

12-1-2008

De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembène

Alexie Tcheuyap
Université de Toronto

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

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

Recommended Citation

Tcheuyap, Alexie (2008) "De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembène," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 7.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/7>

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.

Alexie TCHEUYAP

Université de Toronto

De la fiction criminelle en Afrique. Relecture des films d'Ousmane Sembène

Résumé: Pour des raisons institutionnelles, idéologiques et même sociologiques, le genre policier a eu de la difficulté à émerger dans les littératures et surtout les cinémas d'Afrique. Si on note aujourd'hui une timide émergence avec quelques réalisateurs d'Afrique de l'Ouest ainsi que dans de populaires films vidéo nigériens, il est toutefois possible, en considérant de plus près les théories sur la question, de constater que certains films d'Ousmane Sembène offrent des stratégies esthétiques permettant de revoir sous un jour nouveau les œuvres d'un réalisateur dont les films ont été souvent réduits à leurs composantes idéologiques. Ces relectures révèlent aussi les limites des théories conventionnelles du genre qui se base généralement sur une perception idéaliste et statique de l'État.

Afrique, crime, délit, loi, mort, (non) enquêtes, Ousmane Sembène, polar

Théories de la fiction criminelle (impossible)

Il peut sembler osé, voire problématique, d'examiner les cinémas africains à la lumière des théories des genres narratifs. En effet, si très peu de chercheurs se sont déjà aventurés sur ce territoire encore peu exploré, les théoriciens et historiens du cinéma ont surtout utilisé les notions de genre pour définir les produits hollywoodiens et autres cinémas dominants. Ce faisant, ils ont ainsi divisé les films en catégories bien définies par des codes appliqués à une série de contextes historiques, politiques et sociaux auxquels des spectateurs s'identifient. L'ouvrage de Thomas Leitch, *Crime Films* (2002), comme celui de Kirsten Moana Thompson, *Crime Films: Investigating the Scene* (2007), proposent ainsi des analyses intéressantes sur l'essor et le développement des récits filmiques policiers dans les cultures occidentales, et en particulier américaines. Cependant, bien que ces études fassent quelques références aux cinémas français et anglais, elles demeurent cependant essentiellement basées sur les œuvres hollywoodiennes.

Présence Francophone, n° 71, 2008

D'autre part, pour bien cerner la question des genres narratifs au cinéma, il faudrait aussi interroger la pensée critique africaine même. Dans son livre *La philosophie africaine* (1995), par exemple, Jean-Godefroy Bidima relève un ensemble de considérations épistémologiques qui ont été systématiquement mises de côté par les philosophes africains, généralement obsédés par les questions idéologiques de développement ou par l'engagement politique. À cause de ce que Bidima appelle la « phallophilosophie », la plupart des penseurs africains considèrent en effet la réflexion philosophique comme trop sérieuse pour s'occuper de questions aussi triviales que les genres, la sexualité, le corps ou encore l'enfance sans susciter un certain sentiment de culpabilité. Ce « sérieux » que critique Bidima rappelle la conception « originelle » du cinéma africain, aujourd'hui vivement remise en question, voire dépassée, qui considérerait la production des images comme un impératif culturel ou politique visant à traiter des questionnements et des transformations sociales. Cet argument impliquerait que la philosophie, tout comme le cinéma, n'aspirerait pas à être populaire ou à produire des genres considérés comme tels, ni à divertir, mais d'abord à transmettre des valeurs « africaines » ou à être utiles face à l'urgence de construction nationale.

D'un autre côté, il est possible de dire que le cinéma, après la littérature, lorsqu'envisagé du point de vue des théories du genre policier ou de la fiction criminelle en général, se définirait de prime abord en Afrique par ce que l'on pourrait appeler un « régime d'impossibilité » ou « régime de l'impossible ». En d'autres termes, la fiction policière – ou du moins telle qu'elle est perçue et comprise par les sociétés occidentales – serait, au regard des premières productions fictionnelles, une utopie en Afrique postcoloniale. Le premier exemple illustrant ce fait, probablement aussi le plus précoce, vient de Pius Ngandu Nkashama. En effet, s'il admet bien dans *Écritures et discours littéraires* que « Le roman policier est, de tous les tests et de toutes les enquêtes, le livre le plus lu ou le plus consommé en Afrique [et le] plus disponible aussi... » (1989 : 209), il soutient également qu'il est littéralement impossible pour le roman policier d'émerger des productions littéraires africaines parce que le besoin de découvrir la vérité, qui est au cœur de ce type de fiction, est incompatible avec le contexte (post)colonial où l'État s'est toujours révélé être perpétuellement criminel. Il écrit en effet :

La fiction romanesque du policier ne peut nullement évoluer sur deux plans contradictoires ; à savoir, la quête de la vérité et la dénonciation du système dans lequel est menée cette quête, ou qui fonde le principe de la vérité. Il apparaît constamment comme un sentiment de frustration, dans la mesure où la relation au sujet et à la thématique qui le porte est souvent décalée, énonciativement, par rapport à la méthode de narration (*ibid.*).

Cette hypothèse de nature institutionnelle a toute son importance parce que la tradition policière dans les sociétés occidentales est en fait un itinéraire narratif de célébration d'un sujet individuel (lequel est souvent collectif en Afrique) dont l'intelligence supérieure permet de dénouer une crise et d'apaiser une communauté soudainement bousculée. L'enquêteur, qu'il s'agisse d'Hercule Poirot, de Maigret, de Colombo ou de James Bond, malgré les faiblesses qu'on peut lui reconnaître, reste un héros, une icône et un restaurateur qui rassure la société.

