conseil, cinq personnes étaient réunies. Mam Lat Soukabé traîna son regard à tour de rôle sur chacun : Wade, ministre d'État chargé des forces armées ; Haïdara, ministre d'État chargé des affaires étrangères ; le doyen Cheikh Tidiane Sall, ministre d'État chargé de la justice ; Maphathé, ministre d'État chargé de l'information et des relations avec les Assemblées ; et enfin Daouda, Premier ministre (DE : 8).

Ils étaient à l'heure à ce conclave nocturne : cinq ministres d'État chargés : des Affaires étrangères, de l'Intérieur, de l'Information, des Finances, des Armées, plus le jeune Soutapha et le Premier ministre (DE : 129).

Le doyen Cheikh Tidiane Sall occupe une position honorable durant ces rencontres en vertu du « droit d'aïnesse » (DE : 17) et du « privilège de l'âge et de l'expérience » (DE : 21), mais aussi par « son ascendant moral » (DE : 11).

Dans le roman comme dans le film, la mise en place du *diiso* officiel ou populaire engage toujours la réitération de structures verbales éprouvées et consacrées comme les salutations conventionnelles, les allusions aux références communes, les citations légendaires ou les proverbes. Boubacar Boris Diop a très tôt identifié les enjeux signifiants de l'oral dans les textes de Sembène¹⁴. Par exemple, les proverbes servent à l'affirmation ou à la réfutation d'un point de vue, à l'appropriation et à la légitimation d'un savoir ancien ou encore à l'insertion du locuteur dans la culture ambiante : « On ne grandit pas au pied du baobab sans se nourrir de sa sève » (DE : 34) ;

etc.). Il est enfin question de « l'année de la femme » (l'ONU déclare 1975 Année internationale de la femme).

¹⁴ Voir Mbaye Diouf, 2019 : 39-52.

« Qui chevauche un cheval de vent sera terrassé par le vent » (*DE*: 104); « Un homme politique doit se garder de dire toute la vérité » (*DE*: 57); « Ku wacc sa and and boo tog mu toj » (*G*: 31'); « Lorsque le charognard mange le corps de ton ennemi, dis-toi qu'il te mange » (*G*, 1'43''); « Kocc Barma disait que contrôler les vivres d'un individu, c'est le contrôler lui-même » (*G*: 1'27'').

Cependant, si l'on prête attention à la grande subtilité herméneutique qui caractérise Ousmane Sembène, à sa méfiance des cadres établis et à son indexation ouverte des vérités convenues, il faut soupçonner cette scénarisation massive de la parole populaire et du *diiso* dans ses œuvres. Cette scénarisation massive semble en effet d'abord mise au service d'une esthétique de la réfutation des discours établis et d'une resémantisation des codes sociaux¹⁵.

Postures de réfutation discursive

Dans *Guelwaar*, les tentatives de concertation entre chrétiens et musulmans servent aussi d'accessoires narratifs à des discours de dénonciation systématique des réalités sociopolitiques dominantes au Sénégal. Derrière le « dialogue islamo-chrétien » tant magnifié par ses présidents successifs, il subsiste en réalité une tension latente que vient exacerber un amusant quiproquo funéraire. C'est ce constat qui légitime et accentue toute la dimension critique du film : les différences religieuses ne doivent pas constituer les sources d'une altérité conflictuelle ni des barrières à l'harmonie sociale, mais plutôt être les raisons d'une éthique du vivre-ensemble. La prostitution n'est pas toujours une indignité humaine en Afrique, mais la conséquence d'une paupérisation générale et structurelle. L'aide internationale n'est pas une solution pour le développement d'un pays pauvre, mais le maintien de son peuple dans la dépendance et la passivité. En dévoilant les non-dits et les carences du *diiso* social, *Guelwaar* le transforme en prétexte narratif des fragilités réelles inhérentes à toute communauté multiconfessionnelle, mais aussi des menaces permanentes des « identités meurtrières » (Amin Maalouf, 1998).

¹⁵ La littérature et le cinéma de Sembène déroutent par leur étonnante capacité de transgression et de retournement des codes établis. Exemples : à la fin de *Moolaadé*, on voit une antenne de télévision à la place du minaret sur la mosquée du village; *Guelwaar* met en avant la défense des prostituées dans les discours du prêtre et la diabolisation du lévirat; dans *Faat Kiné*, le leadership féminin a raison de tous les discours patriarcaux et des volontés de domination masculine.

Dans *Le dernier de l'Empire*, les passages descriptifs décrédibilisent les passages dialogaux du *diiso* grâce d'abord à la désincarnation sociale de la famille du doyen Cheikh Tidiane Sall. Il s'agit en effet d'une famille pulaar authentique (Joom Gallé, Umrel Bâ, Debbo, Diouldé, Fatimata), exemple de la « bourgeoisie périphérique »¹⁶ des « tubabs buñul » (DE : 8), qui se retrouve autour du « champagne » (DE : 127) avec « un seau contenant deux bouteilles Cordon Rouge et des verres à pied en cristal » (DE : 123) et avec une mère de famille âgée qui fréquente non pas les mariages et les baptêmes, mais des « cercles de lecture ». La famille Sall est par ailleurs une puissante famille par son statut social, qui peut non seulement faire emprisonner un enfant accusé d'avoir fait tomber accidentellement leur fille (DE : 8), mais peut aussi interdire aux enfants noirs du quartier d'entrer dans leur belle maison.

La solennité du *diiso* qui organise les concertations politiques est par ailleurs fragilisée par la diversion narrative que provoque l'invention verbale : « l'idéologie de l'Authénégraficanitus » (DE : 46, 154) est une déformation parodique de la Négritude. Elle conceptualise sur un mode sarcastique l'authenticité africaine « fondée sur les us et coutumes nègres » (DE : 135) et fait l'objet de colloques internationaux, de débats publics interminables et de manifestations culturelles folkloriques. Les « hexagonaires » (DE : 164) sont des soldats français établis en Afrique pour défendre les intérêts occidentaux ou pour faire et défaire des chefs d'État africains selon les humeurs du Président français. « Vivre entre parenthèses » signifie vivre dans un concubinage caché en contexte musulman, et l'augmentation des « couples entre parenthèses » (DE : 10) menace l'avenir de l'institution du mariage légal en Afrique. Enfin les « tribus *tubabs* » (DE : 54) sont les armées européennes de la Seconde Guerre mondiale et « la Maison des Cercueils » (DE : 91) n'est ni une morgue ni un cimetière mais bien le surnom du Ministère sénégalais de l'intérieur où est « aménagée une salle de projection pour la censure cinématographique » (*ibid.*).

Comme on le voit, le cadre formel macroscopique du *diiso* transposé par Sembène dans le roman et le film ne semble être qu'un prétexte narratif pour montrer les limites opératoires d'une institution sociale sénégalaise. Mais il indique aussi les ruses du langage en conclave officiel ou le dialogue de sourds dans un espace

¹⁶ Le ministre d'État des affaires étrangères porte des « verres fumés très foncés à fine monture en or » (DE : 11); le ministre d'État de l'économie et des finances porte des habits « achetés à la 5^e Avenue à New York » (DE : 8).

multicommunautaire. Dans le roman comme dans le film, les récits concertés des personnages dévoilent même ce que Dominique Maingueneau appelle un « paradoxe pragmatique », modalité narrative qui fait que « le dire contredise le dit, que ce que nous “montre” l'énonciation contredise son contenu » (1990 : 164). En effet, les énoncés romanesques et filmiques sont progressivement reniés par la narration elle-même, ce qui permet à l'auteur d'introduire des critiques acerbes contre certains usages et certaines croyances en Afrique. C'est ainsi que le rôle des « doyens d'âge » est décrit comme une illusion car « l'Afrique a perdu le sens du droit d'aînesse depuis longtemps » (*DE* : 17). Les rapports humains et professionnels basés sur cette (fausse) donnée se transforment en un jeu de dupes qui dévoile les âpres luttes de succession au pouvoir, les dures contraintes coutumières dans la société, les abus gérontocratiques impunis, les menaces permanentes de coup d'État, les intrigues des barbouzes français dans les pays africains ou encore les projets de meurtres politiques.

Bémol critique

Il faut toutefois s'arrêter un moment sur cette esthétique sembénienne du *diiso* qui réfute les cadres établis en examinant deux critiques faites sur ses textes et ses films. La première est celle d'Anthère Nzabatsinda, qui considère que l'intégration des proverbes dans les œuvres de Sembène est une

tentative de résoudre le conflit des codes qui est virtuellement inhérent à la pratique paradoxale d'utiliser la langue française et le genre écrit du roman à des fins d'une production africaine, celle-ci étant essentiellement caractérisée par des genres de performance orale (1996 : 69).

La seconde critique provient d'Ismaila Diagne :

Les critiques ne se sont pas attardés sur les conflits individuels dans l'œuvre de Sembène Ousmane sans doute parce que le thème du déracinement est devenu un lieu commun de la littérature africaine et que les tensions sociales, politiques et culturelles ont eu une ampleur telle qu'elles ont fini par présenter plus d'intérêt au niveau du groupe qu'à l'échelle individuelle. Une telle démarche se justifie largement dans le cas de Sembène qui, à l'évidence, se préoccupe plus du destin collectif que de l'aventure solitaire des êtres qu'il anime (2004 : 56).

Le « conflit de codes » et « l'échelle individuelle », pour reprendre les propos de ces deux critiques littéraires, ne constituent pas des obstacles à la production des œuvres ni des limites à la création ; au contraire, ils sont au fondement même de la poétique littéraire et filmique de Sembène. Au-delà du choix d'une langue d'écriture ou de tournage, Sembène se préoccupe d'abord de l'élaboration et de la performance d'un langage littéraire et cinématographique qui lui est propre. *Moolaadé* est intitulé en pulaar et réalisé en dioula, la plupart des autres films sont tournés en wolof, les textes littéraires empruntent à la diglossie et à ce que Alioune Tine nomme une « traduction de type intralingual » (1985 : 120)¹⁷. Mais le mot proféré à l'écran et l'expression construite dans le texte se veulent toujours un moment unique d'énonciation où le sens est réfracté, la référence connotée, la sonorité recherchée et la composition réarticulée jusqu'à fabriquer une véritable prosification des dialogues, comme le démontre Fortuné Nkonene-Behna dans ce même numéro de *Présence Francophone*¹⁸. Les plaintes verbalisées des tirailleurs dans *Camp de Thiaroye* se scandent comme un hymne du refus. Dans *Guelwaar*, le discours de la révolte de Pierre Henri Thioune contre l'assistance alimentaire des Africains est une célébration de la dignité articulée par une tonalité particulière de la voix, une gestuelle expressive, une circularité du visage et des élans rhétoriques cadencés. Tout un dispositif oratoire est mobilisé par le locuteur révolté mais serein. Ailleurs, l'emploi du substantif « Moolaadé » dans le film du même nom, réfère à une sacralisation de la liberté plus qu'à une simple quête de refuge chez Collé Ardo¹⁹, personnage central du film qui prend la défense des fillettes menacées d'excision. Ce n'est sans doute pas un hasard si, comme le montre l'étude de Claude Forest dans ce dossier²⁰, *Moolaadé* demeure le plus grand

¹⁷ « La traduction de type interlingual est celle qui se manifeste dans le texte chaque fois que l'auteur introduit un xénisme wolof (mot étranger wolof) dans le texte, et qu'il est obligé de le traduire pour le public non wolof. Quant à la traduction de type intralingual, elle apparaît chaque fois qu'il y a un transcodage sémantique wolof-français » (Tine, 1985 : 120). « Tu m'as remuée » (*DE* : 9) ; « Tu as "brûlé" » (*DE* : 12).

¹⁸ Fortuné Nkonene-Behna, « Du dialogue au dialogisme : enjeux du style dans *Le mandat* ».

¹⁹ Nous soulignons ceci dans un récent article : « *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 l'intentionnalité énonciative des dialogues, la superposition des plans larges et des plans courts, la narration des scènes en disjonction, la réhabilitation ses anciens airs musicaux ouest-africains, l'habillement traditionnel des acteurs et la permanence des décors ruraux [...] Il faut saisir le travail créatif de Sembène dans l'intervalle de ce va-et-vient permanent entre discours social et geste esthétique » (Mbaye Diouf et Edoardo Cagnan, 2020 : 46).

²⁰ Claude Forest, « La diffusion en France des longs métrages d'Ousmane Sembène ».

succès cinématographique de Sembène et le 10^e meilleur long métrage d'un réalisateur d'Afrique subsaharienne francophone.

La langue des films de Sembène structure donc un langage de la volonté, de la contingence, du sacerdoce ou de ce que lui-même appelle « l'héroïsme au quotidien »²¹. Le cinéaste sort de la dénotation commune pour fabriquer un sens nouveau porté par une puissante déclamation ou par un cérémonial particulier, voire rehaussé par des silences significatifs²². Le texte littéraire porte de la même manière une attention importante à la fabrication d'un langage romanesque singulier. En dehors de l'invention terminologique évoquée plus haut, la resémantisation du terme dans un roman comme *Le dernier de l'Empire* est au cœur de sa construction narrative.

Soulignons, pour conclure, que dans le texte et dans le film d'Ousmane Sembène, l'institution sociale et verbale du *diiso* constitue à la fois une porte d'entrée dans la *fiction* et une manière de soumettre celle-ci à un « désir esthétique » similaire à celui dont parle Catherine Ndiaye :

Il y a une condition sine qua non à l'effet esthétique, c'est cette conversion du besoin en désir. C'est à cette condition qu'on invente une autre beauté. Il faut convertir le manque d'être jusqu'à le rendre méconnaissable [...] Le désir ne s'oppose pas tant au besoin parce qu'il est fantasmatique et que le besoin s'adresse au réel, mais c'est surtout parce que le besoin est grégaire, collectif, commun, tandis que le désir est unique, singulier (1984 : 159-160).

Ce « désir » et ce « manque d'être » se conjuguent chez Sembène en termes de « parole », d'« énonciation », de « silence », d'« héroïsme au quotidien ». Ndiaye ajoute que l'opposition entre « besoin » et « désir » conduit à « celle de la langue et du style. La langue du besoin, c'est la langue de tout le monde, la langue commune ; elle n'a rien à voir avec le style, c'est-à-dire l'invention d'une écriture qui fait le véritable métier d'écrivain » (*ibid.* : 160). Nous ajouterons

²¹ Titre de la trilogie composée de *Moolaadé*, *Faat Kiné* et *La Confrérie des rats*. Ce dernier projet resté inachevé devait avoir comme trame l'assassinat d'un juge (événement alors actuel au Sénégal à la fin des années 1990), mais nous y voyons aussi l'anticipation d'un éventuel conflit confrérique dans le pays. Autre projet nourri depuis les années 1970 mais resté inachevé, le film *Samory*.

²² Le silence peut en effet être perçu comme une stratégie littéraire ou filmique chargée de sens chez Sembène : celui des conseillers et des ministres blancs (*Xala*, *Le dernier de l'Empire*, *Guelwaar*) signale leur pouvoir occulte ; le fil blanc tendu dans *Moolaadé* désigne à la fois l'inaccessibilité à un territoire et une invite à la paix (à la différence du fil rouge ou jaune dans les films américains), les silences prolongés du prêtre dans *Guelwaar* disent l'immensité de son désarroi intérieur.

l'invention d'un cinéma qui fait le véritable métier de réalisateur²³. Pour donner corps à son profond « désir » de renouveau littéraire et filmique dans le champ sénégalais et africain, Sembène décline la parole publique en *exercices de style* néoréalistes²⁴, le comique de langage en comique de situation, le *xas* (panégyrie) en *xasté* (catilinaire). En cela, « l'Aîné des anciens » a sans doute grandement posé les bases d'une véritable création africaine postcoloniale²⁵.

Mbaye Diouf est professeur agrégé de littératures francophones et françaises à l'Université McGill et président de l'AIELCEF. 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)*.

Références

AFRICULTURES (2009). N° 76 (Sembène Ousmane. 1923-2007).

ANGENOT, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1991). « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 : 3-46.

DIAGNE, Ismaïla (2004). *Les sociétés africaines au miroir de Sembène Ousmane*, Paris, L'Harmattan.

DIALLO, Siradiou (1973). « Sembene Ousmane, propos » [entretien], *Jeune Afrique*, n° 629, 27 janvier : 44-49.

DIOUF, Mbaye et CAGNAN, Edoardo (2020). « Ousmane Sembène : un paradoxe postcolonial du cinéma africain ? », *Présence Francophone*, n° 95 : 139-151.

DIOUF, Mbaye (2019). « Boubacar Boris Diop et le roman total », *Études françaises*, vol. 55, n° 3 : 39-52.

²³ Comme le montre cette galerie d'images de tournages de Sembène présentée par *The Guardian* : <<https://www.theguardian.com/film/gallery/2021/jun/10/father-of-african-cinema-ousmane-sembehene-at-work-in-pictures>>, consulté le 23 octobre 2023.

²⁴ Comme le suggère Sada Niang (2014), il est pertinent de comparer le néoréalisme sénégalais aux néoréalistes sudaméricain (Humberto Rios, Escuela Filmica Biliviana) et italien (Frederico Fellini, Cesare Zavattini, Centro Sperimentale di Cinematografia), notamment sur les plans de la mise en évidence des situations sociales, le langage commun du peuple, la présence de comédiens non professionnels, l'utilisation d'un code vestimentaire, de pratiques sociales, d'un parler et d'un habitat locaux.

²⁵ La critique dite « postcoloniale » propose en effet de nouvelles formes d'interrogation de l'identité et de la modernité telles que la reterritorialisation des lieux énonciatifs, la contestation des savoirs et des pouvoirs traditionnels, le déplacement des idéologies, la transgression des codes narratifs consacrés ainsi que la valorisation des expressions marginales ou périphériques.

FOLWER, Roger (1988). *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Traducción de María Francisca Rodríguez Álvarez, London, Batsford.

HENNEBELLE, Guy (1978). « Ousmane Sembène » [entretien], *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 49 : 111-126.

HERSCHBERG PIERROT, Anne (1993). *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup ».

MAALOUF, Amin (1998). *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.

MARTIN, Florence (2000). « Échos et grains de voix dans *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall », *The French Review*, vol. 74, n° 2 : 296-307.

NDIAYE, Catherine (1984). *Gens de sable*, Paris, P.O.L.

NIANG, Sada (2014). *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*, Lexington Books.

NZABATSINDA, Anthère (1996). *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Toronto, Éditions du GREF.

PELLETIER, Jacques (1995). *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur.

PIERSSENS, Michel (1990). *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille.

SEMBÈNE, Ousmane (1991). *Guelwaar*, film.

-- (1981). *Le dernier de l'Empire*, tomes 1 & 2, Paris, L'Harmattan.

TINE, Alioune (1985/1-2). « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine*, n° 133-134 : 99-121.

Bocar Aly PAM

Université Assane Seck, Ziguinchor

Critique de l'État post-colonial africain : esthétique de l'engagement dans *Le dernier de l'Empire* d'Ousmane Sembène

Résumé : L'écrivain engagé est à la fois un artiste et une force morale. Cet article exprime une lecture qui considère l'engagement sociopolitique comme critère primordial pour la composition du roman d'Ousmane Sembène *Le dernier de l'Empire*. Il y accable la nouvelle classe politique sénégalaise au lendemain de l'indépendance du pays. Nous tenterons d'expliquer l'impact de l'expression contestataire sur le projet de l'auteur et d'étudier l'écriture de la dénonciation et de la critique chez Sembène qui nous semblent être des embrayeurs de la mauvaise gouvernance des leaders africains corrompus.

