

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

**L'IDÉOLOGIE D'OUSMANE SEMBÈNE:
DE L'ŒUVRE ÉCRITE À L'ŒUVRE FILMÉE**

MARIA DO CÉU OLIVEIRA VRANCKEN

Thèse présentée en août 2008 à
l'École des langues et littératures
(Section de langue et littérature françaises)
de l'Université du Cap en vue de
l'obtention du doctorat ès lettres

Je dédie cette thèse à:

**Mon Dieu et Sauveur sans l'aide
duquel cet ouvrage n'aurait jamais
été accompli**

et

**Mon Prince et mes deux Princesses
qui n'ont jamais cessé d'avoir foi en
moi**

M.V.

University of Cape Town

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mon directeur de thèse, le Dr A. Wynchank qui a accepté de diriger cette thèse et qui m'a apporté l'aide et les conseils nécessaires à son accomplissement.

Je remercie le *University Research Committee* de l'Université du Cap pour l'aide financière reçue pour la préparation de cette thèse.

Je remercie également Olivier Barlet et Saul Steier qui m'ont assistée quand je tentais de rassembler les œuvres qui font l'objet de cette étude.

Je dois une dette d'amour et de gratitude à ma mère. L'absence de son soutien après son décès a créé un vide que seul peut remplir en partie l'image de son visage rayonnant d'amour et de fierté si elle avait été présente à la cérémonie durant laquelle j'espère obtenir mon diplôme. Je remercie aussi mon père pour avoir préservé son rêve et m'avoir aidée financièrement et spirituellement à accomplir cette longue tâche.

Je suis reconnaissante à tous mes amis et connaissances pour leurs prières et leurs encouragements qui ont tous contribué à ma persévérance.

Je dois aussi une dette éternelle de gratitude à mon époux, Patrick qui a fait le plus de sacrifices depuis que j'ai commencé ce doctorat. Merci infiniment pour ton inébranlable amour, soutien et patience qui m'ont permis de continuer à croire en moi-même.

Enfin et surtout, je remercie mes deux filles, Candysse et Ashley, pour avoir été si compréhensives et obligeantes. Leur progrès académique m'a inspirée à maintes reprises.

SYSTÈME DE RÉFÉRENCES

Mon corpus se compose des œuvres suivantes d'Ousmane Sembène auxquelles il est fait référence au moyen des sigles indiqués entre crochets.

Romans et nouvelles:

La Noire de...[Nd] dans le recueil *Voltaire* (1962) [V]

Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse [VC], suivi du *Mandat* (1966) [M]

Xala (1973) [X]

Niiwam, suivi de *Taaw* (1987) [T]

Guelwaar (1996) [G]

Films:

Niaye (1964) [n]

La Noire de... (1966) [nd]

Mandabi (1968) [m]

Tauw (1971) [t]

Xala (1974) [x]

Guelwaar (1992) [g]

Les films ont été découpés en séquences. Les synopsis des films et les identifications filmographiques sont en annexe.

D'autre part, dans le texte un astérisque [*] signifie "Notre traduction" et deux astérisques [**] signifient "Notre soulignage".

ABSTRACT

MARIA DO CÉU OLIVEIRA VRANCKEN

THE IDEOLOGY OF OUSMANÈ SEMBÈNE – FROM WRITING TO FILM

AUGUST 2008

Of the eighteen films produced by the Senegalese Ousmane Sembène, five are adaptations of his novels and novellas. In the case of *Guelwaar*, his sixth and last adaptation, it is the novel which he adapted to the film of the same name. Sembène, who considered himself to be a "modern griot", felt that cinema was a more effective medium to reach his people and deliver his message.

Once copies of all six films had been obtained, two with great difficulty as they were never commercially released, the cinematic techniques which Sembène used to convey his ideology were carefully studied and then compared to the literary techniques utilised in his writings.

The thesis explains how Sembène's ideology is communicated and illustrated, both in his writing and on the screen. It also examines how he utilised the varied techniques of cinematic art to adapt his writing into a medium of expression which would reach and make an impression on a larger audience. Further, the thesis identifies and analyses the similarities and differences between the two media as well as the advantages and disadvantages of adaptation from writing to film and vice versa. Finally, a study was made to establish whether or not the adaptations make a contribution to the original work and whether Sembène's writings are separable from his films.

A number of conclusions were drawn from this study. Firstly, one of Sembène's main concerns in his adaptations was to describe African society as realistically as possible. He did not turn to cinema for its own sake, but because he had identified it as a better means of reaching the people than by writing. He succeeded with his films by means of messages which are not only powerful but sufficiently straightforward to be understood by even the least educated members of his African audiences. On the other hand, however striking and forceful his cinematic images, Sembène was able in his writings to convey greater nuance and depth to his messages and the portraits of his characters than by his films. His adaptations are indeed the product of artistic genius. They reflect the talent of an artist who was able to make the most of each form of expression in order to achieve his goal.

INTRODUCTION

Ousmane Sembène est l'un des écrivains et cinéastes africains les plus remarquables. Dans "le milieu du cinéma africain, on l'appelle 'l'aîné des anciens', pour désigner le pionnier, la référence et le doyen"¹ du cinéma en Afrique noire.

Ses origines modestes, cependant, n'annonçaient pas une carrière aussi illustre. Né le 1^{er} janvier 1923 à Ziguinchor en Casamance, il a été renvoyé de l'école en 1936, durant le premier cycle du secondaire, parce qu'il a donné un coup de poing au directeur de l'école qui voulait que ses élèves chantent en corse. Il a exercé par la suite une série de métiers, tels que pêcheur en Haute Casamance ainsi que mécanicien et maçon à Dakar, des emplois qui ne sont généralement pas considérés comme stimulant les talents littéraires. Dans le cas de Sembène, cependant, ces expériences ont contribué considérablement au succès de sa carrière littéraire et cinématographique, tout comme la façon dont il occupait la plupart de ses soirées. À Dakar, par exemple, il fréquentait ce qu'il appelait "l'école du soir du peuple" (c'est-à-dire les salles de cinéma) et lisait des bandes dessinées ou écoutait des conteurs qui lui faisaient revivre l'Afrique traditionnelle. Durant cette période de sa vie, Sembène s'est tourné aussi vers la religion et est devenu un musulman dévot.

Lorsque la seconde guerre mondiale a éclaté, Sembène, étant citoyen français, a rejoint les rangs de l'armée française. Il est rentré au Sénégal à la fin du conflit, mais est vite retourné en France pour travailler sur les quais de

¹ André Parant, ambassadeur de France à Dakar, à l'occasion de la remise des insignes d'officier dans l'ordre de la Légion d'Honneur de la République française à Ousmane Sembène. *Panapress*, 10 novembre 2006. Sénégal: Sembène Ousmane reçoit la Légion d'honneur française (<http://www.afrik.com/article10676.html>).

Marseille où il a participé aux activités politiques et culturelles des étudiants africains et s'est affilié au Parti Communiste Français. L'idéologie profondément marxiste que Sembène développe pendant cette période de sa vie le conduit à ressentir un profond désir d'améliorer la situation du peuple sénégalais, alors sous domination coloniale. Il décide cependant de ne pas militer par le biais des partis politiques, des grèves et des manifestations. Il fréquente plutôt les écrivains noirs américains et caribéens venus s'établir à Marseille ainsi qu'à Paris, pour se préparer à militer "à travers [s]on art".² Selon lui, ce domaine joue un rôle-clé dans la lutte pour la libération de l'Afrique et le renouveau des sociétés africaines décrites jusque-là de manière irréaliste:

J'étais militant de la CGT [Confédération générale des travailleurs]. On recevait alors une formation; la CGT avait une bibliothèque bien fournie. La section africaine avait à sa disposition beaucoup de livres écrits par des européens [sic] avec leur propre vision de l'Afrique. Il y en avait aussi quelques-uns écrits par des africains [sic]. Mais aucun de ces écrits ne reflétait la réalité africaine. C'est ce qui m'a révolté, moi. Jusque-là c'était le mythe du bon nègre; nulle part on ne voyait l'image d'un africain [sic] responsable de son destin. C'est ce coup de tête qui m'a poussé à écrire...³

Ceci explique le réalisme social de Sembène,

réalisme parce qu'il s'inspire du réel, quoi que le processus créatif s'ancre dans l'imagination [et] social parce [qu'il] rejette toute activité artistique qui n'a pas pour but la rédemption sociale et qui ne reflète pas sa société*.⁴

De 1951 à 1954, Sembène a développé ses talents artistiques en faisant de la peinture et en écrivant de la poésie. Il a publié ses premiers romans en

² GADJIGO, S., 2007, *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Éditions Homnisphères, Paris, p. 178.

³ NIANG, S. (dir.), 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone – Ousmane Sembène et Assia Djébar*, L'Harmattan, Paris, p. 116.

⁴ MOORE, C.D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène*, Indiana University, Ann Arbor MI, p. 30.

1956,⁵ 1957⁶ et 1960.⁷ Il est ensuite rentré dans sa patrie en 1961. C'est alors que Sembène s'est trouvé confronté à un problème sérieux: ses romans et nouvelles, moyen d'expression importé⁸ par le biais duquel il voulait éveiller la conscience de ses concitoyens, ne leur étaient pas accessibles. D'une part, le degré d'alphabétisation en français des Sénégalais était limité à dix pour cent de la population.⁹ D'autre part, "[l]e niveau de vie des gens est tellement bas qu'ils ne peuvent pas acheter un livre", a constaté Sembène dans une interview avec Carrie Moore en 1971.¹⁰

Ne voulant pas abandonner sa mission d'éducateur, Sembène a alors choisi un autre moyen d'expression artistique: le cinéma. Celui-ci est en effet plus accessible parce qu'en Afrique, même les plus petites agglomérations de la brousse ont un projecteur devant un grand mur, en plein air. Le cinéma est aussi plus abordable parce que les Sénégalais pouvaient "aller une fois par semaine au cinéma pour 0.40 cfa".¹¹ D'autre part, même si les problèmes de l'analphabétisme et de la pauvreté n'existaient pas, "*l'impression de réalité* qu'éprouve le spectateur devant le film" a "le don de faire courir les foules, qui se dérangent moins nombreuses [...] pour aller acheter le dernier roman".¹² En outre, le cinéma continue d'une certaine façon la tradition orale du griot.¹³ Dans

⁵ *Le Docker Noir*.

⁶ *O Pays, mon beau peuple !*

⁷ *Les Bouts de bois de Dieu*, dont la structure et le style sont tels qu'il aurait pu servir de scénario pour un film. Voir BLAIR, D.S., 1976, *African Literature in French*, Cambridge University Press, London, p. 235.

⁸ Mohamadou Kane explique pour quelles raisons le roman en Afrique est un genre d'importation (1974, "Structures: sur les formes traditionnelles du roman africain" in *Revue de Littérature Comparée*, no. 48, p. 539).

⁹ RELICH, M., 1983, "Sembène Ousmane as film-maker" in CALDER, A. et al, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes, p. 28.

¹⁰ MOORE, C.D., *op. cit.*, p. 217.

¹¹ *Ibid.*

¹² METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Editions Klincksieck, Paris, p. 14.

¹³ Sembène a compris que "le véritable anticolonialisme ne consiste pas seulement à engager son œuvre contre ce système d'oppression et d'exploitation, mais aussi à en effacer les séquelles, à étouffer ses manifestations les plus subtiles, les plus insidieuses". Et quelle meilleure façon d'y arriver que par "l'inspiration et les formes d'expression [...] authentiquement africaines" (KANE, M., *op. cit.*, p. 546).

l'"avertissement de l'auteur" qui précède son ouvrage *L'Harmattan*, Sembène explique la relation entre l'écrivain et le griot et celle entre son écriture et l'art traditionnel de l'oralité:

Je ne fais pas la théorie du roman africain. Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous, sous l'arbre du palabre, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement: rester au plus près du réel et du peuple.¹⁴

Il lie de la même manière son rôle de cinéaste moderne à celui du griot:

Le cinéaste africain est comme le griot ...: un homme cultivé et de bon sens qui est l'historien, le raconteur, de mémoire d'homme et la conscience de son peuple. Le cinéaste doit vivre à l'intérieur de sa société et doit se prononcer sur les maux de sa société. Pour quelle raison le cinéaste a-t-il un tel rôle? Parce que comme beaucoup d'autres artistes, il est peut-être plus sensible que les autres. Les artistes connaissent la magie des mots, des sons et des couleurs et ils utilisent ces éléments pour illustrer ce que pensent et ressentent les autres. Le cinéaste ne doit pas vivre à l'écart dans une tour d'ivoire, il a une fonction précise à réaliser dans la société*.¹⁵

En 1962, l'Union soviétique a accordé à Sembène une bourse de formation en cinématographie. Il est donc allé à Moscou où il a passé une année au studio Gorki en compagnie de Marc Donskoï et Sergei Gerasimov, deux grands cinéastes soviétiques. De retour au Sénégal, Sembène a continué à

¹⁴ Présence Africaine, Paris, 1980, p. 9.

¹⁵ Une interview avec Sembène à Dakar, Sénégal, en 1978. Cité dans PFAFF, F., 1993, "The uniqueness of Ousmane Sembène's cinema" in GADJIGO, S. *et al* (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, p. 15.

essayer de faire prendre conscience à ses concitoyens de leur environnement social en réalisant son premier film en 1963.¹⁶ En effet, selon Sembène:

[...] il faut apprendre aux Africains à prendre conscience. L'Afrique ne sera plus comme elle était, même si [...] nous rêvons d'une Afrique médiévale, d'une Afrique généreuse, d'une Afrique où les bananes mûrissent au soleil et où il y a beaucoup de cocotiers. C'est fini. Ou il faut travailler, se développer, ou alors éternellement nous serons assistés et moi je refuse d'être assisté. Il n'y a pas de pire ennemi que celui qui, tous les matins, vous fait du bien. Il n'y a pas de pire ennemi.¹⁷

Sembène a ajouté également que les Africains doivent

se voir, se sentir, et se comprendre à travers le miroir du cinéma [...]. [Il est] nécessaire de devenir politique, de lutter contre les maux de la cupidité, la jalousie, l'individualisme, la mentalité nouveau-riche de l'homme et tout ce que nous avons hérité des systèmes coloniaux et néocoloniaux*.¹⁸

Sembène n'était cependant pas naïf au point de penser qu'il pourrait "changer la réalité sénégalaise avec un seul film. Mais [il] pens[ait] que s'il y avait tout un groupe de cinéastes avec la même orientation, on pourrait changer un petit peu la réalité"¹⁹.

En 1964, Sembène a commencé à adapter ses propres œuvres littéraires pour en faire des films sous les mêmes titres, une situation assez rare dans l'histoire culturelle universelle.²⁰

¹⁶ *L'Empire sonhrai*.

¹⁷ HAWKINS, P. & LAVERS, A. (dir.), 1992, *Protée Noir – Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Editions L'Harmattan, Paris, p. 214.

¹⁸ PFAFF, F., 1984, *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film*, Greenwood Press, New York, p. 11.

¹⁹ PFAFF, F., 1993, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ "[I]l est évident que son activité créatrice se situe au carrefour de deux genres et de deux disciplines, qu'elles sont fortement complémentaires. En devenant [auteur] du roman et [réalisateur] du film, [cet artiste assume] une double identité dont la complexité et les enjeux sont importants. On peut parler dans [ce] cas d'auto-réécriture, en ce sens que l'unicité du titre et la duplication du texte sont assurées

Sembène a eu de nombreux problèmes à surmonter, le plus important étant un manque de ressources financières. Si on les compare aux montants financiers dépensés pour les productions occidentales, les budgets pour la production de films africains sont généralement très peu élevés. Il n'en demeure pas moins qu'il a été très difficile d'obtenir les fonds nécessaires. Pour cette raison, Sembène a été obligé de faire appel à l'aide étrangère pour la production de ses premiers films. Dans le cas de *Borom Sarret*, il a été assisté par le Ministère français de la Coopération. Ce dernier, après la déclaration d'indépendance du Sénégal et d'autres pays francophones africains, a en effet décidé de changer sa politique hostile à l'égard du cinéma africain et a commencé à encourager sur les plans financier et technique les productions africaines.²¹ Malheureusement, quand Sembène a produit son film *La Noire de...*, le Ministère de la Coopération a été le premier à critiquer le sujet qu'il avait choisi: le mauvais traitement d'une domestique sénégalaise engagée en France par un couple de coopérants. Pour cette raison, le Ministère n'a pas assisté la distribution du film qui est demeurée très limitée. Parce que ceci empêchait Sembène d'atteindre son but, il a coupé ses liens avec le Ministère et a créé sa propre entreprise de cinéma: *Les Films Domirev*.²² Cette initiative n'a cependant pas généré suffisamment de fonds et Sembène a continué à dépendre de financements privés ainsi que du gouvernement sénégalais pour les films suivants. Quand le Sénégal a nationalisé son industrie cinématographique dans les années 70, Sembène a été contraint d'entrer en concurrence avec les hôpitaux, les services sociaux et le développement rural pour obtenir du financement. Cela l'a souvent obligé à utiliser ses droits d'auteur et ses cachets, et il a même hypothéqué sa maison pour produire un film.

par le même signataire". TCHEUYAP, A., 2002, "Des mots aux images. Littérature et cinéma en Afrique francophone" in *Notre Librairie*, no. 149, p. 38 - 39.

²¹ ASHBURY, R. et al, 1998, *Teaching African Cinema*, British Film Institute, London, p. 46.

²² Ce qui signifie "l'enfant du pays" en wolof.

En outre, les efforts de Sembène ont été entravés par un manque de techniciens et de laboratoires locaux.

Des techniciens étrangers doivent souvent venir en Afrique par avion, et le développement des films est souvent fait dans les pays européens – et ceci augmente le prix des films. [...] L'entretien de l'équipement cinématographique en Afrique pose aussi des problèmes en raison des conditions météorologiques défavorables telles que la chaleur excessive, l'humidité, ou la poussière*.²³

Un autre problème auquel Sembène a dû faire face était la censure. Celle-ci ne lui a pas seulement été imposée par la France,²⁴ mais aussi, un peu plus tard, par le gouvernement sénégalais qui a exigé plusieurs coupures avant d'approuver la projection de certains de ses films.²⁵

De plus, l'infrastructure africaine de distribution et de projection des films était dominée par des sociétés étrangères comme la Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale (COMACICO), la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA) et *Afro-American Films* (AFRAM, établie en 1969 par *Motion Picture Export Association of America – MPEAA*, pour distribuer des films en Afrique francophone).²⁶

SECMA et ses membres affiliés se spécialisaient dans la distribution de films américains tandis que COMACICO et ses membres affiliés se concentraient sur l'importation de films français, indiens et arabes. En 1974, environ un cinquième des 240 salles de cinéma en Afrique occidentale francophone appartenait à ces sociétés, tandis que la plupart des autres salles, généralement plus petites, appartenaient à des sociétés étrangères comme l'Union Générale Cinématographique (UGC), ou étaient sous le contrôle d'intérêts libanais, syriens et africains*.²⁷

²³ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, pp. 20 -21.

²⁴ Comme nous l'avons indiqué auparavant dans le cas de *La Noire de...*

²⁵ Dans *Xala*, par exemple, dix coupures ont été exigées avant que l'œuvre ne soit certifiée.

²⁶ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, pp. 21 - 22.

SECMA et COMACICO ont leurs sièges à Monaco d'où elles procèdent à l'affectation de leurs bénéfices qu'elles choisissent très rarement d'investir en Afrique, à l'exception de certaines taxes qui doivent être payées aux gouvernements africains pour les importations.²⁸ Bien que *Mandabi* d'Ousmane Sembène soit distribué par COMACICO, par exemple, "ces sociétés sont d'habitude très peu intéressées par la promotion du cinéma africain francophone en raison du nombre limité de films locaux et de l'irrégularité de leur production".²⁹ En outre, leur contenu qui est souvent sociopolitique, et donc moins rentable que les films d'évasion émanant de l'étranger,³⁰ n'est pas fait pour encourager ces sociétés. Par conséquent, un nombre très limité de films africains étaient projetés sur le continent. Il est en effet ironique que la plupart des films de Sembène aient souvent été montrés en Occident et aient reçu de nombreux prix aux festivals européens, mais que beaucoup n'aient pas été projetés au Sénégal.³¹

Un obstacle supplémentaire à la projection des films de Sembène sur le continent africain est l'inclination du public pour les nombreux films importés des Etats-Unis, de l'Inde et de Hong Kong. Les Africains semblent avoir pris goût aux films d'évasion importés et n'ont donc pas l'occasion de prendre goût aux films africains tels que ceux réalisés par Ousmane Sembène.

Malgré toutes ces contraintes, Sembène a continué à se battre pour promouvoir la création cinématographique africaine. Au milieu des années quatre-vingts, il a formé, avec l'aide d'autres cinéastes africains comme Med Hondo et Souleymane Cissé, le Comité Africain des Cinéastes (CAC). Ce dernier avait pour but d'encourager des rapports fructueux entre la littérature et le cinéma. Le CAC a établi un fonds pour financer la production de films par des Africains. On proposait aux donateurs de choisir un texte littéraire africain qu'ils

²⁸ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, pp. 21 - 22.

³¹ ASHBURY, R., *op. cit.*, p. 51.

aimeraient voir transposé à l'écran. Ce projet ainsi que le CAC n'ont pas duré assez longtemps pour que ces objectifs soient réalisés. Ces efforts reflètent néanmoins le désir de Sembène de propager la transposition de l'écrit à l'écran parce qu'il était conscient du fait que la littérature africaine est une source fertile pour la transposition cinématographique. Lors des FESPACO (Festivals Panafricains du Cinéma de Ouagadougou), quand la FEPACI (la Fédération panafricaine des cinéastes) se réunissait pour discuter ce sujet, ce qui est arrivé assez souvent, Sembène était toujours parmi ceux qui soulignaient l'importance et les avantages d'une collaboration éventuelle entre les écrivains et les cinéastes.³²

Sembène ne s'est pas contenté de participer aux débats sur ce sujet. En effet, parmi les dix-huit films qu'il a produits,³³ cinq sont des adaptations de ses romans et nouvelles et un a été réalisé avant qu'il ne prenne la plume pour produire son équivalent sous forme de roman.³⁴

³² CHAM, M., 2004, "Oral Traditions, Literature, and Cinema in Africa" in STAM, R. & RAENGO, A. (eds), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden, pp. 296 - 297.

³³ *L'Empire sonhraï* (1963), documentaire; *Borom Sarret* (1963), fiction; *Niaye* (1964), fiction; *La Noire de...* (1966), fiction; *Mandabi* (1968), fiction; *Traumatisme de la femme face à la polygamie* (1969), documentaire; *Les dérives du chômage* (1969), documentaire; *Tauw* (1971), fiction; *Emitaï* (1971), fiction; *Basket Africain aux jeux olympiques de Munich* (1972), documentaire; *L'Afrique aux Olympiades* (1973), documentaire; *Xala* (1974), fiction; *Ceddo* (1976), fiction; *Camp de Thiaroye* (1988), fiction; *Guelwaar* (1992), fiction; *Héroïsme au quotidien* (1999), fiction; *Faat Kiné* (2000), fiction; *Moolaade* (2004), fiction.

³⁴ Il n'est pas tout à fait clair si *Guelwaar* est le seul roman qui ait été écrit après que le film équivalent ait été réalisé. CHAM, M., *op. cit.*, p. 304, par exemple, dit que la nouvelle intitulée *Taaw* a aussi été écrite après le film. Samba Gadjigo, en 2004 dans son compte rendu de sa future biographie officielle d'Ousmane Sembène, *Ousmane Sembène: The Life of a Revolutionary Artist* (<http://www.newsreel.org/articles/OusmaneSembene.htm>), indique que *Xala* n'est pas non plus une adaptation d'un de ses romans. Sembène affirme pourtant très clairement dans la note d'auteur qui précède son roman *Guelwaar* que, "[h]abituellement, c'est après avoir publié un roman que je réalisais un film, inspiré ou adapté de l'œuvre. [...] Pour cette fois, j'ai procédé autrement. Après la réalisation du film *Guelwaar*, le scénario m'a servi de matériau pour l'écriture du roman". C'est pour cette raison que nous pensons que, jusqu'à ce jour, *Guelwaar* est le seul film qui a inspiré un des romans de Sembène. Il faut ajouter que les dates de publication de ses romans et de ses nouvelles n'indiquent pas toujours la date exacte de la création de ces œuvres. Sembène le dit

En 1964 il a réalisé *Niaye*, sa première adaptation d'une de ses œuvres littéraires, la nouvelle *Véhi-Ciosane*. Ce film, qui fait la chronique du déclin de l'autorité traditionnelle, n'est jamais sorti en circuit commercial. *La Noire de ...*, adapté d'une autre nouvelle faisant partie de la collection intitulée *Voltaïque*, a suivi en 1966 et a traité des effets du colonialisme et de l'identité postcoloniale. Son premier long métrage, *Mandabi* (1968), une adaptation de la nouvelle *Le Mandat*, publiée en 1964, a montré que "l'alphabétisation, la bureaucratie qui se perpétue, et les systèmes de contrôle occidentaux sont les méthodes employées par les nouveaux petits bourgeois noirs francophones pour maintenir leur pouvoir sur la majorité analphabète".³⁵ *Tauw*, réalisé peu après *Mandabi*, en 1971, est une adaptation de la nouvelle du même titre qui complète *Mandabi* en traitant du chômage et du sous-emploi, un problème qui a des conséquences sur l'avenir de la jeunesse et par conséquent sur celui du Sénégal. Finalement, dans son adaptation du roman *Xala*, en 1974, Sembène entraîne le spectateur dans une découverte satirique des effets du colonialisme sur le Sénégal. Par contre, dans le cas du film *Guelwaar*, qui dénonce la charité que l'Afrique reçoit du reste du monde, Sembène a fait l'inverse. Il a commencé par la réalisation du film en 1992, et a rédigé le roman fondé sur le film en 1996.

Durant la décennie qui suit, Sembène réalise encore trois films et est élevé au rang de "trésor humain vivant" par le gouvernement du Sénégal en 2006. La même année, il se voit conférer la Légion d'Honneur de la République Française avant son décès le 9 juin 2007.³⁶

lui-même lors d'une interview avec David Murphy en 1995 à Dakar: "Je suis toujours en train d'écrire quelque chose. Même maintenant, j'ai des nouvelles chez moi que je n'ai pas publiées", ce qui explique les dates de publication de *Véhi-Ciosane* et de *Taaw* qui sont toutes les deux postérieures aux dates de production des films équivalents.

³⁵ ATKINSON, M., 1993, "Ousmane Sembene: 'We are no longer in the era of prophets'" in *Film Comment*, vol. 29, no. 4, p. 65.

³⁶ À son décès, il était en train de filmer *La République des Rats*, une transposition de son roman *Le Dernier de l'Empire* publié en 1981.

L'idéologie est une notion complexe et elle n'est pas toujours explicite dans l'œuvre de Sembène, que ce soit le roman ou le film. Il serait possible de faire une lecture marxiste de cette œuvre. Nous avons cependant préféré nous concentrer sur Ousmane Sembène le griot moderne. Comme le griot de la tradition, il veut à la fois amuser et éduquer et cet éducateur passe de l'écrit à l'écran pour atteindre un public plus vaste. Nous avons analysé les techniques utilisées pour effectuer cette transposition. D'autres critiques se sont lancés dans la comparaison des œuvres littéraires de Sembène et des films qui y sont liés. Ces tentatives sont d'une portée limitée puisque chacune n'examine qu'une seule œuvre. Parmi les contributions les plus importantes qui ont été écrites sur le sujet, on peut mentionner tout d'abord le chapitre de Relich publié en 1983,³⁷ où l'auteur discute brièvement les différences entre *Le Mandat* et *Mandabi* des points de vue politique, culturel et artistique. L'année suivante, Françoise Pfaff a analysé les différences entre le film et la nouvelle *La Noire de...*³⁸ Elle a conclu que le film est plus puissant, dramatiquement ainsi que symboliquement, que la narration originale. L'article d'Anny Dominique Curtius et Joseph Paré,³⁹ qui a paru douze ans plus tard, examine brièvement la façon dont chaque médium actualise *Le Mandat/Mandabi* et conclut que l'écran et l'écrit se complètent. Quant à l'article de Thérèse Michel-Mansour,⁴⁰ publié la même année, il décrit quelques différences entre l'œuvre écrite et l'œuvre filmée et aboutit à la conclusion qu'il existe deux univers très différents entre la version écrite et la version filmée de *Taaw*. La plus récente contribution est celle de Josef Gugler⁴¹ où il expose les différences entre les deux versions de *Xala* mais le critique ne se

³⁷ "Sembène Ousmane as film-maker" in CALDER, A. et al, 1983, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes, pp. 32 - 33.

