

12-1-2008

Un autre monde est possible: création et résistance dans l'oeuvre d'Ousmane Sembène

David Murphy
University of Stirling

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

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

Recommended Citation

Murphy, David (2008) "Un autre monde est possible: création et résistance dans l'oeuvre d'Ousmane Sembène," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 6.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/6>

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.

David MURPHY
University of Stirling

Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre d'Ousmane Sembène

Résumé : Dans sa carrière artistique qui embrasse un demi-siècle, Ousmane Sembène fit souvent figure de pionnier. Bien que les multiples récompenses dont il fut le récipiendaire témoignent d'une reconnaissance des qualités artistiques de son œuvre, celle-ci, tant littéraire que cinématographique, est surtout réputée pour sa dénonciation des injustices coloniales et néocoloniales. Cet article montre que la grandeur de Sembène ne réside pas uniquement dans la dimension politique de son œuvre, ou dans son rôle de pionnier dans le monde du cinéma africain. Sembène fut aussi un grand artiste qui poursuivit toujours une réflexion profonde sur sa pratique en tant qu'écrivain et cinéaste. L'article suivra les traces de cette réflexion sur la forme, à travers une lecture d'œuvres souvent citées pour leur contenu idéologique plus que pour leur contribution culturelle. Une analyse approfondie de son travail révèle un créateur qui cherche toujours à 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.

Cinéma, esthétique, forme, littérature, Ousmane Sembène, résistance

Militant, littéraire et cinéaste

Tout au long de sa carrière artistique qui embrasse un demi-siècle, Ousmane Sembène fit souvent figure de pionnier. Quand il publia ses premiers romans dans les années 1950, il était encore inouï pour un ouvrier pratiquement autodidacte de devenir un littéraire – domaine dominé par des agrégés et des diplômés de la Sorbonne. La qualité de son travail a été par ailleurs reconnue par ses pairs. Par exemple, en 1966, sa nouvelle *Le Mandat* gagna le premier prix au Festival mondial des arts nègres à Dakar, et en 1993, il reçut le Grand prix du Président de la République du Sénégal. Bien que la littérature soit restée le grand amour de sa vie, c'est en tant que cinéaste qu'il s'imposa comme chef de file d'une nouvelle génération d'artistes africains : *Borom Sarret* (1962) fut le premier film tourné par un Africain en Afrique subsaharienne ; *La Noire de...* (1966) représenta le tout premier long métrage d'un Africain ; de même que *Mandabi* (1968) fut le premier film tourné entièrement en langue

Présence Francophone, n° 71, 2008

africaine. Tout comme ses romans, ses films ont aussi reçu des récompenses artistiques: *Moolaadé* et *Camp de Thiaroye*, entre autres, ont été respectivement primés aux Festivals de Cannes et de Venise.

S'il est vrai que ces récompenses témoignent d'une reconnaissance des qualités artistiques de l'œuvre de Sembène, celle-ci, tant littéraire que cinématographique, est surtout réputée pour sa dénonciation des injustices coloniales et néocoloniales. Dans les pages qui suivent, je souhaite montrer que la grandeur d'Ousmane Sembène comme créateur ne réside pas uniquement dans la dimension politique de son œuvre, ou dans son rôle de pionnier au sein du monde du cinéma africain. Sembène fut aussi un illustre artiste de par sa poursuite constante d'une réflexion profonde sur sa pratique d'écrivain et de cinéaste. Cet article suivra donc les traces de cette réflexion sur la forme, à travers une lecture d'œuvres souvent citées pour leur contenu idéologique plus que pour leur contribution culturelle. Cette approche permettra d'examiner non seulement les choix artistiques qui font qu'on utilise un médium plutôt qu'un autre mais, plus important encore, elle révélera la souplesse d'esprit, l'innovation et la créativité qui ont marqué toute la carrière de Sembène. En effet, l'image d'un idéologue prônant la doxa marxiste dans des ouvrages d'un réalisme conventionnel est plutôt une fiction construite par ses détracteurs. Par contre, une analyse approfondie de son travail révèle, en réalité, un créateur qui cherche toujours à imaginer le monde *autrement*: à 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.

Soyons clairs sur cette analyse. Le but n'est point ici d'inciter la critique à adopter une approche qui privilégierait l'art de Sembène aux dépens d'une analyse des questions politiques et sociales débattues dans son œuvre. Au contraire, je souhaite simplement pousser plus loin l'étude de la forme littéraire et cinématographique dont le fameux engagement de Sembène s'est doté. Militant (communiste mais à sa façon) qui s'insurgea contre toutes formes d'injustice, Sembène choisit tout de même, et on l'oublie parfois, un peu trop vite, de s'exprimer dans le domaine artistique. Il faut cependant avouer que l'artiste a, en l'occurrence, sa part de responsabilité dans cette incompréhension. Au cours de la plupart de ses entrevues, il

soulignait de façon virulente la critique sociale contenue dans son œuvre. En réalité, cette violence de ses propos ne reflète pas toute la complexité des ouvrages en question. Personnage intransigeant, obtus et contradictoire à ses heures, Sembène adoptait souvent une attitude agressive lors d'interviews (qu'il détestait). Si l'entrevue tournait trop autour des questions de forme, il se hâtait de parler des questions sociales et politiques. Par contre, si l'on n'abordait que les questions sociales et politiques, il lui arrivait parfois de s'exclamer « mais je suis artiste, moi ! » sans pour autant vouloir communiquer clairement sa réflexion sur la création.

