

12-1-2008

Pugnacité et pouvoir: la représentation des femmes dans les films d'Ousmane Sembène

Sheila Petty
Université de Régina

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

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

Recommended Citation

Petty, Sheila (2008) "Pugnacité et pouvoir: la représentation des femmes dans les films d'Ousmane Sembène," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 5.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/5>

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

Sheila PETTY

Université de Régina

Pugnacité et pouvoir : la représentation des femmes dans les films d'Ousmane Sembène¹

Résumé : En tant que précurseur du cinéma africain, Ousmane Sembène s'est acharné à montrer l'importance de la femme au sein des sociétés africaines. Du personnage de Diouana dans *La Noire de...* (1966), créé au tout début de sa carrière, symbole de la lutte contre la répression coloniale, à celui de Kiné se battant pour l'avenir de ses enfants dans le Sénégal postcolonial exploré dans *Faat Kiné* (2000), Sembène a toujours fait des femmes africaines des personnages courageux, des instigatrices de changements sociaux. Cet article analyse une série de modes de représentation des femmes à travers les films suivants de Sembène : *La Noire de...* (1966) et *Faat Kiné* (2000). Une telle étude, menée par la décomposition de la structure narrative et des particularités esthétiques des films, a l'avantage de permettre une évaluation des personnages féminins par rapport aux préoccupations les plus pressantes de leur époque.

Cinéma, femmes, Ousmane Sembène, postcolonialisme, structure narrative et esthétique

De temps à autre surgit un cinéaste dont le message porte par-delà les générations, par-delà les nations. Ousmane Sembène est de la trempe de ces cinéastes. L'âme solidement ancrée dans le cinéma africain subsaharien des années 1960, le transportant jusqu'au XXI^e siècle, il répand une vision cinématographique qui va déterminer le développement d'un style et d'une structure narrative « à l'africaine » novateurs. Sembène fut un militant et un ardent défenseur du droit des Africains à choisir leur propre destinée. Avec le temps, ses œuvres continuèrent à évoluer, en réponse à la situation sociale et politique, changeant ainsi radicalement la perception qu'avait le public du monde africain, de ses peuples et cultures.

En tant que précurseur du cinéma africain, Ousmane Sembène s'est acharné à montrer l'importance de la femme au sein des sociétés

¹ Texte original en anglais. Traduction de Francine Poirier. Note de l'auteure : je voudrais exprimer toute ma gratitude à mon assistante de recherches D.L. McGregor. Ce travail n'aurait pu être rédigé sans sa constante et bienveillante collaboration.

africaines. Du personnage de Diouana dans *La Noire de...* (1966), créé au tout début de sa carrière, symbole de la lutte contre la répression coloniale, à celui de Kiné se battant pour l'avenir de ses enfants dans le Sénégal postcolonial exploré dans *Faat Kiné* (2000), Sembène a toujours fait des femmes africaines des personnages courageux, des instigatrices de changements sociaux. De fait, les œuvres de Sembène deviennent une profonde source d'inspiration, parallèlement à celles de cinéastes africaines notoires, chaque fois qu'est abordée la problématique des préoccupations de la femme dans le cinéma de l'Afrique subsaharienne². Dans un contexte où la parole de la femme était étouffée par une oppression à la fois culturelle et politique, dès ses premiers films, Sembène réserva une place de choix aux femmes dans sa vision d'une Afrique future. À ce titre, son œuvre se mesure à celle de cinéastes pionnières telles Safi Faye et Sarah Maldoror, partageant avec elles les mêmes soucis, la même détermination à faire des femmes d'Afrique subsaharienne des actrices de choix dans le développement de leur culture et de leur nation³. Par ailleurs, sa façon de mettre en scène des personnages féminins aux prises avec la pauvreté ou l'injustice permet d'analyser la mutation progressive des concepts d'africanité et de l'identité africaine chez Sembène. Partant de ce schéma contextuel, la présente contribution se propose d'analyser quelques modes de représentation des femmes à travers les films suivants : *La Noire de...* (1966) et *Faat Kiné* (2000). Une telle étude, réalisée en décomposant la structure narrative et les particularités esthétiques des films, a l'avantage de permettre une évaluation des personnages féminins par rapport aux préoccupations les plus pressantes de leur époque.

***La Noire de...* ou comment repenser les femmes africaines**

Pour comprendre l'art de Sembène, il est utile d'examiner l'impact des origines du cinéaste sur sa création. En un sens, cet artiste est un parfait produit de son temps. Forcé d'abandonner l'école

² Bien que l'on puisse concevoir un féminisme propre à l'Afrique subsaharienne, le terme « féministe » reste, pour beaucoup d'écrivains, théoriciens et penseurs africains, sujet de controverse à cause de sa facture eurocentrique et des présupposés qu'il draine. Ce débat dépasse les cadres de notre travail et pour cette raison, nous avons opté pour l'expression « préoccupations des femmes ». Pour de plus amples détails, on pourra se reporter au travail de Oyèrónké Oyèwùmí, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* (1997 : 1-17).

³ Bien que très peu représentées dans un domaine dominé par les hommes, les femmes d'Afrique subsaharienne telles Anne-Laure Folly (Togo), Tsitsi Dangarembga (Zimbabwe), Soraya Mire (Somalie) et Fanta Régina Nacro (Burkina Faso) pour ne citer que celles-là sont en train de se faire une réputation de cinéastes accomplies.

à l'âge de 14 ans, il travailla comme manœuvre dans le bâtiment, à Dakar. Lorsqu'éclata la Seconde Guerre mondiale, il s'engagea dans l'armée française. À la libération, il travailla comme docker en France. Tout au long de ce parcours, Sembène ne cessa de fréquenter les écoles du soir des syndicats « pour parfaire sa formation » intellectuelle (Chréachain, 1992 : 241). Ce processus contribua non seulement à sa carrière littéraire, mais l'imprégna aussi d'idées marxistes. En 1950, Sembène était un membre du parti communiste doté d'une conscience révolutionnaire au sens propre du terme, déterminé à révéler au grand jour l'hypocrisie et à remettre en question toute autorité monolithique par le biais de la littérature et du cinéma. Par exemple, son chef-d'œuvre, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), porte sur des cheminots en grève durant la période coloniale. Sembène s'est aussi rendu célèbre par sa critique de la négritude senhorienne. Nombre de ses films focalisent sur la lutte que mènent Africains et Africaines ordinaires pour la survie dans un contexte culturel et économique instables. De plus, comme l'affirme Jude Akudinobi : « Sembène's creative intervention does not depend on self conscious puttering with narrative forms but in advocating an explicitly elucidative, provocative, activist cinema » (2006 : 177)⁴. Ainsi, ayant été témoin du passage du Sénégal du statut de nation colonisée à celui de nation indépendante, Sembène a fait des films incitant au débat et à la création de sujets actants au sein de son public.

