

12-1-2008

## Du néoréalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret

Sada Niang  
*Université de Victoria*

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

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

---

### Recommended Citation

Niang, Sada (2008) "Du néoréalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 8.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/8>

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.

**Sada NIANG**

Université de Victoria

## Du néoréalisme en Afrique: une relecture de *Borom Sarret*

**Résumé:** Dès lors qu'on traite de cinéma africain, il est de coutume de se cantonner à la lecture primaire du contenu des films, ne tenant compte que de l'expérience historique de l'Afrique au XX<sup>e</sup> siècle et des drames sociaux des époques coloniale et postcoloniale. Les modes d'usurpation, de mystification, de corruption aussi bien que la recrudescence récente de la violence sont légion dans les analyses parues à date. Cette contribution avance que les sources esthétiques du cinéma africain ne se réduisent pas au traditionnel et au rural. Elles sont multiples et participent d'une culture cinématographique mondiale et ce, depuis le *Borom sarret* de Sembène. Des affinités existent entre ce film celui de Vittorio De Sica, *Le voleur de bicyclette*, emblème du néoréalisme italien, produit 15 ans plus tôt.

*Borom sarret*, néoréalisme, Ousmane Sembène, *Voleur de bicyclette*

Dès lors qu'on traite de cinéma africain, il est de coutume de se cantonner à la lecture primaire du contenu des films, ne tenant compte que de l'expérience historique de l'Afrique au XX<sup>e</sup> siècle et des drames sociaux des époques coloniale et postcoloniale. Les modes d'usurpation, de mystification, de corruption aussi bien que la recrudescence récente de la violence sont légion dans les analyses parues à date. Que les *pronunciamientos* de certains cinéastes influents comme Ousmane Sembène, Souleymane Cissé et Med Hondo aient eu lieu en ce sens, cela ne fait pas de doute. Il résulte néanmoins que le discours critique du cinéma africain reste inféodé à un nationalisme essentialiste, les films devenant alors des pièces à conviction pour des projets identitaires exclusifs et toute considération esthétique se retrouvant rejetée à la marge. Le fait d'astreindre le cinéma africain de la première génération (1960-1973) à une tradition et à une histoire locale africaines n'offre qu'une image parcellaire de la genèse et de l'art de ce cinéma. Les sources esthétiques du cinéma africain ne sont pas uniques, encore moins uniformes ou renfermées dans un espace circonscrit par le rural, le colonial, le traditionnel. Ces sources recèlent une multiplicité et une diversité qui reflètent l'expérience de la modernité sur le continent.

*Présence Francophone*, n° 71, 2008

La présente contribution se donne pour objectif de montrer un aspect de cette multiplicité en retraçant l'impact du néoréalisme italien sur le cinéma de la première génération. Des cinéastes latino-américains tels Fernando Birri ou Humberto Rios, tous diplômés de la Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, point névralgique des cinéastes adeptes du néoréalisme, jouèrent un rôle prépondérant dans l'élaboration des paramètres esthétiques de la génération la plus réaliste de ce cinéma. Une analyse des affinités intertextuelles entre le *Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica et *Borom Sarret* (1963) de Sembène nous permettra dans une seconde partie d'illustrer l'impact du néoréalisme italien sur le jeune cinéma africain des années 1960. Nous concluons en montrant que le cinéma africain n'a pas attendu la troisième vague des films à haute teneur psychologique et peu soucieux de l'engagement politique pour se faire une envergure mondiale. Il l'a fait dès ses premières années, en s'appropriant l'héritage du septième art à travers le monde.

### **Le néoréalisme italien**

Le régime fasciste qui gouverna l'Italie de 1922 à 1944 appelait ses cinéastes à une obéissance absolue. Leurs talents devaient servir l'appareil de propagande de l'État. Les importations américaines faisant fureur dans les salles de cinéma et les populations en jouissant pleinement, il fallut développer l'infrastructure locale pour répondre aux besoins politiques. Lorsque le parti fasciste de Mussolini accéda au pouvoir en 1922, les films italiens se tenaient loin derrière la machine hollywoodienne. Ce cinéma d'alors, outil puissant de propagande, se cantonnait à son rôle de divertissement de masse. Pour faire face à ce problème, Benito Mussolini inaugura la Centro Sperimentale di Cinematografia en 1935. Le 27 avril 1937, l'État fasciste italien posa la première pierre d'une autre école de cinéma : Cinecittà. Sa direction fut confiée au fils du Duce, Vittorio Mussolini, avec mandat de veiller à ce que les productions cinématographiques italiennes reflètent le glorieux passé de la botte méditerranéenne.