Approche thématique, Corruption, Dénonciation, Engagement, Ousmane Sembène

Après le départ des maîtres colonisateurs, la gestion du pouvoir politique des pays africains est tombée dans les mains des Africains eux-mêmes. Des recherches¹ ont montré que, parmi ces dirigeants qui ont assumé la gestion des affaires, la plupart ont abusé de ce privilège. La littérature africaine de la période postcoloniale se caractérise souvent, en effet, par la satire et la caricature des régimes africains qui n'ont pas pu tenir les promesses de l'indépendance. C'est avant tout une littérature de dénonciation des fléaux modernes des sociétés africaines : corruption, népotisme, violence sociopolitique, etc. L'échec de la nouvelle élite politique a créé une nouvelle thématique et une nouvelle grille de lecture. Le mythe du colonisé laisse désormais place à l'engagement politique, comme le souligne Abir Dib : « L'écrivain africain de la période coloniale et postcoloniale ne peut pas échapper à l'engagement vis-à-vis des problèmes de son pays et s'isoler de la situation sociopolitique qui affecte aussi bien la structure formelle que la thématique de ses textes » (2015 : 72).

¹ Lire, par exemple, Achille Mbembe, 2000 et Mamadou Kalidou Ba, 2009.

Figure importante de la littérature africaine, Ousmane Sembène propose dans sa production romanesque une critique acerbe des maux qui rongent le Sénégal depuis son accès à l'indépendance. Dans *Le dernier de l'Empire*² (1981), il dresse le procès corrosif et cocasse de la société sénégalaise, à travers la nouvelle classe politique qui a pris les rênes du pouvoir. Dès lors, il importe de savoir comment la représentation de l'État sénégalais indépendant apparaît à travers cette œuvre de fiction. Comment comprendre cette représentation ? Et quelle vision le romancier traduit-il à travers cette représentation ?

L'article entend mettre en évidence la vision de Sembène sur la gestion des indépendances en partant de l'hypothèse que l'écriture romanesque de l'auteur révèle les manquements du tout nouvel État sénégalais indépendant. Ainsi dénonce-t-il le comportement d'une certaine classe politique ainsi que les idéologies qu'elle incarne et défend. Nous avons privilégié l'approche thématique et l'analyse textuelle pour mettre au jour l'engagement de Sembène, les réalités postcoloniales qu'il dénonce et sa vision d'une indépendance véritable. Notre intention est de vérifier si, suivant les présupposés idéologiques de cet auteur, *Le dernier de l'Empire* est un véhicule pour transmettre son engagement contre la nouvelle donne sociopolitique politique. L'approche thématique consiste à étudier les motifs textuels qui se rapportent à l'ensemble des défis sociaux et culturels auxquels sont confrontées les jeunes nations africaines. L'analyse des personnages, de leurs actions ainsi que des images créées dans le roman permettra de dévoiler l'engagement ainsi que la réalité présentée dans *Le dernier de l'Empire*. Comme l'affirme Martin Bestman, le roman engagé devient pour l'intellectuel africain progressiste une arme pour dénoncer les tares postcoloniales (1981). Née du souci de l'écrivain de toujours poser un regard lucide et clairvoyant sur le monde, sa conscience critique lui permet de déceler et d'analyser les problèmes auxquels est confrontée sa société. L'engagement de l'écrivain émane de son souci de voir le bon sens triompher.

L'œuvre soumise à cette étude est une fiction où le romancier exprime la révolte dans le sens de l'engagement littéraire. Une position choisie et assumée à dessein et qui reflète très fidèlement le caractère rebelle de l'artiste. Le romancier dénonce en effet la confiscation du nouveau pouvoir par une élite corrompue et manipulatrice. À cet égard, l'engagement littéraire de Sembène

² Désormais *LDE*.

sert à montrer, à dévoiler des situations afin de les changer. Cette conception de l'engagement s'accorde avec celle de Jean-Paul Sartre pour qui « l'écrivain engagé sait que la parole est action; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (1947 : 27-28). Sembène s'inscrit dans la même logique lorsqu'il soutient qu'« un écrivain doit aller de l'avant, voir les choses dans la réalité, ne point avoir peur de ses idées, [...] détester les poètes et les peintres qui ne montrent que ce qui est beau, qui chantent la gloire du printemps, oubliant l'aigreur du froid » (cité par Bové, 2009 : 26).

1. Écriture romanesque et réalités sociopolitiques

Le discours porté par le texte de Sembène sur la souveraineté des pays africains est un discours de désenchantement. L'État et le gouvernement de l'ère des indépendances ne sont que des machines au service de dirigeants qui ignorent tout simplement le sens de l'humain. Sembène écrit pour dénoncer les malversations et la trahison des nouveaux dirigeants africains. Le personnage principal n'est pas d'accord avec la situation du pays au plan éthique et moral. Avec leur mise en accusation, les personnages qui jouent un rôle prépondérant s'inquiètent des déboires idéologiques dans leur pays. Ainsi, le pays et la société « sont soumi[s] à réexamen et réflexion critique » (Moura, 2003 : 39). Le désenchantement politique pourrait donc être relié à *l'a priori* du romancier en tant que citoyen : son conflit avec la citoyenneté définie par l'État. L'auteur initie une critique sociétale de la plupart des pouvoirs africains, des « États chaotiques dont les dirigeants pervertissent les lois et abusent de leur pouvoir » (Dehon, 1995 : 947).

Dans sa manière de présenter les personnages référentiels, le cadre historico-géographique, le romancier est parvenu à représenter la vision du monde qui sous-tend sa création. *Le dernier de l'Empire* se présente en effet comme une sorte d'autopsie romanesque de la société africaine postcoloniale dont le but est de reconfigurer un imaginaire sociopolitique africain détérioré par la colonisation et par les illusions des indépendances. Ce roman permet à Sembène, témoin oculaire des réalités quotidiennes de l'Afrique de la période suivant les années d'indépendance, de retracer le parcours politique du Sénégal sous la première république. L'intrigue

du roman se déroule en six jours. Le président Léon Mignane a disparu mystérieusement après un coup d'État fomenté dans le pays. La vacance du pouvoir est l'occasion pour les ministres de s'affronter et de régler leurs différends. Seul le doyen Cheikh Tidiane fait preuve de lucidité. Dans ce roman, Sembène critique le népotisme, l'incompétence et l'abus de la puissance publique endémique dans de nombreux pays africains dans les décennies qui ont suivi l'indépendance. Il situe l'action de ses personnages au Sénégal, et il met en relief le coup d'État militaire qui a été un fléau sur le paysage politique de l'Afrique, mettant en péril la stabilité politique et le développement économique du continent noir. Dans la représentation du pouvoir corrompu que propose Sembène, on pourrait voir l'image à une moindre échelle de l'ensemble de l'élite gouvernementale nationale à cette époque. Le but du président dictateur est de se maintenir au pouvoir. Pour y parvenir, Léon Mignane érige la corruption, les intimidations, les assassinats et la coopération avec les néo-colonialistes en mode de gouvernance ou de gestion du pouvoir.

Les intrigues dans lesquelles les personnages principaux sont impliqués ainsi que leur façon de critiquer la dictature démontrent que les protagonistes se distancient du régime de l'époque au Sénégal. Ils dévoilent la véritable réalité de ce pays dit indépendant et expriment explicitement leur critique envers l'idéologie régnante dans ce pays par leur choix de mots et leur comportement, alors que le roman en fait état implicitement par la mise en scène des personnages symboliques. Aux premières heures des indépendances, des espoirs se mêlent aux inquiétudes au regard d'une succession de déboires et de revers dans la nouvelle ère.

Dominique Viart dénomme « fictions critiques » (2006) les œuvres qui font état d'une certaine réflexion de la littérature sur la société, renvoyant à un discours critique de l'œuvre littéraire sur l'état du monde dont elle émerge, non pas en tant que représentation réaliste, mais comme « un réel vécu ». Les œuvres, de ce point de vue, se présentent comme une « interrogation des représentations (intimes ou sociales) qui traversent le sujet ou le corps social » (*Ibid*: 195). Quelles sont les limites de la fiction par rapport à l'histoire du roman qui, elle, tend à coller à une réalité du Sénégal contemporain ? Après les indépendances, la critique du pouvoir est devenue un des thèmes classiques de la littérature africaine en raison des désespoirs et des déceptions entraînés par les nouveaux régimes. Caricaturant

les dérapages et les faux espoirs de ces régimes de malheurs, les œuvres fictionnelles deviennent des écrits que les critiques appellent les romans de « la désillusion ».

La nouvelle classe politique africaine contrôle comme elle veut l'appareil politique. C'est pour cela qu'elle met sur pied le parti unique. Ses représentants se meuvent par ailleurs dans le luxe, alors que les masses populaires sont abandonnées à la misère à cause de leur analphabétisme. Le narrateur du roman note à ce propos que

Léon Mignane, après avoir liquidé dans les années 63 à 70 ses compagnons, s'était fait entourer de jeunes technocrates, dociles. Les sachant avides de jouissance, assoiffés d'honneur et de rang, il les comblait de ces petites choses qui tuent en vous toute volonté de réaction, de rebuffade, de désaccord avec le Père-chef (LDE: 178).

La position ferme de l'auteur contre le système néocolonial est telle qu'il en dénonce tous les rouages. La mission sociale du romancier s'aperçoit à travers la vraisemblance et l'actualité de sa thématique. Parler de vraisemblance présuppose l'existence de faits réels, vérifiables, matériels et historiques auxquels l'œuvre fictionnelle se réfère. Qu'est-ce qui l'aurait motivé ? Sans doute la pensée selon laquelle l'écrivain a pour mission d'éveiller son peuple, de dénoncer le mal au grand jour dans l'espoir de transformer la société, de supprimer des injustices afin de créer une société exemplaire. Le rôle de l'écrivain consiste ici principalement à dénoncer « courageusement » le mal qui émane des différentes tares de la société, de sorte que l'Afrique pourra se débarrasser des injustices qui entravent inexorablement son épanouissement. Le roman est pour Ousmane Sembène un moyen de critiquer la société avec plus de liberté. C'est dans cette perspective qu'il précise son objectif, qui n'est ni formel ni linguistique : ce qui l'intéresse, « c'est la réalité ».

Marxiste de conviction, très sensibilisé aux problèmes de son pays, il avait une vision pragmatique de son art. Chez lui, cela résulte en une action d'engagement politique et social. À cet égard, être artiste implique de participer à l'éducation des masses et à l'élévation de la conscience sociale. Cette philosophie apparaît dans les mots rapportés par Siradiou Diallo lors de son interview avec Sembène en 1973 : « On aime ou n'aime pas ce que fait l'artiste, mais

l'artiste n'est pas un mouton comme les autres. L'artiste exprime les préoccupations de son peuple et de son temps » (1973 : 44-49). Se définissant comme un griot, Sembène insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il est le témoin des événements et qu'il n'a donc aucune intention de s'écarter du réel. Chez lui, cela résulte en une action d'engagement politique et social. Selon Lilyan Kesteloot :

Au sortir de siècles de servitude et d'aliénation, les écrivains africains sont profondément politisés, engagés. Or cet outil de l'engagement forgé dans le haut fourneau des combats coloniaux, les auteurs apparaissant au lendemain des indépendances vont le retourner contre les nouveaux maîtres de l'Afrique (2012 : 43-53).

La critique des indépendances apparaît comme l'un des thèmes le plus utilisés par les romanciers africains. De ce fait, le discours porté par le texte de Sembène sur la souveraineté récente des pays africains est aussi un discours de désenchantement, car l'auteur a écrit son roman à la fin des années 1970, période de grand désenchantement et de déception de la génération de l'indépendance qui s'est sentie trahie par le pouvoir. Pour Djibril Tamsir Niane, l'auteur de *Soundjata, ou l'épopée mandingue* (1961), l'écrivain africain devait s'inspirer du griot :

Dans la société traditionnelle, le griot est l'artiste. Tous les domaines : histoire, danse, chant relèvent de son art. Dans la société moderne, le même rôle est dévolu aux artistes ou aux écrivains qui prolongent l'action du griot. Le griot dans la société traditionnelle était parfois contestataire. C'est lui qui portait la contradiction de façon habile dans la société. L'écrivain doit aussi jouer ce rôle : informer, instruire, être à l'avant-garde (cité dans Herzberger Fofana, 1983:100).

En ce qui concerne la production d'Ousmane Sembène, nous savons déjà les raisons de son approche du cinéma. Mais il faut dire qu'il refuse l'art pour l'art. Il pense que le cinéaste, comme l'écrivain, doit « participer à la libération des peuples » (Jonassaint, 2010 : en ligne) avec tous les outils à sa disposition, sans exclusion. « Que les personnages insistent surtout sur la politique [...], est une des caractéristiques de la littérature engagée parce que c'est sur ce terrain que trouve à s'incarner la vision de l'homme et du monde dont elle est porteuse » (Denis, 2000 : 34-35). Les nouveaux pouvoirs politiques africains d'après les indépendances deviennent ainsi la cible des écrivains. Ces derniers critiquent, dénoncent et satirisent l'administration de ces chefs d'État de l'Afrique de la période des indépendances.

2. Critiques de l'État africain postcolonial

Caricaturant les dérapages et les faux espoirs de ces régimes de malheurs, les œuvres fictionnelles deviennent, de ce fait, des écrits que Jacques Chevrier appelle « les romans de la désillusion » (1987 : 272). Dans un autre de ses ouvrages, Chevrier précise que :

Les années soixante-dix donnent en effet naissance à une nouvelle littérature qui prend ses distances vis-à-vis des idées et des positions défendues par Léopold Senghor et ses amis [...] et dans laquelle les thèmes du conflit des cultures et de la quête de l'identité perdue cèdent peu à peu la place à la satire sociale et politique et à l'analyse des mutations d'un monde en crise (1984 : 8).

La lecture du roman permet de mettre au jour la situation désenchantée de la réalité africaine postcoloniale. L'autoritarisme, la dictature et les marques du parti unique sont lisibles dans le texte. Allant de la corruption flagrante au déclin des mœurs sociales et politiques, Sembène aborde un grand nombre de maux affectant le peuple africain au lendemain des indépendances. La question de la politique est de premier ordre parmi les problèmes soulevés par le romancier.

2.1 *La corruption et le culte de la personnalité*

En tant qu'écrivain engagé, Sembène n'approuve pas le comportement des chefs d'État dictateurs qui ont l'habitude de détourner les fonds publics, alors que les gens demeurent toujours muets. Il exprime sa désapprobation de l'attitude égoïste des leaders africains en mettant en exergue la mauvaise gouvernance des dirigeants corrompus et corrupteurs de son pays. Tout d'abord, il met en évidence la situation sociopolitique regrettable telle qu'elle est et les événements de l'époque sans équivoque. Le régime de Léon Mignane est vivement dénoncé à travers l'attitude égoïste du parti unique et le système dictatorial qui empêche les dirigeants de séparer la caisse de l'État de la caisse personnelle du Président. À travers son narrateur, l'auteur attire l'attention de ses lecteurs sur le fait que le Président, dans ce système de parti unique, prétend s'intéresser aux bienfaits du peuple alors qu'il les trahit et les déçoit en détournant les fonds publics — les fonds de l'État — pour satisfaire ses besoins personnels.

Le système économique instauré en coopération avec la France n'est pas sans imperfection non plus. Le narrateur illustre ce point quand il dit que Mignane « fermait les yeux sur les détournements des deniers publics » (*LDE* : 178). Pour s'assurer que personne ne s'oppose à lui, il encourage ses ministres à voler. Le narrateur observe qu'on assassine la dignité chez tout individu en étant prévenant, en satisfaisant le moindre de ses désirs. Léon Mignane distillait les bienfaits : villas de fonction grand *standing*, voitures, nominations de membres de conseils d'administration de sociétés mixtes avec jetons de présence (*LDE* : 178). Le Chef de l'État lui-même se comporte plutôt comme un autocrate. Il souhaite un Boeing comme cadeau pour son 70^e anniversaire quand le peuple meurt de faim. Ses ministres sont aussi insensés que lui, car ils sont prêts à dépenser plus de trois milliards de francs dans ce projet. Seul le doyen Sall peut le critiquer en demandant : « Comment le peuple va-t-il payer cette somme ? Avec des coques d'arachides ou avec des tourteaux ? » (*LDE* : 57).

Les penchants du président et de l'élite qu'il dirige deviennent un fardeau pour le peuple. Lat Soukabé est dénué de solutions intelligentes, car il ne sait que négocier avec des banquiers étrangers, incapable de gérer les ressources à sa disposition pour promouvoir le développement du pays. Le doyen Sall continue à critiquer le projet devant le Chef de l'État et ses ministres. Ses mots résumant la détresse d'un peuple dirigé par une clique insensible :

Ce n'est pas en période de sécheresse qu'on s'offre un jouet de ce prix. Outre son prix très élevé, il y a les intérêts à payer. Qui va avaliser ce prêt ? L'État au nom de déshérités de notre peuple ? Ce cadeau en ce moment est un détournement du bien public (*LDE* : 59).

Dans les créations³ de Sembène, il existe des liens très forts entre le colonisateur, qui est parti en 1960, et l'élite qui l'a remplacé. L'auteur fait une satire mordante de la classe des privilégiés, condamnant les leaders politiques qui se singularisent le plus souvent par leur complicité avec les puissances étrangères, leur corruption, leur embourgeoisement, leur incompétence et surtout leur manque de dévouement envers la masse.

³ Ousmane Sembène par exemple s'est évertué, par le biais de sa plume, à défendre des mouvements syndicalistes en condamnant la tendance capitaliste des colonialistes et aussi dans la société moderne. La plupart de ses romans comme *Le docker noir*, *Ô pays, mon beau peuple !*, *Le mandat*, *Xala*, montrent son engagement, et avec son inclination marxiste, il s'identifie avec les pauvres de la société contre la classe bourgeoise, en mettant en relief les problèmes et les situations qui constituent des obstacles à leur épanouissement.

Cette élite porte encore les stigmates de la colonisation idéologique. Le fait que le président ne cesse de consulter Paris ou ses « conseillers techniques » étrangers illustre que c'est l'ex-colonisateur qui continue de diriger le pays et que celui-ci est toujours colonisé. Mignane est un colonisateur noir qui, à son tour, est colonisé par M. Adolphe et Mme Mignane — sa femme française qui couche avec Soukabé. Pourtant, selon le doyen, le président a « un appartement à Paris et un pavillon en province en France » (LDE: 161). Le lecteur n'a pas confiance en cet homme ni en son club élitiste. Mignane et ses ministres exploitent le peuple pour vivre à l'européenne. Ils trahissent leur devoir principal, celui de diriger leur peuple vers la prospérité, mais s'occupent plutôt de la quête de l'argent. La fiancée de Kad (Madjiguène) a raison quand elle remarque que « si l'argent est encore la seule valeur morale pour les hommes et les femmes, il n'y aura aucun changement » (LDE: 209).