Or, c'est connu, la police dans l'État postcolonial est essentiellement une force de répression dont les écrivains ont souvent été parmi les nombreuses victimes. Cette police ressemble fort à celle qu'avait réformée Napoléon Bonaparte en France au XIX^e siècle, non pour protéger le citoyen, mais pour surveiller, voire réprimer les factions qui voulaient trop vite s'émanciper du despotisme naissant. Au-delà du rituel de surveillance, le politique et la gestion de la cité se définissent désormais par ce qu'à la suite de Michel Foucault, Achille Mbembe (2003) appelle le biopouvoir, c'est-à-dire, la latitude de décider de ceux qui ont droit à la vie ou à la mort. De manière plus spécifique, ce biopouvoir s'attribue le droit de disposer du corps (et de la vie) d'ennemis convaincus de criminalité ou de toute autre forme d'illégalisme, que celui-ci porte sur les biens, les symboles ou la vie. Dans un tel contexte, selon Ngandu Nkashama, le seul crime véritable est l'atteinte à des institutions illégitimes et liberticides, dont l'arsenal juridique et législatif est flottant, sans cesse tripoté au gré des « Guides » et des « castes d'intouchables » pour lesquels « la loi n'est pas une prescription, mais une circonscription » (*ibid.* : 200). Du coup, les sympathies du lecteur potentiel ou des citoyens ne sauraient aucunement être du côté de « la loi et l'ordre » qui bâtissent le genre, mais, plutôt, fatalement, de sa subversion permanente par laquelle l'anéantissement individuel du dissident peut assurer le salut collectif. Comment une création policière célèbrerait-elle des spécialistes de la torture ou des génocidaires qui écrasent des étudiants lors de banales manifestations ? Une telle construction

juridico-sociale offrirait de l'enquêteur africain n'importe quel portait, sauf celui d'un héros.

L'autre argument central que relève Ngandu Nkashama pour élucider la futilité de l'enquête policière repose sur la constitution anthropologique de certaines sociétés traditionnelles africaines où il revient au groupe, et souvent au mort, de rendre la justice là où le polar classique confie la cure ou la réparation juridique à un enquêteur, sorte de personnage parfois épique dont les succès miraculeux permettent au groupe de renaître de ses crises. Pour lui,

La croyance à la vengeance du mort qui revient hanter son meurtrier par-delà la tombe [...] suffit à elle seule pour prédisposer à des attitudes non-romanesques « policièrement ». Si l'esprit du défunt peut tirer vengeance, s'« accaparer de l'âme de son meurtrier », poursuivre en fantôme ses rêves, ses hallucinations, éparpiller ses facultés mentales, il devient superflu d'entreprendre une recherche d'indices. Celui-ci est déjà condamné à lui-même sans qu'il soit nécessaire de recourir à d'autres juridictions (*ibid.* : 200).

Lorsqu'on y ajoute le fait que l'arme du crime, ainsi que la « preuve » retenue comporte de nombreux éléments magico-religieux échappant à la rationalité occidentale (*ibid.* : 206-sq.), on comprend bien l'ensemble des difficultés institutionnelles, culturelles, esthétiques, anthropologiques et politiques qui rendraient difficile, voire impossible, une véritable émergence d'une fiction policière africaine.

À cette série d'arguments conceptuels inauguraux sur la question du crime dans la fiction, on peut ajouter un autre, plus récent et qui constitue ce qu'on peut appeler, à la suite de Cilas Kemedjio (1999), « l'imaginaire théorique », c'est-à-dire la capacité de la fiction à anticiper ou énoncer des problèmes théoriques. Elle vient en effet du dernier film de Jean-Pierre Bekolo, *Les saignantes*, une œuvre révélant des motifs stylistiques et thématiques tenant à la fois de films policiers, de science-fiction, d'action ou d'horreur, mais aussi de films romantiques et de films fantastiques. Cependant, en divers endroits du récit, le film propose un certain nombre d'intertitres ou de cartons, écritures directement adressées au public et traitant de l'impossibilité de faire tout film de genre en Afrique. Par exemple : « Comment faire un film d'action dans un pays où agir est subversif ? » ; « Comment faire un film d'amour dans un endroit où

l'amour n'existe pas ? » ; « Comment faire un film d'horreur dans un pays où la mort est une fête ? » ; et surtout, « Comment faire un film policier dans un pays où enquêter est interdit ? ». D'ailleurs, dans un entretien avec Olivier Barlet, Bekolo révèle aussi que dans les commissions où il siégeait, lesquelles étaient chargées d'évaluer les scénarios de jeunes cinéastes africains, « Tout ce qui est cinéma de genre est systématiquement éjecté, sous prétexte que ce serait caricatural et cliché » (Bekolo, 2005).

Ce « régime d'impossibilité » et de négation pourrait donc, en partie, rendre compte de la présence limitée non seulement des productions policières, mais aussi des études qui y sont consacrées. Pourtant, Pim Higginson (2005, 2007) note bien, avec raison, qu'on assiste à une prolifération du genre qui n'a jusque-là mérité aucune attention de la part des critiques aussi bien littéraires que cinématographiques. À l'exception de *Postcolonial Postmortems* (2006) de Christine Matzke et Susanne Mühleisen qui, en fait, n'explore que quelques romans de l'Afrique du Sud-Ouest, très peu d'études connues identifient les principes qui dirigerait la fiction policière en Afrique. Les seuls autres exemples qu'on pourrait énumérer sont, en plus de ceux de Pim Higginson, les deux articles d'Ambroise Kom (1999, 2002) et un d'Emmanuel Yewah (1990), lesquels ont tous été publiés après la réflexion fondatrice de Ngandu Nkashama. Aucune étude du genre ne nous semble avoir été entreprise au cinéma. Pourtant, si on observe la structure narrative principale de films récents comme *Madame Brouette* de Moussa Sene Absa, *Les saignantes* de Bekolo ou même *Guelwaar* et des films aussi anciens que *La Noire de...* ou *Xala* d'Ousmane Sembène, en reconsidérant les théories de la fiction criminelle, et si l'on pense, comme Moana Thompson, que « every national cinema has created crime films » (2007 : 1), il devient possible de voir comment les subjectivités africaines se déploient à travers les langages de ce genre. Étant donné d'ailleurs l'obsession des États postcoloniaux pour la loi et l'ordre, on se demande comment cette catégorie n'a pas pu y éclore plus tôt. La question est d'autant plus importante que, comme la postcolonie où la frontière entre le droit et le non-droit est floue, et où le crime n'est pas un concept figé, le polar se compose d'une série de sous-genres dont les frontières ne sont pas bien rigides (j'utilise les termes polar, fiction criminelle ou film policier de manière interchangeable).

