

12-1-2008

## L'éthique et l'esthétique chez Ousmane Sembène

Frederic Ivor Case  
*Université de Guyane*

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



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

---

### Recommended Citation

Case, Frederic Ivor (2008) "L'éthique et l'esthétique chez Ousmane Sembène," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 9.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/9>

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.

**Frederic Ivor CASE**

Université de Guyane

## L'éthique et l'esthétique chez Ousmane Sembène

**Résumé:** L'éthique dans l'œuvre romanesque et cinématographique d'Ousmane Sembène nous renvoie inévitablement aux principes axiologiques de ses textes et de son cinéma. Sembène soumit le roman et le cinéma africains à une contextualisation qui en altéra la forme et la portée. Pour lui, l'apprentissage et la pratique des lettres se nourrissait de l'expérience de la survie au milieu de travailleurs d'origines diverses trimant sous des conditions pénibles. Sembène, tout comme le trinitadien Samuel Selvon, a vécu les affres du monde du travail et dans son œuvre, en expose les aléas les plus douloureux, mais aussi les plus formateurs. L'esthétique de ses créations artistiques de même que sa pratique de cinéaste ou d'écrivain s'est nourrie d'un quotidien fait de sueur, de résistance mais aussi de détermination. Sembène n'en reste pas moins un artiste tissant ses narrations à travers des trames pittoresques, de la musique et une imagerie locale frappante.

Esthétique, éthique, historicité, Ousmane Sembène

Ousmane Sembène a été artiste et cinéaste à un moment où les valeurs de la négritude senghorienne étaient primordiales au Sénégal. Et pourtant, il n'a jamais cédé ou adhéré à ce mouvement politico-culturel. Par ailleurs, son approche subjective des données du passé lui a souvent valu des critiques, voire des exclusions de la part des historiens, ethnologues et anthropologues impérialistes pour qui l'Afrique était encore une terre inculte, habitée de peuples vivant dans l'expectative d'une histoire léguée par les arabes ou les européens. Comme semble le suggérer Gadjigo, Ousmane Sembène s'est tôt construit une conception de lui-même à laquelle il est resté fidèle jusqu'à la fin de ses jours. Il fut un passionné de l'histoire et de la littérature, un artiste qui s'évertuait à construire une historicité différente, diversifiée et complète.

Tout comme l'écrivain trinitadien Samuel Selvon (1923-1994) dont les nouvelles et romans bouleversèrent la forme, l'idéologie et l'humour du roman caribéen de langue anglaise, Sembène soumit le roman et le cinéma africains à une contextualisation qui en altéra la

*Présence Francophone*, n° 71, 2008

forme et la portée. Ni Sembène, ni Selvon ne fréquentèrent les bancs de l'université. Pour eux, l'apprentissage et la pratique des lettres se nourrissait de l'expérience de la survie au milieu de travailleurs d'origines diverses trimant sous des conditions pénibles. Il est fort probable que cette double expérience les ait à jamais sensibilisés au monde du travail, à ses avatars et tentatives de rédemption en Afrique, dans la Caraïbe et en Europe. Selvon et Sembène nous offrent un nouveau sens de soi, de la condition postcoloniale, de la sensibilité, de la validité, de la vie et de la mort. Dans leur narration, tous deux mettent en forme cette expérience qui nous révèle, dans le cas de Sembène, l'éthique et l'esthétique de l'auteur-cinéaste.

Dans *Les bouts de bois de Dieu*, Niakoro s'en prend à Ad'jibid'ji sous prétexte qu'elle est incapable de préparer le couscous et qu'elle aime fréquenter les réunions des hommes. La vieille dame reproche à la petite fille des actes qu'elle-même n'oserait pas accomplir. De même, dans *Véhi-Ciosane*, les filles ne composent plus les chansons de leur âge, s'en remettant aux anciennes compositions. À Santhiu-Niaye (où se situe l'action de *Véhi-Ciosane*), l'exode des hommes en âge de fonder un foyer avait obligé les jeunes filles à se marier aux vieux. Dans la même nouvelle, Ngone War Thiandum accepte la grossesse de sa fille comme une volonté d'Allah, mais ne peut supporter la découverte de l'identité du père – son mari – et se suicide, couverte d'opprobre. Dans *Xala*, Sembène explore la rivalité entre une jeune épouse (la troisième) et les deux premières d'El Hadji Abdou Kader Bèye. Dans *Taaw*, un antagonisme règne entre père et fils à cause du désœuvrement de ce dernier, plus enclin à rejoindre ses amis chômeurs se prélassant sur du *reggae* à « la place des Sans-travail » (Sembène, 1987 : 160).