Ousmane Sembène s'est toujours considéré comme écrivain et cinéaste engagé, il était aussi le peintre sans complaisance des travers de la société postcoloniale et de la nouvelle bourgeoisie africaine. Dans un autre de ses romans, *Guelwaar*, l'écrivain procède à une description détaillée de la décadence politique en insistant sur la corruption dont Monsieur Amadou Fall, le député-maire, est représentatif : « [...] bien enrobé, il s'habillait même sous la canicule d'un complet trois pièces. Il ne se plaignait pas de la chaleur. Il est vrai que ses cinq voitures de luxe, son bureau et les chambres à coucher de ses trois épouses étaient climatisés » (1996 : 33). L'exercice du pouvoir se transforme en une course effrénée pour l'argent facile ; la corruption sera institutionnalisée et va se généraliser. Aminata Sow Fall en donne une illustration dans son roman *L'ex-père de la nation* :

Comme à des affamés sur qui serait tombée la manne, les nouveaux chefs s'étaient précipités sur les biens du pays pour satisfaire leurs caprices, ceux de leurs familles et ceux de leurs amis. Les cabinets ministériels étaient des cellules familiales ou régionales où l'on se partageait les privilèges dans le secret des affinités [...] Des Mercedes rutilantes et autres voitures de luxe avaient peuplé le décor. Des résidences insolemment somptueuses avaient poussé comme des champignons sur les plus beaux sites de la capitale et en quelques endroits de la province, parmi des cases en banco et des huttes branlantes (1987 : 20-21).

Projet à vocation réaliste, l'écriture de Sembène permet de situer l'œuvre dans le contexte du discours social selon une approche sociocritique (Duchet, 1979: 4) qui cherche à découvrir le rapport du texte à la société. À cet égard, Claude Duchet précise que la sociocritique ne vise pas seulement le texte, mais s'attarde aussi sur l'univers social présent dans le texte, tout en mettant en relief l'adéquation entre les effets littéraires et le contexte social. Par la sociabilité du texte, nous entendons l'explicite, l'implicite et l'impensé du texte. Le contexte social de l'émergence du texte ne peut être totalement ignoré.

Les nombreux problèmes qui assaillent l'Afrique subsaharienne indépendante tels que le sous-développement, la corruption et la violence, le népotisme, l'incurie des cadres de l'appareil d'État dans la gestion des affaires de la Cité renvoient inévitablement aux conditions et aux modalités de son indépendance. Ainsi, Ousmane Sembène n'a eu de cesse de fustiger la société africaine depuis les indépendances en dévoilant les tares qui la rongent, à savoir, l'abus du pouvoir, l'égoïsme de la bourgeoisie nouvelle, etc. *Le dernier de l'Empire* pourrait, à ce propos, faire écho à *L'État honteux* de Sony Labou Tansi dont Jacques Chevrier disait, à propos du titre, qu'il est « une manière de nommer le profond désespoir qui affecte cette période des *Soleils des indépendances*, comme frappée d'un maléfique enchantement par ses mauvais génies » (2008: 56). Pour Sembène, il s'agit de présenter les indépendances africaines comme des périodes de déstabilisation et de dérive sociale et politique.

2.2 Remise en cause de l'idéologie de la négritude

Sembène rejette le concept de la négritude et propose de faire le bilan de cette idéologie en l'analysant sans complaisance pour reconstruire une Afrique moderne sur une base solide. Pour le romancier, le thème de la négritude n'est plus suffisant. Après l'indépendance, il serait dangereux de s'enivrer d'un passé que certains veulent voir uniformément glorieux. Il accuse durement les intellectuels et autres avocats de la négritude, dont un des ténors est Senghor, en leur reprochant de justifier leur propre ascension sociale, leurs privilèges acquis avec l'indépendance au détriment du peuple et au nom de cette même négritude. Peu soucieux de s'inscrire dans la mouvance d'une négritude lui paraissant à la fois

inadéquate et dépassée, Sembène affirme en effet, dans la préface de *Vehi-Ciosane, ou Blanche-Genèse* :

[L]a débilité de l'homme de chez nous, qu'on nomme notre AFRICANITÉ, notre NÉGRITUDE, et qui, au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme, que l'un de nous le crie avant de mourir, est la grande tare de notre époque (1966 : 16).

Pour l'écrivain, tous les problèmes auxquels est confrontée l'Afrique postcoloniale ne sont que le résultat d'une décolonisation mal amorcée. Le continent africain est resté trop dépendant de son « père européen ». Malgré les louanges de la Négritude sur l'affirmation de l'identité culturelle africaine, les pratiques culturelles, sociopolitiques et économiques africaines restent encore tributaires de l'expérience coloniale. Le désir de s'eupéaniser est au centre de la genèse de la corruption spirituelle de l'élite africaine. Badou voit clairement que l'Authénégraficanitus de Léon Mignane n'est qu'une façade pour cacher la fourberie. Il dit à son père que le président « n'a d'africain que sa peau noire. S'il pouvait se blanchir, il le ferait » (*LDE* : 67).

Sembène se sert de la figure fictive du Vénérable pour montrer l'écart entre les mots d'un politicien et ses actions. Le président Léon Mignane se présente comme le guide d'une élite qui se différencie nettement par ses privilèges, ses goûts occidentaux, son avidité sans bornes, son élégance hybride et surtout son éducation européenne. Se voulant des Africains authentiques, ces mêmes hommes se définissent d'abord comme des Français à peau noire (*LDE* : 176).

Le narrateur précise que la France est le pays chéri du Vénérable et qu'il « se sentait européen » (*LDE* : 65). Le président lui-même ne parle que le français. Il est évident qu'à ses yeux, cette langue suffit à établir le niveau intellectuel des hommes. Vrai patriote de l'Hexagone, il s'érige en juge et en maître de la langue française. Il lui est insupportable d'entendre des soldats sénégalais parler sa belle langue : « Écoute-les parler le français ! Des analphabètes » (*LDE* : 165). Le tournant en ridicule, Sembène utilise les mots du ministre Haidara qui déclare bêtement que le groupe sanguin du président ne se trouve qu'en Europe du Nord, quand Jean

de Savognard se demande : « un nègre arien, où a-t-on vu ça ? » (*LDE*: 39).

Les idéologies unificatrices mènent également au conflit politique. À cet égard, l'ancien despote du Zaïre (l'actuelle République Démocratique du Congo), Joseph-Désiré Mobutu, au nom de son « recours à l'authenticité », s'est renommé Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Banga, un nom bantou qui définit ce dictateur comme un guerrier victorieux et invincible. Pour lui, l'acte de supprimer le nom chrétien serait une indication suffisante de renonciation à la culture européenne. Le programme de « l'authenticité africaine », qui avait pour but d'éliminer toute influence coloniale dans le pays, n'avait pas épargné aux Zaïrois un régime totalitaire, sanguinaire, corrompu et patrimonialisé. Patrice Nganang l'indique clairement : « les Africains ne seront sortis de la nuit coloniale que pour se réveiller dans un matin de la dépossession » (2007 : 197). La mise en cause de la négritude constitue pour Sembène une étape faisant partie de son projet de critiquer les idéologies dominantes dans l'Afrique contemporaine.

Conclusion

Au terme de cette analyse nous pouvons dire que, dans son roman, Ousmane Sembène met en relief la situation sociopolitique de l'Afrique en général et de son pays, le Sénégal, en particulier. L'écrivain adopte une méfiance extrême vis-à-vis de la nouvelle politique sénégalaise et des ingérences néocoloniales françaises. *Le dernier de l'Empire* critique fortement le premier régime politique sénégalais en mettant au jour les idéaux politiques et culturels que Senghor a défendus toute sa vie. L'intention de Sembène, en évoquant le thème de la mauvaise gestion du pouvoir, était de montrer que l'indépendance des pays africains est seulement théorique et que les pays africains ont plutôt besoin d'autres remèdes qui doivent être fournis par les Africains eux-mêmes. Sembène invite le lecteur à retenir un message : le cadre et le peuple africains doivent assumer leurs responsabilités et cesser de mettre toujours leurs propres erreurs, échecs et déviances sur le dos du colonisateur. Sembène produit une littérature qui s'érige en pourfendeur des régimes autocratiques africains et de son pays.

Bocar Aly PAM est enseignant-chercheur en littérature africaine au Département de Lettres modernes de l'Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal). Il a publié plusieurs articles dont les plus récents sont : « La littérature de combat chez Mongo Béti ou le choix d'un réalisme militant » (*Mouvances Francophones*, vol. 3, n° 1, 2018) ; « Langue, écriture et résistance en littérature sénégalaise postcoloniale » (*Résistance et formes d'expression*, 2018) ; « Ville africaine post-coloniale et création romanesque : une géographie sémantique » (*Mélanges francophones, Annales de l'Université Dunărea de Jos de Galați, Fascicule XXIII*, vol. XIII, n° 16 (*Villes en littératures*), 2018).

Références

BA, Mamadou Kalidou (2009). *Le roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan.

BESTMAN, Martin (1981). « Le roman africain comme expression d'une prise de conscience critique et révolutionnaire », *Peuples noirs, peuples africains*, vol. 4, n° 22 : 104-121.

BOVÉ, Bruno (2009). « Sembène Ousmane (1923-2007), une biographie », *Africultures*, n° 76 (*Sembène Ousmane. 1923-2007*) : 26-45.

CHEVRIER, Jacques (2008). *Anthologie de la négritude : la littérature africaine*, Paris, Libro.

-- (1987). *Littérature africaine, histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier.

-- (1984). *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.

DEHON, Claire (1995). « Le roman en Afrique noire francophone (1989-1994) », *The French review*, vol. 68, n° 6 : 947-954.

DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil.

DIALLO, Siradiou (1973). « Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane » [entretien], *Jeune Afrique*, 27 janvier.

DIB, Abir (2015). *Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi*, thèse de Doctorat, Université Blaise Pascal.

DUCHET, Claude (1979). « Positions et perspectives », dans Claude DUCHET (dir.), *Sociocritique : positions et perspectives*, Paris, Nathan : 3-8.

FOFANA HERZBERGER, Pierrette (1983). *Écrivains africains et identités culturelles : entretiens*, Paris, L'Harmattan.

JONASSAINT, Jean (2010). « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie (Notes pour une recherche) », *Ethnologies* : vol. 31, n° 2 : 241-286, <<https://www.erudit.org/en/journals/ethno/2010-v31-n2-ethno3691/039372ar/>>, consulté le 10 novembre 2023.

KESTELOOT, Lilyan (2012/1). « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 241 : 43-53.

MBEMBE, Achille (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

MOURA, Jean-Marc (2003). *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF.

NGANANG, Patrice (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères.

NIANE, Djibril Tamsir (1961). *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine.

SARTRE, Jean-Paul (1947). *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

SEMBÈNE, Ousmane (1996). *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine.

-- (1989). *Vehi-Ciosane ou Blanche-Genèse* suivi du *Mandat* [1966], Paris, Présence Africaine.

-- (1981). *Le dernier de l'Empire*, Paris, L'Harmattan.

SOW FALL, Aminata (1987). *L'ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan.

VIART Dominique (2006). « Fictions critiques. La littérature contemporaine et la question du politique », dans Jean KAEMPFER, Sonya FLOREY et Jérôme MEISOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes : 185-204.

Carina YERVASI
Swarthmore College

Écoutez! Une invitation au paysage sonore des films d'Ousmane Sembène¹

Résumé : Le rôle du son est analysé dans cinq films d'Ousmane Sembène, dont ses premiers, *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) et *La Noire de...* (1966). Les sons tissent un ensemble ou « s'entrelacent » dans la matérialité du film, selon une formule de la critique Trish FitzSimons. Cette nature spécifique des sons entrelacés révèle plusieurs éléments narratifs à travers les technologies et les choix sonores de Sembène et invite ainsi les spectateurs à entrer dans une communauté dialogique, ou même une communauté discursive, avec le cinéaste, ses films et d'autres spectateurs mondiaux.

Bande sonore, Bruitage, Cinéma sénégalais, Ousmane Sembène, Trame narrative

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.

Gaston Kaboré, cinéaste burkinabé
(cité dans Givanni 2000 : 188)

Comment peut-on écouter un film qui est étranger à sa propre culture? Comment ce film crée-t-il un rapport d'interlocuteur avec un grand public qui n'est pas le sien? Plus précisément, comment un film d'Ousmane Sembène peut-il inviter un public international à écouter et à participer à son monde de fiction filmique? Il semble tout à fait raisonnable de poser ces questions,

¹ Je tiens à remercier d'abord le comité scientifique de l'Association Sembène Ousmane et toute l'équipe du Premier colloque international de l'Association Sembène Ousmane, surtout Mamadou Ba, Edoardo Cagnan et Mbaye Diouf. Je suis reconnaissante des commentaires de mes interlocuteurs au colloque, spécialement Gabrielle Chomentowski et Elena Razlogova. Je remercie également les fonds Brand Blanshard de Swarthmore College pour une subvention visant à faciliter mes recherches à Dakar. Toutes les traductions d'anglais en français sont les miennes et je prends entièrement la responsabilité de toute inexactitude.

surtout quand une grande partie du public mondial doit se fier au sous-titrage pour comprendre les langues africaines (tels le wolof, le diola, le bambara) ou encore les chants et les chansons en langue locale, liés non seulement aux thèmes, mais aussi à des cultures spécifiques, qui ne sont pas accessibles parce que rarement sous-titrés. Il y a pourtant un grand nombre de spectateurs qui se sentent invités à participer et à écouter le cinéma d'Ousmane Sembène : ce public voit et entend la trame narrative et il ressent de l'émotion, de l'humour, de l'ironie, du tragique et de la joie ; il se sent convié dans son monde cinématographique par les images et les sons. Les études postcoloniales récentes, en particulier celles de Jennifer Solheim (2018) et Névine el Nossery (2010) sur la présence importante de la voix et des sons dans l'œuvre d'Assia Djébar à l'époque postcoloniale, ou de Vlad Dima (2017) sur l'espace sonore dans le cinéma de Djibril Diop Mambéty, ou de Mamadou Diouf (1996) et de Samba Diop (2009) sur le son dans les films de Sembène, révèlent l'importance de l'écoute autour des textes. Dans ces cinq études, on est encouragés à prendre en compte l'importance d'écouter et de se demander comment le son fonctionne au niveau narratif. Comme l'anecdote du poète raconté par le cinéaste burkinabé Gaston Kaboré en épigraphe, la communication doit être initialement établie au point local avant de pouvoir arriver à un public mondial.

C'est donc par ce biais de l'invitation à évaluer le rôle du son et du paysage sonore que je considère les films d'Ousmane Sembène. Sont essentiels au projet de Sembène, non seulement le bruitage, les besoins sonores de liaisons logiques au montage, les voix *off* et les conversations où sont représentées les batailles des langues, mais aussi les technologies disponibles à l'époque des tournages, les magnétophones et les micros au moment de la production et les appareils de montage du son pendant la postproduction. Le critique Jonathon Repinecz constate que des cinéastes comme Sembène utilisent la bande sonore pour « faire sursauter le spectateur/la spectatrice afin de questionner les rapports entre l'image, le son, le narratif et les normes » (2016 : 184). Il est d'abord nécessaire de réfléchir à la façon dont les cinéastes en général déploient la production auditive pour tisser une narration, aussi bien que pour développer une communauté d'interlocuteurs. Cet article tentera d'expliquer ces rapports complexes à travers les films d'Ousmane Sembène.

Étant donné le nombre de films dans l'œuvre cinématographique d'Ousmane Sembène et la quantité d'éléments sonores dans l'évolution du monophonique au stéréophonique et de l'analogique au numérique, cette étude se limitera à une considération de ses premiers films, réalisés avec le son analogique ajouté au moment de la postproduction, et de ses deux derniers films, *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004), quand Sembène a enfin utilisé un mélange de sons, de langues et de musiques avec le son direct pendant le tournage de ses films et du son ajouté en postproduction. Dans un premier temps, on explorera la terminologie critique pour mieux comprendre le son en tant que paysage sonore dans le cinéma. Ensuite, on abordera, à partir d'une scène de chaque film, la fonction narrative et sociale du son (pour la plupart tiré des exemples de la musique de la bande sonore, du bruitage et des voix) dans les films de Sembène² : *Borom Sarret* (1963) se concentre sur la concordance entre le personnage et le spectateur vis-à-vis du son extradiégétique ; *Niaye* (1964), sur des observations de la musique de repère et sur son rôle d'identification symbolique ; enfin, *La Noire de...* (1966), sur l'importance des petits bruits du quotidien, ajoutés en postproduction pour faire avancer la narration et pour exprimer une prise de conscience. On ne touchera que brièvement à *Mandabi* (1968), un film qui est très important pour la question des langues locales parce que c'est le premier film dans l'œuvre de Sembène à mélanger le wolof et le français comme un phénomène naturalisé dans le paysage sonore urbain de Dakar. C'est un film qui fusionne le son direct et le son ajouté en postproduction (notamment dans la voix *off* du personnage principal, Ibrahima Dieng, interprété par Makhourédia Guèye) pour exprimer l'importance du bilinguisme dakarois à la fin des années 1960. Dans le troisième volet, on tirera des conclusions en analysant deux scènes importantes dans les films *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004), choisies autant pour l'intérêt que Sembène porte sur la communication sonore que pour la représentation des femmes africaines dans son cinéma, où justement Sembène met en évidence le rapport entre le son et la représentation des femmes.

² On n'abordera pas *Ceddo* (Ousmane Sembène, Sénégal, 1977) parce qu'il mérite une étude entière et les recherches de Brenda Berrian (2004) sur la bande sonore musicale offrent une approche excellente pour considérer la façon dont la musique et les sons se lient à la progression temporelle des images.