La plupart des théoriciens s'accordent à penser que la fiction criminelle est un terme assez large qui comporte un certain nombre de sous-genres aussi variés que les films noirs, les films de police, les films de procédures policières, les films de gangsters, les films d'action, les chroniques judiciaires, etc. Ainsi, si cela était nécessaire, le plus difficile resterait de trouver une définition analytique du crime ou du film policier incluant diverses transformations historiques, théoriques et même culturelles. Pour Thompson, «A preliminary working definition might be that the crime film foregrounds the commission of a crime, and/or emphasizes its investigation, prosecution, prevention and/or punishment» (*ibid.*: 2). Elle ne propose cependant pas plus de détails dans la suite de son ouvrage. Si l'on en croit Thomas Leitch, dont la publication propose une analyse conceptuelle plus élaborée, le problème que présentent les films policiers vient d'abord de la difficulté, voire la quasi-impossibilité de proposer une classification cohérente et une définition du terme générique « fiction criminelle » ainsi que des nombreux sous-genres qu'il implique. De plus, Leitch se demande quel élément, du sujet, des effets ou du style visuel, est le plus utile dans la définition des films policiers (2002: 11). Comme il le note de manière convaincante, «Any film in which crime occurs can fairly be considered a crime film; the test of the classification, as of the resulting definition of the genre, depends on its usefulness in illuminating individual examples and the relations among them¹» (*ibid.*: 302). Il est plus important encore de noter que Leitch base sa recherche sur une série d'analyses examinant des sous-genres variés non pas par rapport à leurs frontières instables, mais par rapport à des motifs actantiels: «Every crime story predicates three leading roles: the criminal who commits the crime, the victim who suffers it, and the avenger or detective who investigates it in the hope of bringing the criminal to justice and establishing the social order the crime had disrupted²» (*ibid.*:13).

Ce régime narratif impliquant une série de personnages typés et des constructions spécifiques se retrouve dans la plupart des principaux récits cinématographiques « conventionnels ». Une telle structure discursive et syntaxique présuppose également un ordre social spécifique dans lequel toutes les institutions fonctionnent

¹ Tout film mettant en scène un crime pourrait à juste titre être considéré un film de crime. La validité de cette classification, de même que la définition du genre qui en résulte, dépend de sa capacité à illustrer des exemples particuliers et à rendre compte des rapports entre différents films.

² Tout film de crime présuppose trois rôles principaux: le criminel, la victime, et le vengeur, ou le détective menant l'enquête qui espère livrer le criminel à la justice et rétablir l'ordre social interrompu par le crime.

comme elles le devraient, c'est-à-dire « normalement ». Cela prend aussi en compte un certain nombre de faits élémentaires tenus pour acquis : l'État est responsable des citoyens et garantit leur bien-être ; il fait respecter la loi, établit les normes juridiques ou éthiques, et le crime y est une exception ; la police et les avocats appliquent la loi et protègent les plus vulnérables. Plus important, le criminel se distingue sans ambiguïté du restant de la société, de telle sorte que, comme l'indique Michel Foucault, son initiative illégale signe son propre anéantissement parce qu'il « est censé avoir accepté une fois pour toutes, avec les lois de la société, celle-là même qui risque de le punir [...] ; il] est donc l'ennemi de la société tout entière. [...] Le moindre crime attaque toute la société » (1975 : 105-106). Il convient également de relever que du point de vue structurel (et structural), la plupart des films policiers se terminent par un retour à l'ordre, construction narrative qui, selon Uri Esenzweig (1986 : 186) en fait un genre essentiellement conservateur. Cependant, comme Barry Keith Grant (2007) l'a récemment écrit, sans doute du fait de la globalisation, les cinéastes du monde entier ont adopté ce style hollywoodien avec plus ou moins de succès. Si l'on en croit Tom O'Regan, dont les analyses se basent sur le cinéma australien, bien qu'il soit crucial pour les cinémas nationaux de se faire une place à l'échelle nationale et internationale face à la prédominance de Hollywood, il l'ont fait en « indigénisant » les genres et en les retravaillant selon leur propre sensibilité culturelle (1996 : 5). Dans un tel contexte, de quelle manière ces conceptualisations pourraient-elles aider à l'intelligence des cinémas africains ?

Bien que divers défis historiques et idéologiques aient presque systématiquement déterminé la production et l'interprétation de films en jouant sur d'évidentes interprétations politiques, en plus des films déjà mentionnés de Bekolo, Absa ou même encore d'un Boubacar Diallo du Burkina Faso, il est cependant possible de revoir certains films fondateurs d'un Ousmane Sembène sous les prismes des théories criminelles. En fait, quand on s'intéresse plus précisément à des films comme *La Noire de...*, *Xala* ou *Guelwaar*, on remarque qu'ils nous rappellent les canons de ce que Elana Gomel appelle le « crime ontologique », c'est-à-dire qu'ils soutiennent un cadre à partir duquel l'univers de l'action s'érige en sujet d'enquête, en un mystère à dénouer, un secret à dévoiler (1995 : 345). Cependant, au-delà de cette similarité générique, l'objet de cet article est l'analyse des modalités narratives et discursives dirigeant les enquêtes

qui conduisent à la découverte de la vérité. Il semble encore plus important d'examiner non seulement les bénéfices offerts par l'utilisation de catégories génériques pour explorer les cinémas africains – surtout dans le cas de quelqu'un comme Sembène – mais aussi d'envisager les risques, les défis théoriques, les écueils et les limites d'une série de conventions qui, si l'on en croit Barry Keith Grant, menace de noyer toute spécificité nationale qui pourrait être exprimée au cinéma (2007 : 105). Dans le cas des œuvres de Sembène par exemple, on peut voir que si l'on ne trouve aucune inculpation des criminels, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'enquête, l'itinéraire narratif de certains personnages peut aider à découvrir la vérité à propos de certains crimes ou autres agressions. Dans ces films, des délits graves, entraînant parfois la mort comme dans *La Noire de...*, sont souvent commis dans des contextes où a) la police est absente b) si les policiers sont présents, ceux-ci représentent un ordre complètement corrompu, ou c) les rares agents à être compétents sont pris au piège d'un système dans lequel l'État est le premier criminel, tout cela rendant toute enquête simplement impossible. La plupart des films africains dans lesquels on retrouve des actions délictuelles graves ne comportent ainsi pas toujours des criminels identifiés. Il n'y existe par conséquent pas d'enquête criminelle. Par contre, on observe parfois ce qu'on peut appeler des enquêtes sociales dans lesquelles la rationalité occidentale et « le fardeau de la preuve » sont sérieusement remis en question. C'est précisément le cas avec *Xala*, qui donne l'exacte mesure du tragique postcolonial.