L'esthétique professée par Cinecittà et les cinéastes sympathisants du régime privilégiaient les grandes fresques renommées d'Italie, les épopées glorieuses de l'armée nationale, son passé antique. Les mises en scène utilisaient les décors élaborés des studios du

Cinecittà; des acteurs en costumes d'époque déclamaient des textes exhortant le patriotisme de leurs compatriotes. C'est ainsi par exemple que les guerres de conquête coloniale italiennes se retrouvèrent à l'écran.

The African wars attracted several important pro fascist directors: Augusto Genina's (1892-1957) *The White Squadron (Lo Squadrone bianco)* (1936) filmed on location in Libya contains some very beautiful sequences underlining the vastness and solemnity of the African desert; Goffredo Alessandrini (1904-1978) produced a film on the Ethiopian war, *Luciano Sera, Pilot (Luciano Sera, pilota)* (1938), starring the very popular actor Amedeo Nazzari in a post production supervised by Vittorio Mussolini, Il Duce's son.

Les campagnes militaires africaines attirèrent plusieurs réalisateurs importants, favorables au gouvernement fasciste: *The White Squadron (Lo Squadrone bianco)* (1936) d'Augusto Genina, filmé en Libye, montre de très belles scènes soulignant l'étendue et la majesté du désert africain; Goffredo Alessandrini (1904-1978) produisit un film sur la guerre d'Éthiopie, *Luciano Sera, pilota (Luciano Sera, pilota)* (1938) avec, dans le rôle principal, le très célèbre acteur Amedeo Nazzari, dans une postproduction dirigée par le fils du Duce, Vittorio Mussolini<sup>1</sup> (Bondanella, 2001: 19).

En 1943, les alliés envahirent l'Italie, Mussolini fut jeté en prison et son régime déchu. Les cinéastes et artistes jadis frustrés par sa politique culturelle prirent le devant de la scène et, forts de l'enthousiasme ambiant, conçurent une esthétique cinématographique totalement à l'opposé des choix des cinéastes de l'ancien régime (Sorlin, 1994). Deux cinéastes en particulier, Vittorio De Sica et Cesare Zavattini, promulguèrent l'idée d'un cinéma italien débarrassé des lourdeurs de la rhétorique fasciste. Ce cinéma se voulait authentique, fondé sur des structures narratives simples. Pour exploiter les potentiels dramatiques de la vie quotidienne, la vraie vie, il fallait mettre en scène des gens de la rue plutôt que des acteurs professionnels. Cette nouvelle posture donna naissance au néoréalisme que Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, baptisa un cinéma de « reportages reconstitués » (1962: 15). Federico Fellini déclara plus tard que :

neo-realism is a way of seeing reality without prejudice, without conventions coming between it and myself, facing it without preconceptions, looking at it in an honest way, whatever reality is, not just social reality but all that is within a man.

le néoréalisme est une manière de voir la réalité dénuée de tout préjugé, en dehors de toute convention qui pourrait s'immiscer entre le réel et moi-même. C'est une manière d'appréhender la réalité,

<sup>1</sup> Toutes les traductions de l'anglais sont ici assurées par nos soins.

quelle qu'elle soit, avec honnêteté, sans présupposition aucune. Il ne s'agit pas seulement de la réalité sociale mais aussi de ce qui se loge à l'intérieur de l'homme (Bondanella, 2001 : 32).

Les néoréalistes, tout particulièrement Cesare Zavattini, ont voulu que leur nouvelle orientation esthétique gravite autour des problèmes sociaux d'actualité et que leurs narrations soient perméables au commun des Italiens. En outre, tout dans les personnages – leur costume, leur langage, leur appartenance sociale, leurs fréquentations spatiales – devait concourir à bâtir des personnages crédibles, « existant avec une vérité bouleversante » (Bazin, 1962 : 16). L'écran cinématographique se dénudait pour exposer une vision du réel, de la vie de tous les jours perçue avec « honnêteté » et de manière convaincante, mais non sans un certain art. Ce programme esthétique est résumé ici avec éloquence par Alberto Lattuada :

[...] it was this very need for reality which forced us out of the studios... the desire to shoot everything on location was above all dictated by the desire to express life in its most convincing manner and with the harshness of documentaries. The actors' costumes were those of the man in the street. Actresses became women again, for a moment. It was a poor but strong cinema, with many things to say in a hurry and in a loud voice, without hypocrisy, in a brief vacation from censorship; and it was unprejudiced cinema, personal and not industrial, a cinema full of real faith in the language of the film, as a means of education and social progress.