Malgré un succès retentissant comme romancier, Sembène s'inquiétait du fait que le faible taux d'alphabétisation combiné à la langue de publication de ses romans (notamment le français) ne restreigne l'accès de la population sénégalaise à ses œuvres. Aussi accepta-t-il une bourse d'études aux studios Gorki à Moscou sous la direction de Mark Donskoi et de Sergei Gerasimov (Petty, 1996 : 3). Donskoi s'avéra l'enseignant idéal ; ses films décrivaient méticuleusement la vie du commun des Russes et exprimaient un type de réalisme soviétique qui, souvent, évitait le didactisme politique. Par-dessus tout, la formation reçue aux studios Gorki permit à Sembène de créer un mode de narration et un style cinématographique parfaits pour la mise en image des préoccupations d'un écrivain dont « the literary subjects were the common people of Senegal struggling to cope with the oppression of colonialism and the disruptive forces of social change brought about

⁴ L'entreprise créative de Sembène n'est pas tributaire d'une manipulation pompeuse des formes narratives. C'est plutôt une entreprise qui milite pour un cinéma explicite, éclairant et provocateur.

by modernization⁵» (Mortimer, 1972 : 64). Par ailleurs, Donskoi et Gerasimov ayant une longue expérience de l'adaptation des œuvres littéraires aux exigences du septième art, Sembène se trouvait dans un milieu propice à l'adaptation de ses propres écrits à l'écran.

Dans bien des films de Sembène, l'image de la femme par laquelle se révèle l'hypocrisie des autres est un thème récurrent. Poussés par la nécessité de protéger leurs enfants ou d'assurer la survie de leur famille, ces personnages féminins trouvent souvent la force requise pour s'opposer à des aléas qui paralysent ou polarisent leurs compatriotes mâles. Ces battantes arrivent toujours à défier les restrictions sociales qui freinent leur réussite, bien des fois à leur corps défendant. *La Noire de...* nous en offre la preuve. Produit en 1966, le film décrit les expériences de Diouana, une jeune femme sénégalaise employée comme domestique qui se suicide en France dans les appartements de ses patrons français. Ce film est une adaptation d'une nouvelle de Sembène publiée dans *Voltaïque*, elle-même inspirée d'un fait divers que Sembène a lu dans la presse française. Plusieurs prix lui furent décernés à des festivals en France et en Tunisie, de même qu'au célèbre Festival des Arts nègres de Dakar, ce qui propulsa Sembène sur la scène internationale. *La Noire de...* exprime le désarroi de Sembène devant l'incapacité du Sénégal à s'affranchir de la domination coloniale après l'octroi de l'Indépendance. C'est un film qui s'élève contre le racisme et dénonce la complicité de la « nouvelle bureaucratie africaine » dans l'exploitation permanente des travailleurs africains par les anciens colonisateurs.

Diouana représente un important personnage type que nous retrouverons dans d'autres films de Sembène : citoyenne d'un Sénégal postcolonial, Diouana veut améliorer sa vie matérielle et fait de la France la terre promise de ses ambitions économiques. Le film commence avec son débarquement en France, quand son employeur vient la chercher au port. Une série de longs plans décrit les premières impressions de Diouana pendant le trajet en voiture qui la conduit à l'appartement de ses patrons. Dans le découpage de sa perspective, les paysages et scènes urbaines qui défilent projettent une occidentalité et dépeignent le mode de vie privilégié des Français. Par exemple, dans un long plan, les bâtiments évoquant une certaine opulence paraissent blottis au pied d'une colline ; dans un autre plan, des personnages apparemment prospères se

⁵ ... dont l'œuvre littéraire portait sur le commun des sénégalais confronté à l'oppression du colonialisme et à l'effet perturbateur de forces sociales engendrée par la modernisation.

promèment le long de la plage. À en juger par ces images, Diouana se trouve au pays des merveilles. Elles cachent cependant une certaine ironie tant grand est le fossé entre la réalité de la situation et la vision de la liberté que ces images semblent promettre. Aussitôt après son arrivée à la demeure de son employeur, un gros plan se referme sur le visage de Diouana en pâmoison devant la tour d'habitation. Suit un plan d'ensemble d'une façade impressionnante, mais cette image est tout aussi ironique que la précédente : les garde-fous métalliques des balcons, superposés les uns au-dessus des autres, les font ressembler à des rangées de boîtes comparables à des cellules de prison. L'ensemble des deux séries d'images annonce pour le personnage une rupture causée par la découverte de la vanité des rêves d'une vie prospère et paisible qu'elle associait à l'idée de la France.

La Noire de... est aussi un film significatif de par son style. À première vue, il semble se départir de ce qui deviendra le cachet esthétique et narratif de Sembène, bien que, rétrospectivement, son esthétique semble presque prophétique puisque *Moolaadé*, réalisé par Sembène 38 ans après, en reprendra les traits principaux. En effet, contrairement à nombre de ses productions plus récentes où abondent les plans américains et plans généraux, *La Noire de...* fait usage de plans moyens et généraux pour aider le public à s'identifier à la situation de Diouana. Le film est aussi remarquable en ce qu'il se fonde sur le monologue intérieur de Diouana, révélé par le biais de la narration, pour décrire le personnage et effectuer une critique sociale. Par exemple, un important objet visuel est introduit dans la narration dès les premiers moments de la présence de Diouana dans l'appartement de ses employeurs. En plan moyen, Diouana salue Madame en lui serrant la main. En arrière plan, un masque africain de couleur foncée accroché au mur fait contraste avec la blancheur de ce dernier. C'est sans doute un souvenir des années passées par les patrons en Afrique. Au moment où Diouana se tourne pour regarder le masque, la caméra effectue un gros plan du masque sur le mur. L'effet est immédiat : le masque apparaît comme un objet avec lequel elle entretient un lien de parenté et le pan l'entourant, vide, de couleur blanche, crée un sentiment d'isolement complet. Par ailleurs, la durée du gros plan est assez longue pour permettre au spectateur de réfléchir sur sa signification, de faire un lien entre le masque et le sort de Diouana, lui octroyant une valeur idéologique. L'image de ce masque reviendra à des moments clés du film pour finalement devenir l'emblème de l'africanité de Diouana, en même

temps que le symbole de la rupture existant entre elle et cette culture française dont elle voudrait tant faire l'expérience.