Le tragique postcolonial : enquêtes sociales et meurtres sans enquêtes

Dans son étude « Mayhem at the Crossroads », Pim Higginson procède entre autres, sans toutefois beaucoup insister, à une relecture de certains classiques africains, notamment *Ville cruelle* de Mongo Beti et *Kocoumbo l'étudiant noir* d'Aké Loba. Il y montre en effet comment ces deux romans offraient déjà, depuis les années 1950, les structures de la fiction criminelle. Quoique longtemps (et tout à fait à propos) interprété comme une métaphore de l'incurie des élites postcoloniales dans toute leur majesté comique, on pourrait également approcher *Xala* sous le même prisme car le dispositif narratif de ce roman est en fait celui d'une enquête consécutive à

un crime, ou tout au moins à une violence fondamentale, fondatrice d'une enquête sociale et d'une quête de savoir. Comme dans les films d'enquête classiques, la construction syntaxique s'y justifie par la réparation ou, au moins, l'élucidation d'un « événement scandaleux dans le monde où il se produit » (Reuter, 2005 : 48).

En effet, si on admet que tout délit est un crime, alors il serait impropre de limiter celui-ci au meurtre. Dans un tel contexte, la scène inaugurale de *Xala*, avec la corruption ouverte des nouvelles élites par les anciens colons, mérite en soi une inculpation et une enquête civile. Mais celle-ci n'a jamais lieu parce qu'une nouvelle norme voit le jour et se reproduit de manière ininterrompue, celle de l'obsession de l'accumulation. Pour bien assurer sa perpétuation, El Hadji, dont le péché est d'avoir fait faillite, est expulsé de la Chambre et remplacé par un pickpocket que le spectateur a vu à l'œuvre dès les premières séquences narratives.

La véritable enquête qui a lieu dans *Xala* est une enquête sociale, visant essentiellement à résoudre les problèmes de performance sexuelle d'un homme qui découvre le jour de ses troisièmes nocces qu'il est incapable d'assumer ses devoirs conjugaux. Son désespoir, comme l'ensemble de ses démarches, révèle l'importance du *savoir* qui est crucial dans les récits d'enquête qui ont toujours « pour visée l'établissement d'une identité. De prime abord et dans son principe, cette démarche d'identification est circonscrite : qui est le fauteur de trouble ? Qui est le coupable ? » (Dubois, 2005 : 64). Dès qu'il se rend compte qu'il est incapable de turgescence, El Hadji, tout comme son entourage, pense directement à une agression sorcière. Il soupçonne tout le monde, à commencer par ses autres épouses qui pourraient lui avoir infligé ce sort par jalousie. Il se rend à deux reprises chez un guérisseur en espérant non seulement se faire soigner, mais aussi découvrir qui sont ses bourreaux. Mais, dans une construction similaire à celle des classiques d'enquête, Ousmane Sembène maintient le suspens et ne révèle la face du « criminel » qu'à la dernière séquence du film. Il ne s'agit ni d'une épouse vengeresse ni d'un rival, mais de l'une des victimes des nombreux crimes d'El Hadji. Mais pour y arriver, on se rend bien compte que le réalisateur sénégalais a utilisé une dramaturgie et des indices qui, dans les séquences antérieures, préparent à la révélation finale.

En effet, lorsque, traumatisé par la découverte du *xala* (mauvais œil), El Hadji revient dans son bureau et décide de solliciter le président afin qu'il le soutienne dans la reconquête de ses pouvoirs d'érection, ce dernier est étonné, car on ne peut perdre aussi brutalement ce type de compétence. À la question de savoir qui en est la cause, El Hadj n'offre pas de réponse verbale, mais scénique. Furieux, il se dirige vers le portail de son magasin, observe ses voisins mendiants dont la mélodie hante le film. Il demande aussitôt au président comment débarrasser le trottoir de ces « déchets humains ». Après un coup de fil, la police les embarque sans ménagement pour un séjour en prison. L'hygiène sociale, purement discriminatoire comme l'indique Foucault, purifie ainsi la cité de sujets brutalement culpabilisés.

Toutefois, ce qu'il est utile de préciser ici, c'est la gratuité du transfert qui se joue, celui du bouc émissaire. Sur le coup, El Hadji *fabrique* une victime, innocente au premier abord, car son acte et la dramaturgie n'ont rien à voir, *a priori*, avec la question que lui pose le président. En outre, il est habitué à cette présence qui lui permet de s'affirmer socialement et le conforte dans sa hiérarchie. La soudaine hostilité qu'il manifeste s'apparente, au départ, à une victimisation gratuite. Cependant, la suite du film laisse croire qu'il s'agit d'une *préparation* construite par la dramaturgie et l'économie de la vengeance.

À la fin du récit, une bande de gueux surgit chez El Hadji et à leur tête se trouve celui qui est mentionné dans la plus grande partie du roman comme « le mendiant ». La torture et l'humiliation qu'il inflige à El Hadji font la lumière sur une ellipse de contenu extrêmement fonctionnelle. Il s'agit d'un frère de El Hadji qui a été, dans le passé, victime de la filouterie traditionnelle du commerçant. Le surgissement de cet homme qui, dans tout le film, est le seul des aveugles exerçant la parole, ainsi que la révélation de son savoir et de son pouvoir curatif permet de mieux comprendre le sens des divers calculs techniques qui ont précédé la scène.

Au plan du cadrage, de la prise de vue, des images et du son, le personnage bénéficie d'un privilège certain. Ainsi remarque-t-on qu'il domine l'écran, toujours assis ou en marche au premier plan, et qu'il est le seul à dialoguer avec le chauffeur de El Hadji. La caméra lui donne une place prépondérante dans l'espace visuel.