Chez Sembène, ces conflits de génération deviennent un leitmotiv et sous-tendent un désordre sociologique, religieux et psychologique. Partout dans ses œuvres, des conditions de vie misérables aboutissent à une déshumanisation de la famille et à un démembrement de la communauté. Très souvent, les pères sont au centre de ce désordre. Pour *Taaw* et Ngoné war Thiandum, un père indigne ne s'honore pas, ne peut s'ériger en guide spirituel (voir El Hadji Kader Beye dans *Xala*) ou en symbole de l'ordre moral (voir *Moolaade*). En fait, à chaque fois que la parole des jeunes emboîte celle des vieux, la société stagne; ses tares la paralysent et toutes les tentatives de changement échouent.

Chez Sembène, éthique et nouvelle historicité se révèlent à travers l'image de la femme. Dans *Les bouts de bois de Dieu*, malgré les remarques désobligeantes d'Awa concernant Penda, malgré les tentatives de celle-ci de la stigmatiser comme femme stérile et sans homme, c'est Penda que l'auteur choisit pour mener la grève et la marche des femmes entre Thiès et Dakar. Pour l'enfant née de l'inceste dans *Véhi-Ciosane*, l'auteur suggère en épilogue de « [...] préparer la genèse de notre monde nouveau » (Sembène, 1966 : 17). Dans *Taaw*, Yaye Dabo se réveille un jour après de nombreuses années de servitude et annonce devant témoins qu'elle répudie son mari. Ces personnages incarnent un nouveau rôle pour les femmes dans l'histoire. À travers leur image se dessine une relecture des luttes ayant rythmé les époques coloniales et postcoloniales, l'élaboration d'une nouvelle historicité cherchant à restituer l'agentivité des hommes aussi bien que celle des femmes.

Dans son appréciation de l'œuvre de Karl Marx, Gayatri Chakravorty Spivak suggère que ce dernier aurait dû compléter ses théories en sexualité en utilisant les mêmes méthodes d'analyse qu'il a adoptées pour les travailleurs : c'est-à-dire explorer les modalités d'usage d'un travailleur, analyser les mécanismes d'échange et faire l'économie des surplus créés par l'ouvrier (Spivak, 1996 : 56-57). C'est bien ce que semble faire Sembène. Chez cet écrivain-cinéaste, la femme se présente comme une force révolutionnaire prête, le moment venu, à se libérer pour capter l'essentiel de la vie économique et sociale. Dans ses romans et films, elles sont d'origine et de condition diverses, allant de Yaye Dabo (*Taaw*), dont la vie tourne autour de travaux domestiques, aux femmes du polygame El Hadji Kader Beye (*Xala*), en passant par l'énigmatique Fatou (*Borom Sarret*) qui délaisse son mari à la tombée du jour, bébé sur les bras, pour s'engouffrer dans une ville infestée d'habiles profiteurs. Fatou jure de revenir à la maison avec de quoi nourrir sa famille. Il est notoire que même dans *Xala*, les femmes bourgeoises de El Hadji lui procurent une plus-value en mettant au monde des enfants qui, assurément, augmentent le prestige social de El Hadji. De fait, aucun des personnages féminins de Sembène, que ce soit Awa des *Bouts de bois de Dieu*, la Badiène de *Xala* ou les maintes autres femmes dans ses romans et films, n'échappe à l'emprise du surplus.

Penda la femme revalorisée qui, par sa vie et ses actes, symbolise l'impossibilité du retour au passé, ce personnage qui mène mères, jeunes filles et un certain nombre d'hommes dans la marche de Thiès, meurt en route comme Moïse et ne verra pas la grande rencontre de Dakar. Elle préfigure Yacine Dior de *Ceddo* en s'opposant aux politiques impérialistes et fanatico-religieuses, en rassemblant les énergies des femmes pour faire face à la mystification et à l'exploitation des envahisseurs et nouvelles élites sociales. Dans *Moolaade*, l'entêtement de Collé Ardo et sa décision de ne pas céder aux pressions des hommes trouve un écho dans les émissions de radio qui dénoncent le bien-fondé religieux de l'excision. L'ordre de la tradition dans le village s'en trouve perturbé et, désormais, les opposants de Collé Ardo devront trouver leur appui ailleurs.