J'eus droit moi-même à ce traitement quand je l'interviewai en 1995 dans ses bureaux de Filmi Doomireew, sa maison de production à Dakar. Le grand homme ne voulait décidément point discuter avec un jeune étudiant irlandais qui lui posait des questions ridicules ; par exemple, si *Banjo*, le célèbre roman du Jamaïcain Claude McKay, dont l'action se déroulait à Marseille, l'avait influencé lors de l'écriture de son premier roman, *Le Docker noir*, également situé pour la plupart à Marseille (roman qui traite du monde des ouvriers noirs dans le port phocéén et sur lequel je reviendrai plus tard¹). Repoussé sur tous les fronts, je fis une dernière tentative, usant alors de la flatterie : « je trouve qu'il y a une réflexion dans votre œuvre sur la question de la forme que la critique néglige », lui dis-je – et voilà... cela marcha ! « Je ne fais pas une littérature du 1^{er} mai », répliqua-t-il... « Oui, je suis artiste. En tant qu'artiste, tout ce qui m'intéresse c'est de rester au plus près de mon peuple » (Murphy, 2000 : 234). Il s'agit donc ici pour nous de montrer la dimension artistique de l'œuvre d'Ousmane Sembène : créateur toujours en quête de récits et de formes pour exprimer les soucis, les désirs et les joies de son public, sans confondre populaire et populisme. C'étaient là des idées sur son art qui m'avaient donné des pistes de réflexion pour mes recherches. Mais ce fut sa réponse à une question sur son rapport à l'histoire et à la tradition africaines (surtout dans le très beau film *Ceddo*) qui me marqua le plus ce jour-là. « Vous essayez de souligner ce qui est pratique pour l'Afrique moderne dans la tradition ? Vous donnez une version alternative des traditions africaines ? », avais-je demandé. « C'est ça. J'ai fait la même chose pour *Ceddo*. Je reconnais que ce n'est peut-être pas historique mais c'est *ma* version » (*ibid.* : 235).

¹ J'étais soulagé d'apprendre en lisant la nouvelle biographie de Sembène écrite par son compatriote Samba Gadjigo que le grand homme ne l'avait pas ménagé non plus lors de leur première rencontre. Alors, je n'étais pas le seul...

Pour Sembène, il s'agit de refuser de céder le terrain de la tradition et du passé aux conservateurs ou aux « négrologues » qui en feraient un musée incapable de donner des réponses aux problèmes actuels (voire de mieux les comprendre). C'est aussi un effort constant de cerner les formes que prenait l'injustice à travers l'histoire. Imaginer *autrement* le passé et la tradition. Et si cette quête d'alternatives s'appliquait aussi à sa décision de devenir cinéaste juste au moment où il venait de publier ce qui reste d'ailleurs son plus grand roman, *Les bouts de bois de Dieu* (1960)? Et si le cheminement vers l'*autrement* se dévoilait dans les différentes approches formelles qu'il adoptait, d'un ouvrage à l'autre, surtout dans les deux premières décennies de sa carrière? Voilà tout un programme esthétique et culturel dont j'essayai de tracer les contours dans mon livre, *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction* (2000), et dans le chapitre qui lui est consacré dans mon récent livre, *Postcolonial African Cinema* (2007). Mon approche critique se nourrissait bien sûr du travail d'autres chercheurs qui, eux aussi, avaient tenté de souligner la qualité artistique de son œuvre. Je pense notamment à Serge Daney (1979), Mbye Cham (1982), Philip Rosen (1991), et bien d'autres encore. Cependant, malgré l'importance de ce travail critique, l'image de l'artiste engagé mais peu porté sur les questions de forme se montre tenace. Et le but principal de cet article est d'inciter la critique à faire évoluer son évaluation de l'un des artistes africains les plus importants de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Imaginer une nouvelle Afrique

Quelque temps après la fameuse interview, je découvris un petit texte de Sembène qui résumait les grandes lignes de sa pensée sur la culture. *L'Homme est culture* est tiré d'un discours qu'il livra en 1975 à l'Université d'Indiana aux États-Unis, et qui fut publié des années plus tard en édition bilingue et sous forme de pamphlet (en passant, ce texte mériterait d'être réédité pour le rendre accessible à une nouvelle génération de lecteurs). Sembène y trace le récit de plusieurs siècles d'histoire ouest-africaine; comme on pourrait s'y attendre, c'est sa version de cette histoire qui s'en dégage clairement. Une histoire *résistante* soulignant les ravages de l'esclavagisme (européen et arabe) et du colonialisme (européen et musulman) et les différentes stratégies adoptées par les Africains pour survivre. Au-delà de tout, mon intérêt dans ce texte si politique

était centré particulièrement sur l'importance que Sembène accordait à l'art et à la culture :

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 (1979 : 13).