Cet indice de fonctionnalité et de détermination du pouvoir est encore confirmé et pleinement illustré à la fin du film : le « leader » se dénonce comme étant le « criminel », le « coupable » recherché par tous, l'instigateur du *xala*. Avec la série de fausses pistes ayant précédé cette scène, on se retrouve en plein dénouement policier. La stratégie est celle du texte d'investigation où les recherches conduisent toujours assez loin des traces du criminel avant de revenir vers lui comme par miracle. Le contexte culturel étant celui de la polygamie à problèmes, l'écriture filmique cible un acteur dans l'entourage, ainsi que le suggère l'un des devins du roman ayant inspiré le film. Et pourtant, on le voit, Sembène place le point critique et la résolution de l'énigme chez des marginaux qui se déclarent eux-mêmes criminels et s'en réjouissent bruyamment. Ce qu'on note ici, c'est que le coupable est en fait un vengeur et qu'il y a plus d'un coupable. On assiste ici à l'oscillation habituelle coupable-victime, car le coupable recherché use de la justice privée pour punir les coupables protégés par le système politico-juridique. En cela, *Xala* révèle l'instabilité des catégories classiques du genre. Certes, El Hadji est victime, en ce que le récit expose systématiquement ses souffrances. Le « coupable », qui n'est jamais nommé, est en fait aussi une victime qui a usé de ses pouvoirs pour se transformer en bourreau. Cette interchangeabilité et cette instabilité des pôles est un indice révélant la fragilité d'un espace où le droit et la justice privés ont supplanté et discrédité l'État déficient.

Ce qui est sans doute important de relever dans la démarche, ce sont les procédés syntaxiques et techniques employés par le réalisateur pour révéler ce « coupable ». L'itinéraire de la « victime », El Hadj, s'apparente à une enquête qui est en fait une véritable incursion dans les mœurs locales. Cette investigation sociale, menée par la victime et non par une autorité policière, ouvre sur un univers où, selon Frank Évrard, « L'enthousiasme rationaliste, la fascination pour la modernité de la science [...] aboutissent à une sacralisation de la quête de la vérité qui n'interdit pas le recours à la magie, aux sciences occultes [...]. L'imaginaire ne peut se contenter toujours du point de vue trop étroitement positiviste ou scientifique » (1996 : 94). C'est pourquoi l'agression subie par El Hadji est résolue dans les mêmes conditions ayant présidé à son émission : elle n'est pas « rationnelle », « cartésienne » ou « scientifique ». Si l'énigme de l'impuissance sexuelle est évacuée, celle des conditions de sa

résolution et de son ordonnancement ne l'est pas forcément. Le même type d'ambiguïté existe dans *Guelwaar*.

Le film *Guelwaar* comporte ce qui pourrait être un crime conventionnel. Il s'ouvre sur la mort de Guelwaar, un notable tué pour avoir critiqué ouvertement l'aide étrangère qu'il considère comme une nouvelle forme d'esclavage. Le problème principal posé dans la narration, cependant, concerne la disparition de son corps, enterré par erreur dans un cimetière musulman. Gora, le gendarme du film, apparaît dès les séquences liminaires et son rôle est non seulement de découvrir l'emplacement du corps de Guelwaar, mais aussi de s'assurer que l'homme soit enterré selon les rites chrétiens. Cependant, les musulmans ne sont pas prêts à accepter des « hérétiques » dans leur cimetière. Ainsi, le film *Guelwaar* est entièrement organisé autour des enquêtes de Gora pour retrouver le corps disparu. Une fois que l'officier découvre qu'une erreur administrative a envoyé le corps d'un chrétien dans une tombe musulmane, de nombreuses séquences sont associées aux voyages de l'officier dans les villages où il doit négocier afin de « sauver » ce corps.

Cependant, les enquêtes et les négociations pour découvrir le corps de Guelwaar prennent plus d'importance que celle qui aurait dû prendre place, c'est-à-dire celle concernant les circonstances de sa mort. En fait, le dissident a simplement été assassiné. Comme dans la plupart des films policiers, *Guelwaar* s'ouvre sur un meurtre. Cependant, le spectateur ne découvrira cette vérité que très tard dans le film. Victime, Guelwaar est un personnage *in absentia*, c'est-à-dire qu'il est l'objet de tout le film, bien qu'il ne soit jamais présent. Cependant, la construction narrative propose quelques *flash-backs* qui expliquent ce qui lui est arrivé. Avant son assassinat, qui n'est pas révélé à l'écran, on a une preuve que Guelwaar est « recherché » ou, au moins, surveillé par la police. Le *flash-back* est inséré quand Barthélémy, le fils du défunt, se rend à la station de police pour déclarer la disparition du corps de son père, après quoi Gora commence son enquête. La plainte suscite des souvenirs de la seule rencontre entre l'officier et le défunt. Quand ils quittent l'hôpital, où ils viennent juste de découvrir que le corps a été enterré ailleurs, Gora et Barthélémy conduisent jusqu'au village. Pendant la conversation, une fois que Gora dit se souvenir de Guelwaar, un fondu introduit un *flash-back*. Cette scène, revécue mentalement

par l'officier, se déroule dans la station de police où Guelwaar est venu se plaindre des actions de jeunes vandales. À peine l'homme est-il entré pour présenter sa plainte que Gora et son collègue se jettent un regard complice qui indique qu'ils connaissent le plaignant, comme l'illustrera plus tard l'attitude défiante de Guelwaar. Dans la prise de vue suivante, un plan rapproché montre Gora ouvrant un dossier dans lequel on peut lire « Pierre Henri Thioune alias Guelwaar. Élément incontrôlable », la dernière expression étant soulignée plusieurs fois. Dans cette séquence, Guelwaar est, de manière évidente, représenté comme une cible, si ce n'est comme un criminel, puisqu'il a un dossier de police dont il ignore l'existence bien sûr.

L'échange verbal entre Guelwaar et l'officier illustre à merveille l'attitude rebelle du défunt. En fait, il serait faux de dire qu'il vient porter plainte : il vient lancer un ultimatum, et son langage corporel comme son ton sont ceux d'un citoyen qui n'est intimidé par aucune autorité. Menaçant, il pointe le doigt vers Gora quand il s'adresse à lui. Guelwaar domine littéralement l'espace officiel où Gora est le chef. Dans un contexte postcolonial où la police est connue pour sa brutalité, le langage verbal et corporel de Guelwaar, sa défiance et son initiative sont inattendues.