Les sons « entrelacés »

Selon la cinéaste et historienne australienne Trish FitzSimons, « *braided voice* » ou « la voix tressée » est une métaphore qui tente de représenter deux choses dans les films documentaires : l'importance des voix et des subjectivités multiples dans les films et le fait que les voix des sujets filmés sont en même temps en interaction et à pied d'égalité avec le cinéaste (2009 : 139). Bien que ce concept soit développé directement à partir du cinéma documentaire pour exprimer la multiplicité des voix, y compris la voix de l'autorité du cinéaste, « la voix tressée » fonctionne aussi à deux autres registres : comme un jugement dirigé vers les théoriciens de cinéma qui ne postulaient la présence que d'une seule voix autoritaire, celle du cinéaste, et comme une demande aux autres critiques de problématiser la question de la voix et du son dans les films. FitzSimons explique que les voix sont tressées, tissées et entrelacées pour pouvoir partager « l'autorité entre les sujets, narrateurs/narratrices, cinéastes, et spectateurs/spectatrices » (*ibid.* : 139). Liée à cette étude de FitzSimons, celle de Vlad Dima étudie, dans le cinéma de Djibril Diop Mambéty, « des niveaux narratifs auditifs » (Dima, 2017 : 2³) qui contribuent à la continuation des « contes oraux africains », alors que Mamadou Diouf postule, à propos de la place des voix dans les films de Sembène, que « même si le message de Sembène reste assez dogmatique dans sa mise en paroles, la polyphonie sonore qui le porte fait flotter les images » (1996 : 244). En plus de remarquer l'accent des voix, le critique littéraire Samba Diop montre que les formes musicales dans les films de Sembène « traduisent [...] les identités ethniques diverses » de son pays natal non pas par « excès d'ethnocentrisme », mais dans le but de montrer la diversité et la richesse de son pays d'une manière égalitaire entre tous les groupes ethniques du Sénégal (2009 : 208). Enfin, Kate Nash, critique anglaise des nouveaux médias — pour qui la question de la multiplicité des voix dans les films documentaires est centrale à son argument de la formation d'une communauté de participants en ligne —, se focalise sur la façon dont l'interaction avec

³ Vlad Dima, dans son étude des espaces narratifs sonores dans le cinéma de Djibril Diop Mambéty, déclare que « Mambety est un conteur par excellence et cette qualité se manifeste avec le plus de force par son insistance à mettre le son au premier plan de la narration. La façon dont le son est construit et manipulé dans son travail suggère la création de nouveaux plans narratifs — que j'appelle les plans narratifs sonores — qui maintiennent la tradition orale des contes africains en couches composées » (« *Mambety is a quintessential storyteller and that quality comes through most forcefully from an insistence on pushing sound to the narrative foreground. The way sound is constructed and manipulated in his work suggests the creation of new narrative planes — what I call aural narrative planes — that continue the oral tradition of layered African stories* »; 2017 : 1. Je traduis).

les œuvres filmées constitue une forme de participation démocratique et d'organisation discursive. Elle s'adresse surtout à la fonction sociale du cinéma de sorte qu'une « communauté discursive » autour du partage des images, des voix et des sons se développe (2014 : 384). Une communauté discursive, selon le chercheur Erik Borg (2003), implique un espace limité par ceux qui veulent y être et y participer. À partir des explications du linguiste John Swales (1990) et de Borg, je définis une communauté discursive comme un groupe, en dépit des différences, où les membres adhèrent d'une manière explicite à toute forme de communication à l'écrit et à l'oral pour pouvoir y participer ensemble et atteindre les objectifs ensemble. C'est donc une communauté discursive qui s'engage dans un partage de pouvoirs équilibré, comme l'avait conçu FitzSimons, entre le cinéaste, les sujets filmés et les spectateurs/spectatrices. J'adopte donc ces concepts liés aux cinémas documentaires pour les étendre à l'œuvre cinématographique d'Ousmane Sembène, non pas pour indiquer que son cinéma relève du documentaire, mais au contraire pour développer l'idée que, même dans le domaine du cinéma de fiction, les sons jouent un rôle capital dans la construction du public. J'aimerais pour ma part reprendre ce fil de FitzSimons, Dima, Diouf et Nash pour parler non pas « des voix tressées », mais *des sons entrelacés*, qui offrent une métaphore d'une densité sonore polyphonique dans le cinéma de Sembène et qui invitent sa communauté discursive à se former en écoutant ses films.

Mettre le son au premier plan de la narration cinématographique n'est pas mon but, comme le fait Vlad Dima : il s'agit plutôt d'étudier le son comme l'une des « stratégies discursives » dont parle le critique burkinabé Justin Ouoro, celles qui aident à la « réappropriation du cinéma par les Africains » (2011 : 159). Ouoro écrit, dans *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, que cette réappropriation « a donc nécessité le réaménagement des stratégies discursives originelles, de sorte à les convenir à la manière de raconter en Afrique » (*id.*). Entrer dans la communauté discursive est un acte de création et une invitation à comprendre « la manière de raconter en Afrique ». C'est aussi « un réaménagement » sonore à partir des éléments locaux et significatifs pour Sembène où entendre les sons entrelacés, c'est un encouragement ou même une exhortation à faire comprendre cette localité par les spectateurs internationaux.

La trame narrative tissée par les sons entrelacés

Avec seulement une caméra, que Sembène a apportée avec lui en retournant en Russie, et des restes de pellicule 16 mm que ses amis en Europe lui ont offerts, il a tourné ses premiers films. Ces films, *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) et *La Noire de...* (1966), ont été produits avec l'addition de la musique, des effets de son (le bruitage) et des dialogues, ajoutés au moment de la postproduction à Paris pour des raisons non seulement budgétaires, mais aussi techniques. Pour travailler avec le son direct à cette époque, il fallait un magnétophone et des micros haut de gamme, professionnels, qui pouvaient être synchronisés avec l'appareil ou la caméra de tournage. Le matériel était très cher, très fragile et franchement très lourd à porter pour assurer une relecture audio de bonne qualité. De plus, Sembène, déjà romancier, écrivant en français, avait préparé ses scripts et les indications sonores en français. Sans doute était-il plus pratique, au niveau technique, de faire toute la postproduction en un seul lieu, une fois les *rushes* développés, au moment du montage, c'est-à-dire à Paris. Je ne peux pas nier la critique du néo-colonialisme de cette disposition et de ces choix géographiques.

Depuis son premier film, *Borom Sarret* (1963), Sembène entame un travail sur les sons entrelacés. Le film raconte la journée d'un charretier (*borom sarret*) qui gagne sa vie à transporter les gens et les choses de son quartier, dit « indigène », vers d'autres quartiers. Son malheur arrive lorsqu'un homme de la nouvelle élite africaine, vêtu en costume européen, lui demande de se rendre dans le quartier « européen », le Plateau, où les charretiers n'ont pas le droit d'entrer. J'appelle la fonction des sons entrelacés « la concordance extradiégétique » parce qu'elle développe une complicité sonore entre le personnage principal et les spectateurs avec un son qui ne figure pas dans l'espace du récit du charretier, c'est-à-dire qu'il n'est pas diégétique. Dans la scène en question (11' 18" – 14' 27"), quand le charretier entre dans le quartier chic du Plateau, le son nous rend sensibles à l'usage de la musique de cultures différentes et de la voix *off* sur la bande sonore, mais aussi à l'importance d'un bruit, qui dans tout autre contexte est anodin, et qui relève ici du haut mélodrame par sa sonorisation accentuée.

La roue grinçante, qui gêne le charretier depuis le début du film, est diégétique et commence à pousser le son au premier plan

dramatique. Mais c'est surtout le passage de la musique baroque (*Bourrée* de Handel, arrangement d'Ivor Slaney) au tambour traditionnel, accompagné du cadrage étroit et des plans rapprochés du visage du charretier au moment où un danger devient imminent, qui est plus intéressant au niveau sonore. Ce qui étonne dans cette scène est la réaction du charretier (Ly Abdoulaye) au son et au rythme des tambours qui sont extradiégétiques. Le regard du charretier et son appel aux « marabouts » commencent comme s'il entendait lui aussi, avec les spectateurs, les tambours menaçants. Dans cette scène, Sembène ne fait pas appel au réalisme, mais à un espace sonore normalement réservé aux spectateurs — l'extradiégétique. En donnant accès au charretier à cet espace sonore, le film augmente la tension et l'émotion de la menace, que le sifflet du policier va bientôt annoncer. Depuis son premier film, Sembène a su manier le son pour un effet maximal : créer une connexion sonore qui tisse le rapport entre le film et les spectateurs ; l'action diégétique et l'émotion de ses interlocuteurs.

Dans son deuxième film, *Niaye* (1964), également sonorisé en postproduction, l'histoire de Ngoné War Thiandoum (interprétée par Mame Dia), mère de famille et femme du chef, se passe non pas à Dakar, mais dans un petit village gouverné par ce chef qui abuse de son pouvoir. Le film s'ouvre sur les sons, ou les signes auditifs, de la campagne — le cocorico du coq et le son rythmé des femmes qui pilent le mil. La présentation du personnage principal, Ngoné War, se fait par un chant rythmique des voix de femmes accompagnées de tambours, extradiégétiques, qui joue sur la bande sonore chaque fois qu'elle est sur le point d'arriver sur la scène et qui continue jusqu'à sa disparition. Quand le film commence, Ngoné War se cache des villageois, à cause de la honte d'avoir une fille enceinte, suite aux rapports incestueux avec son père, mari de Ngoné War et chef du village. Même si la voix *off* de Sembène et que les acteurs et actrices qui jouent les voix des personnages du village parlent français, la musique de Ngoné War est un chant populaire de la Casamance, la région natale de Sembène, qui rappelle son placement culturel dans la trame narrative du film. En plus de la musique qui l'identifie, la marche militaire française « Auprès de ma blonde » est utilisée pour symboliser le fils perturbé (Moudou Sene) par l'ordre colonial français. Envoyé comme conscrit ou « tirailleur sénégalais » dans l'armée française, il revient au village violent et inadapté, et cet air le suivra à travers tout le film. Depuis sa première apparition dans

le film, on entend la marche militaire populaire à chaque fois que le personnage apparaît dans le cadre : on comprend alors que la France ne lui a offert qu'un désordre psychique qui continuera de le tourmenter, même après son retour au pays. De la même manière que la marche militaire «Auprès de ma blonde» identifie le commandant français en visite après la disparition du fils de Ngoné War, le chant choral rythmé de Ngoné War est transféré à sa fille, alors qu'elle est expulsée de son village avec son nouveau-né. Ainsi, Sembène reste fidèle à l'identification musicale avec des personnages et des thèmes spécifiques qui a débuté dans ce film et qui se retrouve dans nombre de ses films ultérieurs.

L'esthétique du cinéma soviétique

On peut se demander comment et pourquoi Sembène a développé ces techniques de concordance extradiégétique et d'identification musicale. Dans un entretien filmé en 1978 au Musée d'art moderne à New York, Sembène, en parlant de son travail de cinéaste, a déclaré : « Je suis la bouche de millions de gens. Je suis les oreilles de millions de gens. Je suis les yeux de millions de gens ». C'est-à-dire que la parole, l'audition et la vue ensemble sont les piliers de la production créative de Sembène. L'attrance pour cette concordance extradiégétique vient, on peut le croire, de ses études de cinéma au Studio Gorky avec Mark Danskoï, qui avait lui-même été étudiant de Sergeï Eisenstein pendant les années 1920. Dans son article, « Ousmane Sembène, éveilleur de conscience », le critique sénégalais Magueye Kassé indique que « Sembène emprunte les choix esthétiques de Danskoï » (2010 : 174) et que Danskoï pour sa part « avait su mêler dans son œuvre la tendresse et la colère, l'émotion et le sérieux » (*ibid.* : 175).

En effet, Eisenstein, dans son texte *Le film : sa forme, son sens*, a exprimé sa théorie du montage polyphonique ([1942] 1976 : 256) selon laquelle le cinéma crée une synchronisation des sens par le montage « à travers l'intégration de mots, d'images et de son » et « construit la perception, la signification et l'émotion » (cité dans Prabhu, 2014 : 158). Autrement dit, quand le montage d'un film est synchronisé avec une expérience sensorielle et multidimensionnelle de la réalité, il devient plus apte à communiquer un monde émotif et significatif à ses spectateurs. La recherche des émotions et

l'invitation aux spectateurs à entrer dans sa communauté discursive sont au cœur du travail sonore de Sembène.

Nous pouvons voir cette synchronisation de la perception, de la signification et de l'émotion dans une séquence narrative de *La Noire de...* avec un son à petite échelle, et non à grande échelle comme nous l'avons entendu avec la roue grinçante et les tambours dans *Borom Sarret* ou encore avec les musiques de repère dans *Niaye*. Il est important de rappeler que ces trois films ont été sonorisés après le tournage : le son a été enregistré de manière monophonique dans un studio, avec un technicien de son Foley et des voix françaises pour les personnages.

Une autre manière d'entrelacer les sons vient de la réutilisation de la musique et des sons d'un film à un autre. Après avoir tourné *La Noire de...*, Sembène s'est concentré sur un cinéma national sénégalais à travers l'usage de la langue locale, pour la plupart en wolof. Même si beaucoup de spectateurs dans le monde ne comprenaient pas le wolof, Sembène semblait vouloir les encourager à être membre de sa communauté discursive d'une manière explicitement sonore, en introduisant la même musique de kora de *La Noire de...* au début et à la fin de *Mandabi* (1968). Explorer la connexion entre les films de Sembène au niveau sonore rappelle le commentaire de Repinecz et suggère que ses films ouvrent leur monde de fiction même à ses autres œuvres. Repinecz montre que Sembène explore « les moyens explicites et conscients dont ces films thématisent leur propre fiction » (2016 : 183). Ici, Sembène fait référence à son propre film, antérieur, en le liant d'une manière explicite et sonorisée à *Mandabi*.

L'accent sur le bruitage du quotidien

Dans *La Noire de...* (1966), Sembène continue d'employer le son ajouté en postproduction, mais ici, comme il l'avait fait avec le bruit léger des grelots sur la charrette dans *Borom Sarret*, il met l'accent sur les petits bruits quotidiens, parfois presque imperceptibles. Dans cette séquence de *La Noire de...* (21' 44" – 22' 20"), il s'agit de la bonne sénégalaise, Diouana (Mbissine Thérèse Diop), vaquant à son travail ménager dans la cuisine du petit appartement à Antibes de la famille française de Monsieur (Robert Fontaine) et de Madame (Anne-Marie Jelinek). Au début de la séquence, avec

sa musique identificatrice (une musique traditionnelle jouée sur la kora) et extradiégétique, Diouana est présentée en plongée dans l'espace étroit de la cuisine. Au milieu de ce cadre géométrique, ce qui attire l'attention du spectateur, c'est le son du froissement du balai sur le sol pendant que Diouana nettoie la cuisine. En réfléchissant à son sort, elle dit: « Je comprends tout: Madame voulait une bonne à tout faire » (21' 47"). Tout en balayant, elle parle de la trahison de Madame, qui lui a menti pour l'amener en France, et de sa claustration frustrante. Ce travail mental du bilan de son aliénation, les spectateurs l'entendent à travers le petit bruit, à peine perceptible, du balai qui, avec les coups secs de Diouana, débarrasse cette pièce des déchets domestiques, débarrasse ses anciennes idées et ouvre vers une reconnaissance de sa situation d'esclave domestique. La fin de sa réflexion douloureuse en voix *off* est marquée par sa prise de conscience. La musique de kora accompagne les actions de Diouana et continue même quand le personnage est hors champ: le plan fixe de la cuisine étroite est suivi par un plan panoramique des maisons d'Antibes et on entend brièvement le pépiement des oiseaux. Cet air ne se termine qu'après son retour dans l'appartement, signalé par la fermeture de la porte: le simple cliquètement de ses hauts talons sur le plancher interrompt abruptement la musique en laissant un vide sonore. L'absence de la musique diégétique marque un tournant de l'intrigue: un regard direct et silencieux de Diouana force le couple à affronter sa responsabilité face à l'état — autant physique que psychique — en déclin de celle-ci. Le silence a cet effet narratif d'annoncer ce qui aboutira à un dénouement cruel, soit le suicide de Diouana. Il est d'autant plus important de remarquer que ces hauts talons sont ceux que Madame lui a commandé d'enlever — en rappelant à Diouana qu'elle n'était « plus à la noce » (7' 23") et, plus tard, qu'elle devait « finir de rigoler » (33' 45") — et que Diouana laissera au milieu du salon afin de marcher pieds nus silencieusement vers la cuisine comme en un geste de révolte contre son mauvais traitement. Ici, la sonorisation du quotidien, aussi près que possible de l'expérience du réel, selon la formule de synchronisation d'Eisenstein, met l'accent sur une complicité sonore entre le film et les spectateurs par le simple bruit du froissement de son balai sur le sol et le cliquètement de ses hauts talons sur le plancher.

Comme le suggère Anjali Prabhu dans son texte intitulé *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora*, « le spectateur/

la spectatrice est interpellé-e [...], conditionné-e par une réponse sensorielle totale» (2014 : 158)⁴. Cette complicité sonore entre personnage et spectateurs se joue dans une séquence de *Faat Kiné* (2000) quand, arrivé à la station-service de Kiné (Vénus Seye), un homme d'affaires demande où il peut faire sa prière (57' 05" – 58' 30"). Au moment où l'appel à la prière commence sur la bande sonore, l'endroit est indiqué par l'un des mécaniciens de Kiné qui porte une croix chrétienne autour de son cou, au-dessus de son bleu de travail. La croix est montrée en gros plan du point de vue du commis voyageur, qui se retourne pour entonner d'une façon exagérée son propre «Allahu Akbar» et marcher vers l'espace réservé à la prière. Après ce moment ironique, cette scène se déroule d'une manière similaire à celles de *Borom Sarret* et de *La Noire de ...*, que nous avons mentionnées ci-dessus, parce que les sons accompagnent un plan panoramique qui surplombe une ville. Ici, c'est la ville de Dakar. L'originalité de ce plan se situe dans la manière de mettre en dialogue deux aspects de la vie religieuse au Sénégal : l'image en gros plan de la croix coïncide avec le son de l'appel à la prière musulmane, qui dépasse progressivement les bruits urbains. C'est à ce moment, où le panoramique latéral sur la ville se déplace de gauche à droite, que les clochers de la cathédrale commencent à sonner sur la bande sonore extradiégétique. Ce panoramique, avec ses sons en compétition, s'achève sur un plan en contre-plongée de Mamie (Mame Ndoumbé), la mère âgée et infirme de Kiné.

Ce mélange de sons entrelacés, qui pourrait déclencher un grand débat religieux, se termine en douceur, sur un bruit rassurant à petite échelle qui relève de la tranquillité quotidienne : le pépiement des oiseaux et le grincement du fauteuil à bascule de la mère de Kiné. Cette scène, qui met d'abord en évidence le son de l'appel à la prière, fait enfin référence aux thèmes chers à Sembène, à savoir le sacrifice des femmes africaines (la mère de Kiné, elle-même victime

⁴ Anjali Prabhu explique que « le spectateur/la spectatrice est interpellé-e de manière à susciter une réponse à la fois émotionnelle et intellectuelle, conditionnée par l'ensemble de l'expérience sensorielle. Les cinéastes africains et diasporiques sont bien conscients que leurs films ne sont pas nécessairement vus par ceux qui sont le plus immédiatement concernés par les questions soulevées et que ceux qui les regardent peuvent ne pas être parfaitement au courant de chaque image, son ou mot, quel que soit l'endroit où ce spectateur/cette spectatrice se trouve, à l'intérieur et à l'extérieur du continent » (« *the spectator is interpellated in such a way as to elicit a response that is both emotional and intellectual, conditioned by the total sensory experience. African and diasporic filmmakers are well aware that their films are not necessarily being viewed by those most immediately concerned with the issues raised and that those viewing them might not be fully conversant with every image, sound, or word, no matter where such a spectator might be placed, both within and beyond the continent* » ; 2014 : 158. Je traduis).

d'une violence domestique pour sauver sa fille) et aussi l'harmonie qu'elles apportent aux familles et par extension au pays.

Moolaadé (2004) et les voix irréelles et convergentes des femmes

À travers toute sa carrière, Sembène a travaillé avec le son en monophonique ou en analogique, sauf pour son dernier film *Moolaadé* qui, au moment des prises de son sur le plateau et dans la postproduction sonore, a été préparé pour la plateforme sonore stéréophonique numérique, Dolby Digital. Nous savons, d'après plusieurs entretiens de Sembène avec la presse cinématographique, que depuis les années 1970 il tournait presque exclusivement en wolof⁵. Il réalisait ses films sur une pellicule 35 mm pour la distribution dans les salles de cinéma des grandes villes. Ensuite, il a fait des copies en 16 mm pour les projections rurales qu'il effectuait lui-même en réponse au désir des gens qui voulaient entendre une langue du pays et non du français⁶.

Avec *Moolaadé*, Sembène a entrepris une aventure filmique en tournant au Burkina Faso, en langues locales, et avec un matériel technologique mis à jour grâce à un financement international provenant de plusieurs pays et compagnies en co-production⁷.