Tout au long de sa carrière, Sembène a produit des films et écrit des romans qui dérangent l'ordre établi et fustigent l'apathie des classes moyennes, au point d'irriter les bailleurs de fonds. Dans son article sur le contexte politique et financier des cinéastes africains, Roy Armes raconte que le film *La Noire de...* (1966) n'a pas été financé par les institutions françaises à cause de son contenu socio-politique « trop controversé » (Armes, 1996 : 22). Sembène l'artiste s'est toujours porté garant des laissés-pour-compte de la situation coloniale et postcoloniale. Pour lui, l'exploitation des femmes ne pouvait être passée sous silence, d'où la dramatisation de la situation des bonnes dans *La Noire de...*, la redynamisation des « ménagères » dans *Les bouts de bois de Dieu*, l'accès au statut de sujets de Mety et Aram dans *Mandabi*, la revanche sur les hommes de Kiné dans *Faat Kiné* et la victoire de Collé Ardo dans *Moolaade*. Si, comme l'affirme Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, « toute écriture est aphoristique » (Derrida, 1967 : 107), les romans et films de Sembène semblent bien contenir en soi une idéologie qui renvoie continuellement à une esthétique romanesque ou cinématographique.

## Musique

Très peu de critiques se sont intéressés aux bandes sonores des films de Sembène, et pourtant, ses images baignent dans une musicalité qui en définit la signification. C'est ainsi que

l'accompagnement musical de *Mandabi* accentue l'hypocrisie d'un mari affranchi de toute initiative de changement social et dont la vie gravite autour des prières quasi mécaniques (Case, 1996 : 91). C'est aussi la musique qui, dans *Borom Sarret*, annonce et délimite le quartier des Africains et celui des nantis, selon la catégorisation de Fanon (1974 : 8-9). Tout, dans ce film, semble indiquer que le Plateau de Dakar est un espace régi par la kleptomanie. Une fois que s'estompe la musique classique et que les rues bordées de grands immeubles résonnent des sabots ferrés d'Albourah, Modou y perd sa course, son cheval et sa médaille d'ancien combattant. Il en déduit que ce quartier, partie intégrante de la nouvelle nation, lui est proscrit à lui et aux siens. C'est un lieu de malheur pour quiconque vit dans la médina et ne peut s'habiller en costume et/ou ne peut parler la langue officielle. De même, dans *Ceddo*, la musique joue un rôle fondamental. Elle permet de détecter les avatars de chacune des étapes dans le film. Les rythmes afro-américains accompagnant les épisodes consacrés aux esclaves ; les *Fatiha* répétés de l'imam et les fantaisies cocasses du missionnaire catholique encadrent les actions des personnages tout en offrant au spectateur un spectacle à la fois dialogique et mélodique.

### **Pour une nouvelle historicité**

Dans une entrevue avec Sada Niang, Sembène reconnaît et dénonce le passé d'esclavagistes des Africains qu'il a montré dans *La noire de...*, *Voltaïque*, *Ceddo* et dans *Camp de Thiaroye*. Il affirme : « Nous avons été les premiers esclavagistes » (Niang, 1993 : 103). Il s'agit de ce que Derrida appelle « la différence de cette différence irréductible » (Derrida, 1967 : 428), lorsque les deux acteurs de l'histoire font face à ce qu'ils ont vécu et reconnaissent la différence. Sembène recherche une historicité permettant aujourd'hui aux Africains de se situer dans l'histoire des peuples de la diaspora afin de mettre fin à tant d'années d'aliénation et de confusion sociale. Dans *Ceddo*, il prévient ses congénères contre l'intervention des religieux et des envahisseurs. Les noms arabes dont l'imam affuble les hommes et femmes qui sont l'objet de son sordide commerce reproduisent le processus de la nomination tel que décrit par des auteurs comme Édouard Glissant. En fait, le Coran n'a jamais prescrit d'attribuer des noms arabes aux adeptes de l'islam, et encore moins préconisé l'arabisation de ces derniers.

En insistant sur ces aberrations de l'imam, Sembène fustige les mécanismes de domination qui sous-tendent ces séances de conversion forcée des captifs de l'imam. Aussi, lorsque Yacine Dior tue ce dernier, c'est à la vie d'un usurpateur qu'elle met fin.