À part l'attitude de défi de Guelwaar qui, dans cette séquence, traite de la subversion d'un ordre social vicié, l'élément important de ce *flash-back*, comme dans plusieurs fictions policières, est la distribution et le statut du savoir. Ici, il est clair que Guelwaar est, à divers niveaux, désavantagé. Premièrement, il va probablement être puni et, deuxièmement, ce qui est plus grave, il n'a pas conscience du complot qui se trame contre lui. C'est ici une illustration de ce que François Jost appelle la « focalisation spectatorielle », c'est-à-dire que le spectateur en sait plus que le personnage, ce qui le rend vulnérable. Comme la plupart des héros tragiques, le dissident devient un objet suivant le chemin inévitable de la mort. L'accusation de Guelwaar et la situation difficile dans laquelle il se trouve illustrent clairement la trajectoire de la victime innocente d'un type de fiction policière dans laquelle le comportement criminel apparaît là où on s'y attend le moins : dans l'appareil étatique. L'assassinat qui suivra, suggéré et annoncé dans un autre *flash-back*, est un motif central des films policiers et montre encore que le meurtre, employé par le biopouvoir, reste utilisé pour résoudre de simples différends.

Après le retour de Gora dans le village, un conflit ouvert entre les musulmans et les catholiques se déclare. Lorsqu'arrive le député Fall, il est accompagné du préfet qui, réalisant qui est le défunt, revit la scène de distribution de l'aide alimentaire. C'est à travers son regard que le spectateur perçoit le discours inattendu de Guelwaar dans lequel il critique tout le monde : les élites corrompues qui se font passer pour des messies, une population transformée en troupeau de mendiants. Les métaphores utilisées sont fortes et, ici encore, le langage verbal et corporel, tout comme les mouvements de caméra, présentent le personnage rebelle dans toute sa majesté et la foule écoutant religieusement dans toute sa petitesse. Le film présente divers plans rapprochés : sa voix dominante et autoritaire, ferme à l'extrême, est la seule bande sonore ; son doigt menaçant pointe en direction de l'élite et des populations. Le personnage est également filmé en contre-plongée et la plupart de ceux qui se tiennent autour de lui paraissent minuscules. Ainsi, la mise en scène organisée autour de cet acteur déjà grand, de sa position sur le podium et de sa voix qui a même fait taire le vent, est particulièrement efficace dans son illustration d'une montée en puissance inattendue.

Cependant, pendant son discours, M. Fall demande à Samba que Guelwaar soit interrompu. Sa réponse est ambiguë : « Il a parlé en public pour la dernière fois ». À la suite du *flash-back*, Gora demande si Guelwaar est mort à l'hôpital après avoir été agressé. Si l'on se souvient que Barthélémy dit à Gora, dès le début, que Guelwaar est mort d'une hémorragie interne après une attaque, la question serait donc « qui l'a attaqué et tué ? Qui a vu un intérêt à sa mort ? À qui profite le crime ? ». Une fois encore, le film ne donne aucune réponse. Plus troublant encore est le fait qu'aucun membre de la famille de la victime ne connaisse la réponse. Malgré ses diverses recherches et son professionnalisme, Gora, tout comme le préfet, ne se limite qu'à un simple constat : un citoyen a été attaqué puis est décédé. En d'autres termes, il y a eu un crime qui ne semble pas mériter d'émotions et encore moins une enquête. Le spectateur doit donc rassembler divers éléments du *puzzle* (du reste assez facile) afin d'en venir à une conclusion cohérente : selon toute probabilité et comme Samba l'a promis au député Fall, Guelwaar a été éliminé à cause de ses opinions politiques. Le récit a éclipsé l'aspect le plus important du crime : l'assassinat et les circonstances de son exécution. Bien qu'il y ait une enquête, celle-ci est menée pour une mauvaise raison. C'est une enquête pour rien, puisque

qu'elle s'intéresse à la disparition d'un corps plutôt qu'à la cause de l'existence même de celui-ci, c'est-à-dire, l'origine du crime. Le drame qui se déroule dans *Guelwaar* est une représentation de l'espace postcolonial dans lequel la mort, ou même le meurtre, est une banalité. Mais, au-delà de violence de la « punition » extrême que subit la victime, ce qu'il faut aussi comprendre de l'assassinat contre lequel aucun villageois ne s'insurge, c'est le message qu'il permet au biopouvoir d'offrir aux vivants : éviter la tentation de la récidive. Sinon, comment expliquer la disproportion de la punition par rapport à un banal « délit de discours » ? Sans avoir observé les sociétés postcoloniales, Michel Foucault note bien que

le tort qu'un crime fait au corps social, c'est le désordre qu'il y introduit : le scandale qu'il suscite, l'exemple qu'il donne, l'incitation à recommencer s'il n'est pas puni, la possibilité de généralisation qu'il porte en lui. Pour être utile, le châtement doit avoir pour objectif les conséquences du crime, entendues comme la série de désordre qu'il est capable d'ouvrir (1975 : 110).

Tout porte donc à croire que la terrible sanction contre *Guelwaar* visait à mettre définitivement terme à toute possibilité, voire toute imagination de sédition. Son discours soudain met en péril les fondations de l'État postcolonial, ainsi qu'un des nombreux nœuds du néocolonialisme par lequel l'Afrique se fait tenir par la corde comme un pendu. La continuité et la reproduction interminable du système passe l'élimination définitive de « la mauvaise herbe », procédé fréquent en postcolonie. Vu un tel contexte, on ne s'étonne pas que Pius Ngandu Nkashama et Jean-Pierre Bekolo s'inquiètent du fait qu'en Afrique, les fictions policières se changent en simples fictions puisque leur mise en écriture signifierait, selon eux, que l'état africain, connu pour son réflexe génocidaire, s'autoexamine, ce qui serait un début de suicide. Ce fait pourrait expliquer pourquoi les films d'Ousmane Sembène subvertissent les principes et les catégories de la fiction policière classique en proposant des crimes sans enquêtes, et des enquêtes sociales en lieu et place d'enquêtes criminelles. Ce serait aussi pour cette raison qu'il structurerait son film de telle manière que le meurtre, bien qu'il soit central dans le récit, n'apparaisse que de manière marginale. Cette absence d'enquête, qui s'apparente fort à une banalisation ou même à une normalisation de la mort, n'est pas nouvelle dans le récit littéraire et filmique. Sembène l'annonçait dès *La Noire de...*