⁵ Tourner en wolof comportait plusieurs défis. D'abord, le script n'était pas écrit en wolof et les comédiens, parfois non professionnels, devaient répéter les paroles et les gestes appris par cœur. Le travail de répétition prenait parfois des mois.

⁶ Cette constatation est soutenue par Sembène lui-même lors d'un entretien avec Larry Kardish en 1978 au Musée d'art moderne à New York (avec Paulin Soumanou Vieyra). Il dit dans cet entretien traduit en anglais : « *In our first films we weren't aware there was a language question. We made our first films, Borom Sarret, Niaye, La Noire de... in French. There was no reason to make these in French. None. But after these films, we had some experiences with the people. We had film showings for the people. We went to the Senegalese countryside and the people on the farms asked us, but why must films be French-speaking? And from that moment on, we were able to see how alienated, colonized we had become within ourselves.* » (« Dans nos premiers films, nous ne savions pas qu'il y avait une question de langue. Nous avons fait nos premiers films, *Borom Sarret, Niaye, La Noire de...* en français. Il n'y avait aucune raison de les faire en français. Aucune. Mais après ces films, nous avons eu des expériences avec notre peuple. Nous avons organisé des projections de films. Nous sommes allés à la campagne sénégalaise et les gens dans les fermes nous ont demandé pourquoi les films devaient être en français. Et à partir de ce moment-là, nous avons pu voir à quel point à l'intérieur de nous-mêmes nous étions devenus aliénés, colonisés. » Je traduis)

⁷ Les sociétés et les pays de co-production pour *Moolaadé* : Filmi Doomireew (société de Sembène Ousmane) ; Direction de la Cinématographie Nationale (co-production) ; Centre Cinématographique Marocain (co-production) ; CinéTéléfilms (co-production) ; Les Films de la Terre Africaine (co-production) ; Ciné-Sud Promotion (réalisation administrative) ; Fonds Sud Cinéma (soutien) ; Centre National de la Cinématographie de France (CNC) (soutien) ; Ministère des Affaires étrangères et du Développement international (soutien).

Sembène avait aussi finalement cédé aux demandes du marché pour la reproduction de ses films en format VHS et ensuite en DVD. Françoise Pfaff, dans *À l'écoute du cinéma sénégalais* (titre auquel mon propre titre fait référence), affirme dans une note de son premier chapitre que Sembène avait fait des essais avec le numérique Dolby Digital pour son film *Moolaadé* (2010 : 11). Le Dolby Digital, le système de son numérique américain offre sa meilleure performance — ou autrement dit, sa meilleure résolution sonore — si les prises de son sont faites à partir de technologies numériques recommandées par la compagnie sur le plateau de tournage, ainsi que dans le studio au moment de la postproduction. Le journaliste sénégalais Baba Diop a confirmé pour Pfaff que Sembène a filmé en numérique quelques scènes de *Moolaadé* et qu'elles se trouvent vers la fin du film. Il est à ma connaissance, et depuis mes recherches, le seul film de Sembène où le son numérique Dolby a été utilisé. C'est une exploration technique qui ne devient possible qu'avec un soutien multinational économique et je suppose que Sembène a commencé à exploiter cette nouvelle technologie à la fin de sa carrière pour exploiter la richesse potentielle de ses multiples canaux sonores.

La scène en question, avec le son numérique, se situe vers la fin du film (107' 50" – 110' 10"). C'est le moment où les femmes du village, y compris Collé Ardo (Fatoumata Coulibaly), celle qui a sauvé les petites filles de la cérémonie de purification (de l'excision), marchent vers l'espace central de l'arbre à palabres, où se trouve le chef. En même temps, provenant de la bande sonore, on entend la musique d'un xalam et des voix indistinctes qui chuchotent. À ce point culminant du film, les femmes montrent une prise de conscience, en germe depuis le début du film, lorsqu'elles écoutaient les discours radiophoniques du grand imam qui leur indiquait que la purification n'est pas une obligation de l'Islam. On entend des sons aigus, qui renvoient à des voix de femmes, lorsque l'agent du chef du village commence à mettre le feu à un grand tas de radios de femmes. Dans cette scène, Sembène utilise le son stéréo afin que les voix des femmes soient entendues par-delà le bruit de l'incendie des radios qui crépite en arrière-plan sonore. Sur la bande sonore, les sons extradiégétiques du xalam se mélangent avec les sons diégétiques : les cris des femmes, lorsqu'elles voient la destruction des radios, les commentaires des hommes du village et les sons émis par les radios, tels que des annonces et de la musique, alors que l'incendie les consume. Les voix irréelles des femmes

émanent de lieux différents, des quatre canaux de Dolby Digital, et se rejoignent en crescendo pour former un seul chant de résistance et de solidarité. Avant que Collé ne confronte les exciseuses et le chef, la communauté de femmes se rassemble et prend conscience de son pouvoir. Leur solidarité est marquée par la convergence de leurs voix pour rejeter l'emprise du chef, le tyran qui refuse d'inviter le monde extérieur (symbolisé par les radios dans cette scène et par le mercenaire dans d'autres) dans sa communauté.

Ce refus d'ouverture de la part du tyran, Sembène le rejette explicitement. Les sons entrelacés dans son œuvre cinématographique fonctionnent comme autant de symboles d'une invitation constante à se joindre à sa communauté discursive. Tout au long de sa carrière, cette invitation filmique exige de la part de sa communauté discursive qu'elle participe aux narrations, aux voix, aux codes sociaux et sonores dans leur contexte local sur un même pied d'égalité.

Conclusion

Dans son article « Le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité », Phyllis Taoua écrit à propos de cette conviction de Sembène : « 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 » (2010 : 7). J'ajouterais que ce n'est pas seulement la construction du regard, mais aussi la construction de l'ouïe ou de l'audition des sons entrelacés dans le cinéma de Sembène qui enrichissent cette subjectivité.

Ce travail part de l'idée qu'un texte filmique de Sembène a la capacité de dialoguer avec plusieurs publics à la fois, en dépit des langages utilisés et des sous-titres faibles, et donc qu'il vise la subjectivité de ceux qui sont représentés, ainsi que celle d'autrui. Malgré ses débuts techniquement difficiles, je soutiens l'idée que l'évolution du son dans le cinéma d'Ousmane Sembène reflète tout au long de sa carrière l'importance de maintenir et de développer une communauté discursive par le biais des sons entrelacés dans ses films et de tous les sons de son œuvre cinématographique. Tous les sons entrelacés, de petite à grande échelle — les sons et

les bruits ambiants, les conversations, les voix *off*, le bruitage (les effets de son avec ou sans des techniciens de Foley), la musique de la bande sonore diégétique comme extradiégétique —, sont des composants intégraux et multiples dans l'œuvre cinématographique de Sembène. C'est-à-dire que les sons entrelacés créent le paysage sonore multidimensionnel et interpellent sa communauté discursive. Ceci rappelle la thèse de Sheila Petty selon laquelle le cinéma de Sembène est un appel à l'action (cité dans Repinecz, 2016 : 183). Repinecz explique que les films de Sembène proposent en même temps « un appel à la pensée et un appel au dialogue » (*id.*). Ce paysage sonore ne remplace pas la matérialité des images du paysage cinématographique dont parle Justin Ouoro, mais tous ces sons et voix entrelacés, des premiers films d'Ousmane Sembène jusqu'à *Moolaadé*, marquent un attachement profond à l'écoute de son pays et de son peuple. Ousmane Sembène a mis en évidence l'importance de souder les communautés sénégalaise, panafricaine et internationale par les sons et les voix entrelacés dans ses propres films.

Carina Yervasi est professeure agrégée d'études françaises et francophones et également co-coordinatrice du programme de Global Studies à Swarthmore College. Elle a déjà publié sur le cinéma du cinéaste burkinabé Dani Kouyaté et sur l'utilisation des plateformes numériques et du développement des médias engagés des sites internet en français, notamment *Droit Libre TV* au Burkina Faso.

Références

BERRIAN, Brenda (2004). « Manu Dibango and *Ceddo's* Transatlantic Film Scores », dans Françoise PFAFF (dir.), *Focus on African Cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press : 143-158.

BORG, Erik (2003). « Discursive Community », *ELT Journal*, Oxford, vol. 57, n° 4 : 398-400.

DIMA, Vlad (2017). *Sonic Space in Djibril Diop Mambéty's Films*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

DIOP, Samba (2009). « Music and narrative in five films by Ousmane Sembène », *Journal of African Cinemas*, Bristol, vol. 1, n° 2 : 207-224.

DIOUF, Mamadou (1996). « History and Actuality in Ousmane Sembène's *Ceddo* and Djibril Diop Mambéty's *Hyenas* », dans Imruh BAKARI et Mbye B. CHAM (dir.), *African Experiences of Cinema*, London, British Film Institute : 239-251.

EISENSTEIN, Sergei ([1942] 1976). *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Charles Bourgeois Éditeur.

EL NOSSERY, Névine (2010). « L'image-son et l'écriture mémorielle chez Assia Djebar », dans Jean OUEDRAOGO (dir.), *Figuration et mémoire dans les cinémas africains*, Paris, L'Harmattan : 195-201.

FITZSIMONS, Trish (2009). « Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary », *Studies in Documentary Film*, London, vol 3, n° 2: 131-146.

GIVANNI, June (2000). *Symbolic Narratives / African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*, London, British Film Institute.

KASSÉ, Maguèye (2010). « Ousmane Sembène, éveillé de conscience », dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Viatique pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique: 173-180.

NASH, Kate (2014). « What is interactivity for? The social dimension of web-documentary participation », *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 28, n° 3: 383-395.

OUORO, Justin (2011). « Enjeux esthétiques du cinéma d'Afrique noire francophone », *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou (PUO): 51-73.

PETTY, Sheila (2010). « Pugnacité et pouvoir. La représentation des femmes dans les films d'Ousmane Sembène », dans Samba GADJIGO et Sada NIANG (dir.), *Viatique pour l'éternité. Hommage à Ousmane Sembène*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique: 27-39.

PFAFF, Françoise (2010). *À l'écoute du cinéma sénégalais*, Paris, L'Harmattan.

PRABHU, Anjali (2014). *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora*, London, John Wiley & Sons Ltd.

SOLHEIM, Jennifer (2018). *The Performance of Listening in Postcolonial Francophone Culture*, Liverpool, Liverpool University Press.

REPINECZ, Jonathon (2016). « 'This is Not a Pipe? Reflexivity, fictionality and dialogism in Sembène's films », *Journal of African Cinemas*, vol. 8, n° 2: 181-197.

SWALES, John (1990). « The Concept of Discourse Community », *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Boston, Cambridge University Press: 21-32.

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

Filmographie

SEMBÈNE, Ousmane (2004). *Moolaadé*, Dakar, Filmi Doomireew.

-- (2000). *Faat Kiné*, Dakar, Filmi Doomireew.

-- (1968). *Mandabi*, Dakar, Filmi Doomireew.

-- (1966). *La Noire de...*, Filmi Doomireew.

-- (1964). *Niaye*, Dakar, Filmi Doomireew.

-- (1963). *Borom Sarret*, Filmi Doomireew

IV. Chronologie

Edoardo CAGNAN

Sorbonne Université/ITEM

Chronologie d'Ousmane Sembène : trajectoire, œuvres et contextes

Résumé : Cette chronologie s'appuie sur plusieurs travaux de recherche, ainsi que sur d'autres chronologies. L'objectif de cette chronologie, conçue comme un outil pédagogique, est de montrer la trajectoire qu'accomplit Sembène dans les champs littéraire et cinématographique. La vie et l'œuvre du romancier-cinéaste sont reliées à d'autres événements politiques et culturels qui ont marqué le Sénégal, l'Afrique subsaharienne, le monde noir et les espaces francophones.

Champ littéraire, Cinéma africain, Ousmane Sembène, Sénégal, Trajectoire

Année	Ousmane Sembène	Repères contextuels
1923	Ousmane Sembène naît le 8 janvier d'une famille lébou installée à Ziguinchor (Casamance).	
1931	Sembène commence le cursus primaire à l'école française à Marsassoum.	Les sœurs Nardal fondent <i>La Revue du Monde noir / The Review of the Black World</i> . Première traduction française de <i>Banjo</i> de Claude McKay. Se tient à Paris l'Exposition coloniale internationale.
1932		Publication du premier numéro de <i>Légitime défense</i> , revue d'étudiants antillais révolutionnaires. Publication de la traduction française de <i>Quartier noir</i> (1928) de Claude McKay.
1934		Fondation de <i>l'Étudiant noir</i> . Parution de <i>L'Afrique fantôme</i> de Michel Leiris. Mort de Blaise Diagne.
1935		Première édition de <i>Karim</i> d'Ousmane Socé.

- 1937 Publication de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé et de *Pigments* de Léon-Gontran Damas, avec une préface de Robert Desnos.
- 1938 Sembène est renvoyé de l'école après avoir giflé son instituteur. Il commence à suivre son père Moussa lors des parties de pêche et à fréquenter assidument les salles de cinéma : *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl constitue son « premier choc cinématographique ». Il s'installe à Dakar et continue d'étudier sans passer le certificat d'études.
- 1939 Sembène devient apprenti maçon, puis chauffeur-mécanicien.
- Aimé Césaire publie *Cahier d'un retour au pays natal* dans la revue *Volontés*. Senghor publie « Ce que l'homme noir apporte », dans l'ouvrage collectif *L'Homme de couleur* (Plon) et le poème « Aux Tirailleurs sénégalais morts pour la France » dans *Volontés*.
Fin de la guerre civile en Espagne. Invasion de la Pologne et début de la Seconde Guerre mondiale : des troupes sénégalaises sont recrutées dans l'armée française.
- 1940 Traumatisé par les bombardements britanniques de Dakar entre le 23 et le 25 septembre, Sembène adhère à la confrérie des Layènes.
- Capitulation de la France face à l'Allemagne, instauration du Régime de Vichy.
Sortie du *Dictateur* de Charlie Chaplin.
- 1942 Réédition du *Cahier* d'Aimé Césaire avec pour titre *En guise de manifeste littéraire*.
- 1944 Sembène est enrôlé dans le 6^e Régiment d'artillerie coloniale et est envoyé au Niger en avril, puis en France.
- Entre janvier et février, Conférence de Brazzaville. En août, libération de Paris. En décembre, mutinerie et massacre des tirailleurs sénégalais au camp militaire de Thiaroye (Dakar).
Publication de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain.

- 1945 Fin de la Seconde Guerre mondiale en Europe.
L'Indonésie et le Viêt Nam proclament l'indépendance.
Léopold Sédar Senghor publie *Chants d'ombre* et l'article « Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés ».
Senghor est élu député du Sénégal.
- 1946 De retour à Dakar après son service militaire, Sembène rejoint les milieux militants : il assiste aux rencontres organisées par Lamine Guèye.
V^e République et création de l'Union française.
Abrogation du régime de l'indigénat. La loi de départementalisation, proposée par Aimé Césaire, est adoptée à l'unanimité.
Publication des *Armes miraculeuses* d'Aimé Césaire.
- 1947 Début de l'insurrection malgache et de la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger.
Indépendance de l'Inde.
Alioune Diop fonde la revue *Présence Africaine*.
Première publication des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (Éd. Fasquelle), et publication au Seuil de l'anthologie de Léon-Gontran Damas, *Poètes d'expression française*.
Réédition chez Bordas du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, avec une préface d'André Breton.
Première traduction française de *Native Son* de Richard Wright.
- 1948 En septembre, Sembène s'embarque clandestinement à bord du *Hoggar* et rejoint Marseille. Il travaille trois mois à Paris, chez Citroën et retourne à Marseille pour travailler dans le bâtiment.
Centenaire de l'abolition de l'esclavage.
Léopold Sédar Senghor publie *Hosties noires* et l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, avec pour préface « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre.
Réédition de *Karim : roman sénégalais* d'Ousmane Socé aux Nouvelles Éditions Latines. Publication de *Soleil cou coupé* d'Aimé Césaire et de *L'Éveil de l'Afrique noire* d'Emmanuel Mounier.
Senghor quitte la SFIO et fonde le Bloc démocratique sénégalais (BDS).

- 1949 Sembène commence à travailler comme docker au Vieux-Port de Marseille. Indépendance de la Chine. En plus de la revue, *Présence Africaine* devient une maison d'édition et fait paraître un premier ouvrage, *La philosophie bantoue* de Placide Tempels.
- 1950 Sembène adhère à la CGT et participe en mars à la grève des dockers contre la guerre d'Indochine. Première publication du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. Réalisation d'*Afrique 50* de René Vautier, interdit en France jusqu'en 1990.
- 1951 À la suite d'un accident du travail, Sembène quitte le travail dans la cale. Il adhère au PCF et commence à s'instruire dans les bibliothèques de la CGT et à l'école du parti. Il adhère également au Mouvement contre le racisme, l'antisémitisme et pour la paix (MRAP) et à la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF). Indépendance de la Lybie. Publication de *Nini, mulâtresse du Sénégal* d'Abdoulaye Sadjì. Senghor est réélu aux législatives. Grand succès du BDS : Lamine Guèye est battu.
- 1952 Sembène commence à réunir de la matière pour un récit autobiographique sur son expérience de docker. Publication de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon et de *Graffiti* de Léon-Gontran Damas.
- 1953 Sembène est figurant dans *Les rendez-vous des quais* de Paul Carpita, mais il est coupé au montage. Mort de Staline. Fondation à Dakar du mensuel illustré *Bingo*, dirigé par Ousmane Socé. Publication de *L'enfant noir* de Camara Laye et de *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadjì. Mamadou Touré réalise le court métrage *Mouramani*. Resnais, Marker et Cloquet réalisent *Les statues meurent aussi*, mais le film est interdit en France jusqu'en 1964. Sortie de *Bongolo et la princesse noire* d'André Cauvin.
- 1954 Défaite française à Diên Biên Phu, fin de la guerre d'Indochine et début de la guerre d'Algérie. Publication de *Ville cruelle* de Mongo Beti (sous le nom d'Eza Boto) et de *Nations nègres et culture* de Cheikh Anta Diop.

- 1955 Du 18 au 24 avril, Conférence de Bandung (Indonésie) réunissant des pays d'Afrique et d'Asie.
Début de la guerre du Viêt Nam.
Rosa Parks et le boycott des bus de Montgomery.
Publication du *Mauvais sang* de Tchicaya U Tam'si.
Kane, Sarr et Vieyra réalisent le court métrage *Afrique-sur-Seine*. Sortie de *Les maîtres fous* de Jean Rouch.
- 1956 Sembène publie son premier poème, « Liberté », dans la revue *Action poétique*.
Publication à compte d'auteur de son premier roman, *Le docker noir*, aux Éditions Debrasse : les rares critiques sont assez défavorables.
Indépendances du Soudan, du Maroc et de la Tunisie. Crise du canal de Suez.
La loi-cadre Defferre crée huit États autonomes dans l'AOF.
Du 19 au 21 septembre, à la Sorbonne, Premier Congrès des écrivains et artistes noirs organisé par Présence Africaine.
Aimé Césaire quitte le PCF : « Lettre à Maurice Thorez ».
Senghor publie *Éthiopiennes*, suivi de la célèbre postface « Comme les lamantins vont boire à la source ».
Publication de *Coups de pilon* de David Diop, de *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono.
- 1957 Sembène publie son deuxième roman, *Ô Pays, mon beau peuple !* aux éditions Le Livre contemporain.
Publication de la nouvelle « La mère... » dans la revue *Présence Africaine* (n° 27).
Naissance de son premier fils à Marseille.
15 septembre : fondation à Dakar du Parti africain de l'Indépendance (PAI), dont le leader est Majhemout Diop.
Publication du *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur* d'Albert Memmi, avec une préface de Sartre.