Nous avions été propulsés hors des studios par ce besoin de réalité... Notre désir de tout filmer en décor naturel reposait sur le désir d'exprimer la vie dans ses formes les plus probantes, en faisant usage de la crudité du documentaire. Les costumes des acteurs étaient ceux de l'homme de la rue. Les actrices redevenaient femmes, du moins pour un moment. C'était un cinéma pauvre, mais fort; un cinéma qui voulait crier tout haut beaucoup de choses, sans hypocrisie; un cinéma temporairement libéré de la censure. C'était aussi un cinéma sans idées préconçues, soumis à la seule subjectivité du créateur et dégagé des règles de l'industrie. C'était un cinéma qui avait une foi absolue dans les possibilités du langage cinématographique comme élément de formation et de progrès social (cité par Armes, 1971 : 66-67).

Décrire le réel sans fard, dans la foulée de la revendication et de la dénonciation, rehausser l'authentique, tels furent les slogans des néoréalistes. C'est aussi l'orientation que se donneront les cinéastes latino-américains formés au Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, ceux-là mêmes qui, par la suite, contribuèrent grandement à jeter les bases de la charte de la Fédération panafricaine des

cinéastes (FEPACI) en 1969. Les documents reproduits par Cham et Bakari (1996) montrent qu'à la réunion d'Alger, Ousmane Sembène côtoya des cinéastes du continent africain mais aussi des cinéastes argentins, cubains, péruviens, algériens, fraîchement sortis du Centro Sperimentale. Parmi eux, Fernando Birri qui, de retour dans son pays natal en 1956, produisit *Tire dié*. Ce film décrit une bande d'enfants courant derrière un train à grande vitesse pour attraper des pièces que leur jettent des voyageurs. Sembène, selon Samba Gadjigo dans *Ousmane Sembène : Une conscience Africaine* (2007 : 74), passa le plus clair de son temps à Dakar, à plonger sur le bord de la chaloupe de Gorée pour tenter de retirer des pièces de monnaie que des touristes européens jetaient par-dessus bord. Coïncidence ou affinités électives ? Peu importe. Aussi présent à la conférence d'Alger était le bolivien Humberto Rios, ancien élève du Centro Sperimentale, futur compagnon de Jorge Sanjinès avec qui il mettra sur pied la Escuela Filmica Boliviana. Que Sembène se soit inspiré des films du contingent latino-américain pour ses créations ultérieures reste difficile à déterminer. De toute évidence, le réalisme qui a présidé dans les films africains de la première génération s'est nourri non seulement de ce que Sheila Petty nomme « archeology of origin », mais aussi de l'apport des cinéastes latino-américains et par leur intermédiaire du néoréalisme italien. Dans le cas de Sembène, tout porte à croire que l'influence du néoréalisme se soit manifestée plus tôt que pour la plupart de ses contemporains, tant l'intertextualité entre *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica et *Borom Sarret* (1963) frappe. Leur facture documentaire expose la vie quotidienne en ville dans ce qu'elle a de plus cru et de plus convaincant. La tenue vestimentaire « ordinaire » de leurs personnages, le manque d'artifice de leur décor et la détermination des personnages féminins soutiennent, de part et d'autre, l'impatience d'une intrigue décidée à dire tout haut des faits bouleversant aussi bien la solennité de la rhétorique fasciste que nationaliste. L'irrévérence de ces deux films est autant idéologique qu'esthétique.

### ***Borom Sarret et Le Voleur de bicyclette***

Antonio Ricci, âgé de 40 ans, vit dans une banlieue populaire de Rome avec sa femme et ses deux enfants. Au chômage depuis deux ans, il se lève tous les matins pour tenter de trouver un emploi

au marché du travail. Il y rencontre chaque fois une foule compacte d'hommes appauvris comme lui, vivant dans le plus affreux marasme. La chance lui sourit un matin alors qu'il commençait de perdre espoir. Le contremaître le choisit au milieu des cris et des protestations de ses camarades pour travailler à la section des affiches de la municipalité, à la seule condition qu'il ait une bicyclette. Sans ressources et dans le besoin, Maria, sa femme, réussit à mettre en gage six draps au mont-de-piété, organisation charitable régie par l'église et créée pour libérer les plus pauvres des taux usuriers en cours. Le lendemain matin, Antonio se rend à son travail armé de sa précieuse bicyclette. Il reçoit une formation sommaire d'un de ses nouveaux collègues et commence sa tournée d'affichage. Pendant qu'il colle maladroitement sa première affiche, trois acolytes rôdent autour de lui et lui volent sa bécane. Las, l'âme accablée, le pas alourdi par un sentiment de malédiction, il se lance à la poursuite de ses bourreaux dans les rues de Rome, après qu'un officier de police l'ait rudement éconduit du poste de police où il fit une déclaration de perte. Une recherche vaine au marché aux puces en compagnie de son ami Baiocco, deux autres compères et son fils lui allège le cœur. Son fils et lui se retrouvent dans un restaurant de la ville ; là encore leur pauvreté est davantage mise à nu. Antonio finit par retrouver son voleur, une première fois à bicyclette, une deuxième fois dans la rue. Puis, après une course folle dans un bordel, dans le quartier même où habite le voleur, il le perd de vue. À chaque fois une hésitation, due certainement à l'émotion suscitée par cette retrouvaille, le paralyse tant qu'il perd sa proie. De guerre lasse, Antonio se résout à recourir au seul moyen de ravoir une bicyclette : le vol. Contrairement à son voleur, il est vite rattrapé par de nombreux poursuivants alertés aux cris de « au voleur, au voleur ». Le film se termine sur un gros plan d'Antonio accompagné de son fils marchant le long de la rue, tous deux le visage bouffi par les larmes. Antonio peut désormais rentrer chez lui, honteux. Mais aura-t-il le courage de le faire ?