Les gros plans de Diouana remplissent une fonction similaire. Dans une série de courtes séquences montrant Diouana au travail, les gros plans offrent des moments de réflexion au spectateur. Une séquence commence avec un plan de détail du profil de Diouana en train de faire la vaisselle. Le noir de sa peau et de ses cheveux mis en contraste sur les murs blancs rappelle l'esthétique du gros plan précédent du masque, d'où la suggestion de l'emprisonnement résultant du cadrage. Cependant, l'angle de vue étant direct, le plan ne révèle pas les sentiments de Diouana. Cette fonction revient au monologue intérieur par le biais de la narration, lorsqu'elle fait part au spectateur de son insatisfaction par rapport au travail qu'elle doit faire. Cette prise de vue qui montre Diouana, femme fière ayant le sens de la retenue, mais mécontente, instaure une rupture entre le visage qu'elle affiche dans le monde (son masque face au milieu blanc) et le profond déplaisir qu'elle éprouve. L'ambiguïté d'une telle rupture permet au spectateur de choisir l'aspect qui représente le mieux Diouana et peut-être de réfléchir sur les conséquences d'une vie écartelée. C'est ainsi que Sembène s'approprie ce qui pourrait être décrit comme un artifice cinématographique occidental pour le transformer en moyen d'expression idéologique.

Ainsi que le révèle l'histoire, Diouana débarque en France dans l'espoir de travailler comme gouvernante et se découvre femme exploitée, avec à sa charge non seulement les enfants mais aussi tous les petits travaux domestiques de la maison. Une scène dans la salle de séjour illustre bien le fossé qui s'est creusé entre ses attentes et celles de la maîtresse de maison. Diouana, coquette, porte une belle robe et de talons hauts pour passer une serpillière sur les carreaux noirs et blancs du seuil de la porte. Madame entre et, mécontente, se plaint en ces termes : « Diouana, tu ne vas pas au bal. Cela fait trois semaines que tu es habillée de cette manière ». Elle sort alors un tablier et annonce qu'elle l'a acheté pour Diouana. Cet acte, décrit en plan moyen, illustre l'agression de Madame qui oblige Diouana à se retourner et lui attache brusquement le tablier autour de la taille comme s'il s'agissait d'un enfant récalcitrant ou d'une poupée. C'est un acte qui présume que « la domestique » « appartient » à Madame, le tablier étant l'objet par lequel Diouana passe d'une fière Africaine au statut d'objet.

Sembène oppose le quotidien désespéré de Diouana en France avec sa vie démunie, mais autonome au Sénégal. Dans la première séquence de *flash-backs*, Diouana part de chez elle à la recherche d'un emploi de domestique. Au cours d'une journée peu prometteuse, elle fait la rencontre d'un homme qui, en échange d'une promesse de rendez-vous ultérieur, l'amène au coin d'une rue où se réunissent des femmes en quête d'emplois du même type que ceux recherchés par Diouana. Après quelques jours d'attente, Madame arrive à la recherche d'une domestique. Un long plan montre son entrée en scène, permettant ainsi au spectateur de la dévisager. Arborant un tailleur, des talons hauts, des lunettes noires, le costume de Madame, symbolisant le raffinement occidental, fait contraste avec les habits locaux des femmes assises le long du trottoir en contrebas, à ses pieds. Comme le dit Diouana, elle « passe les femmes en revue », jetant sur elles des regards gênants, rappelant le marché aux esclaves (Mortimer, 1972 : 65). Une dichotomie s'installe dans la représentation de la scène : Diouana, en apparence peu consciente de sa réification du fait de sa présence au coin de la rue, laisse paraître une certaine admiration devant l'élégance de Madame.

L'échec de Diouana à reconnaître son statut dans cet échange se mesure à sa retenue alors que les autres femmes se ruent vers Madame, l'implorant de les embaucher. Son commentaire, « La dame s'écarta de toutes ces mains cherchant à l'atteindre », semble impliquer que Diouana se conçoit comme appartenant à une classe à part. À preuve, lorsque Madame s'éloigne des autres femmes et se dirige vers elle qui ne démontrait nullement son désespoir de travailler, c'est comme si se rencontraient deux personnages égaux. Cependant, si la conscience de la véritable nature de l'échange fait défaut à Diouana, le long plan décrivant la scène du recrutement confère aux spectateurs la distance nécessaire pour juger que le statut de femme blanche aisée de Madame lui assure le pouvoir d'embaucher et en définitive de chosifier Diouana.

Sembène réitère cette dichotomie lorsque, plus tard, Diouana arrive au domicile cossu de Madame et fait la connaissance de ses domestiques. Elle remercie Madame de l'avoir choisie parmi les autres femmes en lui offrant un masque acheté d'un jeune garçon, le même d'ailleurs qu'elle retrouvera sur le mur de l'appartement en France. Madame accepte le masque ; Diouana sort de la pièce au même moment où entre Monsieur. Il prend le masque des

mains de Madame, l'examine et le déclare authentique. Tous deux alors se retournent, à la recherche d'un endroit pour accrocher le masque. Pendant ce temps, le film passe à deux gros plans sur d'autres masques déjà accrochés aux murs de la pièce, montrant ainsi que Monsieur et Madame sont collectionneurs d'objets d'art africains. Finalement, Monsieur installe le masque sur une étagère au milieu de nombreux autres bibelots africains, acte qui revêt une importance idéologique cruciale. En remettant le masque à Monsieur et Madame, Diouana s'est, du même coup et à son insu, soumise à eux. De plus, en le posant sur l'étagère, au milieu des autres objets d'art, c'est Diouana que Monsieur et Madame déposent symboliquement parmi les autres objets qu'ils ont collectionnés. À partir de ce moment, Diouana fera partie de la collection tant qu'elle se confindra à son statut d'objet. Elle sera rejetée dès qu'elle s'en écartera.