- 1958 Sembène intervient à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique organisée à Tachkent du 5 au 8 octobre 1958. À cette occasion, il rencontre W.E.B. Du Bois et Majhemout Diop. Le texte de sa conférence paraît la même année dans *La Nouvelle Critique* (n° 101). Sembène fonde une section marseillaise du PAI. Il visite la Chine populaire et le Viêt Nam du Nord. Il milite contre le référendum constitutionnel.
- En mai, putsch d'Alger et retour de Charles de Gaulle.
En septembre, référendum constitutionnel : création de la Communauté française et de la V^e République. La Guinée, guidée par Sékou Touré, est le seul pays à choisir l'indépendance. Dissolution de l'AOF. Au Sénégal, transfert de la capitale de Saint-Louis à Dakar.
Édouard Glissant reçoit le prix Renaudot pour *La Lézarde*.
Publication des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, avec une préface de Senghor, et de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe.
Sortie de *Moi, un noir* de Jean Rouch et de *Gare centrale* de Youssef Chahine.
- 1959 Sembène assiste au Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs à Rome. Il fonde une section marseillaise du Mouvement de libération de la Guinée portugaise et du Cap-Vert.
- Création de la Fédération du Mali.
Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, organisé à Rome par Présence Africaine.
Inauguration de l'Université de Dakar.
Publication de *Un nègre à Paris* de Bernard Dadié.
Sortie de *Come back, Africa* de Lionel Rogosin et d'*Orfeu Negro* de Marcel Camus (Palme d'or).
- 1960 Publication des *Bouts de bois de Dieu* au Livre contemporain. Après l'indépendance du Sénégal, Sembène renonce à la nationalité française, quitte le PCF et rentre à Dakar. De retour en Afrique, il entreprend un voyage qui le conduit au Mali, au Niger, en Côte d'Ivoire et au Congo.
- 20 juin : proclamation de l'indépendance de la Fédération du Mali. Coup d'État de Mobido Keïta : la Fédération éclate.
20 août : le Sénégal proclame son indépendance. En septembre, Senghor est élu premier président de la République du Sénégal. Mamadou Dia est président du Conseil.
Indépendances : Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Madagascar, Mali, Mauritanie, Niger, Nigéria, République centrafricaine, Sénégal, Somalie, Tchad, Togo. Interdiction du PAI.
Publication de *Soundjata, ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane et de *Leurres et lueurs* de Birago Diop.

- 1961 Publication de la nouvelle « La Noire de... » dans la revue *Présence Africaine* (n° 36). Indépendances : Sierra Leone et Tanzanie. Assassinat de Lumumba : d'après un témoignage, Sembène se trouvait à Kinshasa et aurait été très marqué par cet événement. Création du Grand prix littéraire d'Afrique noire. Publication de *Nocturnes* de Senghor, de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, et des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon, avec une préface de Sartre.
- 1962 De février à août, Sembène étudie le cinéma au Studio Gorki de Moscou, sous la supervision du réalisateur Marc Donskoï : Georges Sadoul, Louis Daquin et André Bazin l'ont aidé dans les démarches. Parution du recueil de nouvelles *Voltaïque* chez Présence Africaine. En décembre, crise politique entre Senghor et Mamadou Dia. Accords d'Évian et fin de la guerre d'Algérie. Indépendances : Algérie, Burundi, Ouganda, Rwanda. Parution du numéro de la revue *Esprit* consacré à la Francophonie, avec l'article « Le français langue de culture » de Senghor. Célèbre critique de Wole Soyinka à l'encontre de la Négritude : « Un tigre n'affirme pas sa tigritude, il bondit ! ». Publication d'*Épitomé* de Tchicaya U Tam'si : le poète reniera la préface de Senghor.
- 1963 Réalisation de son premier court métrage, *Borom Sarret* (prix de la première œuvre aux Journées internationales du film de court métrage de Tours). Le gouvernement malien demande à Sembène de réaliser un court métrage documentaire : *L'Empire Songhaï*. II^e République du Sénégal : du régime bicéphale au régime présidentiel. Senghor est élu président. Création de l'Organisation de l'unité africaine (OUA). Fondation des Éditions Clé à Yaoundé et de la collection « Classiques africains » chez Julliard. Martin Luther King organise la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté. Publication de *La tragédie du roi Christophe* de Césaire et de *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* de Lilyan Kesteloot.

- 1964 Publication de *L'Harmattan* chez Présence Africaine. Réalisation de *Niaye*, court métrage adapté de la nouvelle *Vehi-Ciosane*. Sembène a déjà fondé sa société de production Films Domirev. En septembre, il prononce une conférence à Berlin Ouest, « L'image cinématographique et la poésie africaine », lors de la Rencontre internationale des poètes, organisée par le Congrès de la Liberté de la Culture.
- Cheikh Anta Diop fonde le Front national sénégalais (FNS). Le président des États-Unis, Lyndon B. Johnson, promulgue le *Civil Rights Act*, qui met fin à la ségrégation. Publication du premier tome des *Liberté* et de la première édition des *Poèmes* de Senghor, ainsi que de *Patron de New York* de Dadié.
- 1965 *Niaye* reçoit deux mentions spéciales au Festival de Locarno. Sembène s'entretient avec Jean Rouch et Albert Cervoni : il formule une critique à l'encontre du cinéma ethnographique. Sembène achève *Vehi-Ciosane* et *Le mandat* : Présence Africaine imprime le volume en décembre, mais le dépôt légal ne sera fait qu'au début de l'année suivante.
- Au Sénégal, interdiction du FNS. Indépendance de la Gambie. Lyndon B. Johnson promulgue le *Voting Rights Act*. Assassinat de Malcolm X. Paulin Soumanou Vieyra réalise *N'Diongane*, adaptation d'une nouvelle de Birago Diop portant sur l'inceste.
- 1966 Réalisation de son premier long métrage, *La Noire de...* Sembène remporte deux prix au Fesman : le prix du meilleur roman pour *Vehi-Ciosane* et le prix du meilleur long métrage pour *La Noire de...* Le film remporte également le prix Jean Vigo et le Tanit d'or aux Journées Cinématographiques de Carthage. Sembène commence à se documenter pour réaliser un film historique sur Samory Touré, mais le projet restera inachevé.
- Organisation du Premier Festival mondial des Arts nègres (Fesman) à Dakar et fondation du Musée dynamique. Première édition des Journées Cinématographiques de Carthage. Formation en Californie du mouvement révolutionnaire des Black Panthers. Publication de *Une saison au Congo* de Césaire, de *Névralgies* de Damas, des *Gardiens du temple* de Ch. H. Kane et de la traduction française du *Pouvoir noir* de Malcolm X. Sortie de *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (Lion d'or à Venise).
- 1967 Sembène est membre du jury au Festival de Cannes, ainsi qu'au Festival international du film de Moscou, dans la section courts métrages.
- Première mise en scène de *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire sur les derniers jours de Lumumba.

- 1968 Grâce à une avance sur recettes de Malraux, Sembène parvient à réaliser *Mandabi / Le mandat*, son premier long métrage en couleur et en wolof : le film remporte une mention spéciale et le prix international de la critique à la Mostra de Venise, ainsi que le prix des cinéastes soviétiques au festival de Tachkent. Sembène est président du jury des Journées Cinématographiques de Carthage.
- 1969 Réalisation de deux courts métrages pour la télévision française : *Traumatisme de la femme face à la polygamie* et *Les dérivés du chômage*. Sembène est membre fondateur de la Semaine du Cinéma de Ouagadougou et de la FEPACI. Il participe au Festival panafricain d'Alger et est interviewé par Tahar Ben Jelloun.
- 1970 Sortie du court métrage *Tauw* : produit par des sociétés américaines, le film reçoit une récompense aux USA, ainsi que le Lion d'or de Juda au festival d'Asmara. Sembène annonce la préparation d'un film sur Samory.
- Senghor est réélu président de la République.
Grèves des étudiants et des travailleurs au Sénégal : intervention de l'armée. Assassinat de Martin Luther King et promulgation du dernier *Civil Rights Act*.
Première édition du Festival international du film de Tachkent avec 22 pays africains et asiatiques.
Publication des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (au Québec) et du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem.
- Premier Festival de Cinéma africain de Ouagadougou (FESPACO, à partir de 1972).
Premier Festival panafricain d'Alger (Panaf) : rédaction du « Manifeste culturel panafricain ». Fondation de la Fédération panafricaine des cinéastes (FÉPACI) : Sembène et Tahar Cheriaa en sont les premiers inspirateurs.
Publication de *Une tempête* de Césaire et de l'*Anthologie des écrivains français du Maghreb* dirigée par Albert Memmi.
- Réforme constitutionnelle au Sénégal : Abdou Diouf devient Premier ministre. Création de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF).
Publication des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma au Seuil.

- 1971 Sembène réalise son premier long métrage historique, *Emitaï* : le film remporte le prix d'argent au Festival international du film de Moscou. Sembène remporte le prix Lotus pour les œuvres afro-asiatiques.
Paulin Soumanou Vieyra fait paraître *Sembène Ousmane, cinéaste* dans la collection « Approches » de Présence Africaine.
En décembre, paraît le premier numéro de *Kaddu*, mensuel en wolof que Sembène fonde et dirige avec le linguiste et historien Pathé Diagne.
Lors d'un voyage en Indiana, il rencontre Carrie Moore, une étudiante qui consacre ses travaux de recherche à son œuvre.
- 1972 Réalisation du court métrage *Basket africain aux Jeux olympiques de Munich*.
Emitaï remporte le premier prix Afro-asiatique lors de la deuxième édition du festival de Tachkent.
La revue *Kaddu* consacre son troisième numéro « à la contribution du monde noir et africain aux luttes contemporaines ».
- 1973 Publication de *Xala* chez Présence Africaine.
Réalisation du court métrage *L'Afrique aux Olympiades*.
Sembène épouse Carrie Moore à Yoff.
- 1974
- Publication du deuxième tome des *Liberté* de Senghor et de *Tribaliques* d'Henri Lopes.
Sortie de *Kodou* d'Ababacar Samb Makharam.
- Création des Nouvelles éditions africaines (NEA), sous l'initiative de Senghor, à Dakar, Abidjan et Lomé.
Création de la Société nationale du cinéma (SNC) au Sénégal.
Les sociétés de distribution SECMA et COMACICO sont nationalisées au Sénégal.
- Publication de *Lettres d'hivernage* de Senghor avec des illustrations de Marc Chagall. Sortie de *Touki Bouki (Le voyage de la hyène)* de Djibril Diop Mambéty.
- Création de la Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO).
Réédition des *Poèmes* de Senghor.

- 1975 Sortie en URSS et aux USA du long métrage *Xala*. En mars, Sembène prononce la conférence « L'Homme est culture » à l'Université de l'Indiana. Senghor promulgue le décret n° 75-1026 relatif à l'orthographe et à la séparation des mots en wolof : ce décret interdit notamment la gémination. Fin de la guerre du Viêt Nam. Indépendances : Angola, Cap-Vert, Comores, Mozambique. Fondation de la maison d'édition L'Harmattan. Sortie de *Chronique des années de braise* de Mohamed Lakhdar-Hamina (Palme d'or) et de *Kaddu Beykat* de la réalisatrice sénégalaise Safi Faye.
- 1976 *Xala* remporte des prix aux festivals de Karlovy-Vary (Tchécoslovaquie) et de Figueira (Portugal). Tripartisme au Sénégal. Légalisation du PAI. Publication des *Œuvres complètes* de Césaire et du troisième tome des *Liberté* de Senghor.
- 1977 Sembène est membre du jury de la Berlinale. Sortie du long métrage historique *Ceddo*, qui porte un regard critique sur l'affirmation de l'islam en Afrique de l'Ouest. Sortie en France d'*Emitaï*. Cheikh Anta Diop fonde le Rassemblement national démocratique (RND). Deuxième édition du Fesman à Lagos : FESTAC 77.
- 1978 Réélection de Senghor : à l'opposition, Abdoulaye Wade. Publication d'*Élégies majeures* de Senghor.
- 1979 *Ceddo* est interdit au Sénégal jusqu'en 1984 en vertu du décret sur l'orthographe wolof. Sembène est président du jury au Festival international du film d'Inde. Il reçoit le prix d'honneur pour l'ensemble de son œuvre au Festival international du film de Moscou. Création de la collection « Encres noires » chez L'Harmattan. Publication de *La grève des bâttu* d'Aminata Sow Fall, de *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et de *La vie et demie* de Sony Labou Tansi.
- 1980 Senghor quitte ses fonctions de président de la République le 31 décembre. Publication de *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, qui n'est pas sans rappeler le *Mandat* de Sembène.

- 1981 Publication du *Dernier de l'Empire* chez L'Harmattan. Abdou Diouf est élu président de la République.
Le Festival des trois continents (Nantes) rend hommage à Sembène. Publication de *Le temps de Tamango* suivi de *Thiaroye, terre rouge* de Boubacar Boris Diop, avec une préface de Mongo Beti.
- 1982 Création de la Confédération de Sénégalie.
Le Mouvement des forces démocratiques de Casamance (MFDC) devient un parti indépendantiste.
Sortie de *Le vent (Finyé)* de Souleymane Cissé.
- 1983 Sembène est membre du jury de la Mostra de Venise. Début des conflits en Casamance.
Senghor est élu à l'Académie française.
Publication du quatrième tome des *Liberté* de Senghor.
- 1984 Raymond Hermantier met en scène *Les Bouts de bois de Dieu* au Théâtre national Daniel Sorano de Dakar.
- 1986 Premier Sommet de la francophonie à Versailles.
Décès de Cheikh Anta Diop.
Wole Soyinka est le premier écrivain africain à remporter le prix Nobel de littérature.
- 1987 Publication de *Niwam* suivi de *Taw* chez Présence Africaine. Assassinat de Thomas Sankara.
Sortie de *Yeelen (La lumière)* de Souleymane Cissé.
- 1988 Sembène réalise avec Thierno Faty Sow le long métrage historique *Camp de Thiaroye* : le film remporte le prix spécial du jury à la Mostra de Venise. Abdou Diouf est reconduit dans ses fonctions : contestations de l'opposition, émeutes et proclamation de l'état d'urgence.
Publication de *The Invention of Africa* de Valentin-Yves Mudimbe.
Sortie de *Tabataba* de Raymond Rajaonarivelo et de *Bal poussière* d'Henri Duparc, qui marque le début de la comédie à l'africaine.

- 1989 *Camp de Thiaroye* remporte le prix de l'Institut des Peuples noirs au FESPACO. Clarence Thomas Delgado, assistant de Sembène, réalise une adaptation de la nouvelle *Niiwam*. Chute du mur de Berlin. Conflit sénégal-mauritanien. 3^e Sommet de la francophonie à Dakar. Dissolution de la Confédération de Sénégalgambie. Création de la Cinémathèque africaine à Ouagadougou. Sortie de *Yaaba* d'Idrissa Ouedraogo.
- 1990 Première édition de la Biennale de Dakar (Dak'Art) consacrée à la littérature. Publication de l'*Œuvre poétique* de Senghor, d'*Éloge de la créolité* de Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Sortie de *Tilai* d'Idrissa Ouedraogo.
- 1992 Sortie de *Guelwaar* : Sembène reçoit la médaille d'or du président du Sénat à la Mostra de Venise. Il est président du jury des Journées Cinématographiques de Carthage. Le National Black Arts Festival d'Atlanta organise une rétrospective sur son œuvre. *Texaco* de Patrick Chamoiseau remporte le prix Goncourt. Sortie de *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty.
- 1993 Sembène reçoit le Grand prix du Président de la République du Sénégal pour les Lettres. D'après *Le Soleil*, on compterait déjà plus de 300 thèses et mémoires consacrés à son œuvre. Il continue de préparer le tournage du film sur Samory Touré. Réélection d'Abdou Diouf. Toni Morrison remporte le prix Nobel de littérature, Nelson Mandela le prix Nobel de la paix. Publication du cinquième tome des *Liberté* de Senghor. Sortie de *Rue Princesse* d'Henri Duparc sur la contraception.
- 1994 Manthia Diawara et Ngugi wa Thiong'o réalisent le documentaire *Sembène : the Making of African Cinema*. Génocide des Tutsis au Rwanda. Nelson Mandela devient le premier président noir d'Afrique du Sud. Création de l'Union économique et monétaire ouest-africaine (UEMOA). Sortie de *Le ballon d'or* de Cheik Doukouré.
- 1995 Sembène contribue à l'ouvrage collectif du FEPACI *L'Afrique et le centenaire du cinéma* (Présence Africaine). Dani Kouyaté réalise *Keïta ! L'héritage du griot* sur l'épopée de Soundjata.

- 1996 Publication de *Guelwaar* : c'est la seule fois que Sembène écrit un roman en adaptant l'un de ses films.
Numéro spécial de *Présence Africaine* à l'occasion du 90^e anniversaire de Senghor : Sembène lui rend aussi hommage.
- 1997 Fondation de la revue *Africultures*.
- 1998 *Camp de Thiaroye* est projeté pour la première fois en France au Cinéma des Cinéastes.
Publication de *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou et de *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma.
Sortie de *La vie sur terre* d'Abderrahmane Sissako.
- 1999 Réalisation du court métrage *Héroïsme au quotidien*. Il s'agit également du titre d'une trilogie qui comprend *Faat Kiné* et *Moolaadé*, mais qui restera inachevée : le troisième volet devait avoir pour titre *La confrérie des rats*.
Le Sénégal interdit les mutilations génitales féminines après le Burkina Faso et le Centrafrique en 1996, la Tanzanie et le Togo en 1998.
Ken Bugul remporte le Grand prix littéraire d'Afrique noire pour son roman *Riwan ou le Chemin de sable*.
- 2000 Sortie du long métrage *Faat Kiné*.
Parution de la monographie de David Murphy, *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*.
Abdoulaye Wade est élu président de la République.
Création de la collection « Continents noirs » chez Gallimard.
Publication de *Murambi : le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop.
L'auteur remporte le Grand prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre. Ahmadou Kourouma remporte le prix Renaudot pour son roman *Allah n'est pas obligé*.
- 2001 Hommage à Sembène pour *Faat Kiné* au FESPACO.
Senghor meurt à Verson, les obsèques nationales se tiennent à Dakar.
Attentats du 11 septembre et début de la guerre d'Afghanistan.
- 2002 Sembène a déjà réalisé *Moolaadé*, son film sur l'excision, et le présente au FESPACO.
Création de l'Union africaine (UA).
Formation de Boko Haram au Nigéria.
Création de la collection « Mondes noirs » chez Hatier.
Création du Fonds de promotion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (FOPICA).
Au Sénégal, naufrage du ferry *Joola*.