Fréquemment traduit par « le bonhomme charrette », *Borom Sarret* d'Ousmane Sembène n'est autre que l'histoire, cinq ans avant *Mandabi*, d'un nouveau citoyen de la nouvelle nation qui se découvre victime d'une rapine généralisée par ses nouveaux compatriotes, désormais en situation de pouvoir. Du même âge qu'Antonio Ricci, Modou vit avec sa femme et son bébé dans un des quartiers populaires de Dakar (Colobane). Il se lève au premier appel

du muezzin pour s'acquitter de ses prières. Sa femme, en bonne ménagère, balaie le devant de la maison et avant que son mari ne sorte lui remet la seule nourriture qu'elle possède : une noix de cola. Ils échangent des souhaits de bonne journée et Modou attelle son cheval à sa charrette et se dirige vers la ville à la recherche de clients. Des chômeurs tout aussi affamés que ceux que nous rencontrons dans *Le Voleur de bicyclette* montent sur sa charrette sans lui régler la course. Après deux courses rémunérées, un griot lui soutire son gagne-pain en vantant ses glorieux ancêtres. Il s'ensuit une foule de déboires qui vont le dépouiller de tous ses avoirs. Cela commence par un homme qui fait appel à lui pour transporter au cimetière le corps de son enfant mort et qui, pris de chagrin, « oublie » de lui régler sa course. Puis, un policier qui lui confisque sa charrette, lui vole sa médaille de tirailleur, et le chasse de la ville avec véhémence. Modou finit par rentrer chez lui bredouille et penaud.

Une des premières convergences de *Borom Sarret* et de *Voleur de bicyclette* porte sur un paradoxe, celui de la condition des protagonistes. L'intrigue des deux films situe l'action dans la ville, cependant aucun des deux ne porte sur la ville en tant que telle. C'est un milieu qui semble conditionner le comportement de certains personnages, sans jamais s'établir comme espace de rencontre, de réalisation de soi, d'ouverture vers l'autre. Les contacts avec l'autre sont entachés de violence, de duperie et d'indifférence. Antonio et Modou sont tous deux victimes d'agressions dès qu'ils franchissent le seuil de leur quartier où logent d'autres marginalisés comme eux. Dans *Le Voleur de bicyclette*, Antonio et sa femme se retrouvent tour à tour devant des hommes plus puissants et plus influents qu'eux. Des êtres ayant droit de regard sur leur vie, qui n'ont que de brefs échanges avec eux car traités comme « inférieurs » et qui les maintiennent dans ce rapport de forces du début à la fin. Au marché de travail, Antonio cède à l'exigence du contremaître de se munir d'une bicyclette comme condition d'embauche. Maria, timorée à l'idée de devoir supporter davantage les insuffisances matérielles qui rongent la famille, se fait faussement guillerette face au preneur à gages qui lui propose moins de la valeur des draps dont elle vient de priver sa famille. Quelques minutes plus tard, Antonio lui-même arbore un sourire jaune devant le magasinier qui lui remet son vélo contre des intérêts supérieurs à ceux envisagés. Il reste bouche bée également lorsque l'officier de police le houspille violemment pour avoir osé insister pour que sa plainte soit prise au sérieux.



On se rappelle enfin l'épisode où la bande de voisins s'agglutinant autour de lui à la poursuite de son voleur le soumet à rude épreuve après que plusieurs tentent de lui infliger un sentiment d'infériorité déjà provoqué par le comportement du policier censé le protéger. Dans *Le Voleur de bicyclette*, la violence, le risque de bagarre ou de bastonnade éclatent à tout moment. Homme des milieux pauvres de la ville, peu religieux et sympathisant avec les différents groupements ouvriers, Antonio fait semblant de relever le défi tout en évitant de braver le danger immédiat. Instinctivement, il cherche sa protection, ceci tout au long du film. Ce faisant, il ne parvient pas, bien des fois, à recouvrer ses biens à cause de ses instants d'hésitation. La même violence, les mêmes menaces pèsent sur Modou dans *Borom Sarret*, mais cette fois le personnage est croyant, fidèle à Allah et à ses marabouts locaux et extrêmement sensible à la préservation de l'honneur personnel et familial. La crainte de l'opprobre transforme Modou en convoyeur bénévole de passagers en mal d'argent. Sa foi lui interdit d'exiger son dû à un père affligé par la mort de son bébé. Sa crainte des autorités lui dérobe un pan de son histoire représenté par sa médaille d'ancien tirailleur.