L'art et la culture sont ici placés au cœur des activités humaines. Ils n'appartiennent pas à un domaine réservé aux élites. Sembène se démarque des chefs d'État qui prônent un retour au passé tout en s'adressant à leur peuple uniquement en langue européenne (on peut y voir une critique très vive des penseurs de la négritude). Une culture tournée exclusivement vers le passé est une culture mourante :

Si les indépendances africaines ont été saluées comme une victoire de tous les hommes épris de liberté, de nos jours, la culture africaine est pauvre en formes d'expression nouvelles. Si la revendication de l'ancienne culture est une cause juste, son imitation servile est un frein au progrès. L'obligation de faire aujourd'hui comme les ancêtres est un signe de déficience intellectuelle. Pire, c'est le reflet d'un manque d'emprise sur la vie quotidienne (*ibid.* : 21).

Certes, la culture réside au centre des occupations humaines, néanmoins elle doit évoluer constamment afin de répondre aux conditions de vie de chaque époque. Et justement une telle évolution est préconisée par Ousmane Sembène : « Une nouvelle culture africaine germe sur l'humus politique. Elle va brasser les ethnies pour en faire un seul peuple. Elle n'aura de sacré que le respect dû à l'homme. Car l'homme est culture » (*ibid.* : 23). L'Afrique postcoloniale n'a pas tort de jeter un regard vers le passé pour y chercher des valeurs salvatrices là où le colonialisme ne vit que barbarie. Sembène y voit lui la capacité de l'Afrique à élaborer une culture moderne qui va déterminer son rôle dans l'avenir.

Ce désir d'imaginer une nouvelle Afrique qui puise dans le passé tout en regardant vers l'avenir est clairement perceptible dans le roman *Les bouts de bois de Dieu*, un des chefs-d'œuvre de Sembène. Roman d'envergure épique dont l'action se déroule dans les années 1947-48 dans trois grandes villes de l'Afrique occidentale française (Dakar, Thiès, Bamako) et qui fait revivre pour le lecteur toute une foule de personnages aussi divers que le syndicaliste Ibrahima Bakayoko, l'évoluée N'Dèye Touti, et la prostituée, Penda.

De l'avis de nombreux critiques, dont Wole Soyinka (1977 : 117), cette œuvre dépasse le cadre réaliste (qu'on a tendance à lui attribuer) pour atteindre une dimension épique dont l'objectif majeur reste la création d'une nouvelle Afrique faite d'hommes et de femmes nouveaux : « les hommes comprirent que ce temps, s'il enfantait d'autres hommes, il enfantait aussi d'autres femmes » (Sembène, 1960 : 65). Au cœur du désir de Sembène de concevoir *autrement* se retrouve bien sûr sa vision dynamique de la femme africaine. *Les bouts de bois de Dieu* est la première œuvre dans laquelle l'auteur élabore cette vision, comme nous le montre le passage suivant, où la vieille Ramatoulaye cherche à comprendre ce qui a bien pu lui donner cette force qu'elle découvre en elle-même :

D'où lui était donc venue cette force neuve, où était la source de cette force qui se déchainait soudain ? Ce n'était pas à la guerre, Ramatoulaye n'était pas un homme, n'avait pas été soldat, elle n'avait pas connu les longues marches sac au dos au cours desquelles on amasse les rancœurs. Ce n'était pas à l'usine, Ramatoulaye n'avait jamais été soumise aux inhumaines cadences du travail ouvrier. Ce n'était pas dans de multiples étreintes d'hommes. Ramatoulaye n'était pas de celles qui dilapident leur tendresse. Où donc alors ? La réponse était simple comme elle l'était elle-même : dans les cuisines aux foyers éteints (*ibid.* : 124).

Au-delà du récit réaliste

On cite souvent *Les bouts de bois de Dieu* comme l'œuvre représentant le mieux l'approche esthétique du romancier-cinéaste. Sur le plan politique et social, je suis entièrement d'accord avec un tel jugement ; mais je diffère sur le plan esthétique. Si *Les bouts de bois de Dieu* mérite entièrement une place d'envergure, ce roman n'est pas pour autant représentatif de toute la démarche créatrice de l'auteur. Et dans la deuxième partie de cet article, j'essayerai de broser un portrait des textes dans lesquels Sembène met en œuvre sa capacité à imaginer *autrement* hors des frontières du récit réaliste. Il ne s'agit pas ici de faire le procès du réalisme ; je n'adhère pas du tout aux arguments de ceux qui opposent un réalisme conservateur à un postmodernisme plus radical (Murphy, 1997). Il convient de témoigner de la création de Sembène dans toute sa diversité et sa complexité.