³⁸ "Black Girl (1966): From Book to Film" in PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, pp. 113 - 125.

³⁹ "Le Mandat de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique" in Niang, S., *op. cit.*, pp. 139 - 148.

⁴⁰ "Entre l'écrit et l'écran: *Taaw/Tauw* d'Ousmane Sembène", in Niang, S., *op. cit.*, pp. 149 - 160.

⁴¹ "Xala (1974) Impotence Sexual, Cultural, Economic, and Political" in GUGLER, J, 2003, *African Film, Re-imagining a Continent*, Indiana University Press, Bloomington, David Philip, Cape Town, James Currey, Oxford, pp. 126 - 136. Cette contribution est basée sur GUGLER, J. & DIOP, O., 1998, "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in *Research in African Literatures*, vol. 29, pp. 147 - 158.

concentre pas sur les techniques de transposition. À ce jour, seuls Murphy et Wynchank se sont attelés à cette tâche. Dans l'un des chapitres de son livre sur Sembène,⁴² Murphy a comparé les techniques utilisées dans les versions littéraire et cinématographique de *Xala* et montré que les résultats obtenus sont parfois radicalement différents. Quant aux deux articles d'Anny Wynchank,⁴³ ils introduisent les techniques de transposition entre l'écrit et le cinéma dans le cas de *Guelwaar* et de *Xala*.

Cela veut dire que les techniques de transposition des œuvres de Sembène n'ont pas encore été étudiées de manière systématique, détaillée et complète sur base de la théorie du cinéma développée par Jean Mitry⁴⁴ et Christian Metz.⁴⁵ Le but de cet ouvrage est de combler cette lacune.

Nous avons divisé la thèse en quatre chapitres selon les plus grands thèmes de la croisade sociale de Sembène. Comme nous l'avons dit plus haut, ce dernier a recours à l'art dans le but d'éduquer ses concitoyens. Il ne croit pas à l'art pour l'art. Cela ne veut pas dire cependant que la forme n'a aucun ou très peu d'intérêt pour Sembène. Le penser serait "nier une bonne partie de la force et de la complexité de son œuvre".⁴⁶ C'est une raison supplémentaire pour se concentrer sur les moyens techniques employés par Sembène pour transmettre son message.

⁴² MURPHY, D., 2000, *Sembene – Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey, Oxford, pp. 98 - 123.

⁴³ D'une part, 2000, "Textes et Septième Art: De l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane" in *Arts et textes en Afrique*, Textes réunis et présentés par Guillaume Cingal et Michel Naumann, APELA, Paris, pp. 9 – 17 et, d'autre part, 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines: transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Carnets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, pp. 131 – 142.

⁴⁴ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 tomes, Editions Universitaires, Paris.

⁴⁵ METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, 2 tomes, Editions Klincksieck, Paris.

⁴⁶ MURPHY, D., *op. cit.*, p. 40.

Nous nous proposons d'étudier toutes les adaptations cinématographiques et littéraires d'Ousmane Sembène⁴⁷ et d'expliquer les techniques utilisées par ce dernier pour communiquer et illustrer dans ses films l'idéologie si évidente dans ses écrits. En d'autres termes, la thèse aura pour objectif d'examiner comment Sembène utilise les techniques variées de l'art cinématographique⁴⁸ pour transposer ses romans en un moyen d'expression artistique qui atteint et influence un plus large public. Nous tenterons de dégager les similitudes et différences qui existent entre les deux genres et ce qu'elles signifient. Les avantages et les désavantages de la transposition du roman à l'écran et vice versa seront aussi identifiés. On déterminera en outre si le film ajoute quelque chose au roman ou inversement. Finalement, la thèse établira si les œuvres littéraires de Sembène sont séparables de son cinéma.

Le premier chapitre, intitulé *Les Africains comme exploités de leurs semblables - du littéraire au filmique chez Sembène*, sera consacré à l'analyse des techniques narratives et cinématographiques que Sembène emploie pour présenter le thème essentiellement marxiste de l'exploitation des Africains par leurs propres dirigeants. Il est vrai que Sembène a fait la critique des colonisateurs dans ses œuvres. Mais c'est surtout la nouvelle élite africaine vers laquelle il veut attirer l'attention en soulignant les différents aspects de son acculturation lorsqu'elle singe les coutumes étrangères. Il critique aussi le manque de transformation de la société africaine qui en résulte ainsi que l'arrogance et la corruption de cette bourgeoisie de nouveaux riches arrivistes qui exploitent le peuple. Sembène n'épargne pas non plus le peuple et son esprit de mendicité.

⁴⁷ "Il est intéressant de noter que Sembène est le seul qui, à ce jour, a adapté ses œuvres littéraires en film. Aucun autre cinéaste, à l'exception de son proche associé Clarence Delgado, n'a utilisé un roman ou une nouvelle de Sembène pour en faire un film. Après une longue période d'apprentissage chez Sembène, Delgado a fait son premier long métrage en 1992 intitulé *Niwam*, basé sur une nouvelle de 1987 du même titre par Sembène" (CHAM, M., *op. cit.*, p. 304). Cette thèse se limitera aux adaptations par Sembène.

⁴⁸ Le montage, le tournage, les angles de prise de vue, les images symboliques, etc.

Le deuxième chapitre, intitulé *La place de la religion dans les écrits et les films de Sembène*, se penche sur une autre influence sociale puissante dans la société africaine dont il veut faire prendre conscience. Nous étudierons d'abord la façon dont Sembène dépeint la présence de la religion dans la société coloniale et postcoloniale. Nous nous pencherons ensuite sur l'établissement religieux et l'influence de ce dernier sur la société sénégalaise.

Le troisième chapitre, intitulé *La place de la femme dans le processus de transformation de la société africaine de l'œuvre écrite à l'œuvre filmée*, analyse les techniques narratives et cinématographiques que Sembène utilise pour représenter les personnages féminins dans différents contextes, à savoir le mariage, la famille, le travail et la prostitution.

Finalement, le quatrième chapitre, intitulé *Exode rural et émigration dans les écrits et les films de Sembène*, compare la façon dont Sembène attire l'attention dans ses œuvres écrites et filmées sur le sujet du dépeuplement des campagnes causé par l'attrait d'une vie moderne et des richesses que beaucoup croient se trouver dans les villes. Le chapitre examine aussi comment Sembène démystifie le rêve doré de l'émigration en Europe que, selon lui, beaucoup d'Africains cultivent.

Nous avons découpé chaque film en séquences qui apparaissent dans les synopsis des films donnés en annexe. Les définitions de la "séquence" diffèrent. Pour Jean Mitry, c'est "l'ensemble des images intéressant les événements situés dans un même lieu ou un même décor".⁴⁹ Cette définition est trop stricte dans le cas présent notamment parce qu'elle exige souvent la séparation du flash-back de son contexte. Pour éviter ce genre de problèmes, nous avons préféré suivre les définitions de Christian Metz, de Alan Casty et de James Monaco qui définissent la séquence respectivement comme "n'importe quelle suite de plans

⁴⁹ MITRY, J., *op. cit.*, p. 156.

formant une unité",⁵⁰ "un groupe de plans étroitement liés qui constituent une unité"*⁵¹ et "une ou plusieurs scènes formant une unité naturelle"*.⁵² Cette dernière approche a été adoptée par Roy Ashbury lorsqu'il a découpé certaines parties de *Xala*⁵³ et par Paulin Vieyra quand il a découpé *La Noire de...*, *Mandabi* et *Tauw*.⁵⁴

L'originalité de cette thèse réside dans l'étendue, la profondeur et le caractère systématique de l'analyse des techniques de transposition dont Sembène a eu recours lorsqu'il a transcrit certaines de ses œuvres littéraires en films, et vice-versa, pour tenter de mieux conscientiser ses contemporains.

Nous espérons que les conclusions de cette thèse aideront le grand nombre d'intellectuels qui marchent sur les traces d'Ousmane Sembène, dans leurs efforts pour communiquer au peuple africain d'une manière plus efficace et puissante leurs messages de mobilisation.

⁵⁰ METZ, C., *op. cit.*, p. 131.

⁵¹ CASTY, A., 1971, *The Dramatic Art of the Film*, Harper and Row, New York, Eranston and London, p. 94.

⁵² MONACO, J., 1977, *How to Read a Film*, Oxford University Press, Oxford, p. 428.

⁵³ ASHBURY, R., *op. cit.*, pp. 83 – 88.

⁵⁴ VIEYRA, P. S., 1972, *Sembène Ousmane cinéaste*, Présence Africaine, Paris, pp. 61 – 63, 87 – 91 et 114 – 116.

CHAPITRE I

LES AFRICAINS COMME EXPLOITEURS DE LEURS SEMBLABLES - DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE CHEZ SEMBÈNE

Ousmane Sembène, dans ses écrits ainsi que dans ses films, veut attirer l'attention de ses contemporains sur les nombreux maux sociaux qui empêchent la transformation de la société africaine à laquelle il a toujours rêvé et fait allusion.¹ Pour lui, le plus grand de ces obstacles est l'exploitation des Africains par leurs semblables. Cette exploitation résulte soit de l'abus des coutumes africaines, soit de l'abus du pouvoir détenu par la bourgeoisie indigène postcoloniale, "une caste privilégiée qui est devenue un instrument d'oppression et d'exploitation du prolétariat".²

C'est pourquoi Sembène attaque la nouvelle élite et souligne les différents aspects de son acculturation lorsqu'elle singe les coutumes étrangères. Il critique aussi le manque de transformation de la société africaine ainsi que l'arrogance et la corruption de cette bourgeoisie de nouveaux riches arrivistes qui exploitent le peuple. Mais sa critique ne se limite pas à cette élite. Sembène condamne aussi le peuple et son esprit de mendicité, une Afrique qui dépend de la charité pour sa survie.

Nous commencerons par comparer le portrait que Sembène peint de la nouvelle bourgeoisie dans ses écrits et dans ses films. Nous nous pencherons ensuite sur la comparaison du portrait du peuple africain comme mendiant.

¹ Sembène aurait aimé "voir s'établir en Afrique une société nouvelle dans laquelle l'exploitation et l'oppression du peuple n'auraient aucune place". IJERE, M., 1980, "L'Africain de Ousmane Sembène" in *Ethiopiquest*, no. 30, (http://www.refer.sn/ethiopiquest/article.php3?id_article=861).

² IJERE, M., *op. cit.*.

Le portrait de la nouvelle bourgeoisie sera divisé en deux parties. La première analysera son acculturation et le manque de transformation de la société africaine qui en résulte. La seconde se concentrera sur son arrogance, son égoïsme et sa corruption.

Les trois œuvres de Sembène qui communiquent cette critique de manière plus prononcée sont *Le Mandat/Mandabi*, *Xala* et *Guelwaar*.

Sembène emploie dans ses films tout un réseau d'éléments connotatifs et d'images symboliques. Ces signifiants éloquents traduisent les tares de la nouvelle bourgeoisie: les objets-symboles, les gestes, les actions, les expressions de visage, les techniques cinématographiques, la bande sonore, le filmage, le montage. Ces signifiants servent généralement à enrichir et à approfondir le sens des films. Selon Mitry, un film

est un système d'images ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une suite d'événements quelconques. Mais ces images, selon la narration choisie, s'organisent en un système de signes et de symboles, elles deviennent symboles ou peuvent le devenir *de surcroît*. Elles ne sont pas uniquement signe comme les mots, mais d'abord objet, réalité concrète: un objet qui se charge (ou que l'on charge) d'une signification déterminée. C'est en cela que le cinéma est langage; il *devient* langage dans la mesure où il est *d'abord* représentation, et à la faveur de cette représentation. C'est, si l'on veut, un langage au second degré. [...] Le langage filmique relève, par principe et par définition, de la création esthétique. Ce n'est pas un langage discursif, mais un langage élaboré.³

Au cours de notre discussion des différents aspects du portrait de la nouvelle élite, nous analyserons les signifiants que le cinéaste utilise pour peindre ce portrait. Nous comparerons simultanément ces signifiants à leurs équivalents dans le discours littéraire.

³ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome I, Editions Universitaires, Paris, pp. 53 - 54.

Dans *Mandabi*, Sembène souligne l'acculturation de la nouvelle bourgeoisie en contrastant le mode de vie opulent de cette dernière à celui de la majorité de la population qui vit dans les quartiers pauvres.

À l'exception de la séquence où l'on découvre qu'Abdou, le neveu d'Ibrahima Dieng, est un balayeur à Paris,⁴ le cadre spatial de *Mandabi* est manifestement une des banlieues de Dakar. Sembène a cependant choisi de ne pas nommer la ville ni la banlieue à l'écran. Il donne ainsi une signification universelle à l'endroit, c'est-à-dire n'importe quelle ville africaine avec un quartier "populeux" et un quartier riche.⁵ Le cadre spatial est le même à l'écrit. Cependant l'auteur ajoute quelques détails sur la ville⁶ et une petite précision sur le quartier populeux de la banlieue où habite le héros, Ibrahima Dieng. On lit en effet qu'il se trouve à environ "cinq kilomètres" de "la Grande Mairie".⁷ Au contraire, Sembène décrit avec précision la misère de ce quartier: les rues sablonneuses sans asphalte; les maisons identiques "bâties de vieux bois pourri, coiffées de tôles souvent rouillées ou de vieilles pailles renouvelées, ou encore de toile cirée noire";⁸ la boutique "minable" de Mbarka⁹ et les femmes qui puisent l'eau à la borne-fontaine.¹⁰ Cette description permet à l'auteur de souligner l'extrême pauvreté dans laquelle se trouve une grande partie de la population africaine:

Le carrefour fourmillait de gens dépenaillés, loqueteux, éclopés, lépreux, de gosses en haillons, perdus dans cet océan: une eau potable contenue cherchait à se vider dans un autre bassin plus propre. Les véhicules attelés à des essieux grinçaient; des autos, des vélomoteurs faisaient un bruit assourdissant. Un

⁴ *m*, séquence IV.

⁵ Voir MALKMUS, L. & ARMES, R., 1991, *Arab and African Film Making*, Zed Books, Atlantic Highlands NJ, p. 186.

⁶ Son nom: "Père, pardonne-moi, je suis étrangère à Ndakaru (Dakar)" (*M*, 148), dit une mendiante à Dieng; ses rues: "l'avenue Blaise Diagne" (*M*, 149), "le carrefour Sandaga" (*M*, 151); et ses bâtiments: "la librairie Africa" (*M*, 145), le "Service des Domaines" (*M*, 147).

⁷ *M*, 137.

⁸ *M*, 113.

⁹ *M*, 120.

¹⁰ *M*, 170.

vieux mendiant, finaud, tendait son bras, et cinq doigts rongés par la lèpre aux occupants des voitures immobilisées par le feu rouge.¹¹

Sembène nous fait découvrir ce quartier pauvre au fur et à mesure que Dieng se rend de chez lui au quartier des affaires du centre-ville ou au quartier résidentiel des riches, plus près de chez lui. À l'écran, la misère n'est pas montrée de manière aussi frappante que dans la nouvelle. Dans le film, le quartier populaire est peuplé de maisons en bois et en dur dont la plupart ont des toits de tuiles et les autres en tôle. Ces maisons sont sans étage et s'ouvrent sur des cours donnant sur la rue. Les fenêtres sans vitres sont couvertes par des volets. Les murs sont souvent nus et le mobilier est rudimentaire. Les rues de ce quartier ne sont pas asphaltées et la circulation est surtout pédestre. Le cinéaste filme souvent des femmes et même des jeunes filles cherchant de l'eau à la borne-fontaine et reportant des cruches sur la tête. Il ne nous montre cependant pas les mendiants lépreux ni les enfants en haillons. Nous ne voyons en fait qu'une seule mendicante dans la rue. C'est celle qui demande l'aumône à Dieng à deux reprises au cours de la même journée et dont les vêtements ne sont pas en loques. Les autres mendiants sont des voisins de Dieng et ne ressemblent pas non plus aux gens miséreux décrits dans la nouvelle.

À l'écran, Sembène dépeint cet "espace des déshérités"¹² comme étant agréable. C'est un environnement où Dieng se sent très à l'aise. Le contraste avec ses déplacements futurs ne surgira ainsi qu'avec plus de force. Le film débute dans une atmosphère de convivialité et de calme dans la partie commerciale du quartier populaire.¹³ Le cinéaste crée cette atmosphère avec la musique entraînante d'une *kora*¹⁴ en arrière-plan. Il utilise aussi un panoramique

¹¹ M, 125.

¹² Comme l'appelle DIOUF, M., 1986, *Comprendre Véhi-Ciosane et le Mandat d'Ousmane Sembène*, Editions Saint-Paul, Issy les Moulineaux, p. 41.

¹³ m, séquence I.

¹⁴ La *kora* est un instrument ouest africain constitué d'unealebasse, recouverte d'une peau de biche ou de bœuf tendue, qui sert de table de résonance. Les 21 cordes de

vertical descendant de la cime d'un baobab vers un groupe de trois coiffeurs dans son ombre sur la place sablonneuse. Il nous montre ensuite, dans une série de gros plans, les mouvements et les gestes des coiffeurs pendant qu'ils rasant habilement leurs clients. La caméra se concentre par la suite sur l'un d'eux, Dieng, après quoi on le voit rentrer chez lui le long de chemins sablonneux d'un pas assuré. Plus tard, chez lui et en compagnie de ses épouses, il se gave au cours du repas somptueux qui l'attend pour ensuite faire la sieste.¹⁵ Sa visite chez l'épicière Mbarka¹⁶ le montre aussi très sûr de lui et très optimiste en raison du mandat qu'il vient de recevoir de son neveu à Paris. La nouvelle, ici, est beaucoup plus succincte. Elle omet l'épisode du coiffeur et ne transmet donc pas de façon aussi convaincante le fait que Dieng se sent maître de son environnement.

Dans ce faubourg, personne n'est habillé à l'européenne. Par exemple, Dieng et ses deux femmes portent des boubous. En outre, ils ne parlent que le wolof et sont illettrés. Cela ne veut pas dire que la société occidentale de consommation n'a aucun attrait pour eux. Sembène emploie deux objets pour illustrer ce phénomène. Le premier est une poupée blanche avec laquelle jouent les filles de Dieng.¹⁷ Cette poupée, montrée plusieurs fois en plan américain, a sans doute été achetée dans un marché proche. Le second est un soutien-gorge rouge qu'une de ses femmes n'a pu s'empêcher d'acheter à crédit d'un marchand ambulant.¹⁸ Sembène omet ces deux objets-symboles à l'écrit. Le lecteur perd donc cette nuance dans la description de l'environnement de Dieng.

la *kora* reposent sur un chevalet en bois qui est perpendiculaire à la table de résonance (<http://www.Kora-music.com/f/frame.htm>).

¹⁵ *m*, séquence III. Cette scène sera discutée dans le troisième chapitre sur la place de la femme dans la société africaine.

¹⁶ *m*, séquence III.

¹⁷ *m*, séquences I, II, III, V, VIII, X, XI, XII.

¹⁸ *m*, séquence X.

Ce dernier est soudainement confronté aux "rituels du monde capitaliste et de l'État capitaliste moderne"¹⁹ lorsqu'arrive le mandat provenant de Paris.²⁰ Quand Dieng essaye d'encaisser ce mandat, il franchit les limites de son univers familial et pénètre dans

un monde régi par des valeurs héritées du colonialisme, exprimées sous forme de documents étrangers tels que mandats, chèques, cartes d'identité, extraits de naissance, tous produits par une bureaucratie qui n'éprouve aucune compassion pour un illettré qui ne parle pas français et se sent complètement perdu dans la ville moderne de Dakar.²¹

Il existe un gouffre énorme entre d'une part le monde moderne de la ville, encore fortement marqué par le colonialisme, avec son quartier d'affaires et son quartier résidentiel opulent et, d'autre part, le monde traditionnel auquel Dieng appartient. Les signifiants les plus saillants de l'acculturation des membres de la nouvelle bourgeoisie sont les bâtiments dans lesquels ils travaillent, les demeures dans lesquelles ils résident ainsi que leur mobilier, les voitures qu'ils conduisent, les vêtements qu'ils portent et la langue qu'ils parlent.

Dans le film, les bâtiments publics (le commissariat de police,²² le bureau de poste²³ et la mairie²⁴) sont tous d'architecture coloniale. Le bâtiment de l'Union Sénégalaise de Banque pour le Commerce et l'Industrie, par contre, est d'architecture moderne.²⁵ Le cinéaste filme de près toutes les façades. Il fait ceci non seulement pour indiquer au spectateur quelle est l'institution en question, mais surtout pour montrer le manque de transformation depuis l'indépendance. Ces signifiants du colonialisme déguisé sont présents dans la nouvelle²⁶ mais ne

¹⁹ MURPHY, D., 2000, *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey Publishers, Oxford, p. 87.

²⁰ *M*, 114 et *m*, séquence II.

²¹ MALKMUS, L. & ARMES, R., *op.cit.*, p. 188.

²² *m*, séquences VI, XIV.

²³ *m*, séquence IV.

²⁴ *m*, séquence VIII.

²⁵ *m*, séquence IX.

²⁶ *M*, 125 (la poste); 130 (le commissariat de police); 137 (la Mairie); 146 (la banque).

sont que mentionnés. Ce manque de description des bâtiments rend la critique du défaut de transformation moins décidée qu'à l'écran où il existe une grande richesse visuelle.

Deux demeures du quartier résidentiel, la maison d'Amath, l'arrière-petit-cousin de Dieng, et celle de Mbaye, l'agent d'affaires, sont esquissées dans la nouvelle. Le lecteur apprend lors de la visite de Dieng à son lointain parent que sa demeure a une porte "en fer forgé", qu'il a un bouton de sonnerie à la porte et qu'il a un "boy en tablier blanc".²⁷ Des détails supplémentaires sont omis parce que les indications données dans le texte sont suffisantes pour faire comprendre au lecteur qu'Amath, qui fait partie de la bourgeoisie naissante, vit dans le luxe en comparaison avec Dieng. Quant au film, grâce à son abondance d'images, il nous montre une maison située dans un quartier où les rues bordées de trottoirs bien entretenus sont propres et calmes.²⁸ La demeure sans être luxueuse est élégante. Elle ne donne pas directement sur le trottoir puisqu'un petit jardin l'en sépare. À l'extérieur se trouve une voiture 2 CV. La porte d'entrée a des vitres translucides et le mobilier est confortable et moderne. Les canapés et les fauteuils dans le salon sont couverts de similicuir noir brillant et, à l'exception d'une peinture africaine, les murs sont nus. Sembène emploie ces signifiants pour créer une atmosphère de froideur et d'artificialité qui caractérise souvent la vie des bourgeois dont il décrit l'aisance.

De même, selon la nouvelle, la villa de Mbaye fait figure d'éden "au milieu des bidonvilles et des vieilles baraques" à "l'angle du secteur Sud".²⁹ Parce que ce personnage a "bâti sa réussite sociale sur une éthique de l'efficacité qui se moque de l'éthique"³⁰ et est en outre sans scrupule, Sembène ajoute plus de détails à sa description. Il fait ceci pour rendre sa critique plus acerbe que celle de l'arrière-petit-cousin de Dieng. En effet, malgré le fait qu'il a pris ses distances

²⁷ M, 142.

²⁸ m, séquence VIII.

²⁹ M, 178.

³⁰ DIOUF, M., *op. cit.*, p. 55.

vis-à-vis de sa famille traditionnelle et vit un individualisme moderne, Mbaye vient en aide à Dieng avec gentillesse et compréhension. L'auteur nous informe que le salon de Mbaye est "encombré de fauteuils, de chaises, de pots de fleurs artificielles" et que le "ton bleu" y domine.³¹ Sembène se donne même la peine de lui donner une plus grande voiture que celle d'Amath – une "403" noire. À nouveau, l'auteur souligne l'aspect artificiel et froid de l'existence de Mbaye. À l'écran,³² les biens de ce dernier sont quelque peu différents. Ils communiquent cependant le même message. Mbaye habite une maison loin des bidonvilles et près du centre-ville car il y a beaucoup de circulation et la rue est asphaltée. Dans le film, il conduit aussi une plus grande voiture qu'Amath: une Volkswagen break blanche. Une plaque avec les mots: "Mbaye Sarr, agent d'affaires, diplômé de l'école de hautes études", accrochée à la grille de sa propriété ainsi qu'une photo de lui pendant au mur du salon soulignent sa vanité et son arrogance. Ses fauteuils et canapés sont aussi couverts de similicuir orange avec un plaid fleuri assorti sur le canapé principal. Une bonne et un téléphone complètent l'image du petit palais de ce "courtier en tout genre".³³

Penchons-nous maintenant sur l'autre signifiant souvent employé par Sembène pour refléter l'acculturation de la nouvelle élite: les vêtements.

Les employés de l'administration derrière les guichets des bâtiments mentionnés plus haut, sont tous habillés à l'européenne et anonymes. Désignés uniquement par leurs fonctions, ils symbolisent les employés de la période postcoloniale. L'employé de la poste par exemple, est habillé d'un veston et porte des lunettes de soleil quoiqu'il soit à l'intérieur. La caméra "se comporte en inquisitrice"³⁴ et fouille son visage montré trois fois en gros plan. Sembène souligne ici ce détail amusant qui montre "une recherche peu heureuse de

³¹ M, 178.

³² m, séquence XIV.

³³ M, 178.

³⁴ NIANG, S. (dir.), 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone – Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, Paris, p. 146.

l'élégance et de la distinction".³⁵ L'équivalent de cet employé dans la nouvelle n'a pas de portrait physique parce que Sembène se concentre sur son comportement et ses gestes.³⁶ À l'écrit, le symbole des lunettes est repris au commissariat de police.³⁷ L'employé qui révèle à Dieng les exigences du règlement pour obtenir une carte d'identité est décrit de manière sarcastique: "Derrière la fenêtre-guichet, apparut un adolescent, les cheveux coupés presque à ras, une paire de lunettes à la Lumumba, ce qui conférait à ce visage juvénile un type d'intellectuel indéfinissable".³⁸ À l'écran, l'apparence physique de l'employé du commissariat ne correspond pas à celle dans la nouvelle. En effet, l'homme n'est plus un adolescent, il porte un veston et une cravate mais il n'a pas de lunettes.

À l'écrit, les portraits physiques d'Amath et de Mbaye, sont presque inexistants. Pour Amath, on apprend qu'il a "une trentaine d'années" et qu'il était "en bras de chemise".³⁹ En ce qui concerne Mbaye, l'auteur nous apprend qu'il a une "mise européenne"⁴⁰ et un porte-documents.⁴¹ À l'écran aussi,⁴² Amath nous est montré en complet et cravate mais rien n'est souligné à l'aide du filmage. Quant à lui, Mbaye apparaît à plusieurs reprises au cours du film: dans sa voiture,⁴³ chez l'épicier,⁴⁴ et à l'intérieur de sa maison.⁴⁵ On le voit toujours bien habillé avec un complet, une cravate et des lunettes de soleil qu'il porte à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur.

³⁵ DIOUF, M., *op. cit.*, p. 52.

³⁶ Cet aspect sera analysé dans la seconde partie du portrait de la nouvelle bourgeoisie qui se concentrera sur son arrogance, son égoïsme et sa corruption.

³⁷ M, 132.

³⁸ M, 132.

³⁹ M, 142.

⁴⁰ M, 177.

⁴¹ M, 185.

⁴² m, séquence VIII.

⁴³ m, séquence V.

⁴⁴ m, séquence XIII.

⁴⁵ m, séquence XIV.