Comme Antonio, Modou vit en ville, jouit du statut légal de citoyen et subit les mêmes types d'agression de ses compatriotes. Mais, contrairement à son congénère italien, il ne connaît pas ses droits ni n'évolue dans la culture urbaine ambiante. C'est un type fraîchement débarqué du village, qui obéit aux préceptes de la tradition et ignore encore sa place dans l'économie politique de la ville. Sembène en fait une victime prête à se faire échauder par d'autres plus mondains et moins regardants au chapitre de l'honnêteté. Si Antonio est marginalisé par les instances du pouvoir pour des raisons socioéconomiques, Modou l'est en plus pour des raisons culturelles. Mais au-delà de ces différences, ces deux personnages sont des porte-voix. Tous deux existent comme personnages tragiques du fait du vide social, économique et culturel créé par la transition de leur société d'un état oppressif à une pseudo-libération encore mal définie. Dans *Borom Sarret*, la division quasi manichéenne de la ville entre ses classes dirigeantes et les autres, les tonalités discordantes de la bande sonore selon que Modou se trouve dans sa médina ou dans le quartier du Plateau et l'apparition du symbole de la nouvelle ère de liberté (l'obélisque du monument de l'indépendance) au moment même où un Modou bredouille se plaint de la nouvelle éthique nationale traduisent le traumatisme d'un personnage tiraillé

de toutes parts, qui de surcroît ne dispose pas de moyens politiques pour se positionner. Dans *Le Voleur de bicyclette*, le chômage endémique, une police en formation d'escadres, l'apparition furtive de groupes politiques de droite, la subsistance d'une pègre dans les marchés, enfin la présence de groupes «vigilants» dans les quartiers populaires limitent considérablement la liberté d'action d'Antonio. Tout se passe comme si, du fait de leur origine rurale et sociale, ces deux personnages étaient en état de sursis dans les villes où ils opèrent. Or, il y a plus que ces affinités narratives. Ces deux films se rejoignent totalement au niveau esthétique, faisant de Sembène un héritier potentiel bien que récalcitrant des grandes lignes esthétiques du néoréalisme italien.

### Affinités esthétiques

Alberto Lattuada, porté par le mouvement néoréaliste et par le désir de s'exprimer librement, évoque dans son audacieux projet presque plan pour plan la démarche de *Borom Sarret*. Dans un article publié en 1945, Lattuada écrivait :

We are in rags? Then let us show everybody our rags. We are defeated? Let us look at our disasters. This is due to the Mafia, the hypocritical bigotry, to conformism, to irresponsibility, to bad upbringing? Let us all pay our debts with a fierce love of honesty and the world will participate with emotion in this great game with truth. This confession will illuminate our crazy secret virtue, our belief in life...

Nous sommes en haillons? Que tout le monde en soit témoin. Nous sommes défaits? Examinons de près nos désastres. Une telle situation est due à la mafia, au sectarisme hypocrite, au conformisme, à l'irresponsabilité, à une mauvaise éducation? Assumons nos tares avec un amour farouche de l'honnêteté et le monde ému nous rejoindra dans cette grande joute avec la vérité. Cette confession éclairera notre folle vertu secrète, notre croyance en la vie... (Armes, 1971 : 101).

Une décennie avant la charte de la FEPACI, le réalisme de Sembène s'est efforcé d'exprimer les vérités bouleversantes de la culture populaire et du quotidien des nouveaux citoyens de la nation sénégalaise. L'image que Sembène renvoie à ses compatriotes est d'autant plus dérangeante qu'elle s'écarte de la mise en accusation quasi permanente de l'ancien colonisateur pour marquer les écarts entre le discours nationaliste et le quotidien des masses urbaines. La