Sembène offre à ses spectateurs l'occasion de voir comment Diouana participe à sa propre réification. Suivant le dépôt du masque sur l'étagère, Diouana s'installe dans le beau jardin de Monsieur et Madame. Filmée dans un gros plan, fréquemment interrompu par le jet d'un arroseur sur les plantes du jardin, Diouana rayonne de joie comme si elle avait enfin trouvé le milieu de ses rêves. Cette scène suggère que soit elle dévalorise sa propre culture dans sa poursuite d'un bien-être économique fondé sur des préceptes occidentaux, soit elle n'en a pas conscience. Cette dévalorisation s'illustre de manière encore plus explicite dans la scène filmée au mémorial de guerre à Dakar. Diouana y rencontre l'homme qui lui a fait connaître le coin des bonnes et avec qui elle est devenue intime. Ensemble, ils s'installent au bas des escaliers. Elle l'informe de son départ prochain pour la France, pour y travailler comme gouvernante des enfants de Madame. Ensuite, dès que son ami lui tourne le dos, elle se lève, prise de joie, et sautille sur les escaliers jusqu'au sommet du monument. La séquence narrative du film révèle qu'elle croit son ami en colère d'avoir accepté un travail qui n'est autre qu'une forme d'esclavage domestique, mais toute joyeuse, elle est résolue à partir. Horrifié de son manque de respect pour la symbolique de cet ouvrage d'architecture, l'homme lui enjoint d'arrêter de danser et de descendre du monument. Une autre scène plus intime entre Diouana et l'homme, maintenant son petit ami, reprendra cet argument un peu plus loin. Juste avant son départ pour la France, Diouana et son ami se trouvent dans sa chambre à lui et, étalés sur le lit, feuillettent un vieux numéro du magazine *Elle* aux pages remplies de photos

luisantes de Blancs aisés et de biens de consommation. Extasiée, Diouana éclate : « Imagine ! Je vais en France avec ma maîtresse ». Son ami lui répond en lui demandant ce qu'elle y fera. Lorsqu'elle répond « voir du pays », l'ami se fâche et sort du lit. Perplexe, elle n'en reste pas moins enthousiaste à l'idée de partir. Ce triptyque de scènes prouve que chez Diouana, fierté et orgueil mal placé se mêlent. En effet, malgré son évidente vulnérabilité dans les épisodes ultérieurs qui se dérouleront en France, elle a persisté dans son projet, de manière égoïste disons-le, poussée par un désir démesuré du matériel qui entraînera la renonciation à son identité africaine.

Par ailleurs, l'attitude de Diouana au monument de guerre, sa danse sur la tête des Sénégalais morts au champ de bataille, dénote une dévalorisation de sa propre culture. L'alternance entre son statut de victime et ses actes de complicité à sa propre oppression instaure une ambiguïté dans le personnage de Diouana qu'il revient aux spectateurs de démêler. La question est de savoir si les rêves d'égalité postcoloniaux et de promotion sociale de Diouana sont raisonnables ou si, par son refus d'accepter que ses rêves ne sont qu'illusions, elle se fait volontairement recoloniser.

Cette ambiguïté reste évidente dans la suite du film. En apparence, Diouana semble complètement passive : elle s'arrête de parler, se prive de sommeil, maigrit et délaisse ses tâches domestiques. Cependant, à certains moments, elle se révolte carrément. Par exemple, après une dispute avec Madame à propos de son heure de réveil tardive, Diouana s'habille soigneusement, comme à l'accoutumée, sans oublier de mettre ses talons hauts. La réaction de Madame ne se fait pas attendre. Dès qu'elle aperçoit les chaussures, elle lui ordonne de les enlever en lui précisant qu'elle est une domestique. Diouana se ravise immédiatement, mais pour défier sa patronne, se déchausse au milieu de la salle de séjour et se dirige vers la cuisine pieds nus. Exaspérée, Madame se voit obligée de ramasser les chaussures et de rejoindre Diouana dans la cuisine en train de préparer son propre petit déjeuner. Lorsque, de guerre lasse, elle demande à Diouana si elle est malade, et s'entend rétorquer que non, elle éclate de colère et lui dit que si elle ne travaille pas, elle ne mangera pas. Diouana ne répond pas à la remarque, mais dans son monologue narratif, réplique violemment que si elle ne mange pas, elle ne s'occupera pas des enfants, prouvant par là que toutes ses actions ne sont pas le fait de son état de dépression, mais bien de sa révolte. C'est là une différence importante, car sans

le fossé entre les actes de Diouana et ses monologues narratifs, il serait impossible de susciter le débat et le personnage de Diouana serait réduit à une construction mélodramatique.

L'ambiguïté créée par le suicide de Diouana à la fin est comparable à celle ayant prévalu tout au long du film, d'où la question de sa signification : est-ce l'acte d'une femme à bout de nerfs dans un moment de faiblesse, ou celui d'une femme forte qui, par défi, prend en main sa propre destinée ? Lorsque Diouana reçoit une lettre de sa famille, c'est Monsieur qui la lui lit. La mère de Diouana la réprimande de n'avoir envoyé aucun argent à la famille, la traitant d'égoïste. Puisqu'elle ne sait ni lire ni écrire, Monsieur entreprend de répondre en son nom. Diouana refuse d'obtempérer à la proposition de Monsieur qu'elle lui dicte le texte de la réponse. Aussi ce dernier décide-t-il de composer lui-même la lettre. Prise de colère, Diouana déchire la lettre de sa mère en petits morceaux, quitte le salon et se réfugie dans la cuisine. Dans un très gros plan qui suggère à quel point elle est prise au piège, elle commence à pleurer. Dans son monologue narratif, elle reconnaît être prisonnière, ne pouvant écrire sa propre lettre et n'ayant nul membre de sa famille à ses côtés pour la protéger ou la guider. Une fois seule avec l'enfant à sa charge après le départ de Monsieur et de Madame, Diouana retire le masque du mur en déclarant : « Ce masque m'appartient. Madame m'a trompée. Qu'elle s'occupe de son fils. Elle ne veut pas me donner à manger, alors elle peut s'occuper de lui toute seule ». Par ces mots, elle commence à reconquérir son statut d'actrice, bien qu'au même moment, sa situation continue de se détériorer. À leur retour, Monsieur et Madame trouvent Diouana au lit en train de dormir, ses photos de souvenir de Dakar éparpillées sur le sol, sa valise ouverte, posée sur le lit. Irritée que la vaisselle soit encore dans l'évier et que personne ne se soit occupé de son fils, Madame réveille Diouana à coups de gifles. C'est alors que Monsieur tente de remettre à Diouana ses gages, mais au lieu du remerciement auquel il s'attendait, Diouana prend l'argent et se recroqueville à ses pieds, en pleurs. En fait, Diouana connaît un réveil brutal, car elle se rend compte que cet argent, seule raison de son voyage en France, n'arrivera jamais à compenser l'humiliation subie dans ce pays. Plus tard, Madame, remarquant le vide laissé par le masque sur le mur, retrouve cet objet dans la chambre de Diouana. Elle tente alors de l'arracher des mains de Diouana dans une dispute où celle-ci doit faire valoir sa force physique. Quand Diouana parvient à se saisir du masque, Madame l'accuse violemment d'ingratitude, de manque

de reconnaissance pour toutes les faveurs qui lui ont été accordées. Psychologiquement remontée par cette lutte, Diouana fait sa valise avec un regain d'énergie. Elle fait état de toutes les humiliations souffertes aux mains de Madame et déclare : « Jamais, je ne serai une esclave ». Elle rend argent et tablier à Monsieur et Madame et décide de se suicider en se tranchant les poignets dans la salle de bains. Ce suicide, précédé d'une rébellion dans le monologue narratif du personnage, n'est pas un acte de déprime. Bien au contraire, en s'enlevant la vie, Diouana rejette les présupposés économiques et postcoloniaux à la source de sa venue en France et reprend le contrôle de sa destinée et de sa dignité.