Dans *Mandabi*, le grand boubou bleu clair de Dieng le gêne lorsqu'il marche dans les rues modernes de Dakar. Le cinéaste emploie ce vêtement comme signifiant de son manque d'acculturation parmi les Noirs occidentalisés. Il a recours à cette fin à des plans généraux qui soulignent l'anachronisme de ses habits traditionnels dans les rues animées du centre de Dakar. Dans la nouvelle, le boubou dénote surtout sa vanité et son attirance pour les beaux habits:

Dieng avait un faible pour les vêtements. L'ornementation de l'encolure de son grand boubou était exécutée à la main, une variété de motifs: mariage de fils de soie blancs, jaunes, violets. Ce désir d'en imposer à son prochain, ce goût vestimentaire, le rehaussait toujours d'un degré sur son interlocuteur, dont la seule valeur, pour lui, était basée sur sa présentation, sa tenue.⁴⁶

Un de ses plus grands soucis pendant qu'il est en ville est de garder son boubou propre sans le froisser. À la poste, quand l'écrivain public l'empoigne parce qu'il omet de le payer, Dieng réagit en disant: "Demande ton dû sans crier, ni me chiffonner".⁴⁷ Devant le bureau de poste, quand de nombreux mendiants tendent leurs mains pour quémander, Dieng demande à quelqu'un qui l'accompagne de voir s'il n'est pas "chiffonné et sali derrière".⁴⁸ Plus tard, après que le photographe lui a donné un coup de poing au nez, Dieng "ne voulait pas se montrer tel qu'il était aux gens du quartier; les vêtements tachés de sang ainsi que ses babouches".⁴⁹

La langue, initialement considérée comme neutre par les cinéastes de la génération de Sembène,⁵⁰ est devenue dans *Le Mandat/Mandabi* un signifiant de "l'aliénation des masses".⁵¹ De la même manière que l'emploi de la langue française par la nouvelle élite africaine l'associe aux anciens colonisateurs, le fait

⁴⁶ M, 119 – 120.

⁴⁷ M, 129.

⁴⁸ M, 129.

⁴⁹ M, 167.

⁵⁰ MALKMUS, L. & ARMES, R., *op. cit.*, p. 188.

⁵¹ MOORE, C.D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the works of Ousmane Sembène*, Indiana University, Ann Arbor MI, p. 188.

que Dieng ne sait ni lire ni écrire le français l'exclut du monde bureaucratique moderne. Mais Sembène ne s'arrête pas là. La langue est surtout dans cette œuvre un symbole du mépris que ressent la nouvelle bourgeoisie envers la populace. Pour cette raison, nous avons choisi d'étudier ce signifiant dans la seconde partie du portrait de la nouvelle bourgeoisie qui se concentrera sur la cruauté des bureaucrates.

Dans le roman et le film *Xala*, les seules œuvres de Sembène qui se concentrent principalement sur la nouvelle bourgeoisie sénégalaise, il existe un grand nombre de signifiants de son acculturation. À l'écrit l'auteur n'a naturellement recours qu'à des mots. Dans le film, le cinéaste a recours à "différentes formes de langage autres que le langage parlé" pour traduire sa pensée et ses intentions:⁵² le langage des gestes, des actions et des objets; les expressions du visage; les techniques cinématographiques, le filmage, le montage et la bande sonore.

Dans les premières scènes du film, Sembène emploie une série de signifiants pour créer la toile de fond du portrait de la nouvelle bourgeoisie africaine après l'indépendance.

Les premiers plans du visage et des mains d'un joueur de tambour sont suivis d'une danse frénétique par de jeunes femmes aux seins nus, accompagnées du son des battements de tambours. Ces plans dénotent l'euphorie et l'espoir qui règnent dans le pays et l'enthousiasme d'une population qui s'est débarrassée d'un des derniers bastions de la colonisation. Cette scène a lieu devant la Chambre de Commerce,⁵³ dont les Africains viennent de prendre

⁵² WYNCHANK, A., 2000, "Textes et Septième Art: De l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane" in *Arts et textes en Afrique*, Textes réunis et présentés par Guillaume Cingal et Michel Naumann, APELA, Paris, p. 10.

⁵³ La Chambre de Commerce de Dakar contrôlait en partie les permis et quotas d'importation. Voir BOONE, C., 1992, *Merchant Capital and the Roots of State Power in Senegal 1930 – 1985*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne, p. 124.

contrôle. Pour souligner davantage cet événement historique, la caméra adopte le point de vue de la foule. Elle filme les nouveaux dirigeants montant les escaliers de la Chambre de Commerce en contre-plongée,⁵⁴ reflétant ainsi l'exaltation de ces derniers par le peuple. Mais Sembène révèle progressivement dans les scènes qui suivent sa propre interprétation de ce bouleversement politique. Tout d'abord, il y a le bâtiment de la Chambre de Commerce qui représente une institution coloniale. Le nom sculpté dans la pierre du frontispice de cet édifice de style pseudo classique, bâti par les Français en 1930, est révélé lentement au spectateur par le biais d'un panoramique gauche droite de la façade. Ceci souligne la solidité du pouvoir économique français et d'une institution qui "offre la particularité étonnante d'être une des quelques institutions officielles qui n'ont pas été affectées par l'indépendance".⁵⁵ Il établit également "une distance physique et hiérarchique entre l'élite africaine, les nouveaux dirigeants sénégalais qui paradent en habits traditionnels en haut des escaliers comme sur une scène de spectacle, et les masses qui demeurent plus bas dans la rue".⁵⁶

Il y a ensuite l'expulsion théâtrale des représentants blancs de la Chambre de Commerce et de tous les objets qui symbolisent le colonialisme français: deux bustes de Marianne⁵⁷ ainsi que de grosses chaussures et un képi militaires français. Enfin, juste après la scène de victoire et du départ des Blancs, ces derniers reviennent remettre des attachés-cases pleins d'argent aux nouveaux ministres noirs.

Sembène utilise deux autres signifiants au début du film pour montrer que l'indépendance n'est qu'une farce puisque les Blancs demeurent au Sénégal et

⁵⁴ "En général, filmer d'en bas avec les personnages et les objets plus haut donne de l'importance, de la force ou du pouvoir à ce qui est filmé". CASTY, A., 1971, *The Dramatic Art of the Film*, Harper & Row, New York, Eranston and London, p. 28.

⁵⁵ *Africa*, 1968, no. 43, pp. 15 – 19, cité in BOONE, C., *op. cit.*, p. 124.

⁵⁶ PFAFF, F. (ed), 2004, *Focus on African Film*, Indiana University Press, Bloomington, p. 94.

⁵⁷ La figure allégorique de la République française qui représente les valeurs républicaines françaises contenues dans la devise "Liberté, Egalité, Fraternité".

continuent à manipuler la nouvelle élite dans les coulisses en conservant les cordons de la bourse. Le premier est la présence de Dupont-Durand, l'homme blanc silencieux. Il accompagne toujours le Président de la Chambre de Commerce dans le film⁵⁸ et symbolise le pouvoir de la France subsistant de manière subtile après l'indépendance. Plus tôt dans le film, il fait partie du groupe de Blancs qui ont été expulsés de la Chambre. Le spectateur le voit cependant très vite dans son nouveau rôle de conseiller particulier du Président, se tenant devant une carte politique symbolisant la division et le contrôle de l'Afrique par l'Europe. Le second signifiant est la combinaison des couleurs bleu, blanc et rouge qui demeurent dans la salle de réunion quoique les autres symboles du colonialisme aient été éliminés. Ceci illustre le fait que la transformation qui se produit à l'indépendance n'a été que superficielle puisque des vestiges de l'ancien régime demeurent. Le roman omet ces deux signifiants mais fait allusion à la présence des Blancs dans le discours d'El Hadji avant qu'il ne soit exclu de la Chambre de Commerce: "Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous",⁵⁹ admet-il.

La peinture de la toile de fond de l'acculturation de la nouvelle bourgeoisie dans le roman n'est pas aussi frappante en l'absence de la symphonie d'images, de sons et de couleurs que nous offre la caméra. Les festivités de la victoire sont contenues dans la première phrase du roman: "Les 'Hommes d'affaires' s'étaient réunis pour festoyer, et marquer ce jour-là d'une pierre blanche, car l'événement était de taille".⁶⁰ Le contraste saisissant dans le film entre ces hommes avant et après la prise de contrôle de la Chambre de Commerce est absent dans le roman parce que l'auteur nous les présente *in medias res* lors de leur première réunion de la "Chambre de Commerce et d'Industrie".⁶¹ Après la réunion, le narrateur saisit immédiatement l'occasion d'introduire une analepse. Dans celle-ci, il remonte plusieurs années en arrière afin d'entrer peu à peu dans l'univers

⁵⁸ X, séquences I, IV, VI, VIII et XVII.

⁵⁹ X, 139.

⁶⁰ X, 7.

⁶¹ X, 7.

intime d'El Hadji.⁶² Dès la première scène du film, il y a un changement de perspective dans la transposition du roman à l'écran. Le film abandonne la caractérisation nuancée à l'aide de laquelle Sembène explique au lecteur les relations familiales de la nouvelle bourgeoisie dakaroise en même temps qu'il ridiculise et dénonce les arrivistes du début de l'ère postcoloniale. À l'écran le récit dénonce au profit d'un public principalement sénégalais, non seulement la pseudo-bourgeoisie mais aussi les chefs politiques néocoloniaux.⁶³

Le montage par juxtaposition et contraste est efficace comme signifiant dans la peinture de ce portrait. Le contraste frappant entre la scène de danse traditionnelle mentionnée plus haut⁶⁴ et celle des danses occidentales au cours de la célébration du mariage d'El Hadji⁶⁵ illustre bien la singerie de la culture occidentale par les nouveaux dirigeants. En effet, ces derniers préfèrent maintenant les danses occidentales lentes, rigides et pompeuses plutôt que de s'adonner aux danses traditionnelles pleines d'énergie.⁶⁶

La bande sonore au cours de cette scène est également symbolique. Durant la réception de mariage, la musique africaine est remplacée par un paso doble, élément de la culture espagnole, aussitôt que les membres de la Chambre de Commerce arrivent. Ce changement est significatif dans la mesure où le changement d'atmosphère causé par la nouvelle mélodie s'ajoute aux voitures de luxe, aux complets élégants et aux attachés-cases des hommes présents.

Les segments narratifs désignant la musique dans le roman sont aussi significatifs. Ils nous apprennent que, durant les festivités du mariage d'El Hadji, un "joueur de *kora*, avec ses deux accompagnatrices, s'évertuait, chantant haut,

⁶² X, 10 - 12. Voir aussi BESTMAN, M.T., 1981, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Editions Naaman, Canada, p. 325.

⁶³ GUGLER, J., 2003, *African Film – Re-imagining a Continent*, James Currey, Oxford, p. 136.

⁶⁴ X, séquence I.

⁶⁵ X, séquence IV.

⁶⁶ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 14.

entre les pauses de l'orchestre"⁶⁷ qui joue de la musique moderne d'origine américaine et latino-américaine.⁶⁸ Et ce n'est certainement pas par hasard que l'auteur ajoute que les notes plaquées par le joueur de *kora*, probablement le seul instrument traditionnel, "se perdaient dans le vacarme"⁶⁹ lorsqu'El Hadji traverse la cour "sous les acclamations et le roulement endiablé des musiciens".⁷⁰

Sembène emploie très habilement le montage pour développer le portrait de l'élite durant la réception de mariage. Pour donner des perspectives différentes au spectateur, la caméra passe d'une conversation à l'autre. Le cinéaste nous montre d'abord que la bourgeoisie africaine se considère supérieure à son propre peuple lorsqu'un des invités noirs se plaint qu'il y a trop de nègres en Europe quand il y va en vacances.⁷¹ Sembène la montre également ignorante malgré ses prétentions. Par exemple, un invité demande au maître de cérémonie comment on dit "week-end" en anglais. Finalement les membres de la bourgeoisie sont montrés en train de savourer les petits protocoles du pouvoir quand deux membres de la Chambre de Commerce se rencontrent à une porte d'entrée et se répètent sur un ton pompeux les titres honorifiques de "Monsieur le Ministre" et "Monsieur le Député".⁷² La description des conversations à l'écrit est succincte et privée de nuance. Elle réussit néanmoins à faire comprendre au lecteur que le "Groupe des Hommes

⁶⁷ X, 33.

⁶⁸ "De loin on entendait l'orchestre, jouant des airs modernes" (X, 32); "L'orchestre jouait l'éternelle *Comparsita*. Après le tango, le jerk; les jeunes envahirent la piste" (X, 37 – 38); "Le *Jerk* et la *Pachanga* alternaient. [...] L'orchestre se dépensait à maintenir son style 'soul'" (X, 41).

⁶⁹ X, 33.

⁷⁰ X, 33.

⁷¹ Invité 1: "En Espagne, je n'y vais plus"

Invité 2: "Pourquoi?"

Invité 1: "Il y a trop de nègres. On ne peut pas faire un pas sans en rencontrer"

Invité 2: "La négritude en voyage" (x, séquence VI).

⁷² x, séquence VI. Les titres honorifiques: "Monsieur le Président", "Monsieur le ministre", "Messieurs les députés" et "Honorables collègues" sont aussi répétés très souvent au cours de la réunion des membres de la Chambre de Commerce au début du film (x, séquence I).

d'affaires" fait bande à part, et ne se mêle pas à la plèbe. Assis à la table d'honneur, leurs discussions bondissent "d'un sujet à l'autre, de la politique à la limitation des naissances, du communisme au capitalisme",⁷³ des sujets souvent abordés superficiellement dans les conversations bourgeoises.

Les hommes d'affaires africains dépeints par Sembène, en particulier le héros El Hadji Abdou Kader Bèye, sont obsédés par les objets qui reflètent leur statut social et qui soulignent leur imitation de l'Occident. Il nous faut cependant faire mention d'un cas exceptionnel où Sembène, au lieu d'avoir recours à un objet moderne, utilise un objet traditionnel d'une façon inhabituelle pour condamner l'aliénation culturelle.⁷⁴ En effet, le masque africain que se passent les membres de la Chambre de Commerce dans *Xala* pour recueillir les votes sur l'expulsion d'El Hadji⁷⁵ "a perdu la fonction à laquelle il était destiné. Il souligne l'aliénation culturelle des nouveaux riches sénégalais dont la cupidité mercantile ne respecte pas les croyances sacrées de leurs ancêtres".⁷⁶ Cet épisode ne se trouve pas dans le roman où le vote est résumé en une courte phrase sans détails: "À l'unanimité, ils votèrent son renvoi de leur Groupement".⁷⁷

Sembène dénonce aussi les objets importés par la nouvelle élite sénégalaise. Il y a d'abord les bouteilles d'Evian,⁷⁸ la seule eau que boit El Hadji. Ce signifiant apparaît dans plusieurs scènes de *Xala*,⁷⁹ de manière la plus saillante dans deux cas. Le premier cas est celui où Rama rend visite à son père à son bureau. Rama, qui symbolise selon Sembène la synthèse parfaite entre le modernisme occidental et la tradition africaine,⁸⁰ refuse de boire l'eau d'Evian

⁷³ X, 42.

⁷⁴ PFAFF, F., 1984, *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film*, Greenwood Press, New York, p. 58.

⁷⁵ x, séquence XVII.

⁷⁶ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ X, 142.

⁷⁸ Eau importée de France.

⁷⁹ x, séquences XIV, XV, XVI.

⁸⁰ Voir PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 158.

que lui propose son père, "l'homme avec une peau noire mais qui porte un masque blanc".⁸¹ Ce dernier rétorque: "Tu sais que c'est ma boisson préférée, j'en bois au moins deux litres par jour".⁸² Sembène utilise très habilement la technique du champ-contrechamp pour rendre le symbole plus frappant. Père et fille sont attablés face à face. Ils sont d'abord montrés en plan d'ensemble, la bouteille d'eau placée entre eux symbolisant l'abîme qui les sépare à cause de leurs opinions si divergentes. Ensuite, l'atmosphère devient plus tendue entre les deux personnages. Alors, le cinéaste au lieu de présenter "une symétrie inverse à 180°", ou même un rapport angulaire de moindre importance tel que 120° ou 130°, choisit de "les isoler totalement en les prenant l'un et l'autre en tout premier plan".⁸³ En outre, la bouteille d'eau n'apparaît que dans les plans qui incluent El Hadji.

Dans le second cas, une bouteille sert à laver la Mercedes d'El Hadji⁸⁴ et une autre à remplir son radiateur.⁸⁵ Sembène a voulu faire ressortir la scène durant laquelle Modu, le chauffeur d'El Hadji, ouvre une de ces bouteilles, la vide dans le radiateur de la Mercedes jusqu'à la dernière goutte, jette la bouteille vide à terre et ferme le capot. Pour ce faire, "toute l'action a été filmée de telle sorte que le temps écranique est identique au temps qui se serait écoulé en réalité".⁸⁶ La bouteille symbolise le pouvoir de l'impérialisme colonial qui subsiste après l'indépendance. Sembène critique ici les nouveaux dirigeants du Sénégal qui essayent constamment d'imiter leurs anciens maîtres. À l'écrit, il n'y a aucune

⁸¹ ASHBURY, R. *et al*, 1998, *Teaching African Cinema*, British Film Institute, London, p. 87.

⁸² x, séquence XVI.

⁸³ MITRY, J., *op. cit.*, p. 153.

⁸⁴ x, séquence XV.

⁸⁵ x, séquence XV. Notons qu'au début des années 70, lorsque le Sénégal était en proie à la sécheresse ce n'était que les riches qui pouvaient remplir les radiateurs de leurs véhicules parce qu'ils pouvaient se permettre d'utiliser de l'eau minérale à cette fin. MURPHY, D., *op. cit.*, p. 118.

⁸⁶ GABRIEL, T.H., 1980, "Xala: A cinema of wax and gold" in *Présence Africaine*, no. 116, p. 213.

mention de l'eau minérale lorsqu'il s'agit de laver la voiture.⁸⁷ L'auteur souligne cependant l'obsession qu'a El Hadji pour cette boisson importée lorsque ses deux premières épouses lui offrent de l'Evian chaque fois qu'il leur rend visite.⁸⁸ D'autre part, lorsqu'El Hadji rend visite à Serigne Mada, il se rend compte quand il commence à avoir soif que la "glacière, contenant les bouteilles d'Evian, était restée dans la Mercédès".⁸⁹ Quand une jeune femme leur apporte de l'eau "limpide" avec "des radicules de seep"⁹⁰ flottant à la surface, il dit qu'il n'a pas soif parce qu'il n'est pas "enfant du terroir"⁹¹ comme Modu, son chauffeur.

D'autres boissons importées, telles le Coca-Cola, le champagne, et le whisky,⁹² apparaissent également surtout dans le film. Le symbole de l'eau est cependant celui que Sembène exploite le plus.

La voiture qui est le symbole par excellence du capitalisme africain est exploitée au maximum par Sembène. La Mercédès et d'autres voitures importées d'Europe occupent une place importante dans son répertoire d'objets-symbole. Elles symbolisent dans le film le pouvoir et la solidarité de classe des hommes d'affaires pendant qu'ils s'éloignent un à un en un cortège pompeux pour assister au mariage d'El Hadji. Ici, la bande sonore est aussi importante comme signifiant que les voitures elles-mêmes. En effet, les "sirènes retentissantes des motards escortant le cortège des Mercédès dénotent la suffisance et l'arrogance de cette nouvelle élite, son amour de l'apparat et du cérémonial".⁹³ Sembène fait durer

⁸⁷ "Modu, le chauffeur d'El Hadji Abdou Kader Bèye, installé sur son tabouret, adossé au mur, surveillait le garçonnet qui lavait la voiture; le garçonnet, armé d'une éponge végétale, torse nu, promenait partout avec application son outil." (X, 48).

⁸⁸ Sur la table d'Oumi il y avait des "hors-d'œuvre variés, côtes de veau, le rosé des Côtes de Provence, nageant dans un seau à glace, voisinaient avec la bouteille d'Evian (X, 86) et, lorsque El Hadji demanda à boire à sa première épouse, "Adja Awa Astou se leva et disparut vers la cuisine. [...] Adja Awa Astou, de retour avec la bouteille d'Evian et un verre, servit son mari." (X, 143).

⁸⁹ X, 111.

⁹⁰ X, 109. "Seep" est le mot wolof pour une plante sauvage utilisée pour donner du goût à l'eau (http://www.firicat.com/admin/show_meaning/2964).

⁹¹ X, 111.

⁹² x, séquences IV, VI et X, 102.

⁹³ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 14.

cette procession de voitures trois minutes et demie. Durant cette longue période au cinéma, les voitures sont filmées parfois en plongée pour "diminuer l'importance [...] des objets dominés du haut par la caméra et l'œil du spectateur".⁹⁴ Elles sont parfois aussi filmées en plan d'ensemble pour souligner le caractère extravagant de la procession. De plus, quand il s'agit de faire ressortir l'une ou l'autre voiture, le cinéaste la montre en gros plan. C'est le cas de la voiture-cadeau de la mariée qui est filmée de tous les côtés. L'absurdité de ce cadeau est soulignée par le fait que le véhicule est livré à la réception de mariage sur un camion et ne sera probablement pas utilisé parce que N'Goné ne sait pas le conduire. Dans le roman, les voitures que conduisent les hommes d'affaires aux festivités sont décrites comme "une rangée de voitures de marque".⁹⁵ Ceci est loin d'avoir le même impact que le gros plan de chaque voiture de luxe à l'écran. La bande sonore des sirènes des motards, les klaxons des voitures et l'atmosphère dans les rues sont décrites par l'auteur de la manière suivante:

Les klaxons rythmèrent le départ du cortège. Les rues de Dakar virent ce train de véhicules poussant leur sérénade mécanique. À chaque carrefour des principales artères, les badauds applaudissaient, souhaitant à la mariée beaucoup de bonheur.⁹⁶

Une fois de plus, les techniques cinématographiques servent à créer une image beaucoup plus expressive et significative qu'à l'écrit. L'image peinte par l'auteur de la voiture-cadeau de N'Goné est pourtant très réussie. Il emploie deux comparaisons pour créer les éléments d'humour et de sarcasme reflétés à l'écran: "sur un semi-remorque, une voiture-coupé avec son nœud de ruban blanc, comme un œuf de Pâques, symbolisait le 'cadeau-mariage'" et "[à] la queue du cortège, le semi-remorque, avec son coupé, apparaissait tel un trophée".⁹⁷ Le fait que Rama a une voiture Fiat⁹⁸ dans le roman, confirme que

⁹⁴ CASTY, A., *op. cit.*, pp. 28 – 29.

⁹⁵ X, 10.

⁹⁶ X, 23.

⁹⁷ X, 23.

Sembène n'a rien contre les voitures *per se*. Ce qu'il critique c'est la mentalité de ceux qui, pour maintenir leur grand train de vie, s'achètent à crédit un "parc automobile"⁹⁹ et payent des chauffeurs pour se rendre encore plus importants. À cet égard, notons que Rama est le seul personnage qui conduit elle-même sa voiture.

Le cinéaste emploie aussi des gestes comiques pour souligner le caractère burlesque de certaines situations. La scène dans laquelle la Mercedes d'El Hadji doit être poussée par les soldats sénégalais venus la saisir, parce qu'aucun d'entre eux ne sait la conduire, n'est pas seulement comique mais souligne le contraste entre le monde occidental et la société en voie de développement.

Sembène emploie également les vêtements pour se prononcer de manière très éloquente sur la société qui l'entoure. Le complet n'est pas uniquement un symbole de succès et de statut social mais est devenu chez lui, comme nous l'avons déjà vu plus haut, un signifiant d'acculturation. À l'écran, ce vêtement est hautement symbolique. Dans le film, le remplacement des caftans africains par les complets des hommes d'affaires qui prennent le pouvoir dans la Chambre de Commerce et d'Industrie¹⁰⁰ est symbolique de leur abandon de la culture africaine. Quant au livre, il omet le contraste et ne fait que souligner leurs nouveaux habits: "des complets, en drap anglais, sur mesure".¹⁰¹ Ceci rend la critique de Sembène moins frappante qu'à l'écran.

À la réception de mariage,¹⁰² la plupart des hommes sont aussi habillés en costumes européens. Ils sont donc classés parmi les imitateurs de la culture européenne qu'ils idolâtrèrent au point de devenir ridicules. La critique de

⁹⁸ X, 62. À l'écran, elle a une mobylette (x, séquence XVI).

⁹⁹ X, 81.

¹⁰⁰ x, séquence I.

¹⁰¹ X, 8.

¹⁰² x, séquences IV et VI.

Sembène est acerbe lorsqu'il montre un des membres de la Chambre de Commerce en plan américain, assis à la réception, en smoking et sensé être éduqué, se mettre les doigts dans le nez en public sans gêne.¹⁰³ Dans le roman, les commentaires du narrateur ne sont pas spécifiques¹⁰⁴ et l'épisode que l'on vient de mentionner est absent.

Vers la fin du film, Sembène fait une observation très mordante en employant une fois de plus le symbole du costume. Un pickpocket qui a volé l'argent d'un paysan venu en ville acheter de la nourriture pour son village¹⁰⁵ et qui porte un costume et un stetson qu'il a acheté avec l'argent volé,¹⁰⁶ remplace El Hadji à la Chambre de Commerce. C'est une façon pour le cinéaste d'insinuer qu'il n'y a de différence entre le voleur et l'homme d'affaires que dans leur apparence.

Le symbolisme des vêtements d'El Hadji est un peu plus complexe et mérite une étude détaillée. Sembène attaque, par le biais d'un Africain qui a réussi dans la vie et exploite les plus faibles de ses semblables, la nouvelle bourgeoisie de l'Afrique postcoloniale qui opprime les pauvres. Sembène dépeint El Hadji comme un personnage ambigu qui a abandonné sa culture d'origine. Il veut à tout prix adopter la culture occidentale, mais se conforme à la tradition africaine quand cela lui convient.¹⁰⁷ On le voit dès le début du roman et du film porter un costume à l'instar de ses collègues à la Chambre de Commerce. La première fois qu'il doit choisir entre ses habits occidentaux et le caftan africain est l'épisode juste avant sa nuit de noces avec sa troisième épouse. La Badiène lui ordonne de se changer:

¹⁰³ x, séquence VI.

¹⁰⁴ "Chacun, chacune faisait étalage de son accoutrement, de sa coiffure, de ses bijoux" (X, 12); "Les filles et garçons d'honneur, dans une pièce exigüe - tous habillés à l'européenne - manifestaient leur empressement à quitter cette maison" (X, 22).

¹⁰⁵ x, séquence VIII.

¹⁰⁶ x, séquence XVII.

¹⁰⁷ La polygamie, par exemple.

- Me changer... Pour quoi faire?
- Tu dois te mettre en caftan, sans pantalon, et aller t'asseoir sur le mortier [...]. Tu n'es pas un toubab! [...]. Enlève au moins ton pantalon, et va t'asseoir.¹⁰⁸

Il refuse parce qu'il se considère "assez évolué pour ne pas accorder de crédit à cette superstition".¹⁰⁹ À l'écran, son refus est encore plus catégorique et le commentaire de la Badiène reflète bien l'ambivalence d'El Hadji: "Vous n'êtes pas des Européens. Vous n'êtes ni poil ni duvet".¹¹⁰ Plus tard, lorsqu'il est confronté au *xala* et qu'on lui donne à nouveau le choix d'enlever ses habits occidentaux et de les remplacer par un pagne africain, il le fait par désespoir. Enfin, quand il rend visite au marabout Serigne Mada,¹¹¹ il abandonne progressivement tous les signes extérieurs occidentaux. Le village n'est pas accessible en voiture. Il doit par conséquent quitter sa Mercedes et avoir recours à une forme de transport plus traditionnelle: la charrette. À l'écran, l'image d'El Hadji assis sur la carriole en costume européen et tenant une bouteille d'Evian entre les jambes est amusante et souligne le degré d'aliénation d'El Hadji. Dans le roman, l'image décrite n'est pas aussi frappante. Elle se concentre sur la souffrance du héros qui, confronté à la chaleur, emploie un beau mouchoir pour essuyer sa transpiration, plutôt que sur le fait que ses vêtements sont mal adaptés à la situation:

El Hadji Abdou Kader Bèye avait des élancements dans la tête. Il était trempé de sueur. Le soleil du zénith dardait ses rayons sur son crâne. Il passait sans cesse sur son visage son mouchoir de poche, d'un linge fin. Les effluves de chaleur, montant en vapeur vers un ciel vide, torturaient ses yeux non accoutumés.¹¹²

¹⁰⁸ X, 34.

¹⁰⁹ X, 34.

¹¹⁰ x, séquence VI.

¹¹¹ x, séquence XIV.

¹¹² X, 107.

Quant à la tenue d'El Hadji, le lecteur apprend simplement que son "accoutrement de toubab faisait d'El Hadji un étranger et un fortuné".¹¹³ Une fois dans le village, le Serigne lui fait abandonner son costume européen pour pouvoir le guérir de son *xala*. Dans le film, El Hadji nous est montré immédiatement en habits africains couché à terre. À l'écrit, le lecteur apprend que le marabout

appela un des ses disciples qui surgit de la zone obscure, près de la grande case. Le maître lui murmura quelque chose à l'oreille. Le gars se retira.

[...]