médina de Modou est minée par une misère palpable. Une mesure, juchée sur des briques, comportant une unique pièce, mi-chambre à coucher, mi-débaras, mi-salon, constituée de planches branlantes qui laissent entrer la lumière du jour et les coups de vent violent lui sert de demeure. C'est ni plus, ni moins qu'une case de village transposée en milieu urbain. Tout comme ces cases, la « hutte » de Modou n'est pas à l'épreuve des intempéries saisonnières, pluies diluviennes de l'hivernage, grandes chaleurs et fréquents incendies. Dans cette concession plus privée que d'habitude, point d'eau courante, donc point de salle d'eau et point de coin cuisine. Tout se fait à l'air libre, au vu, au su et au « senti » de tout le monde. Par respect des préceptes de la religion et de la décence, le coin prières de Modou tourne le dos au coin toilettes ; le coin cuisine côtoie dangereusement les planches noircies de la baraque, à l'abri du coin toilettes. Quant au cheval de Modou, il reste attaché dehors toute la nuit. L'espace urbain de *Borom Sarret* se limite à très peu de choses. Ou du moins est-ce une mosaïque de blocs annexes mais non convergents. À côté des espaces déterminés par l'architecture urbaine française, la ville recèle des enclaves qui reproduisent la géographie, la sociologie voire l'ethnologie des villages. Dans ces endroits, des vies se vivent sous le poids de la précarité et de l'insécurité. Du reste, l'itinéraire matinal de Modou permet d'exhiber le chômage endémique, le manque d'infrastructures sanitaires comme un service de ramassage des morts. Sans parler de l'éloignement des structures sanitaires des quartiers populaires et du manque de moyens de transport pour les quelques habitants désireux de subvenir à leurs propres besoins. Dans la médina de Modou, la plupart des routes sont en terre battue, la plupart des clôtures en paille ou en bois. Ce décor sans fard, en dehors de toute velléité exotique, saute aux yeux du spectateur. Il révèle sans ambages à quiconque les réalités d'une ville qui se vante d'avoir été l'ex-capitale de l'ancien empire colonial français. La caméra de Sembène braque sur cet espace le regard « honnête » que Fellini exhorte ses compatriotes à avoir dans la réflexion citée plus haut (Bondanella, 2001 : 32). L'objectif ouvre aux classes dirigeantes blotties derrière les hautes tours du Plateau une fenêtre sur la déchéance qui les entoure, l'instabilité sociale qui rend leur confort incongru. Bref, *Borom sarret* est un film qui confesse, accuse et remet en cause. Il confesse les tares de la nation, accuse les élites de trahison et remet en question certaines pratiques vaines des populations les plus démunies. Assurément, ce film dérange

parce qu'il se dresse contre le conformisme des aveuglements quotidiens. C'est une œuvre sans compromis puisqu'elle s'attaque ouvertement à l'hypocrisie et à la lâcheté des uns et des autres. Que son approche soit aussi manichéenne, moins nuancée que celle de *Le voleur de bicyclette*, nous en convenons. Toutefois, une telle confrontation dénote de la part du cinéaste une urgence à exposer les « problèmes les plus pressants de son temps » (Armes, 1971 : 33-34). Les néoréalistes firent de cette impatience un principe ; Sembène en adopta l'esthétique.

Certains critiques ont écrit que *Borom Sarret* conférait à Ousmane Sembène le statut de père du cinéma africain, car pour la première fois un Africain mettait en gros plan un personnage africain qui, de surcroît, occupait le devant de la scène dans le film. À notre avis, cette paternité se situe ailleurs. Elle s'affirme d'une part dans la structure des espaces que nous venons de décrire, d'autre part dans la construction d'un personnage crédible aux yeux du public africain. Modou, avons-nous dit plus tôt, débarque de la campagne. Seulement, à la différence d'Antonio, il ne tente ni n'arrive à faire sien l'espace de la ville. Toutes les démarches qu'il entame en ce sens se soldent par un échec. L'hybridité de l'espace urbain à la Djibril Diop Mambéty lui échappe. Du début à la fin du court métrage, il reste un étranger voué au silence, sauf s'il se parle tout seul<sup>2</sup>. Cette étrangeté, Sembène la bâtit soigneusement, patiemment, dans le costume du personnage et autres objets qui l'entourent. Hybride, la tenue de Modou l'est certes, mais seulement pour insister sur sa marginalité dans l'espace urbain. Sa chemise en drill kaki se retrouve dans toutes les friperies des marchés les plus populaires. Elle est munie de manches longues à épaulettes dénuées de galons qui, parce que retroussées, laissent apercevoir des bras ballants, musclés, propres au travail manuel. Des déchirures apparaissent ça et là lorsque Modou se courbe durant sa prière. Le chapeau qui le protège du soleil n'est pas celui confectionné par les paysans. N'eussent été les déchirures sur ses côtés, on lui attribuerait une certaine coquetterie. De style maure, le pantalon bouffant de Modou lui arrive aux genoux, retenu à la taille par une corde ou une lanière de cuir qui pend jusqu'aux genoux. Enfin, les chaussures du charretier sont de véritables nu-pieds confectionnés dans le caoutchouc de pneus usés. Cet accoutrement, mélange d'influences stylistiques de modes occidentales, africaines et arabes, ne rend pas le personnage incongru dans la culture urbaine de l'époque. Ce qui l'en éloigne,