- 2003 La Médiathèque des trois mondes produit la *Collection Sembène Ousmane*, qui rassemble et présente son œuvre cinématographique. Début de la seconde guerre du Golfe et de la guerre du Sahel. Publication de *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et de *Doomi Golo* de Boubacar Boris Diop (en wolof). John Maxwell Coetzee reçoit le prix Nobel de littérature.
- 2004 Sortie officielle de *Moolaadé* : sélectionné dans de nombreux festivals, il remporte le prix « Un certain regard » à Cannes, et est aussi récompensé à Marrakech, à Los Angeles et à Ouagadougou. Sembène intervient lors du Festival international des films de quartier à Dakar. Accords de paix en Casamance.
- 2005 Sembène reçoit le Carrosse d'or de la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes : à cette occasion, il tient une leçon de cinéma. En juin, il reçoit un prix au British Film Institute. Le Festival de La Rochelle rend hommage à Sembène. Jean-Pierre Bekolo réalise la comédie horrifique *Les Saignantes*.
- 2006 Pour la première fois, le ministre de la Culture du Sénégal élève cinq personnalités au rang de « Trésor humain vivant » : Sembène en fait partie. *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou remporte le prix Renaudot ; *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano remporte le prix Goncourt des lycéens. L'ambassadeur de France à Dakar remet la Légion d'honneur à Sembène. Lancement à Dakar du réseau régional pour l'éducation des filles en Afrique de l'Ouest et du Centre (UNGEI).
- 2007 Décès d'Ousmane Sembène le 9 juin. Réélection d'Abdoulaye Wade. En novembre, émeutes à Dakar. Publication de la biographie de Samba Gadjigo, *Sembène Ousmane : une conscience africaine*. Parution dans *Le Monde des livres* du manifeste « Pour une littérature-monde en français ». Nicolas Sarkozy prononce le très contesté « Discours de Dakar ». La Fondation Ecobank crée le prix spécial Sembène-Ousmane au FESPACO. La Mostra de Venise consacre une section spéciale à la mémoire de Sembène. Sortie d'*Ezra* de Newton Aduaka.

- 2008 En juin, le Sénégal rend un hommage national à Sembène sur la Place du Souvenir africain (Dakar), en présence du président Wade. Hommages à Sembène aux festivals de Carthage et de Milan ; la Cinémathèque française lui consacre une rétrospective. La revue *Présence Francophone* consacre son 71^e numéro à « Ousmane Sembène, cinéaste » (Samba Gadjigo et Sada Niang, dir.). Annett Busch et Max Annas éditent l'ouvrage *Ousmane Sembène : Interviews*. Christine Delorme réalise le documentaire *Ousmane Sembène tout à la fois*. Fatma-Zohra Zamoum réalise le documentaire *Le docker noir, Sembène Ousmane*.
- Barack Obama est élu président des États-Unis. 11^e Sommet de l'Organisation de la conférence islamique à Dakar. Tierno Monémbo remporte le prix Renaudot pour son roman *Le Roi de Kahel*.
- 2009 La Fondation Ecobank finance l'érection d'une statue grandeur nature de Sembène sur la Place des Cinéastes à Ouagadougou. Le FESPACO rend hommage à Sembène. La revue *Africultures* consacre son 76^e numéro à « Sembène Ousmane (1923-2007) » (Thierno Ibrahima Dia et Olivier Barlet, dir.). Barack Obama reçoit le prix Nobel de la paix. Marie N'Diaye remporte le prix Goncourt pour son roman *Trois femmes puissantes*.
- 2010 Parution de l'ouvrage collectif *Un viatique pour l'éternité : hommage à Ousmane Sembène*, dirigé par Samba Gadjigo et Sada Niang (Papyrus Afrique). La revue *Études littéraires africaines* consacre son 30^e numéro à Sembène (Phyllis Taoua, dir.).
- 2013 Début de la crise migratoire en Europe. Naissance aux États-Unis du mouvement politique *Black Lives Matter*. Première édition, à Dakar, des Trophées Francophones du Cinéma. Le FESPACO récompense *La pirogue* (2012) de Moussa Touré et *Aujourd'hui* d'Alain Gomis.

- 2014 Le Sénégal contient l'épidémie d'ébola.
15^e Sommet de la francophonie à Dakar.
- 2015 Samba Gadjiogo et Jason Silverman réalisent le documentaire *Sembène !*, qui est projeté à Cannes, à Venise et au Festival de Sundance.
Parution de l'ouvrage collectif *Ousmane Sembène and the Politics of Culture*, dirigé par Lifongo Vetinde et Amadou T. Fofana.
Accord pour la paix et la réconciliation au Mali, dit « Accord d'Alger ».
Formation de l'État islamique dans le Grand Sahara. Boko Haram devient l'État islamique en Afrique de l'Ouest.
Après avoir remporté deux prix à Cannes en 2014, et sept César, le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako est nommé pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.
- 2017 Organisation à Dakar du colloque international « L'œuvre de Sembène Ousmane au cœur de l'actualité ». Galle Ceddo Projects et le Cinéma Numérique Ambulant (CNA) lancent le projet « Sembène à travers l'Afrique ». Parution de la monographie de Mag Maguette Diop *Cinéma sénégalais : Sembène Ousmane, le précurseur et son legs*.
Le film *Félicité* d'Alain Gomis remporte l'Ours d'argent à Berlin.
- 2018 La Lilly Library de l'Université de l'Indiana à Bloomington acquiert le fonds Ousmane Sembène.
Inauguration à Dakar du Complexe cinématographique Ousmane Sembène.
Le Festival international de cinéma d'auteur de Rabat rend hommage à Sembène.
David Diop remporte le prix Goncourt des lycéens pour son roman *Frère d'âme*.
- 2019 Organisation à l'UCAD du colloque international « Sembène Ousmane, artiste-militant ». Parution de la monographie de Valérie Berty, *Sembène Ousmane (1923-2007), un homme debout* (Présence Africaine).
Macky Sall est réélu président de la République.
Atlantique de Mati Diop remporte le Grand prix du jury au Festival de Cannes.
- 2020 Le 38^e numéro de la revue *Interculturel Francophonies* est consacré à Sembène.

- 2021 Samba Gadjigo et Sada Niang publient un dossier consacré à Ousmane Sembène dans la revue *Black Camera* (vol. 12, n° 12). L'Institut des Afriques et l'Union des Travailleurs Sénégalais en France organisent un hommage à Sembène à Bordeaux. Mohamed Mbougar Sarr remporte le prix Goncourt pour *La plus secrète mémoire des hommes*. Abdulrazak Gurnah reçoit le prix Nobel de littérature.
- 2022 Réédition aux Presses de la Cité du roman *Ô Pays, mon beau peuple !*
- 2023 L'Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal organise un colloque à l'occasion du centenaire de Sembène. Réédition chez Hélotropismes (Marseille) du *Docker noir*, suivi d'un dossier d'inédits. Crise politique au Sénégal.

On consultera avec profit d'autres chronologies déjà existantes :

Sur Ousmane Sembène :

GADJIGO, Samba (2007). *Ousmane Sembène : une conscience africaine*, préface d'Amadou Mahtar MBOW, Paris, Éditions Homnisphères : 238-248.

Sur l'histoire littéraire africaine francophone :

DURAND, Marie et FRIOUX-SAGLAS, Sarah (2009). « Chronologie », dans *Gradhiva : revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 10 : 224-239.

Sur l'histoire de l'édition en Afrique francophone :

PINHAS, Luc (2012). « L'édition en Afrique francophone : un essor contrarié », *Afrique contemporaine*, n° 241 : 120-121.

Sur l'histoire du cinéma africain :

BARLET, Olivier et FOREST, Claude (2021). « Dossier 1 : Key Dates in the History of Cinema », *Black Camera*, vol. 12, n° 2 : 406-447.

Edoardo Cagnan est docteur/PhD en langue et littérature françaises de l'Université McGill et de Sorbonne Université. Sous la direction de Mbaye Diouf et de Jacques Dürrenmatt, il a soutenu une thèse intitulée : « Styles de positionnement : Léopold Sédar Senghor et Ousmane Sembène au tournant de l'indépendance (1956-1966) ». Ses recherches portent sur les littératures francophones des XX^e et XXI^e siècles, qu'il aborde avec les outils de la stylistique et de l'analyse du discours.

Livres reçus

Études

COELHO FERREIRA, Maria da Conceição, Philippe MEUNIER et Ralf ZSCHACHLITZ (dir.) (2021). *La ville entre-lacs. Littérature, Histoire, Peinture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 206 p.

MANGEON, Anthony (2021). *Henri Lopes. Un art du roman démocratique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 276 p.

MALELA, Buata B. (2022). *Cover culture. La reprise dans la pop musique urbaine francophone*, Paris, Les Éditions du Cerf, 286 p.

RABEMANANJARA, Jacques (2022). *Œuvre poétique*, présentée et annotée par Dominique Ranaivoson, Paris, Sépia, coll. « Études Littéraires Africaines », 312 p.

Périodiques

Études Littéraires Africaines (2023). Vol. 55

Études Littéraires Africaines (2022). Vol. 54

Études Littéraires Africaines (2022). Vol. 53

Études Littéraires Africaines (2021). Vol. 52

Études Littéraires Africaines (2021). Vol. 51

Journal of the African Literature Association (2023). Vol. 17, Issue 2

Journal of the African Literature Association (2023). Vol. 17, Issue 1

Journal of the African Literature Association (2022). Vol. 16, Issue 3

Journal of the African Literature Association (2022). Vol. 16, Issue 2

Journal of the African Literature Association (2022). Vol. 16, Issue 1

Journal of the African Literature Association (2021). Vol. 15, Issue 3

Journal of the African Literature Association (2021). Vol. 15, Issue 2

Journal of the African Literature Association (2021). Vol. 15, Issue 1

Journal of the African Literature Association (2020). Vol. 14, Issue 3

Journal of the African Literature Association (2020). Vol. 14, Issue 2

University of Toronto Quarterly (2022). Vol. 91, n° 2

University of Toronto Quarterly (2022). Vol. 91, n° 1

University of Toronto Quarterly (2021). Vol. 90, n° 3

University of Toronto Quarterly (2021). Vol. 90, n° 2

University of Toronto Quarterly (2021). Vol. 90, n° 1

University of Toronto Quarterly (2020). Vol. 89, n° 3

University of Toronto Quarterly (2020). Vol. 89, n° 2

University of Toronto Quarterly (2020). Vol. 89, n° 1

University of Toronto Quarterly (2019). Vol. 88, n° 4

University of Toronto Quarterly (2019). Vol. 88, n° 3

University of Toronto Quarterly (2019). Vol. 88, n° 2

University of Toronto Quarterly (2019). Vol. 88, n° 1

Index

Descripteurs

- Approche thématique 176
- Bande sonore 190
Borom Sarret 34
Bruitage 190
- Caricature 120
Champ littéraire 208
Charge 120
Cinéma africain 208
Cinéma sénégalais 190
Colonialisme 107
Combat 94
Corps 120
Corruption 176
- Décolonisations 21
Dénonciation 176
Dialogue 132
Diffusion en salle 61
Diiso 163
Mark Donskoï 34
- Écologies 120
Écritures 49
Engagement 176
Énonciation 163
Entrées 61
Expressivité 132
- Femme 94
Figure du griot 146
Film 163
Films 49
Film du dégel 34
- Film de montage 34
France 61
- Guerre 107
- Hémisphère 80
Hétérogénéité 132
Histoire 107
Horizontalité 80
Hybridité 146
- Intertextualité 146
Ironie 146
- Justice 94
- Langues 49
Long métrage 61
- Mandabi* 34
Marseille 21
- Parti communiste 21
- Révolution 94
Roman 163
Roman littéral 132
- Ousmane Sembène 21, 34,
49, 61, 94, 107, 146, 163,
176, 190, 208
- Sénégal 208
Soldats 107
Style 132
Subversion 120
Symétrie 80
- Trajectoire 208

Trame narrative 190
Transatlantique 80

Union soviétique 21

Verticalité 80

Noms

Ajaev, Vassilij 26
Amossy, Ruth 153
Andrade-Watkins, Claire 158
Angenot, Marc 165
Annas, Max 10
Ascofaré, Abdoulaye 31
Atchade, Joseph Dossou 100,
102
Authier-Revuz, Jacqueline 137,
151

Ba, Mamadou Kalidou 176,
190

Babatunde, Samuel Olufemi
95, 101

Bakhtine, Mikhaïl 137, 151,
165

Bamidele, Ayodele 10

Barlet, Olivier 71, 225

Bassori, Timité 50

Bazié, Isaac 127

Beniamino, Michel 133

Berrian, Brenda 192

Bert, Jean-François 14, 122,
127

Berthonneau, Charles 23

Bertoncello, Brigitte 22, 24

Berty, Valérie 9, 11, 61, 95

Berritane, Dalila 12

Bestman, Martin 177

Blum, Françoise 26, 27

Borg, Erik 194

Bourbaki, Nicolas 87

Bourdieu, Pierre 163

Bové, Bruno 178

Brandt, Per Aage 83

Bredeloup, Sylvie 22, 24

Bres, Jacques 151

Bulgakova, Oksana 36, 37

Busch, Annett 10

Cagnac, Georges 84

Cagnan, Edoardo 172, 190

Carpita, Paul 23

Case, Frederick Ivor 105

Castan, Alain 23

Césaire, Aimé 117

Chemain-Degrange, Arlette 94,
97, 104

Chenu, Alain 23

Chevrier, Jacques 182, 185

Chomentowski, Gabrielle 26,
27, 29, 30, 190

Cissé, Souleymane 31

Clavaron, Yves 80, 82, 88,

Cloquet, Ghislain 42

Cole, Ernest 9

Commissaire, Hippolyte 84

Curto, Roxane Nydia 10

Dahlet, Véronique 156

Damas, Léon-Gontran 110

Daquin, Louis 28

Dehon, Claire 178

Delorme, Christine 10

Denis, Benoît 181

Diagne, Ismaïla 9, 53, 54, 96,
103, 171

Diallo, Boubakar 61, 64

Diallo, Siradiou 59, 164, 180

Dib, Abir 176

Diédhiou, Djib 11

- Dima, Vlad 191, 193-194
 Diop, Boubacar Boris 10
 Diop, Mag Maguette 9
 Diop, Mati 10
 Diop, Oumar Chérif 9
 Diop, Papa Samba 133, 138,
 191, 193
 Diouf, Madior 58
 Diouf, Mamadou 191, 193
 Diouf, Mbaye 10, 15, 135, 168,
 190
 Donskoï, Mark 13, 28, 29, 31,
 34, 36-38, 42-45
 Dovjenko, Alexandre 27
 Duchet, Claude 185
 Ducrot, Oswald 147, 153
 Duparc, Henri 61, 65
 Durand, Marie 225
 Dürrenmatt, Jacques 156
- Echenberg, Myron 109-110
 Ehrenbourg, Ilya 26
 Eisenstein, Sergueï 27, 36, 38,
 41-42, 197, 199
 El Nossery, Névine 191
 Etoke, Nathalie 124
- Fanon, Frantz 112
 Faure, Claude 109
 Ferro, Marc 107
 Fitzsimons, Trish 190, 193-194
 Fofana, Amadou T. 9, 34
 Fofana Herzberger, Pierrette
 181
 Folwer, Roger 165
 Forest, Claude 64, 66, 172,
 225
 Foucault, Michel 122
 Frioux-Saglas, Sarah 225
- Gadjigo, Samba 9, 10, 21, 22,
 31, 34, 108, 117, 225
 Gardes Tamine, Joëlle 138
 Ghali, Nouredine 113
 Givanni, June 190
 Goerg, Odile 27
 Golopentja, Sanda 134
 Gorki, Maxime 28-29, 31, 43-
 45
 Gourdeau, Jean-Pierre 98
 Guerassimov, Sergueï 36-37
- Halen, Pierre 132
 Hamon, Philippe 85
 Harrow, Kenneth W. 71
 Hennebelle, Guy 112-113, 115,
 118, 164
 Herschberg Pierrot, Anne 164
 Hondo, Med 61, 65
- Jankélévitch, Vladimir 151
 Jenny, Laurent 132
 Jonassaint, Jean 181
- Kala-Lobè, Iwiyè 30
 Kalatozov, Mikhaïl 36, 37, 39,
 42
 Kassé, Maguèye 59, 197
 Katsakioris, Constantin 22,
 25-27, 30
 Kesteloot, Lilyan 181
 Kourouma, Ahmadou 82, 123
 Kozintsev, Grigori 36
- Labaune-Demeule, Florence
 146
 Laborie, Jean-Claude 80
 Lahaxe, Jean-Claude 23
 Leca Mercier, Florence 147
 Leibniz, G.W. 87
 Levieux, Michèle 23, 24, 31, 76

- Maalouf, Amin 169
 Maingueneau, Dominique 142, 171
 Mangin, Charles 109
 Mansouri, Hassouna 99
 Margolit, Evgenij 37
 Marker, Chris 42
 Martin, Florence 165
 Martin, Terry 39
 Matusevich, Maxim 38
 Mbembe, Achille 176
 Mestaoui, Lobna 11
 Michel, Marc 109
 Milcent-Lawson, Sophie 156
 Mongo-Mboussa, Boniface 11
 Moura, Jean-Marc 80, 178
 Mourre, Martin 71, 116
 Mouzet, Aurélia 82
 Murphy, David 10, 34, 38, 44-45, 112, 146
 Mveng, Engelbert 115
- Nash, Kate 193, 194
 Naumann, Michel 103
 Ndemby Mamfoumby, Pierre 81, 86, 89
 Ndiaye, Catherine 173
 Ndong, Louis 49, 52, 53, 149
 Nganang, Patrice 187
 Ngandu, Pius Nkashma 148
 Ngom, Ousmane 97
 Niane, Djibril Tamsir 159, 181
 Niang, Sada 9, 24, 35, 99, 174
 Nzabatsinda, Anthère 56, 171
- Ortova, Jamila 94
 Ostrovski, Nikolaï 26
 Ouédraogo, Idrissa 31, 61, 65
 Ouoro, Justin 194, 204
- Papatakis, Michel 30
- Parizet, Sylvie 80
 Passevant, Christiane 72
 Paulme, Denise 158
 Pelletier, Jacques 165
 Perron, Tangui 24
 Petty, Sheila 204
 Pfaff, Françoise 29, 34, 37, 43, 44, 62, 105, 202
 Pierssens, Michel 164
 Pinhas, Luc 225
 Portis, Larry 72
 Potekhin, Ivan 28, 29
 Poudovkine, Vsevolod 36, 42
 Prabhu, Anjali 197, 199, 200
 Propp, Vladimir 157
- Reggiani, Christelle 137, 139
 Repinecz, Jonathon 191, 198, 204
 Resnais, Alain 42
 Riefensthal, Léni 27
 Riesz, János 88, 89
 Rofheart, Mahriana 10
 Rosier, Laurence 146, 147, 152
 Rousset, Jean 136
 Rullier-Theuret, Françoise 134
- Sadoul Georges 108
 Salwa, Piotr 147
 Sartre, Jean-Paul 178
 Sembène, Ousmane 21-225
 Senghor, Léopold Sédar 26, 110, 141, 163, 166-167, 182, 185, 187
 Sikounmo, Hilaire 9
 Sissako, Abderrahmane 31
 Solheim, Jennifer 191
 Sommier, Isabelle 23
 Sow, Bob 30
 Sow Fall, Aminata 184

Sperber, Dan 147

Swales, John 194

Tabti-Mohammedi, Bouba 10

Taoua, Phyllis 10, 96, 203

Tchertok, Semion 28, 29, 34

Tcheuyap, Alexie 11, 99

Teno, Jean-Marie 65

Thiers-Thiam, Valérie 158

Tine, Alioune 11

Tissières, Hélène Colette 10

Touré, Kalil 30

Trauberg, Leonid 36

Vertov, Dziga 27, 36, 42

Vetinde, Lifongo 9

Viard, Dominique 179

Vieyra, Paulin Soumanou 8,
10, 22, 27, 28, 50, 108, 201

Wade, Alassane 21

Wilson, Deidre 147

Wolf, Nelly 133, 137, 139

Woll, Josephine 27, 35, 37, 43,
45

Yocaris, Ilias 143

Zabus, Chantal 148

Zamoum, Fatma Zohra 10

Zola, Émile 122

Гипп, С. 40

Кузнецов, В. 40

ABSTRACTS

Gabrielle CHOMENTOWSKI

CNRS

Centre d'histoire sociale des mondes contemporains (CHS)
– Paris

De Marseille à Moscou : retour sur le contexte politique des années de formation d'Ousmane Sembène (1946-1962)

Abstract : This article seeks to reconsider through some archival documents and testimonies the first years of political and artistic formation of the writer-filmmaker Ousmane Sembène, from his years in Marseille to his first trips to the Soviet Union in 1958 and 1962.