L'adepte vint avec un pagne, que Serigne Mada disait avoir obtenu du Saint, vivant loin, très loin d'ici, près des contreforts de l'Atlas. Il demanda à El Hadji de se dévêtir complètement [...]. Après une fraction de seconde d'hésitation, El Hadji se dénuda. [...] Le pratiquant l'allongea sur le dos, le couvrit jusqu'au cou avec le pagne.¹¹⁴

Nous voyons se produire la même chose dans la scène finale quand on ordonne à El Hadji d'enlever ses vêtements devant les mendiants.¹¹⁵ Il doit "être dépouillé de ses biens matériels, y compris son costume trois-pièces, pour être guéri de l'impotence qui afflige sa personne et sa classe sociale".¹¹⁶

Le symbolisme des vêtements est montré très clairement dans le cas de certains personnages féminins tels les trois femmes d'El Hadji. Nous l'analyserons dans le troisième chapitre concernant la femme dans le contexte de la société africaine.

¹¹³ X, 108.

¹¹⁴ X, 113.

¹¹⁵ "Tu veux redevenir un homme? Tu vas te mettre tout nu. Nu devant tous. Et chacun te crachera dessus. Exécute!" (x, séquence XIX). "Pour te guérir, tu vas te mettre nu, tout nu, El Hadji. Nu devant nous tous. Et chacun de nous te crachera dessus trois fois. Tu as la clef de ta guérison. Décide-toi" (X, 167).

¹¹⁶ MURPHY, D., *op. cit.*, p. 117.

Il y a pourtant deux exemples de vêtements féminins qui méritent ici une mention. Le premier est le pagne d'une des invitées au mariage d'El Hadji sur le devant duquel est imprimé le portrait d'un couple royal européen.¹¹⁷ Ce pagne apparaît à première vue être authentiquement africain, mais est en fait certainement tissé en Europe pour les Africains. Ceci révèle de manière très subtile que les Africains se tournent vers l'Europe comme source d'inspiration.¹¹⁸ Sembène a probablement choisi d'omettre ce détail dans le roman pour ne pas trop encombrer le texte.

La robe et le voile de la jeune mariée ainsi que les figurines des mariés blancs sur le gâteau de mariage de style occidental ont des connotations similaires. Un gros plan cadre le visage de N'Goné, la jeune mariée. Ce gros plan est immédiatement suivi d'un plan montrant les figurines. Celui-ci est à son tour suivi d'un plan de N'Goné au bras d'El Hadji se préparant à danser. C'est Sembène qui fait le rapprochement. L'absurdité de ce mariage devient apparente dans ces quelques images: "Aspirer aux niveaux de la classe moyenne occidentale requiert imiter le mariage occidental jusqu'au moindre détail, y compris la robe de mariée blanche qui n'est pas à sa place dans les pratiques islamiques ou animistes africaines".¹¹⁹

Mais, comme le dit aussi correctement Murphy,¹²⁰ Sembène n'emploie pas les vêtements de manière trop schématique. Le monde africain qu'il dépeint est réaliste et plein de nuances. Ceux qui portent des habits africains ne sont pas toujours plus honnêtes que ceux qui s'habillent à l'occidentale. Souvent les Africains pauvres portent un jean et t-shirt tout simplement parce que ces vêtements sont moins chers que les vêtements africains. Dans le film, par exemple, la Badiène est toujours en boubou tandis que Rama, une étudiante

¹¹⁷ x, séquences I, IV et VII.

¹¹⁸ Voir WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ MURPHY, D., 2000, "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema" in *Journal of African Cultural Studies*, vol.13, p. 242.

¹²⁰ MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, *op. cit.*, p. 116.

africaine radicale que Sembène emploie comme son porte-parole, a une garde-robe qui combine les vêtements occidentaux et africains.¹²¹

Le choix de la langue dans le film et dans le roman est aussi symbolique. L'emploi du français distingue clairement ceux qui ont adopté la culture européenne des masses qui parlent le wolof et préservent la culture africaine. Sembène traite astucieusement le sujet de la langue dans une scène ironique quand Rama rend visite à son père dans son bureau. En effet, El Hadji lui parle en français et elle lui répond toujours en wolof. Ils finissent par se disputer quand El Hadji, très fâché, lui demande: "Enfin Rama, pourquoi quand je te parle en français, tu me réponds en wolof?"¹²² Il est aussi important de noter deux aspects de la mise en scène de Sembène. D'une part un plan américain montre derrière El Hadji une carte de l'Afrique avec toutes les frontières créées par le colonialisme.¹²³ D'autre part, derrière Rama, est accrochée au mur une carte de l'Afrique sans frontières politiques¹²⁴ qui en plus a des couleurs - bleu, violet, vert et jaune - identiques à ses vêtements. La caméra nous offre ici une image symbolique très efficace de l'idéologie panafricaine de Rama en opposition à l'idéologie nationaliste d'El Hadji. Plus tard, quand ce dernier est menacé d'expulsion de la Chambre de Commerce, il "adopte le radicalisme linguistique de sa fille".¹²⁵ Cela s'avère cependant trop tardif:

El Hadji: Président, je vais parler en wolof.
Kebe: Point de procédure, Monsieur le Président. En français, cher ami. La langue officielle est le français. Raciste, sectaire, révolutionnaire!
Président: De la civilisation, messieurs, de la civilisation. Du calme. El Hadji, vous pouvez parler mais en français. Même les insultes, dans la plus pure tradition de la francophonie, en français.¹²⁶

¹²¹ Le roman omet ces détails.

¹²² x, séquence XVI.

¹²³ Voir MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, op. cit., p. 119. Une carte similaire se trouve à la Chambre de Commerce.

¹²⁴ MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, op. cit., p. 119.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ x, séquence XVII.

À la différence du film, l'auteur ne fait pas mention de la langue utilisée dans le bureau d'El Hadji ni à la Chambre de Commerce. Mais le sujet surgit dans une conversation entre Rama et son père lors d'une visite d'El Hadji chez sa première épouse. Malgré le même manque de sensibilité et son ignorance, le personnage du roman se montre moins agressif envers sa fille que celui de l'écran:

El Hadji s'approcha de sa fille et regarda par-dessus son épaule.

- C'est quoi?
- Du wolof.
- Tu écris du wolof?
- Oui. Nous avons un journal: *Kaddu*,¹²⁷ et l'enseignons à qui le veut.
- Penses-tu que cette langue sera utilisée par le pays?
- 85% du peuple l'utilise. Il lui reste à savoir l'écrire.
- Et le français?
- Un accident historique. Le wolof est notre langue nationale.

El Hadji sourit et alla vers sa femme.¹²⁸

Sembène traite aussi ce signifiant de manière amusante quand, dans un épisode qui est omis dans le film, Rama va chercher en voiture son fiancé Pathé à l'hôpital, son lieu de travail. Les jeunes, tous deux appartenant au même "groupe de langue wolof",¹²⁹ se moquent d'un agent de sécurité qui leur parle en français. L'auteur emploie ici un humour léger¹³⁰ pour communiquer son message, plutôt que l'humour mordant dont on est souvent le témoin à l'écran.

¹²⁷ Ce qui signifie "Les Nouvelles" en wolof. Un magazine réel, le premier en langue wolof fondé par Sembène en 1972. Dans le film, ce magazine est vendu par un jeune vendeur de journaux.

¹²⁸ X, 142 – 143.

¹²⁹ X, 25.

¹³⁰ "L'agent de sécurité vint vers eux. Très poliment, il demanda en français:

- Vos papiers, s'il vous plaît, Madame!

Rama observa Pathé, se retourna vers l'agent avec féminité et dit en wolof:

- Mon frère, que veux-tu?
- Vos papiers, répétait l'agent en français.

Dans le roman et le film *Guelwaar*, le personnage qui s'est laissé gagner par la culture occidentale est Barthélémy. Ce dernier est le fils du héros qui a quitté son pays natal pour travailler en France et revient au Sénégal pour l'enterrement de son père. Le chapitre quatre de la thèse qui se consacre au sujet de l'émigration analysera ce personnage de manière détaillée. Pour cette raison, nous ne l'étudierons pas ici mais nous concentrerons sur la question de la langue qui, dans cette œuvre, est un signifiant important de l'acculturation.

Dans le film, tous les personnages parlent le français. Pour distinguer la bourgeoisie des paysans et autres habitants de cette région, Sembène emploie des accents différents:¹³¹ un accent raffiné pour les personnages haut-placés comme le député-maire, le préfet et l'adjudant chef; et un accent plus grossier pour le reste. Dans le cas de Barthélémy, c'est son accent parisien qui révèle

-
- Mon frère, pardonne-moi mais je ne comprends pas ce que tu dis.
[...]
 - Comment as-tu fait pour avoir ton permis de conduire?
Rama risqua un regard vers Pathé. Ce dernier évitait de dire quoi que ce soit, en étouffant son rire.
 - Donne-moi tes papiers, lançait l'agent, très autoritaire, en wolof.
Rama fouilla son sac à main et lui tendit ses papiers. Penché, l'agent scrutait le visage de Pathé et d'un coup s'écria avec naïveté:
 - Docteur! Docteur! Vous ne me reconnaissez pas? Vous avez soigné ma deuxième femme.
 - [...]
 - Vous savez qu'à l'hôpital, nous recevons beaucoup de personnes.
Rama avança son corps vers Pathé et d'un signe de la main, avec ses doigts, lui fit comprendre qu'il enfreignait les lois de leur 'groupe de langue'.
 - C'est votre Dame, Docteur? questionna l'agent en français.
 - Non... Une sœur. Je vais ausculter sa mère.
Rama lui bourra les côtes de coups de coude.
 - J'espère que son mari saura la corriger!
 - Je l'espère et le souhaite même, renchérit Pathé avec un air sérieux.
 - Remercie le docteur de bien vouloir aller avec toi pour soigner ta mère malade. Sans lui, je te retirais [*sic*] ton permis. Tu peux partir, dit l'agent à Rama, en wolof.
 - [...]

Quand ils furent loin, hors de vue, ils s'esclaffèrent" (X, 74 – 76).

¹³¹ WYNCHANK, A., 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines: transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Carnets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, p. 140.

son degré d'assimilation et le rejet de ses racines. Dans le roman, le narrateur peut donner des précisions sur l'accent des personnages comme celui de Barthélemy: "son accent de titi parisien roulant les r",¹³² et indiquer à quel moment le wolof est utilisé. Le discours de Pierre Henri Thioune par exemple est prononcé en wolof, "sans traduction en français pour nos hôtes",¹³³ explique le Préfet à Gora qui répète le discours en français.¹³⁴ De plus, l'emploi d'expressions idiomatiques différencie le peuple des autorités.¹³⁵

Nous abordons maintenant la deuxième partie du portrait que peint Sembène des nouveaux riches africains arrogants, égoïstes et corrompus qui exploitent leurs contemporains. Parlant de *Mandabi/Le Mandat*, Sembène dit qu'il y

dénonce d'une manière brechtienne, la dictature de la bourgeoisie sur le peuple. Cette bourgeoisie [...] est une bourgeoisie de type spécial qui n'est pas tant composée de possédants [...] que d'intellectuels et de cadres administratifs. Cette bourgeoisie se sert de ses connaissances, de sa position, pour maintenir le peuple sous sa domination et pour accroître sa fortune.¹³⁶

À l'instar de Brecht, Sembène force le spectateur à avoir un regard critique. Brecht employait des panneaux avec des maximes, des apartés en direction du public pour commenter son œuvre, des intermèdes chantés. Les "panneaux" qu'emploie Sembène dans *Le Mandat/Mandabi* sont les gestes, les expressions des visages et les conversations des hommes haut-placés dans la

¹³² G, 128.

¹³³ G, 139.

¹³⁴ G, 139 – 140.

¹³⁵ Par exemple, "O!... Roog Ndew Seen! O!... Roog Ngoor Seen! répétait la mère en se balançant d'avant en arrière" (G, 15); "Si quelqu'un ici doit commenter ou répéter mes paroles, qu'il sache que c'est un *haddish* : pour toute épouse musulmane, si le décès de son mari est confirmé par deux hommes de notre foi, la *idda* doit être appliquée" (G, 116).

¹³⁶ MOORE, C.D., *op. cit.*, p. 142.

structure administrative africaine. Il veut ainsi attirer l'attention du lecteur et du spectateur sur les défauts et les vices de cette classe.

Les tribulations subies par Ibrahima Dieng constituent une critique vigoureuse de la mentalité des bureaucrates et de la corruption. L'époque coloniale, comme le dit Pommier, a mis en place des structures administratives qui sont en partie inadaptées aux besoins du grand nombre de gens qui ne savent ni lire, ni écrire. Il en résulte qu'il existe dans ces structures nombre d'individus qui profitent de l'ignorance et surtout de l'analphabétisme pour exploiter les classes plus pauvres.¹³⁷

Comme exemple nous analyserons le scribe au bureau de poste, le changeur à la banque et l'agent d'affaires.

Au bureau de poste, Dieng va voir un scribe pour qu'il lui lise et traduise la lettre que son neveu Abdou lui a écrite. Dans le film,¹³⁸ le scribe, joué par Sembène portant un caftan, est assis à une table près des boîtes aux lettres. Dès qu'il a fini, il lui demande 50 centimes et Dieng lui répond qu'il le payera dès qu'il aura touché le mandat. Malheureusement il ne peut pas l'encaisser et le scribe agresse Dieng en empoignant son boubou par le col et le traitant de voleur. "Je travaille pour toi, tu dois me payer" ajoute-t-il. Le comportement du scribe envers Dieng est ironique eu égard à sa table qui est couverte par une grande image de Che Guevara.¹³⁹ Ce dernier est une icône pour les mouvements révolutionnaires marxistes du monde entier qui a dénoncé l'exploitation du tiers monde par les deux blocs de la guerre froide. Dans la nouvelle, Sembène ne décrit pas les vêtements du scribe. Il ajoute cependant quelques détails humoristiques sur sa physionomie qui le rendent déplaisant: "Le plumitif, le nez en pied d'éléphant chaussé de lunettes à monture de fer qui

¹³⁷ POMMIER, P., 1974, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Editions Pédone, Paris, p. 126.

¹³⁸ *m*, séquence IV.

¹³⁹ Voir MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, *op. cit.*, p. 90.

glissaient, le regarda par-dessus ses verres: il était âgé".¹⁴⁰ Dans le roman, Sembène le dépeint tout aussi violent envers Dieng lorsque le scribe le traite de profiteur et lui dit d'un ton moqueur d'aller "chercher du travail au lieu de faire le faux marabout".¹⁴¹

Quant au changeur, il aborde Dieng devant la banque quand il va encaisser le chèque qu'Amath lui a donné. À l'écran,¹⁴² cet homme anonyme en veston et cravate, voyant que Dieng a l'air perdu, offre de lui venir en aide en lui expliquant qu'il ne pourra pas obtenir l'argent sans carte d'identité. Dieng accepte de bon cœur l'aide du changeur, ne sachant pas que l'homme n'est pas bienveillant et lui fera payer cher les risques pris sous forme d'entorses au règlement. Ceci explique pourquoi, en quittant la banque, Dieng est abasourdi par le fait que l'homme lui demande une commission de plus d'un quart de la valeur du chèque insistant ironiquement que "la vie est dure maintenant". Après un moment, Dieng se rend compte qu'il n'a pas le choix et paye le montant à contrecœur. Pendant qu'il s'éloigne, la caméra fouilleuse s'attarde sur le jeune homme qui empoche l'argent avec un petit sourire narquois. À l'écrit,¹⁴³ le portrait du "gars", comme l'appelle le narrateur le classant immédiatement comme quelqu'un qui n'engendre pas de respect, est plus déplaisant que celui à l'écran. Tandis que dans le film il est bien habillé, dans la nouvelle il est décrit comme étant mince avec une veste de tweed aux épaules trop larges prétendant être ce qu'il n'est pas. De plus, Sembène dévoile la manière rusée dont le changeur convainc Dieng de lui donner une grosse somme d'argent comme commission. Il commence en effet par l'amadouer:

Oncle (il n'y avait aucun lien de parenté entre eux), je te prie de penser à mon collègue. C'est grâce à lui que tu as ton argent.
- Combien? demanda Dieng.

¹⁴⁰ *M*, 126.

¹⁴¹ *M*, 129.

¹⁴² *m*, séquence IX.

¹⁴³ *M*, 146 – 147.

- Tu es un père de famille! Au lieu de quatre cents francs donne-lui trois.

Dieng trouva la dîme trop élevée.

- Pense que mon collègue a pris des risques. Pour tes mille balles, lui, il a risqué son avenir et le bien-être de sa famille.¹⁴⁴

Quant à Mbaye, l'agent d'affaires, il fait signer une procuration à Dieng qui, ne sachant pas écrire, à l'écran fait une croix sur le papier.¹⁴⁵ La caméra s'attarde sur Dieng en train de signer en le montrant mouillant plusieurs fois le bout d'un stylo à bille avec sa langue pour lui permettre d'apposer sa croix. Il ne sait manifestement pas ce qu'il signe et comment utiliser un bic. L'agent encaisse ensuite le mandat mais dit à Dieng qu'il se l'est fait voler. Sembène ne montre aucune pitié envers cet individu corrompu qui exploite sans scrupules ou remords un homme ignorant et analphabète. Dans la nouvelle, la crédulité de Dieng, et surtout la méchanceté et la malhonnêteté de Mbaye, sont révélées dans la conversation qui suit la signature de la procuration:

- Tonton, maintenant, c'est fini.

[...]

- Inchallah! dit Dieng.

- Inchallah, répéta Mbaye. Demain, sois à midi chez moi.

- Inchallah, j'y serai. Sans toi, je ne sais pas ce que je serais devenu.

- C'est normal, tonton. Il faut s'entraider. Tiens, prends un taxi car je ne peux pas te déposer.

- Non!... Non, refusa Dieng à Mbaye qui lui tendait un billet de cinq cents francs. Je peux rentrer à pied.¹⁴⁶

À l'écrit l'auteur n'exprime pas seulement sa critique par le biais des comportements des fonctionnaires. Il inclut aussi le point de vue des personnages qui représentent le peuple. Une femme venue chaque jour pendant une semaine pour obtenir un document explique que pour le faire rapidement, il

¹⁴⁴ M, 147.

¹⁴⁵ m, séquence XIV.

¹⁴⁶ M, 180 – 181.

faut "graisser ou écarter les cuisses".¹⁴⁷ Un autre personnage s'interroge: "Où va le pays, chaque fois qu'on veut quelque chose, il faut payer".¹⁴⁸ Quant à Dieng, il se rend compte que, dans "ce pays, si tu ne connais personne pour te soutenir, tu n'arriveras à rien".¹⁴⁹ En fait, "dans tout Dakar", les petites gens savent qu'il "ne faut pas indisposer les bureaucrates [parce qu'ils] font la pluie et le beau temps".¹⁵⁰

Comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, la langue est employée par Sembène dans *Le Mandat/Mandabi* comme un symbole du mépris que ressent la nouvelle bourgeoisie envers les pauvres.

Dans la nouvelle, les expressions les plus vulgaires sont lancées aux illettrés en français: "Fous-le-camp!... bon Dieu, le rabroua l'employé en français puis en wolof: Tu es là, matin et soir à nous casser les tympans".¹⁵¹ Et encore: "On vous 'couillonne', dit-il en français, avec les cartes d'électeur".¹⁵² Comme le dit Moore, c'est comme si l'habilité d'insulter en français était un signe de familiarité avec la langue.¹⁵³ Ainsi, "Ambroise vociférait des insanités contre tous les Dieng du pays",¹⁵⁴ et se demande: "Quel est cet enfant de pute qui parle ainsi? Qu'il se montre. Ce vieux con m'a fait perdre plus de trente tickets de mille!"¹⁵⁵ Sembène nous montre le peuple intimidé par cette langue qu'ils associent avec les "toubabs". Dieng se sent aussi comme un étranger dans un centre-ville où l'on ne parle pas sa langue. Notons sa réaction quand il est en présence d'un homme blanc:

¹⁴⁷ M, 140.

¹⁴⁸ M, 144.

¹⁴⁹ M, 141.

¹⁵⁰ M, 129.

¹⁵¹ M, 139.

¹⁵² M, 141.

¹⁵³ MOORE, C.D., *op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁴ M, 164.

¹⁵⁵ M, 165.

Un *toubab* vint s'asseoir en face de lui. La peur le prenait au ventre. Son regard rencontra une troisième fois celui du *toubab*. Il vit les yeux du *toubab* s'attarder sur son visage, sur ses bras qui tremblotaient. Un étrange sentiment, indéfinissable, le possédait, comme un sentiment de culpabilité; sous l'emprise de la crainte, il lui semblait qu'il violait quelque chose.¹⁵⁶

Ce n'est pas par hasard que Sembène emploie moins de mots wolofs dans ce texte que le lecteur s'y attendrait vu les circonstances. Il veut mettre la langue française en évidence pour que le lecteur puisse s'identifier avec l'aliénation que ressent Dieng quand il est confronté aux nombreux obstacles qui l'empêchent de se faire payer son mandat.

Dans le film, il n'est pas nécessaire que le cinéaste fasse usage de ces instruments. En effet, le spectateur entend distinctement les bureaucrates parler français et le peuple communiquer en wolof. En outre, on voit aussi clairement, par le biais des images, les expressions d'ébahissement de Dieng, souvent montrées en gros plan, quand il est confronté au jargon de la bureaucratie.

Dans *Xala*, le contraste n'est pas entre les fonctionnaires corrompus et le peuple mais entre les nouveaux dirigeants africains et les mendiants. Ce contraste souligne, à notre avis de manière plus saisissante, les défauts de cette nouvelle classe de nouveaux riches. Leur arrogance, leur corruption et leur égoïsme sont dépeints de manières différentes dans les deux œuvres.

Les mendiants forment un leitmotiv¹⁵⁷ à travers le film et le roman. Sembène emploie ce symbole pour "indiquer que les valeurs du pays et de la tradition sont trouvées chez eux et non chez les bourgeois assimilés qu'il

¹⁵⁶ M, 146.

¹⁵⁷ PUDOVKIN, V., 1999, "From film technique" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, pp. 13 - 14.

stigmatise".¹⁵⁸ La présence des mendiants n'est pas aussi frappante à l'écrit que dans le film, pour des raisons que nous étudierons ci-dessous. Leur présence s'avère néanmoins importante dans le roman.¹⁵⁹

Pendant une grande partie du film, les mendiants ne parlent pas. Leurs images sont pourtant presque toujours accompagnées d'un chant qui fait partie de la diégèse et qui est accompagné de la *kora*. Ce chant n'exprime pas seulement la profondeur de leur misère et de leur désespoir. Sembène, à l'aide de la bande sonore, dénonce l'injustice sociale reflétée dans la trame et appelle à la révolte contre cette iniquité. Comme le déclare Metz, "on peut admettre la bande sonore à défaut de la parole", ce qui permet "d'enrichir le contrepoint visuel d'une dimension auditive".¹⁶⁰ Lors d'un entretien avec Nouredine Ghali, Sembène a précisé que ce chant,

[c]'est une sorte de chanson populaire que j'ai écrite moi-même en wolof. Dans un sens, il appelle à la révolte, à la lutte contre l'injustice, contre le pouvoir, contre les dirigeants en place qui, si l'on ne s'en débarrasse pas, seront demain des arbres qui envahiront l'espace et devront être abattus.

[...]

C'est une allégorie d'une sorte de lézard, un lézard qui est un mauvais chef. Quand il marche devant et vous derrière, il vous tue en disant que vous voulez le mordre. Quand vous marchez à sa hauteur, il vous tue en disant: "Vous voulez être mon égal." Quand vous marchez devant lui, il vous tue en disant: "Vous voulez profiter de ma chance." La chanson dit qu'il faut se préoccuper de ces chefs qui ressemblent à cet animal et s'en débarrasser. Elle se termine à peu près ainsi: "Gloire au peuple, au règne du peuple, au gouvernement du peuple, qui ne sera pas le gouvernement d'un individu!"¹⁶¹

¹⁵⁸ WYNCHANK, A., 1994, "The cineast as a modern griot in West Africa" in SIENAERT, E. et al (eds), *Oral Tradition and its Transmission. The Many Forms of Message*, University of Natal Press, Durban, p.18.

¹⁵⁹ Voir cependant MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, op. cit., p. 118.

¹⁶⁰ METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Editions Klincksieck, Paris, p. 59.

¹⁶¹ GHALI, N., 1976, "Ousmane Sembene. 'Le cinéaste, de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel' in *Cinéma*, 208, p. 90.

Selon Oumar Cherif Diop, l'explication de Sembène se limite à une strophe du chant. Dans sa traduction libre de ce dernier, une autre strophe fait allusion à l'inéluctable nécessité de la transformation, compare l'inaction à l'inutilité et exalte le courage du lion:

Au lieu de pleurer, il faut trouver une solution à vos problèmes.
Ceux qui sont maudits sont ceux dont la descendance est
bonne à rien.
Il y a une saison pour tout.
Chacun son tour.
Le lion ne peut pas être privé de l'objet de son désir par manque
de courage*. ¹⁶²

Toujours selon Diop, vers la fin du film, quand les mendiants se dirigent vers la villa d'El Hadji pour se venger de lui, le chant renforce la métaphore du lion qui triomphera du lézard:

Le lion est courageux.
Le lion est honnête.
Le lion ne peut pas être privé de l'objet de son désir par manque
de courage*. ¹⁶³

La raison pour laquelle, dans le film qui est principalement en français, les paroles du chant demeurent en wolof sans sous-titres français est probablement que le public auquel il est destiné est d'abord et surtout le peuple sénégalais, qui n'a évidemment pas besoin de traduction.

L'œuvre romanesque de Sembène est parsemée d'expressions ou d'images où s'inscrit la dimension sonore. Le chant du mendiant apparaît pour la première fois à la page 47. Il ponctue par la suite constamment le récit. Les paroles ne sont pas incluses dans le texte, mais Sembène emploie ce leitmotiv

¹⁶² GUGLER, J. & DIOP, O., 1998, "Ousmane Sembène's 'Xala': The Novel, the Film, and their Audiences" in *Research in African Literatures*, vol. 29, p. 153.

¹⁶³ *Ibid.*.

pour créer un élément de mystère qui tiendra le lecteur en suspens jusqu'à la fin du roman.¹⁶⁴

Les mendiants font leur première apparition à l'écran¹⁶⁵ à l'occasion de la réception de mariage d'El Hadji, à l'extérieur de la villa de sa troisième épouse, lorsqu'ils regardent les hommes d'affaires sortir de leurs voitures. Quelques scènes plus tard, El Hadji arrive aussi aux festivités et se montre généreux à leur égard. Il leur jette en effet quelques pièces de monnaie avant d'entrer chez sa nouvelle épouse. Son attitude arrogante révèle qu'il n'agit pas par générosité mais pour parader son importance devant les invités. Sembène crée immédiatement un contraste dans ces scènes en montrant d'une part les haillons des mendiants et, d'autre part, les complets des hommes d'affaires. Le cinéaste emploie aussi des angles de prise de vue et des mouvements de caméra pour montrer la dégradation des valeurs des nouveaux dirigeants. Au début du film, comme nous l'avons vu, l'œil de la caméra se concentre sur les représentants de la nouvelle élite au sommet des marches de la Chambre de Commerce. Ici cependant, il descend tout en bas et montre la grosse chaussure d'un soldat écrasant sur le sol une pièce de monnaie destinée à un mendiant, que le soldat empoche sans montrer la moindre compassion pour ceux qui sont moins privilégiés que lui.¹⁶⁶

À l'écrit, les mendiants n'apparaissent que plus tard dans le récit, de l'autre côté de la rue où se situe le magasin d'El Hadji. L'auteur nous apprend immédiatement que le chant du mendiant énerve l'homme d'affaires: "Les bribes monotones du chant d'un mendiant, juste de l'autre côté de la rue, l'irritaient".¹⁶⁷ Sembène introduit ensuite le mendiant:

¹⁶⁴ Voir BESTMAN, M.T., *op. cit.*, p. 328.

¹⁶⁵ X, séquence IV.

¹⁶⁶ Voir WYNCHANK, A., 2000, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁷ X, 47.

À l'angle de la même rue, à droite – une rue très passante, animée – le mendiant, sur sa peau de mouton usée, les jambes croisées en tailleur, psalmodiait. Sa voix perçante dominait par instant le tintamarre. À la hauteur de son genou, des piécettes en nickel, en bronze, don des passants, s'amassaient.¹⁶⁸

Le mendiant fait partie du décor habituel composé de "murs sales" et de "vieux camions transportant de la marchandise".¹⁶⁹ L'auteur souligne ici une fois de plus le fait qu'El Hadji est agacé par ce personnage et qu'il est en fait le seul dans cette position. Le narrateur nous apprend aussi qu'"El Hadji, maintes fois, l'avait fait rafler par la police"¹⁷⁰ sans en préciser la raison. Après avoir été mis sous le sort du *xa/a* pendant sa nuit de nocés, El Hadji consulte le président de la Chambre de Commerce. Dans le roman, juste après que ce dernier a appris la raison de son appel, le "chant du mendiant, comme s'il était dans la pièce, s'élev[e] d'une octave".¹⁷¹ Après que le président lui demande qui pourrait être responsable de son *xa/a*, El Hadji va vers la fenêtre, la referme et commente avec irritation: "Ces mendiants, il faut tous les boucler pour le restant de leur vie".¹⁷² À ce stade, ni El Hadji ni le lecteur n'ont aucune raison de croire que ce personnage jouera plus tard un rôle important.