*Camp de Thiaroye* de Sembène rassemble toutes les formes et motifs de protestation des troupes de tirailleurs sénégalais contre les officiers français. Le film est une prolepse de ce qui adviendra plus tard durant la décolonisation et une mise en images des luttes locales contre le travail forcé – car les soldats étaient des paysans et des travailleurs. Dans leur humiliation, ces derniers ont perçu l'atteinte à la dignité humaine que les impérialistes réservaient à leurs subalternes. Le film, très dur, est résumé par Sembène de la manière suivante: « On ne fait pas une histoire pour se venger, mais pour s'enraciner » (Sembène, 1993 : 82). Pour lui, l'écriture et le cinéma servent à réconcilier les gens avec leur histoire, de façon à les replacer au centre de l'évolution de l'histoire africaine.

Dans *Guelwaar*, un simple malentendu mène à des discussions et décisions qui font ressurgir l'actualité de l'immigration et de la dépendance économique. Le fils immigré qui s'écarte de chez lui, les conditions de vie pénibles des femmes au sein de leur communauté et les rites mortuaires face aux besoins de survie quotidienne constituent la trame du film.

Dans *Emitai*, les femmes sont les véritables opposantes au vol de riz par les Français alors que les hommes se contentent de prier et de consulter devins et fétiches. Insérer, comme Sembène l'a fait, les femmes dans l'histoire de la lutte africaine pour la survie et pour l'avenir du continent contribue à en réécrire et re-imaginer l'historicité. C'est aussi une manière de projeter une nouvelle vision du présent et de l'avenir. Selon Sembène, l'énergie et la détermination des femmes ne devrait plus engendrer de crainte chez les hommes car, comme l'illustre *Faat Kiné*, c'est autour d'elles que se construit l'avenir des enfants.

Dans *Taaw*, par exemple, un père bat un de ses fils et l'envoie dans une école coranique où, selon Sembène, il n'apprendra rien de ce qui pourrait l'entretenir dans l'avenir. Le maître lui apprend à réciter le Coran et, à l'occasion, le punit, comme le père précédemment, pour avoir fauté dans sa récitation de la *Fatiha* (Case, 1996 : 94).

Aussi, lorsque Yaye Dabo décidera de répudier son mari, ce sera au nom de ses enfants qu'elle entreprendra une telle action « devant témoins ». Car elle aussi

[...] avait tant payé de son corps, étouffant ses rébellions, ravalant ses réflexions afin de n'être jamais renvoyée, de n'être jamais rejetée comme un chiffon usagé. Elle s'était mariée le cœur pur, pensant accomplir le devoir de sa vie de femme, de mère. Épouse, mère, elle ne s'attendait à aucun miracle qui rendrait sa vie paradisiaque. Elle avait espéré goûter un jour le fruit de son travail de mère, rire de temps en temps avec son mari (Sembène, 1987 : 182).

Dans cette abnégation, Yaye Dabo énumère ses souffrances de façon détaillée. Elle souffre dans son corps et dans son amour-propre. Le mariage fut pour elle un événement majeur dans sa vie de femme et l'entretien d'une famille, une tâche sans répit. De nouveau, nous revenons à Spivak. Yaye Dabo a bien été usagée, fut aussi la source d'un surplus que nul n'a daigné lui rendre. De plus, elle fait partie des subalternes en tant qu'épouse et continue de subir toutes les aberrations de son mari qui se considère supérieur devant Allah et devant la loi.

Nous avons déjà cité Niakoro qui, dans *Les bouts de bois de Dieu*, reproche à Ad'jibid'ji sa fréquentation des réunions des hommes. Celle-ci aime se faufiler pour entendre et écouter, se prononcer au sujet de la grève et se faire une voix. Le personnage de Penda est différent de ce qu'on attend d'une femme parce qu'elle refuse le mariage et les enfants. Elle voit son avenir comme une femme seule, capable de frayer son propre chemin sans l'appui d'un homme. Pour ce faire, elle court un risque qu'elle considère négligeable : être considérée comme une prostituée. Dans le texte, Penda reprend le rôle d'Ad'jibid'ji et c'est elle qui annonce à la réunion de Thiès la participation des femmes aux réunions de Dakar :

Je parle au nom de toutes les femmes, mais je ne suis que leur porte-parole. Pour nous cette grève, c'est la possibilité d'une vie meilleure. Hier nous riions ensemble, aujourd'hui nous pleurons avec nos enfants devant nos marmites où rien ne bouillonne. Nous nous devons de garder la tête haute et ne pas céder. Et demain nous allons marcher jusqu'à N'Dakarou (Sembène, 1960 : 288).