En effet, si on a souvent, avec raison, interprété *La Noire de...* comme le récit d'une mort tragique, il reste vrai que par ce film, Sembène anticipe sur une problématique qui fera le succès de médias occidentaux et de jeunes écrivains plusieurs décennies plus tard : l'absolu de l'immigration et les drames qui lui sont associés. Ce qui a aussi souvent échappé à la plupart des critiques, c'est que la trajectoire de Diouana, l'une des nombreuses premières martyres de l'immigration, est aussi digne d'une aventure criminelle. À un rythme aussi lent que la plupart des premiers films d'Ousmane Sembène, *La Noire de...* se construit comme un itinéraire tragique vers la mort. Tourné en noir et blanc, le film comporte un certain nombre de séquences à Antibes où règne l'obscurité. Lorsqu'on y ajoute l'espace concentrationnaire dans lequel évolue la jeune domestique, on ne peut que penser aux cadres carcéraux fréquents dans les films noirs où la mort hante divers sujets.

Diouana arrive en effet en France pour garder des enfants. Mais, elle se rend rapidement compte que le contrat qui la lie à son patron est dolosif. Elle devient l'esclave à tout faire : elle cure l'appartement, fait la cuisine, la vaisselle et la lessive, puis s'occupe des enfants. Accessoirement, elle sert de souffre-douleur pour les crises d'humeur de sa patronne et se fait tripoter par les hôtes qui veulent « essayer du nègre ». Elle vit une solitude glaciale que le réalisateur pousse à l'absolu en lui enlevant la seule chose qui pourrait lui rester : la voix. Elle parle deux ou trois fois dans le film, juste pour répondre oui ou non à ses patrons. En fait, Diouana est prise pour ce que ses patrons français la forcent à être : un bien meuble, corvéable à volonté. Or, comme tous les immigrés, Diouana est victime des pressions de ses parents et amis restés au Sénégal qui la croient heureuse, mais égoïste. Ils sont loin d'imaginer que sa traversée de la Méditerranée était en tous points similaire à celle des esclaves emmenés dans les plantations d'Amérique, car elle ne reçoit aucune rémunération.

Ce sont ces conditions (et même ce conditionnement) qui poussent Diouana au geste ultime. Révulsée, elle remet à son patron la « paie » qu'il finit par lui lancer. Dans une série de très longs plans, la caméra la suit dans la salle bain, toujours accompagnée par la même voix monocorde qui hante le film et qui permet de l'entendre se plaindre de sa condition. Après un bref enchaînement, on découvre en gros plan un corps dans une baignoire. Dans un dernier spasme,

Diouana laisse tomber un couteau. En gros plan, on peut aussi voir la paroi de la baignoire maculée de sang. Une plongée montre l'arme du suicide. Une autre plongée montre ensuite le corps qui coule sous l'eau de la baignoire. Dans la séquence suivante, on aperçoit un Blanc sur une plage en train de lire un journal. C'est ainsi que son patron apprend qu'à Antibes, une jeune « négresse » nommée Gomis Diouana s'est suicidée en se tranchant la gorge. Le plan étant assez long, on peut lire l'ensemble du court article qui explique le décès par une raison étonnante : le mal du pays !

Ce qu'il faut noter ici, en plus de la mort, c'est sa requalification. La presse a rapidement réinterprété le décès, qui est un suicide bien observé par le spectateur qui observe la chute tragique et la détresse de la défunte. Ses patrons n'ont nullement conscience de l'impact du traitement qu'ils lui font subir. Au mieux, le monsieur, mieux que la dame complètement hystérique et méprisante, imagine Diouana frustrée mais ne peut penser à aucun moment à l'élucidation fatale que connaît le spectateur. Du coup, on peut à juste titre soutenir que la jeune esclave noire à tout faire meurt plusieurs fois : non seulement elle est acculée au suicide, mais les raisons l'y ayant poussée sont passées complètement sous silence. Elle reste, jusqu'à sa mort, absente dans la société qui l'accueille. Aussi bien elle que le spectateur qui observe sa chute vers le suicide sont bernés parce que ses bourreaux ne sauront jamais ce qui lui est arrivé. Cette banalisation, ce mépris et cette méconnaissance de la mort autorisent un rapprochement avec *Guelwaar*.

En effet, aussi bien dans *La Noire de...* que dans *Guelwaar*, des décès consécutifs à des agressions sont traités comme des simples faits divers sans aucune importance. Malgré des morts violentes, la diégèse en fait tragiquement l'économie. Dans les deux films, malgré des délits, des crimes évidents ayant entraîné des décès, aucune démarche policière n'est mise en œuvre pour en élucider les circonstances. Dans *Guelwaar*, on enquête sur autre chose, comme si la mort de Guelwaar était celle d'un banal animal sauvage. On pourrait dire que dans ce film, l'État postcolonial (ou plutôt son représentant, ce qui revient au même en Afrique) reprend le seul droit que les « criminels » lui contestent dans les romans policiers : celui de tuer, et, aussi, de (faire) taire la mort de la victime. C'est véritablement l'État comme facteur d'insécurité maximale, destructeur du citoyen, distributeur du droit de vie ou de mort,

comme de celui de narrer ou d'informer sur ses propres actes. Les deux films sont des exemples de fictions criminelles spécifiques, inachevées, non orthodoxes.