À l'écran le cinéaste montre seulement une des occasions où le mendiant se fait arrêter par les cerbères.¹⁷³ Au lieu de répondre à la même question posée par le président dans le roman, on voit El Hadji sortir de son bureau et regarder par la fenêtre de l'entrepôt. Il y a ensuite un gros plan des mains du mendiant qui joue de la *kora*. Suit à nouveau un plan américain d'El Hadji auquel succède un plan d'ensemble rapproché de dix mendiants dont certains sont éclopés. La vision d'El Hadji vient ainsi s'ajouter au regard de la caméra en une image appelée *subjective* par Mitry parce que l'œil de la caméra s'identifie à celui de

¹⁶⁸ X, 48.

¹⁶⁹ X, 49.

¹⁷⁰ X, 49.

¹⁷¹ X, 49.

¹⁷² X, 52.

¹⁷³ X, séquence VIII.

l'homme.¹⁷⁴ Ces images frappantes sont plus explicites que ce qui est décrit dans le roman. Quoiqu'El Hadji ne montre pas le moindre signe de suspicion, le spectateur pourrait facilement voir à travers elles le lien entre le *xala* et le mendiant. En arrière-plan de ces images, la bande sonore du chant des mendiants aide à renforcer le contraste entre le lézard et le lion. Elle présage la victoire de ce dernier à la fin du film.

Contrairement au roman qui ne donne pas de raisons pour les arrestations des mendiants, dans le film, El Hadji les justifie en se préoccupant du "développement touristique", traitant ces individus de "déchets humains" et s'indignant que "ce n'est pas ça notre indépendance".¹⁷⁵ Ces paroles révèlent que, pour El Hadji, la décolonisation n'était pas sensée produire des individus incapables de s'insérer dans l'ordre bourgeois.

Tandis que le chant des mendiants est interrompu dans le film en raison de leur départ temporaire de la ville, dans le roman leur présence est constamment rappelée.¹⁷⁶ L'absence des mendiants à l'écran ne fait que renforcer les images de leur retour. Leur marche vers la ville nous est montrée en plans généraux et en plans moyens, parfois en plongée et d'autres fois en

¹⁷⁴ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Editions Universitaires, Paris, p. 61. Gérard Gennette nomme ce genre d'image cinématographique *ocularisation interne primaire* (GAUDREAU, A. & JOST, F., 1990, *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris, pp. 131 – 133) parce qu'elle "est associée à un personnage intra-diégétique (à l'intérieur de l'histoire), parce qu'elle est d'emblée subjective, elle épouse le point de vue du sujet regardant, le spectateur en sait autant que le personnage et le personnage regardant n'est pas filmé, n'intervient pas dans le plan" (<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/infowiss/frames/ocufr.html>).

¹⁷⁵ x, séquence VIII.

¹⁷⁶ "Le vieux Babacar prêtait l'oreille au chant du mendiant. Il était charmé. 'Quelle voix magnifique', se disait-il" (X, 57 - 58); "Babacar scrutait la rue. Il l'aperçut au loin, s'engouffrant dans un taxi. Son attention finit par être captée par le mendiant" (X, 61); "Lentement, apaisé, le cerveau vide, El Hadji retrouvait par à-coups le sommeil. À chaque réveil en sursaut se lovait le chant du mendiant" (X, 90); "Modu prit place sur son tabouret, écoutant le mendiant" (X, 91); "Elle dirigea son regard vers la fenêtre, fit semblant de prêter l'oreille au chant du mendiant" (X, 92); "La plainte du mendiant se faisait entendre" (X, 146).

contre-plongée. Ceci souligne leur résolution à la fois de retourner à l'endroit où ils se procurent leur gagne-pain et, symboliquement, de contrôler leur existence en reprenant possession des espaces dont ils ont été expulsés.¹⁷⁷ Notons aussi le commentaire ironique de Sembène lorsqu'il filme un panneau avec les mots "Soyez les bienvenus" à l'entrée du centre de Dakar. Cette marche vers la ville rappelle les images très différentes du cortège retentissant des voitures de luxe se dirigeant vers la fête de noces d'El Hadji au début du film. D'un côté, un petit groupe de nouveaux riches se vautrant dans leur opulence. De l'autre, les mendiants et infirmes marchant tant bien que mal vers la cité pendant que leur chanson-signature s'entend de nouveau sur la bande sonore.

Sembène oppose aussi le simple repas partagé par les mendiants à une échoppe sur le bord d'une rue en arrivant en ville,¹⁷⁸ à la réception lors du mariage d'El Hadji au début du film. La caméra montre plusieurs gros plans des mains du vendeur qui prépare les boissons et distribue le pain que les mendiants mangent tous autour de la même table dans la vraie tradition africaine. Il importe de noter que, malgré sa pauvreté, le chef aveugle des mendiants paye ce qu'ils mangent.¹⁷⁹ Par contre, avec ses tables couvertes de manière extravagante de nourriture et de boissons, la fête d'El Hadji n'est pas seulement montrée comme ayant perdu son caractère communautaire mais dévoile en même temps une bourgeoisie néocoloniale qui vit au-dessus de ses moyens avec un grand appétit pour les produits de consommation.¹⁸⁰

Sembène emploie les contrastes créés par cet "assemblage de prises de vue de situations qui se produisent à des moments et des endroits différents"¹⁸¹ pour souligner les faiblesses des hommes d'affaires.

¹⁷⁷ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁸ x, séquence XIII.

¹⁷⁹ Voir MURPHY, D., 2000, *Sembene ...*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁰ La plupart des biens d'El Hadji sont achetés à crédit.

¹⁸¹ ARNHEIM, R., 1958, *Film as Art*, Faber and Faber Ltd, London, p. 78.

Vers la fin du film ainsi que vers la fin du roman, le chef des mendiants rompt son silence et fait savoir à Modu, le chauffeur d'El Hadji, qu'il est capable de le guérir de son *xala*. À partir de ce moment,¹⁸² les rôles sont inversés: le mendiant est "promu au rôle de héros" et "prend en charge la conduite de l'action jusqu'au dénouement"¹⁸³ tandis que El Hadji devient la "maladie infectieuse [...], le germe de la lèpre collective".¹⁸⁴

Dans le roman, "le pouvoir évocateur des mots et la puissance d'imagination du lecteur",¹⁸⁵ dans le cas de la description des mendiants qui envahissent la maison d'El Hadji, surpasse de loin les images du film. À l'écran, Sembène nous montre des infirmes, éclopés et culs-de-jatte. Cependant, sans les effets spéciaux hollywoodiens auxquels il n'a pas accès, ces images ne provoquent pas l'horreur et la répugnance qu'éveille le roman lorsque Sembène explique que:

La progression avait quelque chose d'horrible, laissant traîner la senteur fétide de leurs hardes variées.

[...]

Un cul-de-jatte - des paumes et des genoux -, enduit de la terre noire du jardin, imprimait sa traînée noirâtre comme une limace géante. De ses bras solidement plantés, il se hissa et s'assit sur le fauteuil de velours rouge, d'un air niais, vainqueur, souriant de toute sa denture ébréchée, la lippe pendante; un autre, le visage véreux, le nez crevassé, difforme, le corps balafré que laissaient apparaître ses haillons [...]. Un éclopé, avec sa tête de dégénéré, ses yeux pisseux, fourrait la vaisselle dans une besace qu'il portait en bandoulière.¹⁸⁶

La dernière scène des crachats est une fois de plus beaucoup plus frappante dans le film que dans la nouvelle parce qu'elle dépeint l'humiliation et

¹⁸² X, 150; x, séquence XVIII.

¹⁸³ BESTMAN, M.T., *op. cit.*, p. 329.

¹⁸⁴ X, 167.

¹⁸⁵ WYNCHANK, A., 2000, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁶ X, 161 – 162.

la ruine totale d'El Hadji d'une manière que les mots ne sauraient décrire.¹⁸⁷ Le spectateur voit à l'écran des gros plans des visages lorsqu'ils crachent sur le torse d'El Hadji. Ensuite, aussi en gros plan, le torse d'El Hadji est montré dégoulinant de salive. La bande sonore est un autre moyen utilisé par Sembène pour rendre la scène encore plus puissante et dramatique. Les images frappantes sont accompagnées de sons exagérés de l'expectoration des mendiants, qui continuent même après que Sembène termine le film en arrêt sur image. Nous voyons dans cette dernière scène et, de manière moins dramatique et puissante dans les deux dernières pages du roman, un rituel qui guérit El Hadji du fléau de la corruption.

Sembène emploie le *xala* tout au long du film et du roman comme une métaphore de la stérilité de la nouvelle classe de parasites et de profiteurs corrompus. Dans le film, l'attaché-case rempli de billets de banque que nous avons mentionné plus haut et qu'on le voit transporter partout est un signifiant pour le *xala* d'El Hadji parce qu'il

est devenu impotent dès qu'il a acquis cette mallette qui neutralise le symbole phallique placé devant la porte de la chambre de la jeune mariée – le pilon dans le mortier – qu'il raille et dédaigne. Ce n'est que lorsqu'il se débarrasse de cette mallette, dont hérite un autre voleur, et qu'il est purifié par l'ordalie ordonnée par le mendiant, qu'il regagne sa virilité.¹⁸⁸

À l'écrit, le *xala* est traité comme si c'était une maladie. "J'ai le *xala*"¹⁸⁹ dit El Hadji au président. Ce dernier essaye d'expliquer la situation de son collègue par le fait qu'il est fort probable que ce soit une des femmes d'El Hadji qui ait fait "attraper le *xala* à son homme".¹⁹⁰ La souffrance du héros est soulignée: "El

¹⁸⁷ "El Hadji déboutonnait sa veste de pyjama. Le premier crachat atteignit son visage. [...] Le lépreux, après avoir gonflé ses joues de salive, l'expédia adroitement sur El Hadji. L'infirmier [...] pris son temps avant de décharger sa bouche sur El Hadji. [...] El Hadji était recouvert de crachats qui dégoulinnaient" (X, 170).

¹⁸⁸ WYNCHANK, A., 2000, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁹ X, 51.

¹⁹⁰ X, 53.

Hadji souffrait atrocement de son *xala*. [...] Cette infirmité [...] le rendait incapable de toute communication avec ses employés, ses femmes, enfants et homologues",¹⁹¹ "il était absorbé par son *xala*".¹⁹² Le *xala* symbolise le fait que "l'élite sénégalaise n'a pas réussi à opérer les réformes socio-économiques auxquelles on s'attendait après l'indépendance".¹⁹³ El Hadji, vers la fin du roman, devient très conscient de ce fait. Il se rend compte que "leur préoccupation comme hommes d'affaires est de se battre pour les restes dans leurs propres intérêts et de s'enrichir. Ils sont peu préoccupés de respecter leur promesse d'aider à améliorer les conditions de vie du peuple".¹⁹⁴ Le dernier discours d'El Hadji résume tout ce que Sembène illustre dans son film par le biais des images et de la bande sonore:

Nous sommes des culs-terreux! Les banques appartiennent à qui? Les assurances? Les usines? Les entreprises? Le commerce en gros? Les cinémas? Les librairies? Les hôtels? (...) De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette Chambre en est la preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages. Gare à celui qui voudrait troubler sa digestion, à vouloir davantage du profit. Et nous?... Culs-terreux, commissionnaires, sous-traitants, par fatuité nous nous disons 'Hommes d'affaires'. Des affairistes sans fonds.¹⁹⁵

Outre le contraste entre les mendiants et les hommes d'affaires, Sembène emploie d'autres signifiants pour décrire et représenter la corruption de la nouvelle élite. Dans le roman, l'auteur emploie l'expression "Hommes

¹⁹¹ X, 67.

¹⁹² X, 88.

¹⁹³ FOFANA, A.T., 2004, "Betrayal through cultural denial in Ousmane Sembène's *Xala*" in *Equinoxes*, Issue 2, (http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/eqx2_fofana.html).

¹⁹⁴ *Ibid.*.

¹⁹⁵ X, 139.

d'affaires"¹⁹⁶ mise entre guillemets, pour signaler que ce sont des hommes de fausses apparences qui se sont approprié ce titre, "des intermédiaires, des commis d'une espèce nouvelle".¹⁹⁷ En comparaison, le film fait ressortir de manière beaucoup plus saisissante l'ironie de cette expression ainsi que la prétention et la corruption de ces hommes. Dans le premier exemple, c'est la disjonction entre l'image et le son qui permet à Sembène d'introduire des commentaires ironiques. Le spectateur entend au commencement du film une voix *off*. Celle-ci prononce un discours pendant que la caméra filme d'abord en panoramique le haut du pignon de la Chambre de Commerce, pour ensuite nous montrer les Français expulsés par les Africains. Immédiatement après, la voix du président de la Chambre continue à prononcer des phrases nobles remplies de grands mots comme "l'intérêt du peuple", "le socialisme", "la lutte du peuple" et "l'Africanité". Pendant ce temps, la caméra pénètre à l'intérieur de la Chambre de Commerce et le spectateur voit les Africains, tous en complet, prenant la place des Blancs autour de la grande table. La disjonction entre son et image est évidemment voulue comme un commentaire ironique. Les paroles du président sont un signifiant pour une autre réalité: la malhonnêteté, l'hypocrisie et le mensonge de cette nouvelle élite.¹⁹⁸ Après cette scène, la caméra montre deux conseillers blancs déposant, devant chaque membre de la Chambre de Commerce, un attaché-case noir que chacun entrouvre pour y jeter un bref coup d'œil.¹⁹⁹ Peu après, un gros plan (dans ce cas aussi appelé un plan de point de vue parce que le public se rend compte que ce qu'il voit correspond à la perspective d'un personnage spécifique) nous révèle un attaché-case rempli de billets de banque.²⁰⁰ Les expressions des visages de chaque membre de la Chambre de Commerce sont évidemment aussi signifiantes: le sourire sur chaque visage est éloquent.²⁰¹

¹⁹⁶ X, 7.

¹⁹⁷ X, 94.

¹⁹⁸ NUGENT, P., 2004, *Africa since Independence*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, p. 200.

¹⁹⁹ x, séquence I.

²⁰⁰ Voir WYNCHANK, A., 2000, *op. cit.*, p. 14.

²⁰¹ *Ibid.*

Dans le roman et le film *Guelwaar*, le thème de la corruption et du vol n'est qu'un thème secondaire. Il est aussi beaucoup plus subtil que dans *Xala*. Alors que ce thème n'est abordé que vers la fin du film, il apparaît dès le début du roman, représenté par le député-maire. Sembène fournit au lecteur les signifiants nécessaires pour dépeindre cet homme politique comme un opportuniste acculturé qui est prêt à faire n'importe quoi pour s'enrichir et jouir du luxe que l'argent peut lui procurer:

Le député-maire, [...] bien enrobé, s'habillait même sous la canicule d'un complet trois pièces. Il ne se plaignait pas de la chaleur. Il est vrai que ses cinq voitures de luxe, son bureau et les chambres à coucher de ses trois épouses étaient climatisés. La figure poupine, les pommettes luisantes, les cheveux teints en noir, il avait passé la cinquantaine.²⁰²

La description de son passé, qui sert à enrichir la trame du récit, le dépeint aussi de manière négative:

Il sut des années durant protéger son fief en dispensant des prébendes aux notables religieux et traditionnels. Rusé et habile en diversion devant une situation qui le surprenait ou qu'il ne contrôlait pas, il éclatait d'un gros rire animal – la férocité de l'hyène [...] usant de la flagornerie avant d'écraser l'adversaire.²⁰³

L'auteur a recours à l'imagerie animale pour "souligner la dimension dévoreuse de l'être humain qui ne peut que nuire à une plus grande échelle au devenir de la société".²⁰⁴ Sembène le compare à un des animaux aux connotations les plus négatives pour montrer au lecteur combien il abhorre ce type de personnage paresseux, gourmand, rapace et cruel. Plus loin dans le roman, Sembène souligne une fois de plus sa répugnance pour ce type d'homme politique par l'intermédiaire de Gora: "Gora vomissait ce type devant lui, comme

²⁰² G, 33 – 34.

²⁰³ G, 34.

²⁰⁴ NIANG, S., *op. cit.*, p. 57.

tous ses semblables. Laminés par leur école, ils jugulaient toute volonté de faire progresser, de rénover leur société. Un seul souci les habitait: avoir de l'argent".²⁰⁵ Après avoir été introduit, le député-maire disparaît jusqu'au moment de la confrontation entre Chrétiens et Musulmans. C'est à ce moment qu'il est introduit dans le film pour la première fois.²⁰⁶ Ses traits moraux et physiques dans le film correspondent à la description du personnage dans le roman quoique cette dernière soit plus nuancée. Il est possible que Sembène ait voulu que son film soit beaucoup plus simple pour ne pas "désarçonner les spectateurs par un grand nombre de problèmes posés à la fois, et par des multitudes de personnages paraissant et disparaissant".²⁰⁷

Cette critique de la corruption du député-maire concerne l'ensemble des dirigeants du pays. Dans le roman ainsi que dans le film, Barthélémy, qui est devenu un étranger dans son pays depuis son émigration en France, en parle sans retenue:

[L]es dons alimentaires, les crédits destinés au développement du pays ont été détournés [...]. Ce magot, volé au peuple par une minorité de gens, a servi à acquérir des châteaux, villas et appartements en Europe, aux Etats-Unis. Des sommes détournées dorment dans les banques.²⁰⁸

Cette pratique est facilitée par un autre aspect du portrait de certains Africains dépeints par Sembène: leur esprit de mendicité.

La société africaine post-coloniale dépeinte par Sembène dans ses écrits et ses films est remplie de parasites. Ces derniers ne se limitent pas à ceux qui vagabondent dans les rues en haillons comme les mendiants dans *Xala* et *Le Mandat* mais sont présents à tous les niveaux de la société.

²⁰⁵ G, 149.

²⁰⁶ G, 138 et g, séquence X.

²⁰⁷ WYNCHANK, A., 2002, *op. cit.*, p. 136.

²⁰⁸ G, 128. Dans le film, ses paroles sont similaires avec quelques changements mineurs ici et là, mais le message reste identique: g, séquence X.

Tout d'abord, il y a le parasitisme familial et communautaire. Les règles de l'hospitalité familiale africaine sont fondées "sur des principes humains fort louables" et sont "le prolongement normal d'une vie communautaire".²⁰⁹ Cela permet à un membre de la famille africaine qui est dans le besoin de faire appel à celui qui possède plus. On abuse pourtant de cette tradition et elle devient progressivement une malédiction au lieu du bienfait qu'elle visait à produire. Sembène accepte cette tradition, mais il est aussi convaincu que son application doit être limitée et temporaire: il "aime à répéter que si la maison du voisin est en feu, chacun a le devoir de l'assister pour l'éteindre et de l'aider à survivre les deux premiers jours mais qu'après, il faut le laisser se reprendre en main tout seul".²¹⁰ Sembène s'oppose donc au parasitisme social. Ainsi, dans la nouvelle *Le Mandat*, Mety, la première femme de Dieng, qualifie leurs voisins de "vers"²¹¹ et de "vautours"²¹² qui se précipitent pour aller quémander dès qu'ils entendent que quelqu'un possède de l'argent. Dans le film, Mety se plaint aussi de la mendicité du peuple, mais de manière moins mordante puisqu'elle ne compare pas les individus concernés à des animaux.²¹³

En fait le héros lui-même n'échappe pas à la critique de Sembène. Malgré le fait qu'il est conscient du problème de la mendicité et la condamne,²¹⁴ il la pratique lui-même auprès de sa famille, de l'épicier et d'étrangers et ce tant à l'écrit qu'à l'écran.

Le parasite par excellence dans *Le Mandat/Mandabi* est Gorgui Maïssa. On le voit suivre Dieng partout aussi longtemps qu'il espère profiter du mandat de son voisin. À l'écran, Dieng se rend compte que Maïssa est un opportuniste.

²⁰⁹ MERAND, P., 1989, *La vie quotidienne en Afrique noire*, l'Harmattan, Paris, pp. 166.

²¹⁰ GADJIGO, S., 2007, *Ousmane Sembène: Une conscience africaine*, Editions Homnisphères, Paris, pp. 56 – 57.

²¹¹ *M*, 133.

²¹² *M*, 134.

²¹³ *m*, séquence V.

²¹⁴ "Si mendier est une profession, où ira le pays?" (*m*, séquence IX) et "Si les honnêtes gens se mettent à mendier, où irons-nous?" (*M*, 149).

Ce dernier répond à la question "tu es venu pour me taper?" sans hésitation et sans honte: "C'est vrai, j'ai besoin de 50 francs".²¹⁵ À l'écrit, c'est Aram, la seconde femme de Dieng, qui se prononce sur le parasitisme de leur voisin: "C'était uniquement pour te 'taper' qu'il était venu avec toi, ce grigou".²¹⁶ Dans la nouvelle, le portrait moral de Maïssa est rendu plus frappant par les commentaires du narrateur, le qualifiant de flibustier et de "franc tapeur".²¹⁷ À ceci s'ajoutent les explications de son comportement: "Il avait appris à la boutique que Dieng avait reçu un mandat. Voulant le 'taper', il s'imposait. C'était sa tactique. Il comptait sur une somme de cinq mille francs au moins".²¹⁸ Un autre détail omis dans le film est celui où Gorgui Maïssa agit comme s'il avait le droit de disposer de l'argent de Dieng en lui ordonnant de payer une noix quand, au commissariat, il a envie de mâcher du cola.²¹⁹

Une autre forme de mendicité est celle pratiquée par des individus qui ne révèlent pas leur vraie situation et emploient la flatterie ainsi que la religion pour exploiter "la sensibilité altruiste"²²⁰ de leurs compatriotes. La femme que Sembène décrit comme "discrètement vêtue" dans la nouvelle et qui accoste Dieng à deux reprises, la première fois "à la hauteur de la librairie *Africa*"²²¹ et la seconde "à la hauteur du *Service des Domaines*",²²² en est un exemple parfait. En bonne comédienne, elle invente des histoires. Dans la première, écrite en style indirect et donc moins efficace que la seconde, elle dit à Dieng qu'il lui "manquait dix francs pour retourner chez elle à Yoff" parce qu'elle "avait été dépouillée par un voleur".²²³ La seconde, écrite en style direct, reflète mieux son art du mensonge:

²¹⁵ *m*, séquence III, IV.

²¹⁶ *M*, 134.

²¹⁷ *M*, 122.

²¹⁸ *M*, 130.

²¹⁹ *M*, 131.

²²⁰ DIOUF, M., 1986, *op. cit.*, p. 51.

²²¹ *M*, 145.

²²² *M*, 148.

²²³ *M*, 145.

Père!... Père!... s'il te plaît [...] Père, pardonne-moi, je suis étrangère à Ndakaru. J'étais venue pour y faire soigner mon mari et Yallah l'a appelé à lui. Maintenant, je dois retourner dans mon village. Je fais appel à ta générosité, à la grâce de Yallah et de son prophète Mohammed.²²⁴

Dans la nouvelle, il existe une certaine ambiguïté concernant l'identité de la mendicante dans les deux cas. À l'écran, il n'existe aucun doute que c'est la même femme. Elle est aussi plus directe et les mensonges qu'elle raconte sont moins originaux. Elle est en outre moins flagorneuse que la femme de la nouvelle.²²⁵

Pour Sembène, accepter les dons alimentaires envoyés par les pays étrangers, et en fait n'importe quelle aide financière, est une tare sociale qui dépouille les bénéficiaires de leur dignité. Dans *Guelwaar*, le héros Pierre Henri Thioune, au lieu de remercier les donateurs, s'oppose à cette mendicité collective dans un discours durant une cérémonie de réception d'aide étrangère.

Alors que dans le roman²²⁶ le discours est un résumé prononcé ironiquement par le préfet,²²⁷ celui du film est montré à deux reprises. Il s'agit d'abord d'un *flash-back* du discours entier,²²⁸ également du point de vue du préfet lorsqu'il se souvient du discours de *Guelwaar*. Dans le second cas, le *flash-back* à la fin du film,²²⁹ lorsque le cortège des Chrétiens piétine les dons alimentaires, est plus court et ne répète qu'une partie du long discours subversif.

Malgré le fait que le message des discours est le même dans le film et dans la nouvelle, celui du film est beaucoup plus frappant que celui à l'écrit. Les

²²⁴ M, 148.

²²⁵ La première fois: "Viens à mon secours. Il me manque 20 centimes pour rentrer chez moi et mes enfants m'attendent" et la seconde fois: "Je fais appel à toi, homme de croyance. Je suis étrangère. Je n'ai rien mangé de la journée" (m, séquence IX).

²²⁶ G, 139 – 140.

²²⁷ Le Préfet fait partie du groupe qui a complété l'assassinat de *Guelwaar*.

²²⁸ g, séquence X.

²²⁹ g, séquence XII.

paroles de Guelwaar sont très puissantes dans les deux œuvres, mais ce sont le langage du corps et les techniques cinématographiques qui font la différence entre le discours ordinaire de la nouvelle et le discours saisissant du film.

Comme le dit Fofana dans son article sur le discours filmique, "aucun geste n'est un accident dans le discours de Guelwaar [...] Il y a un lien intentionnel entre l'action physique et les paroles prononcées"²³⁰. Tout d'abord, nous avons le contraste au début de la réception entre les gestes du député-maire et ceux de Guelwaar. Le premier réagit à l'euphorie générale en faisant signe de la main à la foule. Guelwaar d'autre part ne répond pas aux acclamations de la foule mais attend en silence devant le microphone, avec une expression de défi au visage, avant de prononcer ses premiers mots. Sembène emploie surtout des gros plans et des plans rapprochés de Guelwaar pour mieux montrer la nervosité et la sévérité de son visage. Comme le dit le cinéaste, "[u]n gros plan de visage est l'horizon sans limite d'une âme [...], [le] regard, une porte ouverte"²³¹.

Tout au long du discours, la technique cinématographique du champ-contrechamp est employée pour indiquer au spectateur la réaction du public au discours. Quand Guelwaar s'adresse aux dirigeants,²³² la caméra montre d'abord, en plan rapproché, le député-maire, le préfet et Baye Aly, le chef du village musulman, se regardant avec un air de surprise et de connivence. Le cinéaste nous montre ensuite, également en plan rapproché, deux hommes à peau claire. Ces derniers représentent l'Europe et le fait que, selon Sembène, les Européens continuent dans une grande mesure à contrôler le Sénégal. Eux aussi se regardent de la même façon que les dirigeants noirs parce qu'ils se sentent aussi visés. Par la suite, la caméra se retourne vers Guelwaar qui s'adresse alors au

²³⁰ FOFANA, A.T., 2005, "Guelwaar, a verbal performer", in *West Africa Review*, no. 8, p. 14.

²³¹ Note de l'auteur in SEMBENE, O., 1996, *Guelwaar*, Présence Africaine, Paris et Dakar, p. 9.

²³² "Quant à nos dirigeants, les voilà en habits de fête. Les voilà qui jubilent et se pavanent comme si ces dons étaient le fruit de leurs conspirations" (*g*, séquence X).

peuple qu'il accuse de se laisser dominer en acceptant des aumônes de l'Europe et des États-Unis, symbolisés par leurs drapeaux flottant à l'arrière-plan. Dans ce cas-ci, l'aumône montrée en gros plan prend la forme de sacs couverts de labels soulignant qu'il s'agit d'aide alimentaire. Lorsque la caméra se dirige vers le peuple, elle se concentre en gros plan sur certains individus tel qu'Etienne, le jeune disciple de Guelwaar qui écoute fièrement le discours de son oncle. La caméra montre aussi en plans rapprochés filmés en panoramique les visages sérieux et attentifs de la foule.