<sup>2</sup> On pourrait considérer son sort à la fin du film comme une sorte de rétribution pour avoir osé penser franchir le seuil de son quartier en vue de « réclamer » sa part de la nouvelle économie.

c'est l'usure qui s'affiche sur chacune des composantes de la tenue. L'ensemble dénote un personnage pauvre, participant et profitant peu de l'effervescence économique et culturelle de la ville, quels que soient ses efforts. Modou demeure le paysan nouvellement arrivé en ville, l'homme dont les faits et gestes et les réactions reproduisent encore les habitudes de ses congénères condamnés à sarcler et débroussailler des grands *lougans* (parcelles cultivées). Qu'à cela ne tienne, Modou n'est pas seul dans la situation. Côté vestimentaire, quantité d'hommes déambulent ainsi dans les rues de son quartier. Modou est avant tout un personnage authentique, habillé comme l'homme de la rue, ainsi que le préconisait Fellini. Dans les premières scènes du film, la bande sonore de la voix du muezzin accompagne des prises de vue d'hommes à pied ou à bicyclette portant une des composantes du vêtement hybride de Modou. Cela se passe le matin alors que les gens se rendent au travail, un peu comme le « reportage reconstitué » mentionné plus haut qu'André Bazin assimile à un élément constitutif du néoréalisme italien. Le plan suivant, où l'on découvre le tisserand en train d'étendre ses fils sur le sable, montre la similitude entre son habillement et celui de Modou (chemise, pantalon bouffant et nu-pieds à travers lesquels se glissent des grains de sable lisse). Au même moment, Modou et son attelage passent en arrière-plan comme pour renforcer l'uniformité de la tenue. Puis, la caméra se fixe sur le charretier chemin faisant. Apparaît au second plan un jeune homme arborant les mêmes vêtements que porte Modou. Tout au long du chemin et au marché, les femmes sont habillées de pagnes identiques à ceux de Fatou, la femme de Modou. On en voit avec la même camisole, le même style de mouchoir de tête. Bref, l'esthétique réaliste de Sembène représentée dans le costume des personnages s'apparente grandement à la composition des tenues des hommes et des femmes du *Voleur de bicyclette*. On assiste à une reprise et une fusion systématiques dans le choix des costumes de l'homme ou de la femme de la rue.

Le réalisme de Sembène et celui des cinéastes adeptes du néoréalisme italien se rejoignent aussi quant aux outils de travail d'Antonio et de Modou. L'un bataille pour avoir une bicyclette qui lui sera usurpée dès sa première journée de travail. L'autre possède une charrette qu'on lui confisquera en plein milieu de sa journée de travail. Il y a plus. Ces outils, comme le recommandait Fellini (Bondanella, 2001 : 32), sont légion au sein de la ville où ils

opèrent. Dans *Le Voleur de bicyclette*, les « montures » surpassent les voitures. Chaque ouvrier en possède une et, le dimanche, les terrains de stationnement aux abords du stade en regorgent. Dans *Borom Sarret*, point de charrette sur les routes bitumées de la ville. Formellement interdites d'accès au Plateau. Cet espace l'oblige! Cependant, Modou se retrouvera avec trois autres de ses congénères officiant dans le transport de marchandises aux alentours du marché. De fait, la charrette reste dans les années 1960 un mode de transport très usité. Les marchandes des marchés locaux s'en servaient pour colporter poissons et autres produits de la mer du bord de l'océan à leurs étals. Les maçons se faisaient livrer briques ou sacs de ciment; les magasiniers transportaient leurs tonnes de riz jusque dans les quartiers où étaient implantées leurs boutiques. En outre, la charrette constitue l'objet de transition entre la ville et la campagne, la périphérie et la grande ville, les plantations des maraîchers et les marchés. Dans des villes comme Rufisque, les populations les plus démunies en font encore grand usage. Pour les besoins de ce court métrage, la charrette obéit tant à un souci dramatique qu'esthétique. Ousmane Sembène l'exploite pour documenter le quotidien de ses compatriotes comme il le ressent, sans artifice, sans recours aux conventions artistiques susceptibles de dénaturer le réel. Souvenons-nous du grincement de la roue de l'attelage, de la résistance momentanée du cheval harassé ou encore du ballotement des passagers à la cadence des pas de l'animal. Tout ceci témoigne de la difficulté du déplacement de ce véhicule de fortune sur des routes crevassées ou recouvertes de nids-de-poule et contribue à rendre la scène encore plus crédible.