Dès son premier livre *Le docker noir* (1956), Sembène a commencé à réfléchir profondément sur la forme. Pour la critique, ce

livre brosse un portrait réaliste de la vie des ouvriers noirs à Marseille et sa valeur documentaire demeure incontestable. Reconnaissons cependant que Sembène y mène une tentative de mieux cerner la place de l'écrivain africain, et de déterminer ses relations avec ses compatriotes ainsi qu'avec la littérature française. *Le docker noir* est l'histoire d'un écrivain sénégalais, Diaw Falla, qui travaille comme porteur sur le port de Marseille tout en cherchant à publier son premier roman. Ce dernier traite, entre autres, de la traite esclavagiste et de la résistance d'un groupe d'esclaves qui refusent d'accepter le sort qui leur est réservé. Diaw Falla découvre que la romancière française qui avait proposé de l'aider à publier son livre vient, en fait, de le publier sous son propre nom. Cette mise en abyme fait du *Docker noir* un roman dont l'un des intérêts principaux est la littérature elle-même. En grande partie, l'histoire représente un combat pour le droit à la parole où la voix et l'expérience du colonisé sont appropriées par l'écrivain blanc. Souligner l'importance de cette réflexion sur l'objet littéraire n'implique nullement une mise en veilleuse du côté politique ou social de l'œuvre puisqu'à travers le personnage de Diaw Falla s'ébauche toute la trame de l'artiste et du petit peuple. Sembène revendique le droit de dépeindre la vie des ouvriers et des déshérités africains ; ce combat, il le poursuivra tout au long de sa carrière. Il ne faut pas oublier que *Le docker noir* marque l'entrée de l'ouvrier-syndicaliste Sembène dans le monde littéraire (Samba Gadjiogo décrit très bien, dans sa biographie, cette période charnière de la vie de l'artiste). Au milieu des années 1950, penser *autrement* pour Sembène, l'ancien docker, signifiait d'abord s'envisager comme artiste à l'âge de 33 ans. Ce qui a exigé de lui un travail presque surhumain pour prouver au monde qu'il pouvait s'exprimer à travers une création artistique réussie.

Sembène pousse la réflexion sur le statut de la littérature africaine encore plus loin dans *Voltaïque* (1962) et *Véhi-Ciosane* (1966). Souvent considérés comme mineurs dans l'œuvre d'Ousmane Sembène, ces textes constituent des clés à une meilleure saisie des enjeux de son projet esthétique. Dans *Voltaïque*, ce recueil de nouvelles dont l'apparente simplicité cache la profonde complexité, texte et récit littéraire sont remis en cause tandis que dans la nouvelle *Véhi-Ciosane*, c'est le rôle même du narrateur et du griot qui est questionné. « L'architecture secrète » qui sous-tend *Voltaïque* pose d'emblée toutes les questions auxquelles sont confrontés les écrivains africains de l'après-indépendance. L'intrigue de la première nouvelle, « Devant l'Histoire » semble être des plus banales. Trois

hommes dans une file d'attente devant un cinéma observent les gens autour d'eux et surtout un couple d'évolués, Abdoulaye et Sakinétou. Comme nos trois observateurs, le couple n'arrive pas à se mettre d'accord sur les mérites du film à l'affiche, *Samson et Dalila, un film historique*. Vont-ils le voir ou vaudrait-il mieux aller écouter de la kora ou assister à la représentation d'un ballet africain ? De guerre lasse, l'épisode finira par une dispute du couple, laissant nos observateurs perplexes :

- Qu'est-ce qui s'est passé entre eux ? Questionna le commentateur étonné.
- Ce qui s'est passé ?... Oh ! C'est fini. Ils ont perdu l'équilibre...
- C'est comme dans le pays. Il n'y a plus d'équilibre... On va voir ce film ?
- Si on allait voir le koratiste Toucouleur... Ça changerait un peu.
- Changer de pays ou d'épouse ne résout aucun problème... si les gens pensent de la même façon... Je me demande ce que va faire Abdoulaye ?...
- On rentre ou non ? redemanda l'autre.
- Ils regardèrent l'affiche... puis tous trois de concert entonnèrent en sifflotant l'air de *Soundjata*... et s'éloignèrent (Sembène, 1962: 13).

Que penser d'un tel dénouement ? Et quelle est, au juste, la signification de cette histoire ? Quel contraste par rapport aux *Bouts de bois de Dieu*, où Sembène ne laisse au lecteur aucun doute quant à la nature et au sujet précis de son texte ! Ici, tout comme les personnages de la nouvelle, le lecteur se retrouve « devant l'histoire » obligé de porter son propre jugement, de tisser des liens entre les différents fils de l'histoire sans l'aide du narrateur. Cependant, pour qui connaît « l'air de Soundjata » et le répertoire usuel des koratistes, le choix du narrateur et des personnages ne souffre d'aucune ambiguïté. À l'opéra-film basé sur l'épisode biblique de Samson et Dalila, les personnages préfèrent une création artistique relatant les exploits d'un héros de l'histoire africaine. L'intérêt dramatique du passage réside en ce que Sembène joue sur le double sens du mot *histoire* afin d'amener le lecteur à réfléchir sur les relations entre *récit* et *histoire* : que sera l'avenir de l'Afrique et qui va raconter son *histoire* ?