Penda reprend voix et amplifie celle d'Ad'jibid'ji. Mais l'audace de se présenter en porte-parole des femmes est particulièrement singulière parce que Penda n'est ni mariée, ni mère. Elle assume le



fardeau, la peine de toutes les femmes et le manque de nourriture pour des enfants affamés, afin de construire une « vie meilleure ». Pour elle, les hommes comme les femmes devraient maintenir la tête haute et ne pas céder. Elle est devenue, avec Bakayoko, le chef de ceux et celles qui mènent la grève dont la marche à N'Dakarou constituera l'apothéose. Bien que subalterne, elle se présente comme l'une de celles qui conquièrent un pouvoir et manifestent leur solidarité à d'autres subalternes, ce qui, selon Fanon, pourrait conduire à une révolution menée par les opprimés du néocolonialisme.

La notion d'une esthétique liée au peuple et à ses modalités d'expression deviendra un des aspects importants de la production romanesque de Ngũgĩ wa Thiong'o. De même Sembène, dans ses films, emploie les langues du Sénégal et d'autres pays limitrophes. La question des modalités de l'esthétique en dehors de la langue devient importante surtout si l'écrivain se met à développer une esthétique qui dépend de ceux et celles qui parlent la langue. D'abord, il y a les oralités de la langue et son emprise sur les locuteurs et ensuite, il y a l'épistémologie qui se manifeste de plusieurs manières.

Sembène a raconté à Sada Niang comment il est allé à Washington pour rechercher le modèle de boîte du *corned beef* pour l'inclure dans *Emitai* (Niang, 1993 : 102). Ce qui est remarquable chez Sembène, c'est sa tentative de recréer avec réalisme ce qu'il a connu et ce qu'il voit dans le regard des autres. Dans ses romans et films, son écriture réaliste reste attentive aux détails. L'authenticité de ses personnages, la sincérité de ses dialogues et l'humour désignent un monde facilement reconnaissable par des spectateurs de langues et d'origines différentes. Sa volonté d'incorporer des questions et problèmes contemporains fait de ses œuvres, encore aujourd'hui, de brûlants sujets de débats.

**Frederic Ivor Case** fut professeur de littératures africaines et caribéennes à l'Université de Toronto pendant près de 40 ans. À sa retraite (2005), il enseigna à l'Université de la Guyane pendant trois ans. Il est mort le 10 mai 2008, un an presque jour pour jour après le décès d'Ousmane Sembène, à qui il consacra une dizaine d'articles parmi la soixantaine produite durant sa carrière universitaire. Cet article, rédigé lors même que la maladie le rongait, nous est parvenu le 22 mars 2008. Le professeur Case est l'auteur de *Aimé Césaire: bibliographie* (1973), *La cité idéale dans Travail d'Émile Zola* (1974), *Racism and National Consciousness* (1979), et *The Crisis of Identity: Studies in the Guadeloupean and Martiniquan Novel* (1985).

### Références

ARMES, Roy (1996). « The Context of the African Filmmaker », dans Sheila PETTY (éd.), *A Call to Action. The films of Ousmane Sembène*, Trowbridge, Flicks Books.

CASE, Frederick Ivor (1996). « Ontological Discourse in Ousmane Sembène's Cinema », dans Sheila PETTY (éd.), *A Call to Action. The films of Ousmane Sembène*, Trowbridge, Flicks Books.

DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.

FANON, Frantz (1974). *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero.

LANDRY, Donna et Gerald MACLEAN (éd.) (1996). *Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York/London, Routledge.

NIANG, Sada (1993). « An Interview with Ousmane Sembène by Sada Niang. Toronto, July 1992 », dans Samba GADJIGO, Ralph H. FAULKINGHAM, Thomas CASSIRER and Reinhard SANDER (éd.), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press.

SEMBÈNE, Ousmane (1993). « Ousmane Sembène's remarks after the showing of his Film "Camp de Thiaroye" », dans Samba GADJIGO, Ralph H. FAULKINGHAM, Thomas CASSIRER and Reinhard SANDER (éd.), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press.

-- (1987). *Taaw*, dans *Niwam*, Paris, Présence Africaine.

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

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