Le langage du corps, les expressions du visage et les mouvements de la caméra ajoutent à ce discours une profondeur absente du roman qui se limite aux paroles du discours de Guelwaar sans commentaires supplémentaires de la part du narrateur. La leçon que Sembène essaye de transmettre à ses lecteurs ainsi qu'à ses spectateurs est double, comme nous l'avons mentionné plus haut. D'une part, il accuse les hommes politiques de se compromettre en acceptant l'aide alimentaire. D'autre part, il s'indigne de l'esprit de mendicité du peuple. Il encourage cependant ce dernier à refuser les dons de l'étranger et à travailler pour subvenir à ses propres besoins. Ce qui frappe aussi l'attention du lecteur et du spectateur dans les discours de Guelwaar, c'est le langage imagé. Ce dernier consiste en formes du discours africain qui expriment de manière concrète et profonde les valeurs morales des anciens²³³ qui abondent dans les contes de la société traditionnelle.²³⁴

L'image de "l'index pointé à l'horizon"²³⁵ et celle des "cinq doigts réunis, paume ouverte à un étranger",²³⁶ qui introduisent les discours, ont pour but de

²³³ KANE, M., 1974, "Structures: Sur les formes traditionnelles du roman africain" in *Revue de Littérature Comparée*, no. 48, p. 564.

²³⁴ Les proverbes sont "employés au gré du conteur pour rendre plus authentique, plus vivant son récit. Puisque les proverbes sont les expressions des vérités naturelles le conteur en profite pour faire appel aux auditeurs, et les obliger à réfléchir sur le sens caché des choses" (CHEVRIER, J., 1974, *Littérature nègre: Afrique, Antilles, Madagascar*, Armand Colin, Paris, p. 220).

²³⁵ G, 139.

²³⁶ G, 140.

capter l'attention du public. Guelwaar qui est sans aucun doute le porte-parole de Sembène, donne ici un choix à ses concitoyens: soit ils utilisent leurs mains pour indiquer aux étrangers de s'en aller, soit ils les emploient pour mendier. En outre, le début du discours est inhabituel, sans expressions convenues, reflétant ainsi le caractère de l'orateur et le reste du discours.

Sembène emploie tant dans le film que dans le roman un proverbe de Kocc Barma, une personnalité historique sénégalaise considérée comme un philosophe ou penseur, pour illustrer son message. Le proverbe illustre de manière figurée l'idée du mendiant et du donateur, tous deux présents à la cérémonie: "Si tu veux tuer un homme de grande valeur, offre-lui tous les jours ce dont il a besoin pour vivre. À la longue, tu en fais un serf: un daq!"²³⁷ Il fait sans doute référence à Kocc Barma "parce qu'il rappelle au peuple les hautes valeurs morales utilisées pour guider les actions de leur ancêtre. [...] Sembène exploite intentionnellement la réputation de ce personnage pour attiser la fierté de son public"*.²³⁸

Sembène incite ensuite ses lecteurs et ses spectateurs à l'action. Dans le roman, ce sont les jeunes qui optent pour la dignité, la fierté et le respect de soi. Après avoir détruit les sacs de nourriture, ils refusent la mendicité et la prostitution: "Nous les jeunes, nous ne voulons pas grandir pour devenir des pères de famille mendiants...", s'écrie Etienne. Et Yandé poursuit: "Nous non plus, les filles, nous ne voulons pas devenir des prostituées pour nourrir nos pères, nos mères, nos maris et nos enfants".²³⁹ Cette attitude est plus explicite dans le roman que dans le film où, symboliquement, Etienne et Yandé piétinent la farine, le riz et le sucre éparpillés à terre.²⁴⁰

²³⁷ G, 140.

²³⁸ FOFANA, A.T., 2005, *op. cit.*, p. 20.

²³⁹ G, 161.

²⁴⁰ WYNCHANK, A., 2002, *op. cit.*, p. 138.

De manière générale, le thème de l'exploitation des Africains par leurs semblables est traité de manière beaucoup plus impressionnante à l'écran qu'à l'écrit. Le film *Xala* est celui où le thème a été traité de la manière la plus complète et réussie. Utilisant une écriture cinématographique tout à fait personnelle pour traduire son texte, Sembène a réussi à créer une œuvre dont on se souviendra toujours comme son chef-d'œuvre cinématographique ainsi qu'un des plus importants chefs-d'œuvre du cinéma africain. On ne peut cependant ignorer *Le Mandat/Mandabi* et *Guelwaar* parce qu'ils traitent d'aspects différents du thème. En outre, quoiqu'ils ne soient pas traités de façon aussi approfondie et saisissante que dans *Xala*, ces aspects sont essentiels pour une meilleure compréhension d'un des messages les plus importants et puissants de Sembène.

CHAPITRE II

LA PLACE DE LA RELIGION DANS LES ÉCRITS ET LES FILMS DE SEMBÈNE

La religion, selon Sembène, est un autre grand obstacle au progrès de la société sénégalaise.¹ C'est la raison pour laquelle il réserve une place importante à ce thème dans son œuvre. Il veut faire prendre conscience à ses concitoyens des effets négatifs de la religion. Elle affecte "la vision sénégalaise du monde et l'attitude des Sénégalais à l'égard de leurs problèmes sociaux".² Ce chapitre est consacré à la comparaison des techniques employées par l'auteur-cinéaste lorsqu'il traite du thème de la religion dans son œuvre écrite et filmée.

Nous étudierons d'abord la façon dont Sembène dépeint la place de la religion dans la société coloniale et postcoloniale en analysant les outils employés par Sembène pour créer le monde religieux de chaque œuvre, écrite ou filmée. Nous nous pencherons ensuite sur l'établissement religieux tel qu'il est exemplifié par certains personnages sur lesquels Sembène se concentre dans ses récits et ses films, ainsi que sur l'influence de cet établissement sur la société sénégalaise.

La religion est présente dans la plupart des œuvres transposées de Sembène, que ce soient les religions importées, l'Islam et le Christianisme, ou la religion traditionnelle animiste.³

¹ Voir CHAM, M.B., 1985, "Islam in Senegalese literature and film" *in Africa*, vol. 55, no. 4, pp. 458 et 460, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), 1991, *Faces of Islam in African Literature*, Heinemann, Portsmouth NY, pp. 178 et 181.

² CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 459, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 179.

³ À l'exception de *La Noire de...*

Sembène s'est cependant concentré sur l'Islam parce que le Sénégal, cadre de la plupart de ses œuvres transposées et pays où il a vécu et travaillé pendant la plus grande partie de sa vie, compte 95 pour cent de Musulmans.⁴ C'est donc l'un des pays les plus islamisés de l'Afrique noire.⁵ L'Islam y a une forte présence dans la vie quotidienne que Sembène s'efforce de dépeindre aussi fidèlement que possible.

Véhi-Ciosane se déroule pendant la période coloniale. Sembène nous y apprend que le village de Santhiu-Niaye ne "différait en rien des autres hameaux" et ne revêtait aucune importance particulière pour les Musulmans ou les Chrétiens. Il nous informe aussi que les villageois "croyaient ferme, sincèrement, usant leur peau frontale, leurs genoux à la prière: cinq fois par jour".⁶ Ce qui est significatif est le fait que la totalité du texte littéraire est saturée par l'Islam tout comme la vie quotidienne dans le village que Sembène décrit.⁷ En effet, on y rencontre souvent des personnages qui s'adressent à Allah,⁸ font appel à lui dans leurs conversations⁹ ou lui attribuent les actions de leurs contemporains.¹⁰ Beaucoup de leurs actions sont déterminées par l'Islam: ils font

⁴ La population chrétienne compte environ 4% et les adeptes des religions traditionnelles approximativement 1%. Voir http://www11.georgetown.edu/oip/os/sites/africa/History%20of%20Islam%20Syllabus_%2004-05.pdf.

⁵ CLARKE, P.B. (ed.), 1993, *The World's Religions*, Marshall Editions, London, p. 113.

⁶ VC, 22.

⁷ CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 461, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 183.

⁸ "Yallah, ait pitié de moi" (VC, 30); "Astafourlah! Astafourlah!" (Dieu me pardonne!) (VC, 33); "Ngoné implora la miséricorde de Yallah" (VC, 39); "Yallah, merci de l'appeler dans ton monde" (VC, 87); "Que Yallah nous pardonne de telles conduites" (VC, 89); "Effrayé, Guibril ... invoquait Yallah" (VC, 92); "Que Yallah te garde..." (VC, 102); "Yallah fasse que si cet enfant n'est pas de naissance noble, qu'il le devienne et le soit de conduite" (VC, 104).

⁹ "... inchallah..." (si Allah le veut) (VC, 45); "C'était la volonté de Yallah" (VC, 48); "Que Yallah vous pardonne, tous" (VC, 54); "Je le jure devant Yallah" (VC, 63); "Yallah m'a prêté une voix pour appeler ses fidèles. Je l'en remercie! Alham douillah!" (Yallah soit loué!) (VC, 71); "Yallah nous jugera" (VC, 73); "Je vous prie de me pardonner, comme Yallah pardonne à ceux qui l'offensent" (VC, 73); "Ce temps devrait être consacré à Yallah" (VC, 80); "Yallah seul le sait, fils" (VC, 91).

¹⁰ "Oui, fils. Yallah l'a appelée à côté de lui" (VC, 91).

leurs ablutions,¹¹ égrenent leurs chapelets,¹² se rendent à la mosquée ou en reviennent.¹³ Le lecteur apprend aussi au long de ces pages le nom des prières¹⁴ ainsi que la position de l'Islam à l'égard de l'inceste.¹⁵

Comme nous l'avons déjà souligné, le griot moderne qu'est Sembène veut à la fois amuser et attirer l'attention sur les défauts de la société sénégalaise dans le but de libérer son peuple de ce qui entrave son progrès social et économique. Pour ce faire, il utilise ce qui semble au lecteur un excès religieux pour dévoiler le caractère souvent superficiel de la religiosité de ses concitoyens. Notons par exemple les expressions "usant leur peau frontale, leurs genoux à la prière: cinq fois par jour" lorsqu'il décrit le comportement des villageois mentionné plus haut. Le sarcasme et l'ironie sont évidents lorsque le lecteur se rend très vite compte dans la nouvelle que la religiosité des habitants se limite uniquement aux rites. Comme l'indique Massar, un ancien du village, la valeur de ces rituels religieux est considérablement diminuée par un Islam très formel ayant peu d'impact sur la vie quotidienne:

chez nous, [...] les Ecritures sont lettre morte. Car jamais, dans ce village, dans tout le Sénégal où pourtant prolifèrent les

¹¹ "Ngoné War Thiandum alla prendre un bain, s'acquitta de la première prière du matin..." (VC, 32).

¹² "Là, seule, elle égrenait son chapelet" (VC, 32); "... le chapelet à la main, ils revenaient prendre place sous le beintanier" (VC, 51); "Baye Yamar ... avait fini son chapelet..." (VC, 53); "Le toc-toc régulier des perles du chapelet de l'iman s'entendait" (VC, 70); "L'iman, nerveusement, serra la perle" (VC, 101).

¹³ "Guibril Guedj Diob ... était un assidu de la mosquée" (VC, 67); "tous abandonnèrent la mosquée, le laissant seul" (VC, 74); "De la 'mosquée' arrivaient Palla et Massar" (VC, 79); "Déthyè Law se mit sur ses pieds, ... puis se dirigea vers la mosquée" (VC, 85).

¹⁴ "Ils s'étaient déjà vus à la prière de Fadjar (aube)" (VC, 51); "Un jour, à la prière de Tacousane..." (la prière musulmane de l'après-midi) (VC, 74); "Il veillait au premier déclin du soleil pour la prière de Tisbar" (la dernière prière de la journée musulmane, à la nuit tombante) (VC, 74); "Entre le tacousane et le timis" (prière musulmane de la tombée du jour) (VC, 79).

¹⁵ "Selon la loi coranique, Guibril Guedj Diob mérite la mort. Cela est vrai dans les Ecritures" (VC, 67); "Le Coran est formel là-dessus. Et nous sommes tous ici des musulmans" (VC, 68).

mosquées, pas une fois les peines que nous dictent les Saintes Ecritures ne sont appliquées.¹⁶

La peinture et la critique de cette réalité dans la transposition filmique, *Niaye*, ne sont pas identiques à celles de la nouvelle en raison des techniques différentes que l'artiste a à sa disposition. Ici, Sembène a recours à des images qui remplacent les nombreux dialogues et descriptions des actes religieux présents dans le texte. Les images de la religiosité du peuple ne sont pas aussi fréquentes que les témoignages religieux du texte littéraire. Elles restent cependant gravées dans la mémoire du spectateur, d'une part en raison de leur force de frappe et, d'autre part, parce qu'elles "livrent au récepteur une quantité d'information indéfinie (...) contrairement aux mots".¹⁷

L'image du chapelet, par exemple, apparaît plusieurs fois à l'écran et devient un symbole de la religiosité. Dès la première séquence, on voit Ngoné War Thiandum se promener avec l'objet en main. Quelques plans plus tard, Sembène nous montre en gros plan les mains du personnage en train d'égrener lentement les perles de son chapelet. Sembène attire ensuite l'attention du spectateur sur celui de Guibril Guedj Diop, de nouveau en gros plan.¹⁸ Cet objet réapparaît en gros plan dans les mains de Medoune¹⁹ lorsqu'il en hérite et succède à son frère comme chef du village.

Par contre, dans la nouvelle, Sembène semble vouloir attirer l'attention davantage sur la personne de l'imam. Sembène le mentionne plusieurs fois égrenant souvent son chapelet tout en rappelant les préceptes du Coran.

Cependant, tant dans le film que dans la nouvelle, Sembène souligne que les convictions de ces personnages, à l'exception de Ngoné War Thiandum, ne

¹⁶ VC, 71.

¹⁷ METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Editions Klincksieck, Paris, p. 33.

¹⁸ n, séquence IV.

¹⁹ n, séquence VI.

sont pas aussi fermes que leur usage du chapelet ne le suggère. Le chef du village, Guibril Guedj Diop, est "un monstre de démesure dans sa vie intime"²⁰ et commet l'inceste avec sa fille. Son frère, Medoune Diop, est "un ambitieux sans scrupule"²¹ et usurpe la position de son frère en incitant le fils dément de Guibril, Tanor, à tuer son père. Quant à lui, l'imam ne se montre pas ferme sur les principes lorsque ses fidèles discutent de l'inceste commis par le chef du village.²² Ngoné War Thiandum, par contre, est une musulmane dévote qui incarne les valeurs morales. Confrontée à l'acte incestueux de son mari, elle réfléchit à sa vie passée, découvre "sa capacité d'évaluer les événements sur base de sa propre sensibilité"²³ et, au lieu d'attendre aveuglément l'intervention d'Allah, elle prend "la situation en main"²⁴ en mettant fin à sa souffrance.

Il existe à l'écran trois appels à la prière.²⁵ Ces derniers sont plus frappants que les mentions des appels dans le livre parce qu'ici le spectateur n'a pas seulement droit à des images mais au chant du muezzin. Il y a aussi dans le film plusieurs mentions du nom "Yallah" invoqué soit par le griot,²⁶ soit par Ngoné.²⁷ À celles-ci s'ajoutent deux plans de villageois en train de faire leurs ablutions avant les prières²⁸ ainsi que plusieurs plans d'hommes entrant et sortant de la mosquée du village.²⁹ Ce lieu de culte consiste tout simplement en

²⁰ DIOUF, M., 1986, *Comprendre Véhi-Ciosane et le Mandat d'Ousmane Sembène*, Editions Saint-Paul, Issy les Moulineaux, p. 13.

²¹ *Ibid.*

²² VC, 70 - 71.

²³ MAKWARD, E., 1991, "Women, tradition, and religion in Sembène Ousmane's work" in HARROW, K.W.H. (ed), *Faces of Islam in African Literature*, Heinemann, Portsmouth, NY, p. 191.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *n*, séquences III, IV et VIII.

²⁶ "Tu dis vrai. Vrai comme Yallah nous voit" *n*, séquence II; "Oui, devant Yallah il me semble qu'on est tous égaux. Mais Yallah, pourquoi ne punis-tu pas l'incestueux?" (*n*, séquence III); "Que Yallah vous assiste. Moi, je quitte le village" (*n*, séquence VIII); "Que Yallah vous assiste, vous deux. [...] Yallah fasse que si cet enfant n'est pas de naissance noble, il le devienne et le soit de conduite" (*n*, séquence IX).

²⁷ "Yallah, aie pitié de moi. [...] Yallah, j'ai pas le choix.", "Yallah, pardonne-moi, je ne peux pas vivre avec le déshonneur", "Yallah, n'avais-je pas obéi à tes commandements?" (*n*, séquence III).

²⁸ *n*, séquences III et VIII.

²⁹ *n*, séquences III, IV, V et VIII.

un toit de chaume supporté par des piliers en bois. Il est important de noter ici que, malgré le fait que la mosquée est mentionnée très souvent à l'écrit, ce dernier n'en contient aucune description. Sembène est très concis et considère les détails superflus lorsqu'il estime avoir créé l'atmosphère nécessaire.

La religiosité des villageois apparaît plus prononcée dans la nouvelle en raison des multiples mentions religieuses qui ponctuent les dialogues. Dans *Niaye* cependant, Sembène réussit à exprimer la religiosité du peuple grâce à la force de frappe des images et des sons. D'autre part, le film perd la saveur africaine créée dans la nouvelle par l'utilisation de termes wolofs et arabes wolofisés.

Sembène intègre ces termes dans le texte de manières différentes. Dans certains cas, l'inclusion nous donne l'impression que l'auteur veut "apprendre sa langue à son lecteur".³⁰ En effet, il n'inclut pas simplement le terme dans le texte en italique mais il ajoute aussi une traduction du mot entre parenthèses juste après le mot.³¹ Par contre, lorsqu'il explique un terme parce qu'il n'existe pas de traduction, l'auteur le fait en note en bas de page, mais ceci ne se produit pas très souvent.³² Par la suite, il abandonne les italiques ainsi que les traductions et intègre si bien les termes dans le texte français qu'on les remarque à peine. Mais Sembène n'est pas constant et s'attend parfois à ce que le lecteur européen devine les significations par le contexte lorsqu'il n'inclut pas d'italiques ni de traductions.³³

L'Islam prend aussi une place assez importante dans *Le Mandat* et dans *Mandabi* qui se déroulent pendant la période postcoloniale. Dans la nouvelle, *Yallah* est constamment sur les lèvres des villageois.³⁴ Ces derniers récitent

³⁰ DIOUF, M., *op. cit.*, p. 27.

³¹ Par exemple, *Adda* (VC, 23).

³² Par exemple, *Ouroulaïni* (VC, 95).

³³ Par exemple, *Alhamdoulillah* (VC, 71), *Astafourlah* (VC, 30), *Tacousane* (VC, 74).

³⁴ "Yallah est venu, Mety" (M, 115); "allahou ackbar" (M, 116); "Vous n'allez pas me dire que ce matin Yallah a fait pleuvoir des portefeuilles bien garnis" (M, 116);

fidèlement les versets du Coran,³⁵ égrenent leurs chapelets,³⁶ font leurs ablutions et leurs prières chaque jour³⁷ et se rendent souvent à la mosquée.³⁸ Mais cette peinture d'une société très religieuse donne au lecteur l'impression

"Yallah, dans sa bonté infinie n'abandonne pas ses fidèles. [...] En effet, femmes! En effet, allahou ackbar!" (M, 116); "Que Yallah fasse que tous nos malheurs suivent ce reste" (M, 117); "Ne te lamente pas, Yallah est grand! Il ne nous abandonnera jamais. Yallah! ... Yallah! Il faut cultiver son champ" (M, 118); "Que Yallah me pardonne ..." (M, 120); "Yallah est mon témoin ..." (M, 121); "Alhamdoulillah!" (Qu'Allah soit loué) (M, 122); " 'Ngir Yallah' " (M, 127); "Yallah sait que je n'ai pas cinquante francs" (M, 129); "Sur le Coran et sur Yallah on jurait ..." (M, 135); "Yallah m'est témoin ..." (M, 135); "Yallah est mon témoin ..." (M, 136); " 'Ngir Yallah, Dom' (À la grâce de Dieu, fils)" (M, 139); "Yallah nous est témoin ..." (M, 145); "Alhamdoulillah! dit Dieng" (M, 147); "J'étais venue pour y faire soigner mon mari et Yallah l'a appelé à lui. [...] Je fais appel à ta générosité, à la grâce de Yallah ..." (M, 148); "Non! ... Non... Yallah est mon témoin" (M, 148); "Alhamdoulillah! renchérit Dieng. Que Yallah en soit remercié!" (M, 156); "Dieng essaya de plaider sa cause, jurant au nom de Yallah" (M, 157); "Ma première visite sera pour toi, incallah. Aide-moi au nom de Yallah [...] Yallah! Yallah, crois-tu que je gagne cinq mille francs par jour?" (M, 157); "Yallah sait que je ne peux pas" (M, 157); "Je n'ai pas le mandat, Yallah est mon témoin ..." (M, 160); "Dieng, pour effacer son humiliation, invoquait la toute-puissance de Yallah" (M, 166); "Si l'argent était à lui, Yallah sait qu'on souffrirait moins" (M, 168); Espérons, et prions Yallah que ce neveu soit musulman pour le pardonner" (M, 169); "Alhamdoulillah! ... il dort" (M, 169); "Yallah m'est témoin, je n'ai pas le mandat" (M, 170); "Inchallah, je m'en remets à toi. [...] Inchallah! dit Dieng. Inchallah, répéta Mbaye. [...] Inchallah, j'y serai" (M, 180); "S'il plaît à Dieu, tu trouveras tout ton argent ici; même si Yallah m'appelle à lui" (M, 182); "Alhamdoulillah! que Yallah nous pardonne. [...] Que Yallah nous maintienne sur cette voie" (M, 183); "Je le jure au nom de Yallah" (M, 187); "Si je ne te connaissais pas, je dirais que tu ne crois pas en Yallah" (M, 187); "Maître du céans, par la grâce de Yallah, je te demande de me venir en aide" (M, 190).

³⁵ "Avec peine, il se leva, s'allongea sur le lit en récitant des versets ..." (M, 117); "D'instinct coulaient en lui les versets protecteurs du Coran" (M, 146); "Dieng [...] ouvrit les paumes en marmonnant des versets du Coran" (M, 151).

³⁶ "Comme une anguille, soudain, glissa entre eux un mendiant hautement enturbanné, avec un long chapelet à la main..." (M, 139); "Le lendemain matin, il alla égrener son chapelet devant la villa" (M, 185).

³⁷ "Après les ablutions, en bon fidèle et maître de ses épouses, il les guida sur la voie de Yallah" (M, 118); "La prière finie, il allait sortir ..." (M, 118); "On a le temps pour la prière du tacousane..." (M, 131); "Avant le lever du soleil, le lendemain, comme de coutume, Dieng s'était rendu à la mosquée pour la prière du fadjar" (M, 136); "La communauté d'âge, après les prières, ..." (M, 170); "La prière de tisbar achevée, il se rendit chez Mbaye" (M, 184); "La première épouse [...] venait de finir la première prière du jour naissant" (M, 185).

³⁸ "Quand, à la mosquée, ils discutaient ..." (M, 117); "À tantôt à la mosquée dit encore Bah" (M, 123); "Dieng rentra tard, il était allé à la mosquée" (M, 134); "Après le djuma (mosquée-cathédrale) ..." (M, 153); "Ensuite il alla rejoindre ses pairs à la mosquée" (M, 183).

d'une religiosité vide renforcée par les nombreuses affaires douteuses menées au nom d'Allah.

De la même façon que dans *Véhi-Ciosane*, Sembène introduit des termes religieux wolofs et arabes wolofisés dans son texte, ce qui "concourt à créer une impression de vérité persuasive".³⁹ La différence dans le cas du *Mandat* est le nombre moins élevé de ces termes et le fait que ces derniers sont moins visibles parce qu'il existe beaucoup moins d'explications de mots ainsi que de termes en italiques.

Dans le langage religieux que l'auteur emploie dans *Le Mandat*, Sembène ajoute un élément qui ne se trouve pas dans *Véhi-Ciosane*. Il se sert de la langue française comme "un outil"⁴⁰ et l'adapte aux rythmes typiques de la langue wolof. Il y inclut aussi des "créations néologiques en français, [...] se manifestant parfois sous la forme d'unités syntaxiques: elles résultent d'un traitement grammatical 'africain' de la langue française standard".⁴¹ Il y a par exemple l'expression "Yallah!... Yallah!... Il faut cultiver son champ",⁴² un proverbe wolof⁴³ qui en français standard signifie qu'il ne faut pas béatement compter sur Allah sans travailler;⁴⁴ "Yallah est mon témoin, je n'ai rien reçu"⁴⁵ signifiant "Allah sait que je n'ai rien reçu", et "Espérons, et prions Yallah que ce neveu soit musulman pour le pardonner"⁴⁶ voulant dire "Espérons, et prions Allah que son neveu soit assez musulman pour lui pardonner".

³⁹ DIOUF, M., *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Ousmane Sembène dans une interview avec Sada Niang à Toronto en juillet 1992. CASE, F. I., 1996, "Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djébar" in NIANG, S. (dir), *Littérature et cinéma en Afrique Francophone – Ousmane Sembène et Assia Djébar*, L'Harmattan, Paris, p. 47.

⁴¹ NZABATSINDA, A., 1996, *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Editions du Gref, Toronto, p. 88.

⁴² M, 118. Un écho de Voltaire dans *Candide*: "il faut cultiver son jardin".

⁴³ DIOUF, M., *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ À l'écran, Sembène utilise une autre version du dicton mais qui a le même sens: "Aide-toi, le ciel t'aidera" (M, séquence III).

⁴⁵ M, 136.

⁴⁶ M, 169.

La religion représentée par le réalisateur dans *Mandabi*⁴⁷ est, comme dans la nouvelle, constamment présente en toile de fond quoiqu'ici elle soit visible dans les gestes⁴⁸ et les images plutôt que dans les paroles. En effet, on entend beaucoup moins souvent les comédiens prononcer le nom d'Allah⁴⁹ qu'à l'écrit. La caméra compense cela en s'attardant sur des scènes où le culte religieux est montré comme un mode de vie dans la société musulmane. Ainsi, la mosquée est filmée lentement en panoramique vertical descendant.⁵⁰ Il y a ensuite un plan d'ensemble de la cour intérieure de la mosquée où les hommes font leurs ablutions pour se préparer à la prière, suivi d'un plan rapproché d'un encensoir avec le dos de quelques hommes en arrière-plan. Tous ces plans sont accompagnés de l'appel du muezzin. Le cinéaste lie ensuite quelques plans de Dieng, de ses deux femmes et de ses enfants en train de faire la sieste. La caméra balaye le champ au dessus des toits des maisons avec un panoramique horizontal suivi d'un panoramique haut bas jusqu'à la fenêtre de la pièce où se trouve Dieng.⁵¹ Après un *cut*, la caméra retourne à la cour de la mosquée quelques secondes plus tard pour montrer la fin de la prière et la sortie des prieurs. Ensuite, Sembène revient une fois de plus vers la demeure de Dieng où, cette fois-ci, une des femmes se lave et l'autre est encore endormie. Il utilise ici le montage de deux façons. La première réside dans le processus dialectique qui crée un troisième sens à partir du sens de deux plans originaux juxtaposés.⁵² La seconde est le processus par lequel des syntagmes très courts sont entremêlés pour communiquer un grand nombre de renseignements en peu de

⁴⁷ Le film a presque été interdit au Sénégal à cause de son "manque de respect envers l'Islam" (*La Revue du Cinéma, Image et Son*, novembre 1977, 178). Voir PFAFF, F., 1988, *Twenty-five Black African Film-makers*, Greenwood Press, New York, p. 240.

⁴⁸ "Le geste est une des facettes les plus communicatives de la signification filmique" (MONACO, J., 1977, *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York, p. 143).

⁴⁹ Une cinquantaine de fois dans la nouvelle et une douzaine de fois dans le film (*m*, séquences III, IV, V, VII, XI, XIII et XIV).

⁵⁰ *m*, séquence III.

⁵¹ Ce procédé s'appelle un raccord plan de coupe et sert aussi à montrer la simultanéité des actions.