Sembène revient sur cette question dans la dernière nouvelle du recueil, « Le Voltaïque ». Un groupe d'hommes se réunit tous les soirs dans une buvette à Dakar pour parler de l'actualité. Mais, un soir, le « sérieux et flegmatique » Saër apporte une dimension historique à la discussion quand il pose la question suivante : « Pourquoi

avons-nous des balafres ? » (*ibid.* : 189). Les recherches des hommes n'aboutissant pas, Saër raconte une histoire « véridique » sur un homme qui coupe le visage de sa fille pour la soustraire aux esclavagistes qui terrorisent le pays :

À des lieux de là, la nouvelle se répandit. On venait des villages les plus reculés pour consulter la grand-mère. Et au long des ans, et des siècles, on vit apparaître des diversités de balafres sur le corps de nos Ancêtres.

Voilà comment nos Ancêtres eurent des marques.

Ils refusaient d'être des esclaves.

Saër avait fini son exposé.

Lecteurs, qu'en pensez-vous ? (*ibid.* : 216)

Pareillement à « Devant l'Histoire », le dénouement de cette nouvelle est incertain. Faut-il croire Saër ou s'agit-il seulement d'une histoire fictive qui n'apporte pas de réponse « historique » ou définitive à la question ? De plus, le récit se termine par une question posée au lecteur qui est, de ce fait, directement impliqué dans les enjeux suscités par le texte. Sembène semble proposer une version *résistante* de l'histoire, tout comme il le fera plus tard dans *Ceddo* et dans d'autres ouvrages. Le lecteur peut y croire s'il le veut mais, encore une fois, c'est le fait de penser *autrement* par rapport au passé et à l'identité africaine qui compte le plus. On ne peut pas reprocher à Sembène une vision manichéenne de l'histoire qui confronte l'Afrique résistante à une Europe spoliatrice, car n'est-ce pas un Africain, le féroce Momutu, qui est le chef des esclavagistes ? L'important dans l'œuvre de Sembène est de révéler l'injustice sous toutes ses formes, qu'elle soit le fait de l'Europe ou de l'Afrique. Et dans ce contexte, le rôle de l'artiste est de trouver une voix/voie appropriée qui lui permette d'exprimer la résistance face à de telles injustices.

Chez Sembène, cette réflexion sur l'artiste trouve sa plus belle expression dans ses tentatives de repenser le rôle du griot dans l'Afrique moderne. Avant de passer à *Véhi-Ciosane* dont l'histoire constitue son sentiment le plus profond sur cette question, faisons un petit détour afin d'examiner « l'avertissement de l'auteur » au début de son roman *L'Harmattan* (1963), dans lequel il explique sa vision du rôle de l'auteur africain et où il tisse un lien étroit entre l'écrivain et le griot :

Je ne fais pas la théorie du roman africain. 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 enregistrerait, déposerait devant tous, sous l'arbre du palabre, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple (Sembène, 1963 : 9).

L'avertissement est donné ; les soucis du romancier réaliste se confondent avec le rôle traditionnel du griot. L'artiste qui place un miroir devant sa société n'est donc pas une nouveauté en Afrique mais plutôt la continuation d'une longue tradition entretenue par le griot (ou *djeli*, comme on l'appelle le plus souvent en Afrique occidentale). En effet, Sembène souhaite établir un pont entre ses idées radicales et certains éléments de la tradition africaine. Il s'écarte d'une vision passéiste, nostalgique et mythique du passé précolonial. S'identifier au griot, pour Sembène, c'est s'identifier au personnage le plus dynamique et le plus intègre du village africain traditionnel. En effet, dans *Véhi-Ciosane*, le griot Déthyè Law constitue le dernier rempart de vérité et de justice contre une élite corrompue :

Je demande pardon à l'assemblée. Je sais ma place dans notre communauté. Une chose est pourtant vraie. Lorsqu'il s'agit de dire la vérité, il n'y a pas de *nawlé* [i.e. rang social]. On connaît le nombre de gens de ma caste assassinés pour le triomphe de la vérité. Vrai que Guibril Guedj Diob [qui commit l'inceste] mérite la mort. C'était la règle de nos pères, nos grands-parents, lorsque l'essence de la noblesse n'était pas exhibition, mais conduite quotidienne. Pour des faits et des actes moindres que celui qui fait l'objet du palabre d'aujourd'hui, on a encore en mémoire les noms de ceux qui ont mis fin à leur vie. C'étaient des *guélewar*, ceux dont mon père et son père chantaient les louanges, non pour plaire, mais plutôt pour écrire, imprimer en nous le sens du devoir et de la dignité de l'homme. Aujourd'hui, cette conduite n'est plus. Mais la vérité, elle, elle est de tous les temps et le sera même après nous (Sembène, 1966 : 69).