Communist Party, Decolonization, Marseille, Ousmane Sembène, Soviet Union

Gesine DREWS-SYLLA

Littératures et cultures slaves

Université Julius Maximilian de Würzburg

Ousmane Sembène et le cinéma soviétique

Abstract : Taking Ousmane Sembène's internship with the Soviet filmmaker Mark Donskoy as its point of departure, this article traces the entanglement of Sembène's early films with Soviet cinema. To this end, I will be focusing on the general context of montage and cinema of the Thaw, while giving special consideration to a short Soviet documentary film celebrating Senegalese independence. In particular, paradigms of Thaw cinema can be discerned in Sembène's *Borom Sarret*, where they are coupled with the claim to cinematic dialectic, resulting in an active translation into African contexts. In conclusion I would like to offer an intertextual reading of the remarkable parallels.

Borom Sarret and *Mandabi*, Mark Donskoy, Ousmane Sembène, Soviet cinema of the Thaw, Soviet montage

Louis NDONG

Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Écritures dans les films d'Ousmane Sembène : enjeux linguistiques et réception cinématographique

Abstract : The article deals with the written elements in Ousmane Sembène's films. I point out all aspects relating to the written canal in Sembène's cinematographic productions (opening and end titles, signs, mentions on cars, etc.). The interest of the study lies in the functions assigned to the written canal in interplay with the dialogues and sounds, but also in the use of languages in writings and the challenges that are linked to it. Through the analysis, we can observe written elements in Wolof as well as in French, two languages which play an important role in Sembène's cinematographic aesthetics.

Films, Languages, Ousmane Sembène, Writings

Claude FOREST

Université de Strasbourg

La diffusion en France des longs métrages d'Ousmane Sembène

Abstract : Ousmane Sembène is one of the French-speaking South Saharan African directors who has been the most prolific, but also, with Idrissa Ouédraogo, the one who has been the most broadcast in French cinemas during his lifetime. Although many of his films were favorably received by critics, they met with very little enthusiasm among French viewers, its recognition by certain cinematic circles and its aesthetic aura being thus incomparable with its commercial success. The analysis points to Ousmane Sembène's real strategy, which adopted a strategy of international recognition by festivals, not by foreign audiences.

Entries, Feature film, France, Ousmane Sembène, Theatrical screening

Pierre NDEMBY MAMFOUMBY

Université Omar Bongo (Libreville, Gabon)

Logique mathématique dans *Le docker noir* d'Ousmane Sembène

Abstract : The present article examines *Le docker noir* taking into account the narrative trajectory of Diaw Falla as well as the triangular relationship between Diaw-Catherine-Ginette which inscribes the novel in what we call a “double negative narrative”. The narrative, through intertextual contamination with the story of *Sirius*, the slave trader, not only translates the separation/loss of Senegalese symbols and identity on the other side of the Atlantic, but also allows us to look at the novel as an indication of inequality, a place of sometimes impossible transmission and reconciliation with African historical memory through slavery. Studying the narrative from a mathematical point of view will allow us to demonstrate in how far the novel can be described as transatlantic.

Hemisphere, Horizontality, Symmetry, Transatlantic, Verticality

Assane NDIAYE

Université Gaston Berger

Les actes révolutionnaires de la gent féminine dans *Les bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène

Abstract : As a committed writer, Ousmane Sembène reminds the critical struggles led by women during the railway workers' strike with the intention of taking part in the establishment of more fair world. The social commitment of the man originated from Ziguinchor is supported by various feminine figures embodying the ideology of the Senegalese novelist about freedom of speech. In order to show that Sembène is a revolutionary, we focused on ten militants in *Les bouts de bois de Dieu*. Through a sociocritical approach, this article has tried to reveal women's activism.

Justice, Revolt, Ousmane Sembène, Struggle, Woman

Léthicia OBONO NGOU-MILAMA

Chercheure associée – Université de Tours

Sembène Ousmane, un cinéaste en guerre

Abstract : If he is mobilized, enlisted in the corps of “Senegalese Riflemen” of the French army during the Second World War, the war inflicts a deep wound to Sembène Ousmane. This shocking and traumatic experience will tirelessly inspire his literary and cinematographic work. With his camera and his acerbic gaze, the Senegalese filmmaker will address the tragic fate of African soldiers and will restore the indelible imprint of war and colonialism on Africa in his films *Niaye* (1964), *Emitaï* (1971) and *Camp de Thiaroye* (1988).

Colonialism, History, Sembène Ousmane, Soldiers, War

Abdoulaye SALL

Université Cheikh Anta Diop

Dire le monde : le corps et ses écologies dans *Guelwaar* d'Ousmane Sembène

Abstract : This article focuses on corporality as a focus of meaning in *Guelwaar* of Ousmane Sembène and, above all, on its multiple relationships with its different ecologies: textual, social, etc. We study, successively, the metamorphosis that is taking place in African societies through the naked body, emaciated or used in a subversive form and the caricature of the political power that we can see in the representation of elongate body, voluminous or profane.

Body, Caricature, Charge, Ecologies, Subversion

Fortuné NKONENE-BENHA

UFR Lettres modernes

UOB Libreville (Gabon)

Du dialogue au dialogisme : enjeux du style dans *Le mandat*

Abstract : This article takes an analytical look at the Ousmane Sembène's novelistic prose: precisely he proposes a poetic and stylizing reading of *Le mandat*. First grasping the textual structure of this classical work from dialogue, we show its characteristics (psittacism of the characters, polemical exchanges under apparent dialectical interactions, presence of epistolary exchanges). In a second movement, the enunciative heterogeneity laid bare enables us to confirm a cultural hypotext that deeply works on the Sembenian literary language, putting it on a popular invoice. Finally, the analysis succeeds in identifying the "literal novel" as an aesthetic category and scriptural parade that the Senegalese writer forges to overcome the unavoidable tension arising from the face-to-face encounter between writing and the forms of the spoken word.

Dialogue, Expressiveness, Heterogeneity, Literal novel, Style

Florence LECA MERCIER

Sorbonne Université
Stanford University

Hybridité et ironie dans *Le mandat* d'Ousmane Sembène

Abstract : Hybridity is the discursive pattern which best expresses the postcolonial experience. Given the interweaving of the aesthetic and the political projects in Sembène's work, we would like to show that stylistic hybridity in the short story *Le mandat* emerges in three fields, lexical, enunciative and intertextual, and generates irony, thus connecting aesthetics and politics. In terms of lexicon, hybridity means a combination of idioms or registers; as far as enunciation is concerned, hybridity meets the "discours mixtes" as defined by Laurence Rosier; finally, we can see an intertextual hybridity: *Le mandat* is built on an underlying folktale structure which relevance is questioned while a new figure of the traditional griot is suggested.

Griot, Hybridity, Intertextuality, Irony, Ousmane Sembène

Mbaye DIOUF

Université McGill

Ousmane Sembène : une esthétique du *diiso*

Abstract : The representation of public speech continues to determine two major components of African text and film, that is, the dialogical and the narrative. As a site of relational negotiations, reminders of the doxa and ceremonial practices, this public word is formulated and refined in instances of verbal performance such as consultation (*diiso*), panegyric (*tagg*), farce (*foh*) or tirade (*xas*). For an author such as Ousmane Sembène, the elaboration of the text (*Le dernier de l'Empire*) and of the film (*Guelwaar*) constitutes a moment of aestheticization of the *diiso* during which the true meaning of social discourse and interpersonal relations manifests itself. However, the work of fiction and film first seems to reveal a particular utterance and script that distort and turn them over in order to redefine individual or collective destinies, and to express their relationship to the world in a different way.

Diiso, Enonciation, Film, Roman, Ousmane Sembène

Bocar Aly PAM

Université Assane Seck, Ziguinchor

Critique de l'État post-colonial africain : esthétique de l'engagement dans *Le dernier de l'Empire* d'Ousmane Sembène

Abstract: This article analyzes *Le dernier de l'Empire* (1981) by Ousmane Sembène with the main objectives of examining how the postcolonial societies in Africa are touched by many kind of problems addressed by this author in literature. In fact, the book chosen for this study covers the question of the political aspects of the societies, the dictatorship under the name of democracy, corruption as a norm, and many other points. This study examines Sembène's novel from the point of view of his interpretation of social and political realities. It depicts the post-independence disillusionment of Senegal.

Bribery, Denonciation, Engagment, Ousmane Sembène, Thematic Approach

Carina Yervasi

Swarthmore College

Écoutez ! Une invitation au paysage sonore des films d'Ousmane Sembène

Abstract : The role of sound is analyzed in five films by Ousmane Sembène, including his first films *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) and *La Noire de...* [*Black Girl*] (1966). The sounds weave an ensemble or “braid” themselves into the fabric of the film in accordance with a concept theorized by critic Trish FitzSimons. This specific nature of braided sounds reveals narrative elements by way of Sembène’s sound technologies and choices and thus invites spectators to enter into a dialogic community, or even a discursive community, with the filmmaker, his films, and other spectators world-wide.

Narrative frame, Ousmane Sembène, Senegalese cinema, Sound Effects, Soundtrack

Edoardo CAGNAN

Sorbonne Université/ITEM

Chronologie d'Ousmane Sembène : trajectoire, œuvres et contextes

Abstract : This chronology is based on several research works, as well as on several other chronologies. Conceived as a pedagogical tool, its aim is to show Sembène’s trajectory in the literary and cinematographic fields. The novelist-filmmaker’s life and work are linked to other political and cultural events that have marked Senegal, sub-Saharan Africa, the black world, and the French-speaking world.

African cinema, Literary field, Ousmane Sembène, Senegal, Trajectory

PROTOCOLE DE RÉDACTION

- 1.** Page de titre. Inscrire sur la première page, en haut à gauche, vos nom, adresse et courriel ; plus bas, le titre (60 lettres au maximum) de l'article suivi du résumé et des descripteurs.
- 2.** Résumé. Fournir un résumé de l'article (50 à 100 mots) et en donner une version anglaise.
- 3.** Descripteurs. Identifier de 5 à 10 descripteurs (ou mots clés) qui situent le contenu (domaine géographique, sujet, auteurs, théorie, etc.). En donner une traduction anglaise.
- 4.** Mise en pages. Présenter le manuscrit dactylographié à double interligne avec marge de 3 cm, 25 lignes par page. On doit pouvoir en faire des photocopies claires.
- 5.** Intertitres. Coiffer d'intertitres les principales parties de l'article.
- 6.** Citations. Lorsqu'une citation a plus de 4 lignes, la mettre en retrait sans guillemets, suivie de l'appel de la référence (voir n° 11). Mettre entre crochets [] les lettres et les mots ajoutés ou changés dans une citation, de même que les points de suspension indiquant l'omission de un ou plusieurs mots.
- 7.** Tableaux. Rendre les tableaux et les graphiques lisibles au premier coup d'œil.
- 8.** Mise en relief. Mettre en italique les titres de livres, revues et journaux, les mots étrangers, les mots et expressions qui servent d'exemples dans le texte ; mais « mettre entre guillemets » (sans les souligner) les titres d'articles, poèmes et chapitres de livres ainsi que les mots et expressions qu'on désire mettre en relief. Dans une étude de linguistique, <mettre entre parenthèses pointues ou anti-lambdas> la signification d'un mot ou d'une expression.
- 9.** Informations sur l'auteur. Indiquer votre profession et vos principales publications. De 25 à 50 mots.
- 10.** Notes. Numéroter consécutivement les notes du début à la fin de l'article. La première peut servir à identifier le fonds qui a subventionné la recherche ou la société devant laquelle a été présenté le texte sous forme de communication. L'appel de note doit suivre le mot avant toute ponctuation. Ne pas indiquer les références en note de bas de page, mais insérer les appels dans le texte et les références complètes dans la liste des références (voir nos 11 et 12).
- 11.** Appel des références. Appeler les références dans le texte (non pas en note au bas de page) en plaçant entre parenthèses le nom de l'auteur, l'année de publication et le numéro de la page : (Auteur, année : page).
- 12.** Liste des références. Dresser la liste des œuvres citées et des publications utilisées pour préparer l'étude ; les classer dans l'ordre alphabétique des auteurs, par ordre décroissant d'année de publication. Si plusieurs ouvrages d'un même auteur sont publiés la même année, indiquer une lettre après l'année pour les distinguer.

Exemples : ARNOLD, A. James (1995). « The Gendering of Créolité », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala : 21-40.

DÉJEUX, Jean (1989a). « L'accord culturel franco-algérien de 1983 », *Présence Francophone*, Sherbrooke, n° 34 : 91-104.

- 13.** Copie informatique. Tous les textes acceptés pour publication devront être fournis dans un fichier, systèmes IBM compatible ou Macintosh.

CHEMINEMENT DES ARTICLES

- 1. Appel de textes.** *Présence Francophone* souhaite recevoir de ses lecteurs et de ses abonnés des articles originaux (30 pages au maximum) et des comptes rendus. Les textes doivent se conformer à la Politique rédactionnelle pour le contenu et au Protocole de rédaction pour la forme. La revue ne publie pas d'entrevues. Elle accepte les textes envoyés par télécopieur, par courriel et les textes sur disquette (WordPerfect ou Word).
- 2. Accusé de réception.** Sur réception d'un texte, on fait parvenir un accusé de réception.
- 3. Première lecture.** L'article est lu en premier lieu par un membre du comité de rédaction qui évalue sa conformité avec la Politique rédactionnelle de la revue. Si le texte n'est pas retenu, l'auteur en est informé. Le manuscrit n'est pas retourné.
- 4. Deuxième lecture.** L'article est ensuite soumis à un comité de lecture, regroupant des spécialistes du sujet, pour évaluation et commentaires (il est donc important de présenter un texte clair qui puisse être photocopié).
- 5. Décision de publier.** Sur réception des évaluations des membres du comité de lecture, le comité de rédaction décide de publier ou non l'article. L'auteur est informé de la décision et reçoit un résumé des parties pertinentes des évaluations. On peut demander à l'auteur de retravailler son article ou de le présenter en se conformant aux Instructions aux auteurs.
- 6. Intervention du comité de rédaction.** La rédaction se réserve le droit de modifier les titres, intertitres, résumés et descripteurs.
- 7. Assignation au numéro.** L'article prêt pour publication est assigné à un numéro de la revue en tenant compte de la place disponible et de l'intérêt de l'article.
- 8. Épreuves.** Les épreuves sont envoyées à l'auteur pour correction. Celui-ci doit les retourner dans les plus brefs délais.
- 9. Durée du cheminement.** Le temps écoulé entre la réception de l'article et sa publication peut varier de quelques mois à une année ou deux, selon l'état du manuscrit, les corrections exigées, la rapidité de l'auteur à nous répondre et l'espace disponible dans la revue.
- 10. Exemplaires en hommage.** L'auteur d'un article reçoit deux exemplaires du numéro où a paru son article.
- 11. Reproduction d'un texte.** Toute reproduction de l'article dans une autre publication doit faire mention de sa publication antérieure dans *Présence Francophone*.

TARIFS D'ABONNEMENT

	Individuel	Institutionnel
Un an	35 \$ US	45 \$ US
Trois ans	90 \$ US	100 \$ US

Achat d'un numéro : 25 \$ + frais de port

Envoi : Poste aérienne exclusivement

Je désire m'abonner

pour un an	=	\$
pour deux ans	=	\$
pour trois ans	=	\$

Les chèques ou mandats doivent être faits à l'ordre de :

College of the Holy Cross
Présence Francophone
College of the Holy Cross
Worcester, MA 01610-2395
États-Unis

ACHAT DES ANCIENS NUMÉROS

S'adresser à l'Université de Sherbrooke, Département des Lettres et Communication,
Faculté des Lettres et Sciences humaines, Sherbrooke (Québec), J1K 2R1
Canada

Série complète

Numéros 1 à 25 : 100 \$ • Numéros 26 à 52 : 200 \$

Envoyez-moi la 1^{re} série complète _____ Envoyez-moi la 2^e série complète

_____ Envoyez-moi les numéros suivants : _____

Total= _____ \$

Nom : _____

Adresse : _____

Code postal : _____

Pays : _____



Langages et imaginaires d'Ousmane Sembène

Éditorial	
Jean Ouédraogo.....	5
Présentation	
Mbaye Diouf et Edoardo Cagnan.....	8
De Marseille à Moscou : retour sur le contexte politique des années de formation d'Ousmane Sembène (1946-1962)	
Gabrielle Chomentowsky.....	21
Ousmane Sembène et le cinéma soviétique	
Gesine Drews-Sylla.....	34
Écritures dans les films d'Ousmane Sembène : enjeux linguistiques et réception cinématographique	
Louis Ndong.....	49
La diffusion en France des longs métrages d'Ousmane Sembène	
Claude Forest.....	61
Logique mathématique dans <i>Le dockeur noir</i> d'Ousmane Sembène	
Pierre Ndemby Mamfoumy.....	80
Les actes révolutionnaires de la gent féminine dans <i>Les bouts de bois de Dieu</i> d'Ousmane Sembène	
Assane Ndiaye.....	94
Sembène Ousmane, un cinéaste en guerre	
Léthicia Obono Ngou-Milama.....	107
Dire le monde : le corps et ses écologies dans <i>Guelwaar</i> d'Ousmane Sembène	
Abdoulaye Sall.....	120
Du dialogue au dialogisme : enjeux du style dans <i>Le mandat</i>	
Fortuné Nkonene-Benha.....	132
Hybridité et ironie dans <i>Le mandat</i> d'Ousmane Sembène	
Florence Leca Mercier.....	146
Ousmane Sembène : une esthétique du <i>diiso</i>	
Mbaye Diouf.....	163
Critique de l'État post-colonial africain : esthétique de l'engagement dans <i>Le dernier de l'Empire</i> d'Ousmane Sembène	
Bocar Aly Pam.....	176
Écoutez ! Une invitation au paysage sonore des films d'Ousmane Sembène	
Carina Yervasi.....	190
Chronologie d'Ousmane Sembène : trajectoire, oeuvres et contextes	
Edoardo Cagnan.....	208