⁵² *m*, séquence III.

temps.⁵³ Les effets que Sembène en tire sont très significatifs. Il entremêle ces deux séries de plans en "syntagmes alternés", selon l'expression de Metz, où "l'alternance des signifiants correspond à la simultanéité des signifiés".⁵⁴ L'objectif est ici d'indiquer la simultanéité des deux actions. "Les syntagmes alternants, du genre parallèle",⁵⁵ dans lesquels le montage rapproche deux ou trois motifs dans un but symbolique, caractérisent également le film. Ils ajoutent un troisième sens: le contraste entre la religiosité du peuple et le fait que, chez Dieng, les besoins physiques l'emportent sur l'envie de prier lorsqu'il pense avoir de l'argent. Ces images sont absentes dans la nouvelle où Sembène ne fait que les résumer avec la phrase: "Il s'était réveillé - après la minute de prière".⁵⁶

Les rites de la prière que suivent les femmes de Dieng après qu'il les a réprimandées sont aussi plus révélateurs dans le film⁵⁷ qu'à l'écrit. Dans ce dernier, ces rites ne sont que mentionnés en passant: "en bon fidèle et maître de ses épouses, il les guida sur la voie de Yallah. Les deux femmes obéirent à toutes les gémissements, à quelques pas derrière lui".⁵⁸ À l'écran, Sembène nous montre les rites de chaque femme et insiste sur le fait qu'elles s'y conforment avec un manque d'enthousiasme.

L'objet symbolique du chapelet apparaît aussi dans *Le Mandat/Mandabi* mais beaucoup moins souvent que dans *Véhi-Ciosane/Niaye*. La nouvelle ne le mentionne que deux fois: la première fois dans les mains d'un mendiant et la seconde dans celles de Dieng pendant qu'il patiente avant d'entrer chez Mbaye. Dans le film par contre, Sembène utilise cet objet pour commenter de manière subtile la religiosité de certains personnages. Le chapelet apparaît pour la première fois dans les mains de Mety pendant sa prière⁵⁹ discutée plus haut. On

⁵³ MONACO, J., *op. cit.*, p. 184.

⁵⁴ METZ, C., *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵ METZ, C., *op. cit.*, pp. 105 - 106.

⁵⁶ *M*, 118.

⁵⁷ *m*, séquence III.

⁵⁸ *M*, 118.

⁵⁹ *m*, séquence III.

voit assez souvent l'imam avec son chapelet en main ou en train de l'égrener⁶⁰ pendant qu'il "poursuit" Dieng pour tirer profit du mandat. Mais c'est sur Dieng que le cinéaste fixe sa caméra. On trouve l'objet-symbole dans les mains du personnage quand il sort précipitamment de sa maison pour aller prier. Pourtant, quand sa femme Mety lui parle du mandat, il rentre immédiatement chez lui en continuant à égrener son chapelet. Quand la conversation avec ses femmes débute, il le remet dans la poche de son ample boubou.⁶¹ Plus tard, quand Astou⁶² vient chez son frère pour obtenir sa part du mandat, Sembène nous montre Dieng qui se cache derrière le voile de la religion, symbolisée par son chapelet et son Coran, pour échapper à la colère de sa sœur.⁶³ D'autre part, après s'être battu avec l'apprenti photographe, Dieng, assis sur sa natte et égrenant son chapelet, s'en remet à l'aide d'Allah.⁶⁴ Le seul gros plan du chapelet nous est montré au cours de la première visite de Dieng chez Mbaye, le courtier.⁶⁵ Sembène emploie ici cette image pour deux raisons: il montre au spectateur que Dieng se réfugie une fois de plus dans sa religiosité et, en même temps, donne une connotation cinématographique⁶⁶ à l'image du chapelet. En effet, le gros plan de cet objet et le son monotone des graines qui s'entrechoquent pendant que Dieng l'égrène, connotent le passage du temps pendant que Dieng attend patiemment que Mbaye sorte de sa chambre. C'est comme si l'image et le rythme du chapelet remplaçait l'image et le tic-tac d'une horloge.

Lors de sa seconde visite chez Mbaye,⁶⁷ Dieng porte une fois de plus son chapelet et l'égrène pendant que l'hôte lui parle. Cependant, il laisse tomber l'instrument quand il se rend compte que sa religiosité ne l'a pas aidé et que Mbaye a volé son argent. Le voleur lui rend alors le chapelet et le conduit chez

⁶⁰ *m*, séquences V et XI.

⁶¹ *m*, séquence III.

⁶² La sœur de Dieng.

⁶³ *m*, séquence XI.

⁶⁴ *m*, séquence XIII.

⁶⁵ *m*, séquence XIV.

⁶⁶ Voir METZ, C., *op. cit.*, p. 112.

⁶⁷ *m*, séquence XIV.

lui. Après cet incident, on ne voit plus le chapelet dans les mains de l'homme. Sembène semble vouloir dire que, puisque la religion ne l'a pas assisté, Dieng se décide plutôt à "faire loup, voleur, menteur".⁶⁸ Le message de Sembène demeure le même à l'écrit car Dieng arrive à la même conclusion dans *Le Mandat*: "C'est fini. Moi aussi, je vais me vêtir de la peau de l'hyène".⁶⁹ Enfin, il faut mentionner que les petites insinuations que Sembène exprime grâce aux images, et qui donnent sa richesse au film, manquent dans la nouvelle.

La présence de la religion dans le roman et film *Xala* n'est peut-être pas aussi flagrante que dans les quatre œuvres traitées ci-dessus. Le thème de la religion est néanmoins tissé dans la totalité de ces œuvres. En effet, quoique l'Islam n'y occupe plus le devant de la scène, il n'en est certainement pas exclu,⁷⁰ surtout à l'écrit où il existe plus de références à l'Islam que dans le film.

Le nombre de termes et d'expressions touchant à la religion est beaucoup moins élevé que dans les nouvelles *Véhi-Ciosane* et *Le Mandat*, surtout quand on tient compte du fait que *Xala* est deux fois plus long. De plus, Sembène emploie ici un vocabulaire relatif à la religion animiste.⁷¹ Notons aussi que Sembène met la plupart de ces expressions en italiques. Il les explique soit en note en bas de page, soit entre parenthèses après le mot en italiques.

Dans le film, ces termes sont traduits par des images. Même les exclamations en arabe qui apparaissent encore à l'écrit⁷² ont presque disparu à l'écran où le nom d'Allah n'est prononcé que deux fois.⁷³

⁶⁸ *m*, séquence XIV.

⁶⁹ *M*, 189.

⁷⁰ La polygamie qui aurait pu être discutée comme faisant partie de la religion sera étudiée dans le chapitre III traitant de la femme.

⁷¹ Par exemple, *Facc-katt* (X, 66), *Seet-katt* (X, 81).

⁷² "Pourquoi repoussait-il ce que Yalla souhaitait?" (X, 20); "Alhamdoulillah, répétait celui qui semblait être le guide spirituel. La volonté de Yalla a été exaucée. Ces deux sont unis par Yalla" (X, 22); "Sincèrement croyante, elle ... suppliait son Yalla de l'assister" (X, 29); "Je te jure, au nom de Yalla" (X, 80); "Seul Yalla peut faire quelque chose.... Implorons la main douce de Yalla" (X, 112 – 113); "Alhamdoul-lillah, répétait

À l'écran, on voit à trois reprises la mosquée en arrière-plan. On la voit d'abord derrière le cortège de voitures qui transporte la mariée et les invités aux troisièmes noces d'El Hadji.⁷⁴ On nous la montre ensuite lorsque les soldats emportent la Mercedes d'El Hadji en la poussant.⁷⁵ Sembène veut attirer ici l'attention du spectateur et fait un zoom sur le minaret de l'édifice. Pendant la durée de ce zoom, on entend le chant⁷⁶ du mendiant qui remplace l'appel du muezzin, souvent mentionné dans le roman.⁷⁷ La dernière fois que la mosquée nous est montrée, elle est aussi en arrière-plan de la scène où El Hadji et son chauffeur, Modu, partent ensemble à pied après que tous les biens d'El Hadji ont été saisis.⁷⁸ Dans le roman, la mosquée⁷⁹ et la Mecque⁸⁰ sont mentionnées. L'image du chapelet apparaît aussi dans le livre et le film⁸¹ où seuls la première femme d'El Hadji, Adja Awa Astou, et le Serigne Mada le portent et l'emploient.

Modu" (X, 114); "Alhamdoul-Allah, ponctuait-elle [...] Alhamdoul-Allah, répondit-il" (X, 116); "Modu, crains Yalla!" (X, 120); "Alhamdoul-lillah, prononçait le mendiant" (X, 121); "Yalla, merci" (X, 143); "Alhamdoul-lillah. La joie et l'espérance jaillissaient du plus profond de lui" (X, 148); "Yalla n'aime que la vérité" (X, 156).

⁷³ "Je remercie Allah! Il a exaucé nos vœux" (x, séquence VII); et "Je le jure, au nom d'Allah, que c'est pas moi" (x, séquence IX).

⁷⁴ x, séquence I.

⁷⁵ x, séquence XVIII.

⁷⁶ Le chant "a généralement la forme d'un poème avec des rimes et la reprise d'un refrain à la fin de chaque strophe; les vers en sont courts et riches en symboles dont la signification profonde n'est pas toujours évidente. En dépit de la signification superficielle l'accent est donc mis [...] sur le sens caché des choses" (CHEVRIER, J., 1974, *Littérature Nègre : Afrique, Antilles, Madagascar*, Librairie Armand Colin, Paris, p. 221).

⁷⁷ "On entendait les appels des muezzins pour la prière du *Facjaar*" (X, 44); "Le Muezzin avait appelé à la prière de *Takkusan*, de *Timis*, et celle de *Géewé* avait aussi été accomplie" (X, 109).

⁷⁸ x, séquence XVIII.

⁷⁹ "... le mariage est scellé à la mosquée" (X, 9); "Les hommes, les marieurs revenant de la Mosquée..." (X, 22).

⁸⁰ "... il emmena sa première épouse en pèlerinage à La Mecque" (X, 11); "La Mecque, la maison du Prophète Mahommed [*sic*]" (X, 19).

⁸¹ À l'écrit: "Après avoir fait souper les enfants, elle s'était emparée avec ferveur de son chapelet" (X, 39); "Accroupi près de la tête du couché, égrenait son chapelet" (X, 113); "Serigne Mada sortit de sa poche son chapelet. Un long chapelet avec des perles en ébène incrustées de fils argentés. Il égrenait avec fureur" (X, 150); "Adja Awa Astou, désespérée, déroulait son chapelet et l'égrenait" (X, 167). À l'écran: Adja Awa Astou apporte son chapelet quand elle va voir sa fille dans sa chambre et lui

Alors que Sembène choisit d'exclure du film le conflit entre l'Islam et le Catholicisme, probablement à cause de la contrainte temporelle, il l'introduit de manière très ingénieuse dans le roman. Le premier exemple est incorporé de manière naturelle dans une conversation entre deux femmes à l'occasion des noces d'El Hadji.⁸²

Sembène développe ce thème lorsque ce conflit apparaît dans les rapports entre un père⁸³ et une fille.⁸⁴ L'écrivain inclut ces détails dans un retour en arrière⁸⁵ sous forme des souvenirs d'Awa Adja Astou. Ceci donne aux lecteurs une perspective plus profonde sur le personnage. Son père, Papa Jean, "était un chrétien intransigent, issu de la troisième génération du catholicisme africain". Il fut très mécontent du fait que "sa fille frayait [...] avec un [M]usulman".⁸⁶ Awa, par contre, n'avait pas "à l'esprit l'opposition entre les religions" et "flirtait avec cet instituteur"⁸⁷ musulman. Après son mariage et sa conversion à l'Islam, les rapports entre le père et la fille ont été rompus à cause de leur fierté plutôt que d'un vrai conflit religieux. En effet, on apprend dans un autre retour en arrière que "Papa Jean lui manquait énormément" et que lui "aussi aurait bien aimé voir sa fille, lui parler".⁸⁸ Cependant, à cause de leur

parle d'El Hadji (x, séquence IX); le Serigne Mada égraine son chapelet pour enlever le *xala* d'El Hadji et plus tard, pour le remettre (x, séquences IV et XVIII).

- ⁸² "- Conditionnel ou pas, j'accepte d'épouser ce El Hadji même s'il avait la peau d'un caïman.
- Han! Tu n'es plus vierge, ma chère!
- Tu crois?
- Et tes enfants?
- Et la Vierge Marie...?
- Blasphème pas! ponctuait-elle boudeuse, l'index pointé vers le nez de l'autre. Un temps, elles se dévisagèrent. Un affrontement muet.
- Je plaisantais, rectifia la première avec un air de regret dans les yeux.
- J'aime mieux cela, fit celle qui était catholique" (X, 13).

⁸³ Papa Jean.

⁸⁴ Renée (son nom chrétien) ou Awa Adja Astou (son nom musulman).

⁸⁵ X, 38 - 40.

⁸⁶ X, 39.

⁸⁷ X, 40.

⁸⁸ X, 69 - 70.

orgueil, Rama, la fille d'Awa, "naviguait entre les deux, rapportant à l'un et à l'autre leurs paroles". Sembène emploie un personnage comme Rama pour expliquer sa position. Selon lui, la religion elle-même n'est pas problématique. Les problèmes surgissent lorsqu'on devient trop dogmatique et lorsqu'on n'est pas prêt à être flexible dans sa foi et à s'adapter aux situations nouvelles. C'est la raison pour laquelle Rama n'a pas abandonné sa foi musulmane; elle est devenue une "musulmane moderne",⁸⁹ ne pratiquant que ce qui est compatible avec les exigences de la société contemporaine. Papa Jean, par contre, vit encore dans le passé. Il ne réussit pas à accepter le fait que les temps ont changé et que le Catholicisme en Europe n'est plus le même que celui qui avait été prêché pendant la période coloniale.⁹⁰

Dans *Xala*, Sembène veut surtout attirer l'attention du lecteur ainsi que celle du spectateur sur la religion animiste vers laquelle les membres de l'élite au pouvoir se tournent pour combattre la malédiction du *xala*.⁹¹ Il est vrai que, dans son film *Mandabi*, Sembène nous montre Dieng portant des amulettes à ses bras et au cou⁹² pour nous rappeler la présence de la religion traditionnelle africaine dans la société sénégalaise malgré la forte influence de l'Islam. Mais c'est dans *Xala* que Sembène a choisi de traiter de ce sujet avec plus de détails. Le titre même de ces deux œuvres indique au lecteur et au spectateur qu'il s'agit ici du mysticisme fétichiste. Selon l'ancienne tradition africaine, les dieux, les esprits malfaisants ou les ennemis sont souvent responsables des maladies, des accidents et même de la mort. Dans chacun de ces cas, les individus concernés se tournent vers les féticheurs pour se défaire de la malédiction. Dans l'Afrique moderne, malgré l'influence de l'Islam et du Christianisme, la population pratique

⁸⁹ X, 123.

⁹⁰ Papa Jean "évoquait le temps passé, la Saint Charles. [...] Cette année, la fête était oubliée. [...] Les estivants étaient venus - beaucoup d'Européens -, s'étendre sur le sable chaud de la plage. Papa Jean ne comprenait rien à rien: Ces Européens qui délaissaient 'la maison de Dieu' pour le farniente. N'était-ce pas eux qui avaient apporté ici cette religion catholique?" (X, 124 – 125).

⁹¹ L'impotence sexuelle en wolof.

⁹² m, séquence III. Dans la nouvelle, il n'y a aucune mention de ses amulettes.

encore ces croyances. En effet, elle croit souvent que seuls les marabouts connaissent l'art de la médecine traditionnelle et peuvent guérir les ensorcelés.⁹³

Sembène nous fait comprendre à l'écrit ainsi qu'à l'écran qu'El Hadji, le protagoniste de *Xala*, n'a de musulman que le nom.⁹⁴ Cette appellation est une allusion ironique au manque de piété⁹⁵ qu'il révèle lorsqu'il ne commet que des actes peu charitables envers les mendiants. C'est en fait un de ces actes qui a rendu El Hadji sexuellement impotent puisque le sort a été jeté par un de ces mendiants, le demi-frère qu'il avait lésé. Le personnage ne croit pas non plus à la religion traditionnelle animiste parce qu'il rejette la cérémonie traditionnelle que lui suggère sa future belle-mère pour assurer sa virilité pendant sa nuit de noces. Ce n'est que lorsqu'il est conduit au désespoir, qu'il se tourne vers la religion de ses ancêtres. Dans le roman, il consulte plusieurs marabouts⁹⁶ animistes⁹⁷ et même des médecins modernes pour être guéri. Ce n'est cependant qu'un marabout religieux⁹⁸ très connu, Serigne Mada, qui réussit. Dans le film, par contre, il n'y a que deux visites: la première au marabout animiste et la seconde au marabout religieux. Ainsi, Sembène peut se permettre de les décrire de manière plus détaillée. Ceci rend la critique du charlatan dans le film encore plus

⁹³ OHAEGBU, A. U., 1974, "Literature for the People: Two novels by Sembene Ousmane" in *Présence Africaine*, no. 91, p. 128.

⁹⁴ "[E]n bon musulman – non-pratiquant – il emmena sa première épouse en pèlerinage à La Mecque. D'où son titre d' 'El Hadji'..." (X, 11).

⁹⁵ RUSSELL, S. A., 1998, *Guide to African Cinema*, Greenwood Press, Westport, p. 163.

⁹⁶ "El Hadji Abdou Kader Bèye avait consulté un tas de *facc-katt* (guérisseurs)" (X, 66).

⁹⁷ Aussi "nommés fétichistes, sorciers ou jeteurs de sorts, ils rentrent en contact avec les divers éléments de la nature pour tenter de capter l'unité de ce monde. En fait, ce sont plus des charlatans qui profitent du titre respecté de marabout pour gagner rapidement et aisément de l'argent" (http://senegaltraditions.free.fr/traditions_religieuses/marabouts.htm).

⁹⁸ Les plus respectés car leur "savoir et science religieuse musulmane sont immenses. Leurs pratiques sont en accord avec les préceptes du livre révélé, le Coran. Ce sont leurs prières, leur vie ascétique et leur qualité intrinsèque d'homme de Dieu qui leur permettent d'obtenir des faveurs divines pour leurs fidèles. À l'origine, ces grands marabouts ne monnayaient pas leur savoir, mais recevaient souvent des dons importants de la part de leurs fidèles. Cependant, dans la société actuelle, il devient commun de payer pour leurs prières" (http://senegaltraditions.free.fr/traditions_religieuses/marabouts.htm).

acerbe que celle que l'on trouve à l'écrit et souligne aussi de manière plus saisissante l'opinion plus favorable de Sembène envers le marabout religieux.⁹⁹

Dans son court métrage *Tauw*, la religion n'est certainement pas une des priorités de Sembène. Il ne manque cependant pas l'occasion de ponctuer les scènes de quelques symboles spirituels et, surtout, d'avertir son public des méfaits perpétrés par certains religieux.

La caméra s'attarde quelques secondes sur un minaret lorsqu'elle suit les pas précipités de Tauw et de ses amis qui se dirigent vers le port pour trouver du travail.¹⁰⁰ Dans la même séquence, Sembène prend soin d'attirer l'attention du spectateur sur le clocher d'une église chrétienne en arrière-plan d'un feu de signalisation. Pendant le va-et-vient de Tauw, la bande sonore nous fait aussi entendre la voix du muezzin qui appelle les fidèles à la prière. Ensuite, un groupe d'hommes nous est montré en train de prier dans une mosquée rudimentaire qui consiste en un petit mur blanc couvert d'un toit en tôle supporté par des poteaux.¹⁰¹ La dernière scène du film consiste en un coucher de soleil accompagné de l'appel du muezzin. Il faut aussi ajouter que, pendant la durée du film, éparpillés ici et là,¹⁰² certains personnages prononcent le nom d'Allah comme s'il faisait partie de leur vocabulaire quotidien.¹⁰³

Dans la nouvelle, qui n'a pas été produite comme le film¹⁰⁴ sur mesure pour le Conseil œcuménique des Églises aux États-Unis,¹⁰⁵ Sembène a pu accorder plus de place à la religion. L'emploi de termes religieux en wolof et en

⁹⁹ La façon différente dont Sembène aborde le sujet des marabouts à l'écrit comme à l'écran sera discutée en détail plus tard dans ce chapitre lorsque le portrait des représentants religieux sera étudié.

¹⁰⁰ *t*, séquence V.

¹⁰¹ *t*, séquence X.

¹⁰² Cinq fois seulement en comparaison avec une quinzaine de fois à l'écrit.

¹⁰³ Le maître de l'école coranique (*t*, séquences II, VIII), Tauw (*t*, séquence III), les jeunes enfants qui mendient (*t*, séquence VI) et la mère de Tauw (*t*, séquence X).

¹⁰⁴ Les Américains voulaient un film spécifiquement sur le problème du chômage.

¹⁰⁵ HENNEBELLE, G., 1985, "Sembène parle de ses films" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, p. 26.

arabe wolofisé a diminué par rapport aux premières transpositions de Sembène. Nous nous apercevons cependant que c'est l'œuvre où ce vocabulaire est intégré dans le texte français de la manière la plus naturelle. En effet, ici l'auteur a complètement omis les italiques, et les termes sont suivis directement par une explication qui fait partie du texte. Par exemple: "Le 'Assalââ-maleïkum', ponctué par une voix tonale, mettait fin à la prière de Fadjar, première prière du jour naissant".¹⁰⁶

Dans *Taaw*, Sembène nous plonge immédiatement dans le monde religieux. Sa nouvelle débute avec la description du jour naissant, annoncé par "une voix tonale [qui met] fin à la prière de Fadjar".¹⁰⁷ Il décrit ensuite soigneusement l'intérieur de la mosquée:

À l'intérieur de la mosquée de bois, trois ampoules dispensaient une lumière jaunâtre. Les replis des zones d'ombre limitaient l'espace vide; à même des nattes et peaux de mouton, la dizaine de fidèles, en une rangée et demie derrière l'imam, égrenaient leur chapelet. Le tic-tac régulier de la pendule haut fixée à la droite de la niche de l'imam et les chutes régulières, l'une après l'autre, des perles de chapelet, brisaient le silence monacal.¹⁰⁸

Sembène emploie ici son don littéraire non seulement pour aider le lecteur à se faire une image de la mosquée mais aussi pour faire passer un message à travers les détails. Il se sert judicieusement de chaque mot pour peindre une image pitoyable des fidèles musulmans. Le nombre d'hommes venus pour la prière est significatif: une "dizaine", "en une rangée et demie derrière l'imam". L'intérêt pour la prière très tôt le matin n'est manifestement pas très grand et reflète le niveau d'enthousiasme pour la religion parmi la population. Cette image

¹⁰⁶ T, 59.

¹⁰⁷ T, 59.

¹⁰⁸ T, 59.

est exclue du film où l'intérieur d'une mosquée remplie d'hommes ne nous est montré que vers la fin du film pour ponctuer le récit plutôt que pour l'introduire.¹⁰⁹

Quelques lignes plus loin, Sembène présente Baye Tiné qui "avait remplacé le chemin de l'entreprise de bois par celui de la mosquée",¹¹⁰ suggérant que la mosquée est fréquentée par ceux qui n'ont rien d'autre à faire et pas nécessairement par de vrais dévots. Ceci est confirmé plus tard quand, pendant quinze jours, les jeunes jouent un tour aux anciens à la mosquée¹¹¹ et montrent ainsi un manque de respect pour les "pères" ainsi que pour leur religion. Ces détails n'apparaissent pas sur l'écran où le thème de la religion a été dilué pour faire place à d'autres thèmes.

La religion nous est aussi montrée comme étant impuissante face à la pauvreté¹¹² et au chômage tant dans le film que dans la nouvelle. Le nom d'Allah est prononcé constamment à l'écrit et les appels aux prières qui annoncent le lever et le coucher du soleil parsèment le récit. Néanmoins, "la pauvreté dessèche [les] cœurs",¹¹³ "il est plus difficile d'avoir un job qu'une épouse" et même des "licenciés ès lettres, des ingénieurs, des médecins chôment".¹¹⁴ À l'écran, le spectateur est également confronté à des scènes de pauvreté¹¹⁵ et de chômage,¹¹⁶ plus saisissantes que dans la nouvelle, ainsi qu'à des scènes où

¹⁰⁹ "Un des plans de transition les plus communs dans les films de Sembène est la mosquée et le passage du temps est souvent marqué par les cinq prières quotidiennes" (CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 461, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁰ T, 60.

¹¹¹ T, 72 – 73.

¹¹² CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 459, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 179.

¹¹³ T, 65.

¹¹⁴ T, 104.

¹¹⁵ t, séquences IV, VI, VII, VIII et X. La plus frappante de toutes est celle où la mère de Tauw lui donne à manger en réunissant quelques sous qu'elle emprunte de son fils cadet.

¹¹⁶ t, séquences III, V et IX. Quoi de plus triste que les images de dizaines de jeunes hommes traînant dans les rues sans travail et celles des hommes attendant patiemment un travail aux portes du Service de la Main-d'Œuvre.

l'accent est mis sur la religiosité du peuple par le biais de la petite mosquée remplie de fidèles en train de prier.¹¹⁷

La coexistence de plusieurs religions dans la société sénégalaise est soigneusement signalée dans la nouvelle non seulement par l'emploi des termes en wolof et en arabe wolofisé concernant l'animisme, mais aussi par des détails ingénieusement parsemés dans le récit.

Dans le film, c'est le clocher de l'église catholique et les mosquées qui symbolisent cette coexistence. Par contre, dans le récit, Sembène introduit Amady, le charretier, un personnage secondaire qui ne change rien à l'histoire de *Taaw*, mais qui représente ici le syncrétisme de l'Islam et des croyances animistes. Amady explique lui-même cette coexistence: "[J]e suis foncièrement croyant, tu peux en témoigner le jour de ma mort. Je dois protéger mon gagne-pain. Mouiller les quatre sabots de mon cheval chasse le mauvais œil et les mauvaises langues".¹¹⁸

Tonton Gaston est un autre exemple de la perspicacité des détails qui caractérisent les écrits de Sembène. Ce dernier ne les ajoute pas pour remplir les pages ni pour enjoliver son récit, mais pour peindre une société d'une manière aussi réaliste que possible. La description de Gaston ne contient que les éléments nécessaires pour que le lecteur puisse se faire une idée du personnage. À la fin de la description, cependant, Sembène inclut un détail qui semble à première vue inutile: le fait qu'il y a un ruban noir sur le revers de sa chemise, "signe de deuil catholique".¹¹⁹ Ce fait est cependant important puisqu'il rappelle au lecteur que la société sénégalaise est influencée par plusieurs religions.

¹¹⁷ *t*, séquence X.

¹¹⁸ *T*, 61.

¹¹⁹ *T*, 79.

À côté de ces individus, Sembène ajoute un des personnages principaux de la nouvelle, la mère de Taaw, Yaye Dabo. Elle sera étudiée de manière plus complète au chapitre III qui traite de la femme. Pour l'instant, on se contentera de remarquer que Sembène nous apprend qu'elle s'est tournée vers la religion musulmane ainsi que vers l'animisme par désespoir pour la santé de son fils gravement malade.¹²⁰ Quant au film, il ne la montre religieuse qu'une seule fois lorsqu'elle prononce le nom d'Allah en réaction à la nouvelle de la grossesse de la petite amie de son fils.¹²¹

La religion est un des thèmes principaux du film comme du roman *Guelwaar*, la dernière transposition de Sembène. Le thème est traité ici de manière plus complexe et intéressante que dans les transpositions précédentes.

Plusieurs aspects de la religion y sont abordés: l'alliance du Catholicisme et de l'activisme politique exemplifié par le protagoniste Pierre Henri Thioune; le conflit religieux entre Musulmans et Chrétiens; le fanatisme religieux surtout de la part des villageois musulmans, et le syncrétisme du Catholicisme et de l'Animisme embrassé par les jeunes partisans activistes de Thioune.

Le film et le roman nous présentent la peinture de deux mondes religieux juxtaposés: celui de la communauté urbaine catholique et celui des villageois musulmans. Pour la première fois dans ses transpositions, Sembène accorde le devant de la scène au groupe minoritaire des Chrétiens. Comme le dit Murphy, il

¹²⁰ "Elle consulta un 'set-cat', devin qui lui dit:

- Quelqu'un en veut à ton fils. Si tu ne le protèges pas... il risque d'y passer... C'est un enfant prédestiné à un grand avenir... La renommée l'attend.

Yaye Dabo le crut. Elle fit des sacrifices, deux coqs rouges, pour ôter le ciat (mauvaise langue), le bêt (mauvais œil) qui s'acharnaient sur Taaw. Elle visita un grand marabout qui lui donna du safara pour Taaw. Elle-même redevenue dévote, implorait l'assistance des saints musulmans, des prophètes de l'islam et de Yalla.

[...]

Puis la mère moulinaut au dessus de la tête de Taaw des oeufs et les lançait dans diverses directions. Elle barda son fils de gris-gris, aux bras, aux reins" (T, 125 – 126).