Dans une tentative de trouver un caractère distinctif au dernier cinéma du monde, une certaine critique s'est efforcée de faire de l'oralité la pierre angulaire de l'esthétique cinématographique africaine. Le personnage du griot, ses rapports avec son public de même que son esthétique ont servi de moules à l'évaluation critique des films de la première génération de cinéastes. Ainsi que le note David Murphy dans le présent recueil, il n'est pas impossible que les prises de position de Sembène lui-même aient contribué à l'exclusivité avec laquelle cette approche a été appliquée. Sembène, le fils de Lébou dakarois, s'est certainement inspiré des séances de chants d'initiation qu'évoque Gadji (2007 : 73). Il est même certain que la psychologie que ses personnages reflètent se structure généralement autour d'une crainte de l'opprobre, si caractéristique de la littérature des auteurs Wolof tels Birago Diop,

Aminata Sow Fall, Ken Bougoul. Mais il est tout aussi important de noter que bien avant l'adoption de la charte de la FEPACI, Sembène, le syndicaliste autodidacte qui s'instruisait à la bibliothèque de la Confédération générale du travail (CGT) à Marseille, Sembène, l'homme de gauche antifasciste et ancien étudiant de Mark Donskoi, s'est aussi nourri de l'armature esthétique du néoréalisme italien. De ce fait, ce cinéaste qui exerça une influence déterminante sur sa génération et celles des cinéastes contemporains a tenu à installer la création cinématographique africaine au carrefour de cultures cinématographiques mondiales, occidentales aussi bien que tiers-mondistes, dès le début des années 1960. Le manichéisme qui prévaut dans son œuvre, l'essentialisme que lui reproche une certaine critique depuis un certain temps et le tragique dont on recouvre ses films ne se limitent qu'au contenu de ceux-ci, ou à leur facture idéologique. L'esthétique des films de cet artiste se laisse traverser par divers courants cinématographiques, dont le néoréalisme.

**Sada Niang** est spécialiste de littératures francophones, de cinémas africains et caribéens. Il est l'auteur de *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Assia Djébar et Ousmane Sembène* (1996) et de *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre courant* (2002). Sada Niang est aussi l'auteur de nombreux articles parus dans des revues spécialisées en Europe, en Afrique et en Amérique. Ses recherches actuelles portent sur l'esthétique du cinéma africain et depuis 2006, et il dirige un groupe de recherche sur l'esthétique changeante de ce cinéma, subventionné par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada.

### Références

- ARMES, Roy (1971). *Patterns of Realism*, London, The Tantivy Press.
- BARLET, Olivier (2000). *African Cinemas: decolonizing the Gaze*, London, Zed Books.
- BAZIN, André (1962). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- 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\\_articles&no=3944](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_articles&no=3944), publié le 8 août 2005.
- BIRRI, Fernando (1960). *Tire Die*, Instituto de Cinematografia de la Universidad Nacional del Litoral.
- BONDANELLA, Peter (2001). *Italian Cinema : from Neo-realism to the Present*, New York, Continuum.
- DE SICA, Vittorio (1948). *Le voleur de bicyclette*, Productions De Sica.
- DIAWARA, Manthia (1992). *African Cinema : Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press.

- GADJIGO, Samba (2007). *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Paris, Homnisphères.
- GUEYE, Medoune (2005). *Aminata Sow Fall, oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan.
- LANGFORD, Rachael (2005). « Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1965) and *Cinéma* (1997). Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and Literature », *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 1: 92-104.
- MURPHY, David (2000). « Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 13, n° 2: 239-249.
- PETTY, Sheila (éd.) (1996). *A Call to Arms: The Films of Ousmane Sembène*, Trowbridge, Flicks Books.
- SANJINÈS, Jorge (1979). « Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo », *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Mexico, Cerro del Agua.
- SEMBÈNE, Ousmane (1968). *Mandabi*, Comptoir français du film Production (CFFP).
- (1963). *Borom Sarret*, La médiathèque des trois mondes.
- RIOS, Humberto (1972). *Al grito de este pueblo*, Grupo Tercer Cine.
- SORLIN, Pierre (2007). « A Mirror for Fascism. How Mussolini Used Cinema to Advertise his Person and Regime », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 27, n° 1: 111-117.
- (1994). « Italian Cinema's Rebirth, 1937-1943: a Paradox of Fascism », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 14, n° 1: 3-14.
- THACKWAY, Melissa (2003). *Africa Shoots back: Alternative Perspective in Sub Saharan Francophone African Film*, London, James Currey.
- UKADIKE, Frank (1994). *Black African Cinema*, Berkeley, California University Press.
- VIEYRA, Paulin (1983). *Le Cinéma au Sénégal*, Bruxelles, OCIC.
- WYNCHANK, Anny (2003). *Djibril Diop Mambéty, ou le voyage du voyant*, Ivry-sur-Seine, Éditions A3.
- ZELEZA, Paul Tiyambe (éd.) (2003). *Encyclopedia of Twentieth Century African History*, London, Routledge.