Comme première représentation de la femme africaine, le personnage de Diouana est significatif car il montre comment Sembène suscite le débat en construisant son personnage autour des dichotomies internes. Diouana n'est pas la femme africaine idéale, de loin. Elle n'incarne ni la tradition pure, ni la modernité. C'est un personnage d'une imperfection essentielle car c'est son ambition matérielle démesurée qui va accélérer son drame. Cette imperfection la rapproche de nombreux personnages, hommes et femmes, dépeints par Sembène. En ce sens la construction de Diouana dépasse les critères des différences sexuelles. Cependant, en faisant de son suicide un acte de défi et non de désespoir, Sembène décrit les femmes africaines comme des êtres forts, capables d'accomplir des actes d'envergure et décisifs, qui contribuent à véhiculer des images et identités culturelles positives de l'Afrique.

Sujets de la mondialisation : les femmes abattent des frontières dans *Faat Kiné*

Comme l'ont montré les premiers films de Sembène, les portraits des femmes servaient à divers niveaux à présenter celles-ci comme des membres d'une extrême importance de leurs sociétés, dotées du courage nécessaire pour défier et protéger les traditions africaines les plus intimes de leurs peuples. Par ailleurs, ces portraits posaient des problématiques tout aussi vitales au développement des concepts africains de la nation dans la période d'après les indépendances. Cependant, dans les années 1990, de nouveaux rapports de forces apparurent et commencèrent à remettre en cause et exposer les promesses non tenues de la période postcoloniale.

Ces remises en question se retrouvent dans les œuvres d'une nouvelle génération de cinéastes africains qui exigèrent une nouvelle donne de « l'imaginaire collectif africain » (Mbembe, 2002 : 239) qui a soutenu le cinéma de l'Afrique subsaharienne depuis les années 1970.

Un tel changement d'attitude provient de la réponse apportée par les cinéastes africains aux transformations survenues dans l'environnement social, politique et culturel de l'Afrique résultant de « ce qu'on a appelé les divers forces et processus de la mondialisation avec ses composantes telles la libéralisation du commerce, les technologies de l'information et de la communication en temps réel et la privatisation de l'entreprise d'État » (Oloka-Onyango, 2005 : 1245). Ainsi que le soutient Joseph Oloka-Onyango, la mondialisation est « autant un processus qui rapproche pays et peuples du monde qu'il les éloigne ». Selon lui, elle « entraîne diverses conséquences (bénéfiques et hostiles à la fois) à la promotion et la protection du droit à la culture dans une Afrique moderne » (*ibid.* : 1248, 1245). La mondialisation a plongé un continent africain éprouvé par une violence recrudescende, une santé publique désastreuse et des troubles politiques et économiques de toutes sortes dans une instabilité chronique, en même temps que « le monde continue de subir une division brutale entre ses secteurs développés et sous-développés » (Gikandi, 2001 : 629). Malgré ces conditions difficiles, les cinéastes africains ont pu trouver de nouvelles manières et de nouvelles ressources pour exprimer la pérennité et la nature changeante de l'identité africaine, dès lors qu'ils participent à la lutte. Les nouveaux modes d'expression artistiques ainsi créés reprennent et défient à la fois les nouvelles exigences de la situation postcoloniale.

Moins enclins au didactisme idéologique que ceux les précédant, les films de cette période adoptent un langage cinématographique plus conforme aux conventions occidentales, les préférant aux artifices esthétiques caractérisés par la conception africaine du temps et de l'espace social (Garritano, 2003 : 159). Il est en effet notoire qu'une grammaire cinématographique usant de gros plans et de plans d'ambiance (à la manière de ce que l'on pourrait désigner sous le nom de « mélodrames esthétiques ») pour créer des personnages sous forme d'entités psychologiques a récemment fait irruption dans ce cinéma naissant. Si cette affirmation est vraie, les dernières œuvres cinématographiques de Sembène, cinéaste dont

les premières œuvres symbolisent pour bon nombre l'essence même du cinéma africain didactico-idéologique, prendraient le contre-pied de l'évolution esthétique du cinéma postcolonial africain. Et pourtant, *Faat Kiné* maintient et développe les ancrages idéologiques et esthétiques des premières œuvres de Sembène, instituant de ce fait des liens entre traditions filmiques divergentes.

Faat Kiné se voulait le premier film d'un « triptyque qui, selon Sembène célébrait l'héroïsme au quotidien » (Akudinobi, 2006 : 177). Comme le soutient Jude Akudinobi, en se concentrant sur les femmes comme héroïnes du quotidien, Sembène voulait « inscrire à l'écran les divers significations et aspects du changement social » en « soumettant le monde culturel des femmes à des évaluations critiques généralisées » afin de « mettre sur pied des paramètres de transgression » (*ibid.*). L'intérêt du film *Faat Kiné* réside, en termes de représentation des femmes, dans le fait que le personnage principal incarne un mode de résistance, étant une femme agissant en dehors des normes culturelles africaines. Le film retrace la vie quotidienne de Kiné, femme d'affaires célibataire dont le fils et la fille viennent de réussir au baccalauréat et projettent tous deux de poursuivre leurs études à l'étranger. Leur réussite rappelle à Kiné les faits et les hommes qui ont influencé sa vie, comme son propre père qui exerçait des sévices à son égard, les pères de ses deux enfants qui l'ont abandonnée avec ses enfants, etc.