Pour Sembène, l'auteur contemporain se doit de continuer la tradition du griot, personnage intransigeant devant l'exigence de vérité. Il est homme à dévoiler les tares ou agissements avilissants des plus puissants de ses congénères, un solitaire qui refuse les tabous et démêle la langue de bois d'où qu'elle vienne.

Cinéma, réalisme et réalité

Cette image du griot moderne nous mène enfin à une discussion de l'œuvre cinématographique d'Ousmane Sembène. Pourquoi, au seuil de ses 40 ans, cet ouvrier devenu écrivain cherche-t-il à devenir cinéaste ? Sembène décrit son retour en Afrique en 1960, après plus d'une décennie passée en Europe, comme une sorte d'épiphanie. Les masses africaines sont illettrées et ne peuvent pas lire ses romans. Alors, il se rend compte que le cinéma, symbiose du récit, du chant et du geste, est la forme moderne ressemblant le plus à l'art du griot et permettant d'atteindre un public plus large :

Force est de constater que la littérature ne mène pas loin. Mais les gens vont au cinéma plus qu'ils ne lisent. Car le cinéma est accessible à tout le monde. J'ai donc jugé plus sage de me tourner vers le cinéma. Avec cette forme d'expression, je suis sûr de toucher la masse. Pour moi, le cinéma 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 les gens dans leur propre langue (cité dans Murphy, 2000 : 68).

Avec *Borom Sarret*, premier court métrage de Sembène, on découvre que le portrait du griot décrit dans *Véhi-Ciosane* comme défenseur de la vérité cache une autre réalité : celle de l'imposteur. Le film raconte une journée dans la vie d'un conducteur de charrette (le Borom Sarret du titre) qui peine à gagner sa vie. Au milieu du film, Borom Sarret croise un griot qui a dû entendre son nom de famille, vraisemblablement d'origine noble. Le griot se met à chanter les louanges de la lignée de Borom Sarret, ce qui attire un attroupement de badauds. Devant cette flatterie, Borom Sarret, heureux de jouir d'un peu de prestige, oublie momentanément ses peines et remet sa recette de la matinée au griot. Cette scène démontre toute l'ambiguïté du rôle du griot dans les sociétés ouest-africaines. Chargé de préserver les mythes et les valeurs de ces sociétés, le griot est aussi au service de certaines familles nobles dont il doit chanter les louanges. Et après le déclin de l'aristocratie ouest-africaine, de nombreux griots durent trouver de nouveaux mécènes chez les hommes politiques ou les chefs religieux. Dans la vision cinématographique prônée par Sembène, le cinéaste constitue le griot moderne, mais il s'agit d'une certaine version du griot. Celui-ci ne flattera pas les puissants, cherchant plutôt à raconter l'histoire du petit peuple. Le désir d'imaginer *autrement* le rôle du griot est illustré de façon très subtile dans la scène évoquée

ci-dessus. Pendant que le griot exalte la lignée de Borom Sarret, la caméra se tourne vers la foule qui regarde la scène. On y aperçoit un garçon qui cherche des clients pour leur cirer les chaussures. Un homme en costume s'éloigne sans payer, après avoir donné un coup de pied à la boîte du cireur. Voici le genre d'histoire que doit raconter le griot moderne.

Dans ses films des années 1960, Sembène est surtout influencé par le néoréalisme italien. Sauf que *La Noire de...* révèle aussi son désir et sa capacité de dépasser le réalisme, surtout dans la dernière séquence où le jeune frère de Diouana poursuit l'employeur de celle-ci. Les moyens et gros plans du jeune garçon couvrant son visage du masque appartenant à sa sœur doublent cette histoire d'une dimension mythique ou symbolique. C'est cette capacité à créer des images d'une puissance symbolique allant hanter le spectateur qui semble motiver Sembène. Pendant la période la plus expérimentale de sa carrière, entre 1971 et 1976, il produira trois films d'une invention remarquable : *Emitai* (1971), *Xala* (1974) et *Ceddo* (1976). Je traiterai ici des deux derniers de ces films.

Ceddo est un film complexe, expérimental et magnifique. Qui plus est, ce film deviendra partie intégrante du mythe personnel de Sembène (sa maison à Yoff dans la banlieue de Dakar s'appelait Galle Ceddo). Il aura vu dans ces Ceddo – *hommes de refus* – la résistance du petit peuple africain face aux menaces extérieures de l'esclavagisme et du colonialisme arabe. Comme l'ont montré certains historiens, il s'agit encore une fois d'un récit historique *d'après Sembène* (Diouf, 1996). Sur le plan visuel, le film est structuré autour d'une opposition entre les rites des Ceddo et ceux des adeptes de l'islam qui se rapprochent de plus en plus de la monarchie traditionnelle. Marginalisés et exclus, les Ceddo choisissent la révolte, ce qui n'empêchera pas leur défaite et leur conversion forcée. Au moment où il semble que tout est perdu, la Princesse Dior revient au village et, dans l'une des scènes les plus extraordinaires du cinéma africain, tue l'imam.