Par contre, dans *La Noire de...*, l'absence d'investigation confirme également la banalisation de la vie dans un autre contexte. Il faut remarquer que Diouana évolue dans un espace qui lui est étranger, où le décès d'une Négrresse est un banal fait divers méritant à peine un paragraphe. Après la longue scène du suicide, le patron de la défunte se rend dans le plan suivant en Afrique où il va remettre quelques effets de Diouana. Contrairement à *Guelwaar* où sa famille a pu au moins faire pleinement le deuil avec un mauvais cadavre en attendant que les péripéties de la « mauvaise » enquête découvrent le vrai corps, *La Noire de...* n'offre même pas aux parents éplorés le privilège de revoir le corps de leur fille. Après l'annonce du décès dans le journal, le corps et le visage de la victime disparaissent du récit, alors qu'on se serait attendu, étant donné son pays de résidence, à une banale autopsie. À peine la mort annoncée, on revoit le patron en Afrique. Arrivé dans la concession de sa victime, il tend quelques billets de banque à sa mère qui, dignement, les refuse, alors qu'il est clair, ainsi qu'elle le rappelait à sa fille, qu'elle endurait de nombreuses difficultés. La liberté, voire l'aisance et l'arrogance avec laquelle il se rend et revient d'Afrique après la mort de Diouana, montre encore, s'il en était besoin, que le contexte colonial était bien proche du système esclavagiste qui permettait au maître de disposer de la vie de ses « biens ». Le personnage n'est inquiet ni en France, ni en Afrique d'où il repart aussi libre qu'il s'y était rendu. Certes, la séquence terminale est une sorte de montage parallèle dans laquelle le Français essaie de s'éloigner d'un jeune garçon qui le suit en courant, portant sur son visage un masque africain, l'un des seuls moments de résistance à l'humiliation. Mais, le jeune homme s'essouffle rapidement et le patron de Diouana regagne son bateau. Comme dans *Guelwaar*, la question du savoir ne se pose pas : la mort, suite à de terribles agressions, est acceptée religieusement par le groupe comme une fatalité. En ce sens, on pourrait même risquer l'hypothèse qu'El Hadji est heureux, puisque non seulement il est guéri, mais il finit par savoir qui est son bourreau.

On a pu voir tout au long de cette étude qu'il est possible de revisiter certains films de Sembène et de constater que leur construction narrative et discursive autorise un rapprochement avec

les théories du genre policier. Si *Xala* ne construit pas une enquête criminelle, il inclut néanmoins une enquête sociale dans laquelle la (con)quête de la vérité, comme le tourment lié à l'acquisition du savoir, reste centrale. Bien plus, suite à une crise et une agression qu'aucun document juridique ne saurait documenter, des démarches sont entreprises pour dépister un coupable qui finit par se dénoncer lui-même, tout en administrant sa propre justice dans un contexte où la police sert carrément à autre chose. Quant à *Guelwaar* et *La Noire de...*, ils illustrent simplement une banalisation de la mort en ce qu'ils mettent en scène des crimes ne donnant lieu à aucune enquête. Dans le premier film, on enquête sur les conséquences de la mort et non sur la mort elle-même. Dans le second, contrairement au premier, il n'y a même simplement pas d'enquête. Pire : la mort de la victime, consécutive à une torture psychologique et physique effroyable, est simplement requalifiée, maquillée et transformée en crise de dépaysement. La vie du Nègre ne vaut donc rien, dans un espace social où l'État est en général le premier meurtrier dont il faut se protéger en tout temps.

Alexie Tcheuyap enseigne les écritures francophones au Département d'Études françaises de l'Université de Toronto. Il a dirigé de nombreux numéros spéciaux de revues et publié les ouvrages suivants : *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama* (1998), *Cinema and Social Discourse in Cameroon* (2005), *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone* (2005) et *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours* (2007). Financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, il travaille actuellement sur un projet qui analyse les représentations des « violences postcoloniales » dans les essais, la fiction littéraire et cinématographique.

Références

- BEKOLO, Jean-Pierre (2005). « Être à la fois Africain et contemporain. Entretien d'Olivier Barlet avec Jean-Pierre Bekolo à propos de *Les Saignantes* », http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3944, publié le 8 août 2005.
- (2005). *The Bloodettes*, Quartier Mozart Films.
- BIDIMA, Jean-Godefroy (1995). *La philosophie africaine*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUBOIS, Jacques (2005). *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.
- ÉVRARD, Franck (1996). *Lire le roman policier*, Paris, Dunod.
- EISENZWEIG, Uri (1986). *Le récit impossible*, Paris, Christian Bougeois.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- GOMEL, Elana (1995). « Mystery, Apocalypse and Utopia: The Case of the Ontological Detective Story », *Science-Fiction Studies*, n° 22: 343-356.

- GRANT, Barry Keith (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*, London/New York, Wallflower.
- (éd.) (2003). *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press.
- KEMEDJIO, Cilas (1999). *De la négritude à la créolité. Édouard Glissant, Maryse Condé et la malédiction de la théorie*, Hamburg, LIT.
- KOM, Ambroise (2002). « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », *Notre Librairie*, n° 148 : 36-43.
- (1999). « Littérature africaine. L'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, Janvier-avril : 16-25.
- HIGGINSON, Pim (2007). « A Descent into Crime. Explaining Mongo Beti's Last Two Novels », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, n° 3 : 377-391.
- (2005). « Mayhem at the Crossroads: Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel », *Yale French Studies*, n° 108 : 160-176.
- JOST, François (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- LEITCH, Thomas M. (2002). *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MBEMBE, Achille (2003). « Necropolitics », *Public Culture*, vol. 15, n° 1 : 11-40.
- MATZKE, Christine et Susanne MÜHLEISEN (2006). *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- NGANDU NKASHAMA, Pius (1989). *Écritures et discours littéraires: études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan.
- O'REGAN, Tom (1996). *Australian National Cinema*, London/New York, Routledge.
- REUTER, Yves (2005). *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin.
- SEMBÈNE, Ousmane (1990). *Guelwaar*, California Newsreel.
- (1974). *Xala*, New Yorker Films.
- (1966) *La Noire de...*, La médiathèque des trois mondes.
- SENE ABSA, Moussa (2002). *Madame Brouette*, Christal Films.
- THOMPSON, Kirsten Moana (2007). *Crime Films. Investigating the Scene*, London/New York, Wallflower.
- YEWAH, Emmanuel (1990). « Traditions, Politics and African Detective Fiction », *Ufahamu: Journal of African Activist Association*, vol. 18, n° 3 : 66-76.