Comme personnage, *Kiné* incarne la matérialiste postcoloniale par excellence. Gérante d'une station d'essence, occupation certes inhabituelle pour une femme africaine, Kiné est en mesure d'offrir un niveau de vie confortable à sa mère et à ses enfants. En ce sens, elle s'apparente à Diouana avec qui elle partage un droit de regard sur sa propre vie et une autonomie ancrée dans la croyance occidentale voulant que l'épanouissement de soi ne peut résulter que de l'acquisition de la richesse matérielle. Assurément, comme le remarque Carmela Garritano, une telle attitude ajoute une tension à la structure idéologique du film. Le film considère avec une « extrême ambivalence » le fait que « Kiné, née en 1960, se présente comme un personnage historique dont la libération n'est qu'un des nombreux indices d'un Sénégal en évolution » (Garritano, 2003 : 163). C'est là une ambivalence voulue, mise en place pour ébranler ce que d'aucuns pourraient percevoir comme un panégyrique des avantages de la modernisation, car si Kiné suscite l'admiration des spectateurs pour son succès de femme africaine

seule à subvenir à ses besoins et ceux de sa famille, il n'en est pas moins vrai que ce personnage se pose des questions sur le prix des sacrifices personnels consentis pour un tel succès.

Kiné paraît d'abord à l'écran au volant d'une voiture modeste mais apparemment neuve, avec à son bord ses enfants, Aby et Djib, en route vers l'école. Comme le remarque Garritano, la voiture prend valeur de mobilité sociale et ses déplacements d'affaires à travers la ville symbolisent « sa liberté de mouvement et celle des autres qu'elle facilite du fait de sa fonction de gérante de la station d'essence Total » (*ibid.*). Cependant, il existe un autre aspect de cette liberté de mouvement : la station d'essence établit une fine filiation avec le commerce international et fait de Kiné, un sujet africain, une participante de plein droit au système des échanges commerciaux internationaux. S'installe alors une ironie subtile, car malgré une autonomie affichée au grand jour, Kiné est un simple intermédiaire contrôlé par une hiérarchie économique qui règne au-delà de son pays et de ses capacités. Par ailleurs, tout comme Diouana, elle se soucie peu de sa propre complicité avec les forces postcoloniales en présence au Sénégal et dans ses agissements avec les moins nantis (hormis sa famille), elle applique les mêmes méthodes autoritaires. Par exemple, dans une scène au début du film, Kiné, assise dans son bureau immaculé de la station d'essence, reçoit la visite de Pathé, qui est handicapé des membres inférieurs. La grammaire filmique qui rend compte de la scène illustre encore une fois le mariage de l'esthétique bien connue de Sembène avec un style cinématographique occidental. Kiné est dépeinte en plan moyen, en contre-plongée, posant son regard sur le corps atrophié de Pathé. À son tour, Pathé est cadré en plan moyen de plongée, à contrechamp, lors même qu'il lève le regard vers elle. Kiné lui demande où se trouve la chaise roulante qu'elle lui avait procurée en rassemblant des fonds avec d'autres personnes. Pathé répond qu'elle lui a été volée de même que toutes ses affaires par une femme infirme accompagnée de son partenaire. Peu convaincue de cette explication, Kiné l'accuse d'avoir utilisé le don charitable qu'elle lui a fait par pure compassion pour sa pauvreté dans le but de satisfaire les caprices d'une « concubine » et probablement ses propres désirs sexuels. En fait, bien qu'en apparence le contenu narratif de la scène soutienne la générosité de Kiné, il en est tout autre de l'esthétique de la scène. Ici, des cadrages de plongée et de contre-plongée s'opposent pour souligner le sentiment de supériorité de Kiné et l'infériorité de Pathé. La scène se poursuit par un plan

moyen en contre-plongée de Kiné agitant le doigt en direction de Pathé et affirmant : « Tu vois, je pense que c'est Dieu qui te punit de cette manière ». La prise de vue souligne sa condescendance et montre à quel point il est devenu impossible à Kiné d'éprouver de la sympathie pour un pauvre homme dépossédé de ses biens, tant elle tient à lui signifier son irresponsabilité. Devant la virulence d'une telle attaque, l'embarras de Pathé se traduit par un plan moyen, en plongée. Exaspéré, il lui répond : « Dieu n'a rien à faire avec ceci » et menace de tuer ceux qui l'ont dépouillé de ses avoirs. L'esthétique de la prise de vue montre un Pathé coincé dans le pas de la porte et semble décrire à quel point ce personnage vit dans le piège de son infirmité et de sa condition économique.

L'usage combiné de plans moyens et de prises de vue subjectives rappelle les premiers choix esthétiques de *La Noire de...* Dans ce cas-ci, Sembène encourage une identification des émotions du spectateur avec ceux des personnages, tout en instituant une distance idéologique entre eux. De cet amalgame, il s'éloigne d'une esthétique purement didactique pour créer un cadre plus subjectif, susceptible d'engager le public, mais aussi capable de les inciter à réfléchir sur la teneur émotive des dialogues. Par ailleurs, la présentation visuelle de la scène véhicule des nuances idéologiques qui vont au-delà de la simple signification des paroles. Une telle stratégie rapproche Sembène d'un langage filmique postcolonial, refaçonnant des éléments de l'Occident pour exprimer des exigences idéologiques propres au continent africain.

Bien des films de Sembène révèlent des détails de la vie quotidienne africaine qui, souvent, s'imprègnent de faits « remarquablement terre-à-terre » (Akudinobi, 2006 : 180) mais pleins d'évocations aussi inspirantes que fascinantes. Avec *Faat Kiné*, cette tendance atteint des proportions plus marquées que dans les films précédents. Kiné, contrairement à sa « prédécesseur » dans *La Noire de...*, ne subit ni changement radical, ni crise grave dans le film. Ses moments difficiles appartiennent à un passé qui ressurgit au fur et à mesure de la diégèse du film en réponse à des faits divers quotidiens. Comme le déclare Akudinobi, pour elle, le quotidien devient « le site de possibilités adverses étant donné les éléments individuels qui le composent et les contre-courants qui, paradoxalement, le font avancer » (*ibid.* : 180-181). Ce qui en apparence fait figure de simple épisode de la vie quotidienne sénégalaise se transforme en cadre d'évaluation de forces contradictoires et complexes régissant une

société forgée par des impulsions divergentes. De ce fait, le film porte moins sur la direction que Kiné donne à sa vie que sur l'état actuel de sa vie et le chemin parcouru pour y arriver.