À mon avis, *Xala* représente le film le plus puissant et le plus réussi que Sembène ait créé. Il y mélange le naturalisme du portrait de la première femme Adja Awa Astou, l'humour grossier des blagues sur la prouesse sexuelle d'El Hadji (surtout de la part de la Badiène et d'Oumi N'Doye) et le symbolisme de la séquence qui

ouvre le film. Certains critiques parlèrent de surréalisme en évoquant cette séquence ; toutefois il ne s'agit nullement d'une expression de l'onirisme ou de l'inconscient. Au contraire, il faut dévoiler toute la réalité des indépendances africaines. S'inspirant du modèle du dramaturge allemand Bertolt Brecht, Sembène trouve l'expression du réel dans une forme détachée des conventions réalistes. Les hommes d'affaires africains chassent les Français de la Chambre de commerce et placent tous leurs symboles (bottes militaires, statues de Marianne et de Marie-Antoinette) sur les marches. C'est un moment héroïque au cours duquel la foule regarde ses leaders sur le haut des marches avec respect et admiration. Quel leurre ; la vraie nature de la passation de pouvoirs se révèle tout de suite après. Un des hommes d'affaires blancs revient à la tête d'un groupe de policiers qui repousse la foule. Puis, deux autres hommes d'affaires retournent chargés de mallettes remplies d'argent qui seront distribuées aux hommes d'affaires africains. La célébration nationaliste du début du film n'a servi qu'à cacher l'accession au pouvoir d'une élite égoïste, ainsi que l'avait prévu Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* (1961).

Le contraste entre le film et le roman que Sembène tira du scénario de *Xala* en attendant les fonds nécessaires à la production de son long métrage est révélateur. Il s'insurge pareillement contre la bourgeoisie mais de façon moins acerbe, et la narration brosse un portrait plus détaillé des personnages. Par exemple, on découvre qu'Adja Awa dut se convertir à l'islam quand elle épousa El Hadji, ce qui donne au lecteur une meilleure compréhension de sa souffrance : « La religion, l'éducation de ses enfants devinrent les raisons de son existence. Les rares amies qu'elle avait encore, ou les amis de son mari, parlaient d'elle comme d'une épouse exemplaire » (Sembène, 1973 : 43). Même El Hadji se voit gratifié de qualités et d'un passé cachés. Il avait exercé le métier d'instituteur et participé à la lutte pour l'indépendance avant de succomber à la corruption. Sans se laisser aller à des comparaisons hâtives ou trop généralisatrices, en règle générale, on peut dire que les romans de Sembène s'intéressent plus à la psychologie des personnages alors que ses films mettent en présence deux camps opposés qui finissent par s'affronter. Si le lecteur a le loisir d'en apprendre davantage sur les motivations des personnages, le spectateur dans le cinéma de Sembène participe d'un processus beaucoup plus spontané et émotif. Ce n'est pas selon moi que la littérature permette à Ousmane Sembène d'exprimer une pensée plus nuancée ; il s'agit plutôt d'un

choix esthétique par rapport aux possibilités offertes par les deux médias. Dans certaines interviews, Sembène évoque le caractère réducteur du cinéma où tout est simplifié et où le public n'a pas le temps de réfléchir. Je vois dans de tels propos la frustration d'un littéraire qui s'éloignait au fur et à mesure de sa vraie passion plutôt qu'un commentaire précis sur le déroulement de ses films².

Imaginer autrement

Tout au long de sa carrière, Sembène est resté un homme de refus comme les *Ceddo* qu'il admirait tant ou comme le grand résistant Samory Touré sur qui il préparait un film depuis toujours. Ce n'est pas par pur hasard si ses deux derniers films *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004) mettent en scène des femmes refusant d'accepter le sort que le monde des hommes leur avait réservé. Car Sembène a toujours mis les femmes au cœur de sa vision d'une Afrique postcoloniale renouvelée (comme nous l'avons vu avec *Les bouts de bois de Dieu*). Certains critiques hostiles à Sembène n'ont choisi de voir dans son travail qu'une vision manichéenne du monde avec les bons (ouvriers, colonisés) alignés d'un côté et les méchants (capitalistes, colonisateurs) de l'autre (voir par exemple Harrow, 1995). Cette lecture des romans et films de Sembène m'échappe. Si héros ou héroïnes il y a dans son œuvre, il s'agit surtout de gens « normaux » qui sont propulsés sur le devant de la scène par les circonstances, et qui ne sont jamais des êtres parfaits. La place des femmes dans l'œuvre de Sembène est pour moi une des preuves les plus importantes de la complexité de son art. On aura beau lutter contre le colonialisme et le capitalisme, rien n'y fera si l'on ne se rend pas compte des injustices envers la femme issue des sociétés africaines. Je reconnais volontiers qu'il y a des simplifications ou d'autres « failles » dans l'œuvre de Sembène, mais elles sont les exceptions et non pas la règle (voir Murphy et Williams, 2007). Quand il crée des oppositions binaires, il le fait de façon stratégique afin de révéler des injustices. Cependant, les conclusions souvent ouvertes de ses œuvres nous montrent que les victoires ou les défaites de ses personnages sont toujours partielles ou temporaires.