Le passé de Kiné est marqué par des trahisons (trois) que le cinéaste nous révèle à travers des *flash-backs*. La première est exposée lorsque le père absent d'Aby se présente à la station d'essence pour s'informer des résultats de sa fille à l'examen du baccalauréat. Visiblement hostile, Kiné lui demande d'un ton moqueur de retourner auprès de ses femmes. Un gros plan de plongée de Kiné marque la fin de cet échange, soulignant l'indignation de Kiné tout en offrant au spectateur un temps de répit pour réfléchir sur les motifs de l'hostilité d'une femme qui, jusqu'à présent, avait su maîtriser ses états d'âme. Suit ensuite un plan en *flash-back* sur le passé de Kiné, sans aucun artifice de transition tel un fondu-enchaîné, octroyant ainsi une certaine urgence au souvenir comme s'il surgissait presque à fleur de peau. La prise de vue débute par l'image d'un bâtiment. Avec le balayage de la caméra sur la façade, il se transforme en plan de demi-ensemble. Une Kiné adolescente habillée en lycéenne paraît à la porte. Une voix d'homme hors-champ lui crie : « Sors ! ». Kiné pleure. Dans la prise de vue suivante, un autre plan de demi-ensemble, la caméra se déplace avec Kiné entourée de deux camarades de classe qui la consolent et lui demandent ce qui se passe. Intervient un gros plan de Kiné en pleurs alors qu'elle apprend à ses camarades qu'elle vient d'être exclue de l'école à deux mois des examens. La caméra fait alors un panoramique sur la gauche vers l'une des amies qui s'enquiert du professeur Gaye, l'homme qui l'a mise enceinte. Lorsque Kiné ne répond pas, la caméra fait un second panoramique vers la gauche et se fixe sur l'autre amie qui déclare que le professeur Gaye est un salaud. Les plans mobiles de la caméra introduisent une nouveauté dans l'esthétique cinématographique de Sembène qui, dans ses premiers films, utilisait essentiellement une caméra stable. Ici, les plans montrant Kiné et ses amies, en particulier le gros plan, instaurent une impression de mobilité sociale reliée à la protagoniste tout au long du film. Par ailleurs, cette séquence explique l'hostilité de Kiné : le père d'Aby a abusé de la confiance de Kiné, l'a abandonnée et empêchée de terminer des études qui lui tenaient à cœur, études qu'elle offrira à ses enfants au prix de grands sacrifices.

La seconde trahison se dévoile lors d'une conversation entre Kiné et sa mère, qui apprend la réussite des enfants à leur examen. Durant cet entretien, Kiné se remémore la réaction de son père à la nouvelle qu'elle était tombée enceinte hors des liens du mariage. Particulièrement brutale, la scène se déroule dans la concession familiale. Alors que la mère prie le père de pardonner la faute de sa fille, celui-ci rétorque : «Aucun bâtard ne naîtra dans ma maison. Jamais!». Il tente alors de mettre le feu sur Kiné avec un bois retiré du feu. La mère s'interpose entre le père et la fille pour la protéger en faisant barrière de son corps. C'est alors qu'elle reçoit la punition du père à sa place. Deux gros plans suggestifs marquent la fin de la scène. Dans le premier, le père regarde brûler sa femme. Pris en contre-plongée extrême, le plan projette du père de Kiné l'image d'un homme à la fois brutal et menaçant. Le second plan débute avec l'image d'un incendie violent avant de panoramiquer vers la droite pour dévoiler en gros plan le dos calciné de la mère de Kiné. Accompagnée des pleurs d'un enfant, la caméra fait un zoom arrière vers un plan moyen lointain montrant la maman en train de bercer un bébé, selon toute vraisemblance Aby. L'importance de ces deux gros plans n'est pas à sous-estimer car ils établissent le lien direct entre patriarcat oppressif et violence contre les femmes. La longueur de la deuxième prise de vue en particulier permet aux spectateurs de réfléchir sur les conséquences de cette violence au niveau individuel et social. Par ailleurs, à la scène suivante, le *flash-back* de la mère de Kiné parle de la honte et des difficultés auxquelles elles ont eu à faire face par la suite : déshéritée par son père, Kiné se voit obligée de renoncer à son rêve de poursuivre une carrière d'avocate et de travailler pour élever son enfant et subvenir aux besoins de sa mère que son père répudie. La mère souhaite d'abord mourir avec sa fille plutôt que d'endurer la honte qui s'est abattue sur elles, mais finit par faire l'éloge de cette dernière pour son ressort et le confort qu'elle a su créer pour ses enfants et leur grand-mère. Par son courage, Kiné regagne l'estime de sa mère : à ses yeux, elle est devenue une héroïne au quotidien.

Le troisième *flash-back* intervient à un moment où Kiné fait ses courses. Ayant trouvé son véhicule bloqué par un automobiliste qui s'est garé en double file, elle décide d'attendre le retour de la personne assise dans sa voiture. Aussitôt, Boubacar, le père de Djib, devenu à présent un vieil homme déguenillé, l'interpelle de loin. Il lui parle de son fils, « un crac » selon lui, et se souvient de ses propres excellents résultats à ces mêmes examens. La caméra effectue

alors un *flash-back* montrant un jeune Boubacar en compagnie de Kiné sur un chantier. Visiblement, Kiné est enceinte et, tandis que le couple fait le tour de la maison inachevée que Boubacar s'est engagé à acheter, le maître d'œuvre s'approche d'eux. Il leur réclame davantage d'argent pour finir le projet. Boubacar hésite, alléguant qu'il s'est déjà acquitté du prix fixé par le contrat de vente. Le maître d'œuvre convainc Kiné qu'ils font une bonne affaire et qu'ils devraient emprunter la somme demandée pour finir les travaux. À son départ, Kiné propose d'y contribuer. Boubacar commence par refuser, mais finit par accepter le chèque que lui tend Kiné. Dans la scène suivant le *flash-back*, Kiné confronte Boubacar à la situation, l'accusant de l'avoir trompée, d'avoir volé son argent et de l'avoir abandonnée alors qu'elle était enceinte. Quand Boubacar lui reproche d'avoir proféré des insanités durant leur dispute, elle lui lance : « Je ne suis pas la jeune mère qui s'est fait engrosser et ravir ses économies », réponse qui établit le lien entre la franchise et l'agressivité de Kiné et les nombreuses trahisons dont elle fut victime à cause d'hommes ayant failli à leurs responsabilités. Qui plus est, cette réponse laisse entendre que sa survie et sa réussite matérielle ont été rendues possibles par un renoncement à la compassion et au pardon.

Il ne fait aucun doute que Kiné est une rebelle imparfaite. De fait, il n'y a pas de scène plus révélatrice de son manque de compassion que celle où l'aborde dans la rue la femme de Massamba Wade, l'homme avec qui elle entretient une liaison. Lorsque cette femme se présente à elle et lui enjoint de cesser tout contact avec son mari, Kiné se moque d'elle. Furieuse, Madame Wade lui lance : « Les gens comme vous qui ne se marient pas, détruisent le mariage des autres ». Après l'avoir traitée de « salope », Madame Wade menace de la brutaliser si jamais elle continuait ses rapports illicites avec son mari. À son départ, Kiné reste assise dans sa voiture quelques moments, plonge la main dans un sac et en sort une cannette de gaz poivre. Elle sort ensuite de sa voiture, court après Madame Wade et lui demande de répéter ce qu'elle vient de dire. Quand Madame Wade s'exécute en ajoutant que cette fois elle ne manquerait pas de lui donner un coup de pied au derrière et de le « truffer de piment », Kiné lui lance le gaz poivre au visage. Prise de douleur, Madame Wade crie et tombe au sol. La réaction de Kiné face à cette scène se voit dans un gros plan en contre-plongée qui souligne son pouvoir sur la femme blessée gisant au sol. Elle lance alors ces derniers mots : « Quand j'ai besoin d'un homme, je le paye pour ses services », réduisant ainsi les rapports qu'elle entretient

avec son mari à une affaire de commerce. Deux éléments font que cette scène pèse lourd, idéologiquement parlant, dans la structure du film. D'abord, il est évident que Kiné aurait pu laisser simplement Madame Wade s'éloigner et la dispute se tasser, d'autant plus qu'elle était coupable des faits qui lui étaient reprochés. Elle fait le choix de poursuivre Madame Wade, mais qui plus est, décide délibérément d'utiliser une arme contre elle. Elle choisit d'user de violence contre une femme, pour la seule raison qu'elle a le pouvoir de le faire. De fait, elle est devenue l'image de son propre père et, tout comme lui, est coupable de perpétuer la violence contre les femmes. Kiné, héroïne au quotidien de sa propre famille, semble avoir fait sienne les pulsions négatives qui voulaient la réprimer.

Il n'empêche que le personnage de Kiné symbolise les changements qui soufflent sur l'Afrique à l'ère de la mondialisation. L'ambiguïté au cœur de ses actions offre une panoplie de lectures possibles au centre desquelles se loge une certaine nostalgie pour les idéaux d'indépendance que semble avoir marginalisé la période postcoloniale. À la fin du film, lors d'une fête à l'occasion des diplômés de fin d'études, Djib confronte les pères Gaye et Boubacar sur la manière dont ils ont traité Kiné. Au paroxysme de cette confrontation, Djib est appelé à se remémorer le respect légendaire dû aux pères en Afrique et son devoir de se conformer aux valeurs africaines. L'un d'eux lui ordonne de se mettre à genoux et de demander pardon. Djib refuse et immédiatement après dénonce l'hypocrisie de Gaye et de Boubacar en leur rappelant qu'ils sont « l'image crachée de notre indépendance. Il ne s'agit pas simplement de dire, il faut agir... Nos pères se sont montrés incapables de donner naissance à une nouvelle Afrique ». Il est clair que cette déclaration rend les générations passées coupables de la persistance des inégalités après l'indépendance du pays et dénonce leur incapacité à instituer tout changement. Par ailleurs, cette déclaration implique que le statut d'héroïne imparfaite de Kiné n'existe qu'en raison de ce qu'il lui a fallu affronter dans cette société faite d'hommes corrompus et hypocrites, au même titre que ces luttes ont fait de son fils un leader potentiel. Dans ce sens, les excès de Kiné illustrent la période transitoire dans laquelle se trouve le continent et Sembène laisse entrevoir la possibilité que l'Afrique rêvée lors des indépendances se réalise dans l'avenir.

Comme constructions filmiques, les personnages féminins de Sembène se révèlent souvent complexes, contradictoires et

controversés. Et dans ces complexités, ils incarnent les multiples facettes des voix des femmes africaines à l'intérieur et en dehors de leurs cultures. Dans une interview accordée en 1972, Sembène déclarait: « Le fait est que la culture africaine a été préservée par les femmes, et c'est grâce à elles que nous avons pu sauver ce que nous avons pu sauver » (Weaver, 1972 : 59). Les personnages de Diouana et Kiné montrent que l'engagement de Sembène à représenter dans son travail le rôle crucial des femmes au sein de la société africaine n'a jamais failli, tout au long de sa longue et fructueuse carrière. Ainsi, il a réussi à altérer l'image des femmes africaines aussi bien à l'intérieur de l'Afrique qu'à travers le globe.

Sheila Petty est professeure d'études cinématographiques et doyenne de la Faculté des beaux-arts à l'Université de Régina. Ses plus récentes recherches portent sur l'identité, l'ethnicité et le rôle de la narrativité et de l'esthétique visuelle au sein des médias numériques africains (incluant ceux de la diaspora). Auteure de nombreux articles sur le cinéma africain, elle a aussi co-dirigé *Canadian Cultural Poesis: Essays on Canadian Culture* (2006) et un numéro spécial d'*Atlantis: a Women's Studies Journal*, intitulé « Digital Feminisms » (2008, vol 32.2). Elle a édité un collectif, *A Call to Action: the Films of Ousmane Sembène* (1996) et vient de publier *Contact Zones: Memory, Origin and Discourses in Black Diasporic Cinema* (2008).

Références

- AKUDINOBI, Jude G. (2006). « Durable Dreams : Dissent, Critique, and Creativity in *Faat Kiné* and *Moolaadé* », *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 6, n° 2: 177-194.
- CHREACHAIN, Firinne Ni (1992). « If I were a Woman, I'd Never Marry an African », *African Affairs*, vol. 91, n° 363: 241-247.
- GARRITANO, Carmela (2003). « Troubled Men and the Women who Create Havoc: Four Recent Films by West African Filmmakers », *Research in African Literatures*, vol. 34, n° 3: 159-165.
- GIKANDI, Simon (2001). « Globalization and the Claims of Postcoloniality », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 100, n° 3: 627-658.
- MBEMBE, Achille (2002). « African Modes of Self-Writing », trad. Steven Rendall, *Public Culture*, vol. 14, n° 1: 239-273.
- MORTIMER, Robert A. (1972). « Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization », *African Arts*, vol. 5, n° 3: 26-27, 64-68, 84.
- OLOKA-ONYANGO, Joseph (2005). « Who's Watching "Big Brother"? Globalization and the Protection of Cultural Rights in Present Day Africa », *Human Rights Quarterly*, vol. 27: 1245-1273.
- OYEWUMI, Oyeronke (1977). *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- PETTY, Sheila (1996). « Introduction », dans Sheila PETTY (éd.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, Trowbridge, Flicks Books: 1-10.
- WEAVER, Harold (1972). « Interview with Ousmane Sembene », *Issue: A Journal of Opinion*, vol. 2, n° 4: 58-64.