Alors, quel souvenir garder de l'œuvre de Sembène et de sa carrière exceptionnelle ? Ces dernières années ont vu la

² Dans un récent ouvrage critique, Alexie Tcheuyap (2005) trace de façon remarquable les enjeux de la « réécriture » entre littérature et film en Afrique.

réhabilitation des chantres de la négritude et d'une vision passéiste de l'Afrique à laquelle Sembène s'était toujours opposé. On pourrait y voir un contexte peu prometteur pour la promotion de sa vision ; je préfère penser *autrement* (c'est-à-dire de façon sembenienne) et entrevoir un signe justement de la nécessité d'aller à contre-courant des idées reçues. La capacité de Sembène à imaginer son monde *autrement* est source d'une richesse politique et artistique dont ses lecteurs et ses spectateurs pourront se nourrir pendant longtemps. Dans l'œuvre de Sembène, un autre monde est toujours possible, mais encore faut-il avoir la volonté de changer le présent. Vision idéaliste, certes, mais idéalisme ancré dans les réalités sociales et culturelles de son pays. Au lieu de sombrer dans un pessimisme râleur, Sembène a toujours choisi d'imaginer la possibilité du changement. Et sans cette volonté du grand Sénégalais d'imaginer le monde autrement, la vie artistique africaine de ces cinquante dernières années aurait été infiniment appauvrie.

Et sa réputation purement artistique ? J'admire énormément l'œuvre littéraire de Sembène. *Les bouts de bois de Dieu* est un roman magnifique qui mérite la place qu'il a déjà conquise parmi les classiques de la littérature africaine. Que dire de *Voltaïque* si ce n'est qu'il s'agit d'un livre d'une perfection presque totale auquel on devrait accorder une meilleure réputation que celle d'un ouvrage mineur rédigé par un grand écrivain. Enfin, c'est Sembène le cinéaste qui a vraiment marqué la création artistique africaine du XX^e siècle. L'œuvre de Sembène n'a pas toujours été l'objet de la critique nuancée qu'il méritait et l'on ne peut qu'espérer que sa mort incitera la critique à revisiter son travail. Il ne s'agit pas du tout de faire de l'hagiographie mais plutôt de rendre justice à une œuvre complexe : il est grand temps que la critique se mette à imaginer *autrement* l'œuvre de Sembène.

David Murphy est spécialiste du postcolonial à l'Université de Stirling (Royaume-Uni). Il a publié de nombreux articles sur la littérature et le cinéma africains, ainsi que sur la relation entre la théorie postcoloniale et les études francophones. Il est l'auteur de deux livres : *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction* (2000) ; et (avec Patrick Williams) *Postcolonial African Cinema: Ten Directors* (2007).

Références

CHAM, Mbye Boubacar (1982). « Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Traditions », *Africana Journal*, vol. 13, n° 1-4 : 22-40.

DANEY, Serge (1979). « *Ceddo* (O. Sembène) », *Cahiers du cinéma*, n° 304 : 51-53.

DIOUF, Mamadou (1996). «Histoires et actualités dans *Ceddo* d'Ousmane Sembène et *Hyènes* de Djibril Diop Mambety», dans Sada NIANG (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan: 15-34.

FANON, Frantz (1961). *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero.

GADJIGO, Samba (2007). *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Paris, Homnisphères.

HARROW, Kenneth W. (1995). «Camp de Thiaroye: who's that hiding in those tanks and how come we can't see their faces?», *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 18: 147-52.

MURPHY, David et Patrick WILLIAMS (2007). *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*, Manchester, Manchester University Press.

MURPHY, David (2000). *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford/Trenton, James Currey/Africa World Press.

-- (1997). «The *architecture secrète* of *Voltaïque*», dans J.P. LITTLE et Roger LITTLE (dir.), *Black Accents: Writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*, Londres, Grant & Cutler: 157-69.

ROSEN, Philip (1991). «Making a Nation in Sembène's *Ceddo*», *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 13, n° 1-3: 147-72.

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

-- (1979). *L'homme est culture*, Bloomington, Indiana, African Studies Program.

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

-- (1966). *Véhi-Ciosane/Le mandat*, Paris, Présence Africaine.

-- (1980) [1963]. *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine.

-- (1962). *Voltaïque*, Paris, Présence Africaine.

-- (1960). *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre contemporain.

-- (1956). *Le docker noir*, Paris, Editions Debresse.

SOYINKA, Wole (1977). *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge, University Press.

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