¹²¹ "Yallah non! Tu es enceinte?!"* (t, séquence X).

le fait sans doute parce qu'étant dans la minorité, les Chrétiens ont une perspective extérieure sur la société sénégalaise et sont ainsi plus critiques du statu quo.¹²² Mais Sembène ne choisit pas le camp d'une communauté aux dépens de l'autre. En effet, malgré le fait qu'il choisit comme héros de son récit un Chrétien et que les villageois sont présentés comme étant intolérants et violents, Sembène dépeint le chef religieux du village comme un homme honorable et de grande intégrité.

De plus, il ne glorifie pas la communauté catholique et dépeint la famille chrétienne de manière très réaliste. Ce sont des gens qui peinent pour survivre et qui vivent dans une société néocoloniale très dure. Le cadet, Aloys, est estropié et ne peut pas subvenir aux besoins de sa famille. Quant à l'aîné, il a quitté son pays natal pour aller vivre en France. La seule source de revenu est donc la fille Sophie qui habite à Dakar et se prostitue pour subvenir aux besoins de sa famille.

Nous constatons que le message que Sembène communique dans le film et le roman est presque identique. Les différences résident dans les détails de la forme et ce sont ces derniers sur lesquels nous allons maintenant nous pencher.

Il y a dans le roman et le film d'innombrables expressions et exclamations religieuses. Ce n'est pas surprenant en raison du contexte choisi: des obsèques et les complications qui se produisent quand le corps du défunt est égaré. Il existe pourtant une différence entre la langue utilisée dans le roman et celle utilisée à l'écran. Dans le film, les expressions et les exclamations religieuses sont toutes en français tandis que dans le roman, la plupart sont en wolof, arabe wolofisé ou sérère.¹²³

¹²² MURPHY, D., 2000, *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey, Oxford et Africa World Press, Trenton NJ, pp. 205 - 206.

¹²³ Une des langues nationales au Sénégal. Environ 1 154 760 locuteurs. Sembène inclut le sérère parce que c'est une des communautés non-islamisées, animiste à

Cette différence peut être expliquée par le fait que "le cinéaste s'adressant à un public francophone international, met son film à la portée immédiate de tout auditoire". Dans le roman, par contre, "Sembène se permet d'utiliser le wolof ou le sérère beaucoup plus abondamment, car il peut donner en note, au bas des pages, la traduction ou l'explication des formules qu'il utilise"¹²⁴ et, ce faisant, assouvir son souci de réalisme. On trouve ces expressions non seulement dans les dialogues mais dans "la narration elle-même où Sembène utilise le terme wolof, même quand l'expression française existe". C'est en fait pour lui "le moyen d'affirmer, non seulement l'identité et la culture sénégalaises mais l'existence d'un français sénégalais".¹²⁵

Sembène inclut également dans le roman des calques¹²⁶ c'est-à-dire des expressions traduites littéralement en français du wolof. Un exemple est la formule de condoléance: "Nous partageons les mêmes peines du cœur". Elle est répétée par chacun des parents et amis du défunt, suivant les coutumes culturelles de la société sénégalaise, et remplace la formule française: "Nos condoléances". Ce procédé est utilisé par Sembène parce que "le français ne résonne pas des subtilités des langues africaines"¹²⁷ et, surtout, parce qu'il a constaté que, lorsque le peuple parle, il emploie des "expressions directement traduites du wolof, du bambara ou du pular". L'artiste a aussi "totalement intégré cette pratique" parce que "c'est [lui], c'est [sa] nature".¹²⁸

Puisque le cinéaste utilise le registre français, il emploie la même formule de condoléance que dans le roman. "Dans le film, elle n'est [toutefois] entendue

l'origine, qui a été christianisée par les colons (http://www.senegalaisement.com/senegal/catholiques_du_senegal.html).

¹²⁴ WYNCHANK, A., 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines : transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Carnets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, p. 139.

¹²⁵ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 140.

¹²⁶ Transposition d'un élément d'une langue dans une autre, par traduction.

¹²⁷ CASE, F. I., *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ NIANG, S., 1993, "An interview with Ousmane Sembène by Sada Niang, Toronto, July 1992" in GADJIGO, S. et al (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with critics and writers*, University of Massachusetts Press, Amherst, p. 90.

clairement qu'une fois; le reste du temps, ce sont des murmures incompréhensibles"¹²⁹ dont le spectateur devine le sens grâce aux gestes et au comportement des personnages. Ceci illustre le fait que comprendre Sembène est "plus que lire les mots dans [ses] romans et nouvelles, c'est plus qu'entendre les paroles de [ses] personnages sur scène". Le comprendre "c'est dépasser les limites de l'énoncé et s'initier au langage de [ce pionnier culturel] pour qui le sème existe pour être manipulé et plié aux exigences d'un monde qui a soif de stimulus inclusifs au service de l'expérience humaine".¹³⁰

L'annonce de la mort de Thioune par son fils Aloys introduit le spectateur ainsi que le lecteur dans le monde chrétien de ces deux œuvres. Ce monde est dépeint de manière différente. Puisque "[l]'imagination de Sembène et sa maîtrise de la langue française lui offrent des possibilités illimitées",¹³¹ le roman débute avec une image très poétique qui pourrait difficilement être transposée à l'écran: "Le quartier de lune enveloppé d'une mousseline de poussière miroitait d'un éclat de safran dilué. Un triple anneau l'encerclait".¹³² Par contre, le film ne montre, en plan d'ensemble, qu'un décor simple, l'obscurité causée surtout par les grands arbres à l'arrière-plan.¹³³

Pour créer une atmosphère lugubre et tragique et pour exprimer la dépression morale d'Aloys, Sembène se permet de jouer plus librement avec la chronologie dans son roman qu'à l'écran.¹³⁴ Le but de Sembène est après tout que son public africain comprenne facilement ses messages.¹³⁵ À l'écrit, ce jeu

¹²⁹ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 140.

¹³⁰ CASE, F. I., *op. cit.*, p. 48.

¹³¹ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 141.

¹³² G, 13.

¹³³ g, séquence I.

¹³⁴ Il y a 6 retours en arrière à l'écran (g, séquences I, II, VIII, deux dans X et un dans XII) et 10 dans le roman (G, 13 – 14, 16 – 17, 31 – 35, 45 – 46, 56 – 63, 74 – 76, 105 – 106, 110 – 111, 112 et 139 – 141).

¹³⁵ Malgré le grand nombre de coupures dans la linéarité du film, ces coupures sont indispensables parce qu'elles renvoient le spectateur à des moments très importants de la vie de Guelwaar. Dans le roman, par contre, la moitié des analepses correspondent à des événements cruciaux mais les autres sont des détails

avec la chronologie permet à Sembène de "révéler l'état d'esprit de ses personnages et d'approfondir leur psychologie, sans porter atteinte à l'unité et à la clarté de la narration".¹³⁶ Ainsi, le romancier a recours à une analepse, un souvenir où Aloys "se remémore une semblable nuit torride" et l'incendie qui avait dévoré "les cases et les greniers" du village.¹³⁷ Cette technique n'est pas utilisée dans le film où seuls l'obscurité du décor, le silence interrompu seulement par l'écho des pas lents et irréguliers d'Aloys, le grincement du portail et l'aboiement distant des chiens créent une atmosphère sinistre qui annonce la mauvaise nouvelle du décès de Pierre Henri Thioune.

Il y a dans les plans qui suivent une série d'éléments connotatifs et d'images symboliques, signifiants visuels éloquents qui introduisent le spectateur dans le monde chrétien et, plus spécifiquement, dans le foyer d'une famille de Catholiques ardents. Le premier est la petite statue de la Vierge Marie qui se trouve accrochée au mur près de l'entrée de la demeure. La caméra ne s'attarde pas sur cet objet qui fait néanmoins partie du décor et fournit des renseignements au spectateur. À l'intérieur de la maison, les premiers objets qu'on aperçoit quand Aloys remonte la mèche fumeuse de la lampe-tempête sont une image du Saint-Esprit accrochée au mur juste au-dessus de la lampe et une image du Pape à gauche. À l'écrit, aucune mention n'est faite de ces objets et Sembène n'emploie qu'une courte phrase pour informer le lecteur qu'il s'agit ici d'un foyer chrétien: "Fidèle chrétienne, elle se signa".¹³⁸

Le crucifix est un autre objet-symbole très important qui devient un leitmotiv dans le monde des Catholiques. Le premier montré à l'écran se trouve dans les mains d'un garçon qui est à la tête d'une procession de jeunes acolytes

supplémentaires sur la vie des personnages sans lesquels le récit aurait conservé son sens.

¹³⁶ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 134.

¹³⁷ G, 13.

¹³⁸ G, 15.

se dirigeant vers la morgue.¹³⁹ Il est important de noter que, plus tard dans le film, Sembène introduit une croix non conventionnelle portée par Etienne, le leader d'un autre groupe d'adolescents qui arrivent chez Nogoye Marie pour présenter leurs condoléances à la famille de Guelwaar et pour participer au repas des funérailles.¹⁴⁰ Cette croix est faite de bois ordinaire autour duquel est attaché du gros fil de cuivre. Une grande boucle au sommet représente probablement la tête du Christ.¹⁴¹ La croix a sans doute été faite par les jeunes et ne ressemble donc pas à la croix conventionnelle à laquelle l'Abbé s'attendait. Elle symbolise un Catholicisme engagé et alternatif, ancré dans la tradition africaine où le cuivre a beaucoup plus de valeur que l'or et est souvent utilisé comme protection contre le danger, physique et spirituel.¹⁴²

Le premier groupe de jeunes acolytes et leur croix ne sont pas mentionnés dans la nouvelle où le Catholicisme traditionnel est représenté par l'Abbé Léon qui rejette la croix portée par Etienne. Dans le film, l'attitude du prêtre et ses convictions contrastent de manière moins accentuée avec celles des jeunes gens. En effet, dans le film l'Abbé ne se met pas en colère: il demande tout simplement à Etienne de laisser la croix à l'extérieur pendant qu'il va à l'intérieur présenter ses condoléances à sa grand-mère Nogoye.¹⁴³ Dans le roman, par contre, l'Abbé appelle la croix un "machin",¹⁴⁴ un terme qui indique le mépris du prêtre envers cette nouvelle religion.

¹³⁹ g, séquence I.

¹⁴⁰ g, séquence III.

¹⁴¹ Voir cependant DOWNING, J. D. H., 1996, "Toward a richer vision" in SHERZER, D. (ed), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism – Perspectives from the French and Francophone World*, University of Texas Press, Austin TX, p. 210, qui dit que la grande boucle ne représente pas la tête du Christ.

¹⁴² DOWNING, J. D. H., *op. cit.*, p. 210.

¹⁴³ Les paroles de l'Abbé: "À l'intérieur il n y a pas de place pour tout le monde. Etienne, tu peux entrer et ta sœur t'accompagnera. Quant à la croix, tu la poses" (g, séquence III).

¹⁴⁴ "Etienne, ce 'machin' ne rentrera pas dans la chapelle ardente, décida Abbé Léon" (G, 51).

La croix apparaît encore sept fois dans le texte. Ainsi, après qu'Etienne a présenté ses condoléances à Nogoye Marie, il est venu joindre ses amis qui occupaient "la cour domestique avec leur croix".¹⁴⁵ Après cela, elle n'est plus mentionnée jusqu'au moment où le cortège des catholiques commence son voyage vers le cimetière musulman. Le narrateur nous apprend ici que les jeunes qui portaient la croix étaient à l'arrière du cortège parce que l'Abbé Léon "s'était opposé à la présence de cette fausse croix en tête du cortège".¹⁴⁶ Une fois arrivés au cimetière, l'objet est planté à côté du cercueil¹⁴⁷ et y reste pendant "l'irruption des gendarmes bardés de leur armement".¹⁴⁸ Quand le conflit est résolu, la croix n'est plus au bout du cortège mais se trouve maintenant à l'avant comme un étendard dans les mains des "adolescents, fiers, [...] levant leur croix du Christ décharné, en fil de fer".¹⁴⁹ Enfin, au terme du roman, la croix quitte les mains des adolescents et "finit par atterrir entre les mains d'Abbé Léon".¹⁵⁰ Elle est alors un symbole du changement d'opinion de l'Abbé puisque ce dernier accepte dorénavant cette religion alternative et engagée, personnifiée par Guelwaar et les jeunes qui suivaient ses idéaux.

La présence de cette croix est beaucoup plus notable à l'écran où son symbolisme est aussi plus frappant. Dans le roman, elle n'est mentionnée qu'une fois dans la cour de la maison de Nogoye pendant le repas funéraire.¹⁵¹ Par contre, la caméra s'attarde quatre fois au cours de la journée, et une fois pendant la nuit,¹⁵² sur l'objet-symbole toujours planté à côté du cercueil. Sembène veut attirer l'attention du spectateur sur ce symbole parce qu'une fois que le cortège part pour rejoindre le cimetière musulman, la croix quitte rarement l'écran dans les scènes montrant les Catholiques. Contrairement au roman, Sembène ne

¹⁴⁵ G, 52.

¹⁴⁶ G, 102.

¹⁴⁷ G, 107.

¹⁴⁸ G, 144.

¹⁴⁹ G, 159.

¹⁵⁰ G, 160, 163.

¹⁵¹ g, séquences III et V.

¹⁵² g, séquence VI.

souligne pas le fait que la croix se trouve à l'arrière du cortège.¹⁵³ Il décide plutôt de concentrer l'objectif de sa caméra sur la croix lorsque les Catholiques attendent l'exhumation du corps.¹⁵⁴ Le premier plan de la croix filmé au cimetière est un plan américain d'Alfred, Dibocor et Gor Mag où elle est dans les mains d'Etienne en arrière-plan. Le suivant est aussi un plan américain mais, cette fois-ci, c'est Etienne qui est au centre de l'écran près de la clôture surveillant le cimetière et tenant la croix, symbole d'une cause qu'il a héritée de Guelwaar.

Il est important de noter le contraste entre les plans du groupe de Musulmans, qui avancent vers les Catholiques avec des bâtons et des gourdins,¹⁵⁵ et ceux du groupe des Catholiques non violents qui ne tiennent aucune arme sauf celle de la croix qu'Etienne brandit à la tête du groupe. Ce contraste devient encore plus saisissant lorsqu'on voit arriver en courant en plan général les gendarmes avec leurs fusils et, immédiatement après, en plan rapproché, un panoramique de droite à gauche du group catholique, débutant avec la croix qui est tenue par un des adolescents et le son du *Requiem Aeternam* à l'arrière-plan. Ce contraste n'est pas dépeint de manière aussi spectaculaire dans le livre parce que l'auteur n'a évidemment pas recours à la bande sonore ni aux techniques dont dispose le cinéaste.

Par la suite, la croix ne nous est montrée de nouveau en gros plan que lorsque le corps est exhumé. Elle est brandie par un adolescent et la caméra se concentre sur la partie supérieure de l'objet avec seulement le ciel bleu en arrière-plan comme si elle surveillait le corps. Cette image n'existe pas dans le roman.

¹⁵³ g, séquence VIII.

¹⁵⁴ g, séquences VIII à XI.

¹⁵⁵ Ceci est un exemple où les "Musulmans donnent l'impression d'être des fanatiques violents qui ne tiennent pas compte des principes d'autodétermination et de liberté religieuse." Voir CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 460, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 182.

Comme dans le roman,¹⁵⁶ à la fin du film,¹⁵⁷ quand les Catholiques retournent chez eux avec le corps du défunt, la croix ne se trouve plus à l'arrière du cortège, comme au début du voyage, mais à l'avant où se trouvent maintenant Etienne et ses amis. Quand ils s'arrêtent pour vider la camionnette de l'aide étrangère, la croix passe aussi des mains des jeunes aux mains du prêtre. La grande différence entre la scène filmique et le récit est le fait que le récit du livre dévoile l'état d'esprit de l'Abbé que Sembène décrit de manière détaillée.¹⁵⁸ Le lecteur est témoin de son grand dilemme qui est compréhensible vu l'intensité de son rejet de la croix plus tôt dans le livre. Dans le roman, Etienne et sa sœur Yandé aident l'Abbé à se décider en prenant la croix de ses mains et en le guidant vers les dons pour qu'il les piétine.¹⁵⁹ À l'écran, la focalisation est externe¹⁶⁰ et le spectateur ne connaît pas les pensées de l'Abbé. La scène est rendue cependant plus frappante grâce aux images des charrettes qui roulent sur la nourriture éparpillée sur le sol et celles de l'Abbé Léon marchant dans la procession tenant la croix à main haute. La bande sonore qui laisse entendre la voix puissante de Guelwaar (en voix-off) et un chant rempli d'émotion joue aussi son rôle.

Pour peindre le monde religieux catholique, Sembène emploie le rosaire pendu au dessus du lit de Guelwaar¹⁶¹ ainsi que les crucifix au bout des chapelets qu'on voit souvent entre les doigts des dévots catholiques, parfois en gros plan.¹⁶² Dans le roman, il fait aussi mention de chapelets,¹⁶³ mais il y a certainement beaucoup moins d'insistance sur ces objets qu'à l'écran. L'image

¹⁵⁶ G, 159.

¹⁵⁷ g, séquence XII.

¹⁵⁸ Ce dilemme sera étudié de plus près plus tard dans le chapitre quand il s'agira de l'analyse du personnage de l'Abbé.

¹⁵⁹ G, 162 – 163.

¹⁶⁰ Un terme de Genette. Voir GAUDREAU, A. & JOST, F., *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, p. 129 ainsi que STAM, R. & RAENGO, A. (eds), 2005, *Literature and Film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, Malden, p. 40.

¹⁶¹ g, séquence V.

¹⁶² g, séquences I, III, VIII et X.

¹⁶³ G, 52, 73 et 158.

du crucifix devant la photo de Pierre Henri Thioune qui se trouve sur une table dans la chambre mortuaire est très révélatrice. Elle ne divulgue pas seulement le fait que Pierre était un Catholique ardent, mais une analogie entre le Christ et Guelwaar: les deux étant des martyrs pour avoir dit la vérité. L'image peinte dans le roman est très poétique et évoque de manière très réussie l'atmosphère monacale et mystique que l'écran exsude:

Les lueurs tremblotantes des bougies revêtaient le salon d'ombres transparentes semblables à d'anciennes feuilles séchées. Les femmes, tout à leurs oraisons, étaient muettes. Devant la table couverte d'un tissu noir, deux bougies, une à chaque bout. Sous l'image du Christ sur la croix, la photo ancienne de Pierre Henri Thioune.¹⁶⁴

Sembène emploie également la musique comme signifiant sonore dans le film pour mieux créer le monde religieux catholique. Elle n'est pas accablante parce que le cinéaste ne veut pas distraire de la réalité, mais elle est "un élément de signification".¹⁶⁵

Il n'y a que deux exemples de musique diégétique dans le film. Le premier¹⁶⁶ est dans la scène qui se passe le soir dans la cour de la maison mortuaire quand un chœur de femmes au-dehors psalmodie des chants liturgiques sans l'aide d'instrument musical. Le second¹⁶⁷ est près du cimetière musulman quand les forces de sécurité arrivent et que le groupe catholique chante le *Requiem Aeternam*, une fois de plus sans accompagnement musical. Ces deux éléments de la bande sonore sont employés par Sembène pour dénoter la ferveur religieuse des catholiques qui veulent à tout prix donner une sépulture chrétienne à leur défunt. Ces deux faits sont également mentionnés

¹⁶⁴ G, 51.

¹⁶⁵ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Editions Universitaires, Paris, p. 118.

¹⁶⁶ g, séquence VI.

¹⁶⁷ g, séquence XI.

dans le roman.¹⁶⁸ Mais, sans les sons qu'on entend dans la bande sonore du film, le résultat est loin d'être identique.

Quant à la plus grande partie de la musique qu'on entend dans le film, elle est extradiégétique ou extradramatique, et donc "faite pour insister, pour accentuer ou pour intensifier l'action du film".¹⁶⁹ Vers le début du film, nous voyons une procession des amis et de la famille de Guelwaar qui arrivent à la morgue pour assister à la cérémonie funéraire.¹⁷⁰ Un peu plus tard, ils arrivent chez Nogoye Marie pour le repas des funérailles.¹⁷¹ Dans ces deux cas, l'action est accompagnée en bande sonore d'hymnes chrétiens chantés par ce qui semble être une chorale d'église, absente de l'action à l'écran. En route vers le cimetière musulman,¹⁷² la musique qui suit le cortège est un chant funèbre accompagné par un *xalam*.¹⁷³ Dans ce cas, la bande sonore exprime la profondeur des émotions du groupe. Lorsque le corps est retiré du cimetière et rendu à la veuve,¹⁷⁴ la bande sonore devient plus dramatique et on entend un chant de louange à Guelwaar accompagné par des tambours et une flute, ce qui contribue à élever la tension dramatique. Dans la dernière séquence du film, lorsque les catholiques retournent chez eux avec le corps, Sembène nous fait entendre à nouveau le chant funéraire qui avait été joué pendant leur marche vers le cimetière.

Quant au monde religieux musulman, il n'est pas surprenant que le nombre de signifiants qui l'introduisent est moins élevé puisque dans *Guelwaar* c'est le monde catholique qui domine l'écran ainsi que l'écrit.

¹⁶⁸ G, 96, 98 et 99 pour le premier exemple et G, 148 pour le second.

¹⁶⁹ Paroles de Sembène à Françoise Pfaff en 1978. PFAFF, F., 1984, *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film*, Greenwood Press, New York, p. 65.

¹⁷⁰ g, séquence I.

¹⁷¹ g, séquence III et V.

¹⁷² g, séquence VIII.

¹⁷³ Un instrument à cordes wolof que Sembène tend à utiliser parce que le son n'est pas accablant et parce que le rythme de cet instrument est bien adapté au rythme de ses films. Voir PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁴ g, séquence XI.

Le premier symbole dans le roman ainsi qu'à l'écran est la mosquée située près du village de Ker Baye Aly où habitent les Musulmans du récit de *Guelwaar*. Elle nous est montrée pour la première fois à l'écran en arrière-plan lorsque l'adjudant-chef Gora accompagne Barthélémy au village pour aller chercher la dépouille de Pierre Henri Thioune.¹⁷⁵ Au contraire, dans la nouvelle, l'auteur s'immisce "dans sa narration pour fournir tout un arrière-plan historique, sociologique, politique" du village. "Des incursions dans l'histoire du pays permettent à Sembène d'enrichir la trame de son récit".¹⁷⁶ Le narrateur décrit le village et la mosquée de la manière suivante:

Kher Baye Aly se nichait dans une plaine sablonneuse à l'intérieur des terres. C'était le carrefour d'une quinzaine de sentiers en provenance du pays profond et le pont de jonction et de passage obligé. Dans les temps anciens, sa population quintuplait durant la traite de jour comme de nuit, avec la licence du profit: traitants, caravaniers d'ânes, de chevaux, charretiers. De nos jours, Ker Baye Aly n'est qu'un lointain souvenir pour des personnes d'un certain âge. Au centre du village se dressait la mosquée avec ses deux immenses minarets à plus de trois étages. L'édifice religieux avait été érigé par un fils du terroir qui avait fait fortune dans la diamanterie en Afrique australe.¹⁷⁷

La mosquée apparaît plusieurs fois dans le film,¹⁷⁸ toujours en arrière-plan de l'action dans le village musulman. Dans le roman, elle n'est mentionnée qu'après la description ci-dessus, en arrière-plan du village de Ker Baye Aly.¹⁷⁹

Les autres symboles musulmans sont le chapelet porté par plusieurs Musulmans,¹⁸⁰ les tombes aux épitaphes en caractères arabes,¹⁸¹ le chant musulman qui résonne dans le cimetière¹⁸² et les appels à la prière.¹⁸³

¹⁷⁵ G, séquence IV.

¹⁷⁶ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 135.

¹⁷⁷ G, 82.

¹⁷⁸ g, séquences IV, VII, VIII, IX et X.

¹⁷⁹ "À travers cet espace gazeux comme dans un tableau de peintre impressionniste se devinaient au loin les deux minarets de la mosquée de Ker Baye Aly" (G, 103).

Sembène est de l'avis que l'Islam a été utile dans la lutte contre le colonialisme. Il pense aussi que la religion est essentiellement une question individuelle.¹⁸⁴ Il faut aussi insister sur le fait que, dans ses écrits et dans ses films, ce n'est pas la religion en tant que telle¹⁸⁵ qui est critiquée, mais la façon dont la religion est manipulée à des fins irrégieuses. C'est pour cette raison que ses œuvres se concentrent d'une part sur la dénonciation des chefs religieux qui manipulent la religion dans leur intérêt et, d'autre part, sur leurs adeptes qui se laissent abuser par cette manipulation. En outre, pour mieux faire ressortir sa critique, Sembène inclut dans le roman et le film certains chefs religieux qui sont justes et sensés. Pour nous permettre de mieux comparer les descriptions écrites aux représentations filmiques de ces personnages, nous les avons regroupés en trois catégories, à savoir les religieux manipulateurs et hypocrites, les adeptes crédules et fatalistes et, finalement, les religieux sincères et honorables. Ces groupes illustrent les aspects les plus saillants de la religion dans l'œuvre écrite et filmée de Sembène.

Les personnages qui ressortent le plus dans la catégorie des religieux manipulateurs et hypocrites sont les marabouts dans *Xala*, le maître coranique et Baye Tine dans *Taaw/Tauw* ainsi que l'imam et Mbarka, dans *Le Mandat/Mandabi*.

Dans *Xala*, la plupart des marabouts provoquent la colère de Sembène. Il met en doute la sincérité de ces individus et le rôle important qui leur est accordé

¹⁸⁰ Baye Aly, le chef du village (*g*, séquence IV), les deux veuves de Meyssa Ciss (*G*, 86; *g*, séquences IV, VII) l'imam Birame (*g*, séquence IX) et Ismaïla (*g*, séquence IX).

¹⁸¹ *G*, 104, 150, 151 et *g*, séquence XI.

¹⁸² *g*, séquence XI.

¹⁸³ *G*, 102, 110, 114, 155, 158 et *g*, séquence VI.

¹⁸⁴ MOORE, C. D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the works of Ousmane Sembène*, Indiana University, p. 92.

¹⁸⁵ La théologie ou le dogme.

dans la société.¹⁸⁶ Dans le roman, Sembène les décrit comme des parasites qui exploitent El Hadji Abdou Kader Beye lorsqu'il cherche à être guéri de son impuissance. Le narrateur condamne ouvertement leurs démarches par le biais du sarcasme lorsqu'il énumère leurs prescriptions étranges et ridicules exprimées en termes étranges pour un lecteur français:

Chacun avait prescrit son ordonnance. On le oignit de *safara*, on lui en fit boire; on lui donna des *xatim* qu'il devait porter autour des reins comme fétiches; on le lava avec des onguents; on exigeait de lui qu'il égorgeât un coq tout rouge.

[...]

À la vue de sa Mercedes, stationnant devant les paillotes ou les baraques branlantes et de sa tenue européenne, chaque *facc-katt* comprenait que son patient possédait un standing élevé. On lui demandait des honoraires bien forts.¹⁸⁷

Sembène emploie l'humour et l'ironie quand il dépeint leurs manipulations. Il veut convaincre ses concitoyens qu'ils ne doivent plus attacher autant d'importance à la fonction de ces charlatans. Il les enjoint à se défaire de leur naïveté et à sortir de l'ignorance car "rien ne justifie l'impuissance devant le pseudo-sacré".¹⁸⁸

Un autre des charlatans usait, abusait du nom de Yalla, la tête emprisonnée sous un épais turban, la barbe en queue de poisson, qu'il lissait sans cesse, le visage anguleux, l'œil de mouton, humide, accompagnant chaque phrase d'un sourire servile; fixant une eau noirâtre contenue dans une bouteille de champagne, il lui certifiait que c'était l'œuvre d'un collègue.¹⁸⁹

Dans le film, la critique des marabouts est limitée à un seul d'entre eux: celui recommandé par le Président de la Chambre de Commerce. Sembène

¹⁸⁶ BOAFO, Y.S., 1975, "Le Mandat: Critique socio-morale" in *Asemka: (A Literature Journal of the University of Cape Coast)*, no. 3, p. 22 in OBIELO-OKPALA, I., 1989, "L'Islam dans l'œuvre littéraire de Sembène Ousmane" in *L'Afrique Littéraire*, no. 85, p. 19.

¹⁸⁷ X, 66.

¹⁸⁸ BOAFO, Y.S., *op. cit.*, p. 24 in OBIELO-OKPALA, I., *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁹ X, 66 – 67.

l'introduit¹⁹⁰ par le biais de cauris¹⁹¹ que le religieux manipule dans un petit panier montré en gros plan. Le plan suivant encadre l'individu de taille mince, vêtu d'un pantalon court, son torse couvert d'un gilet en peau d'animal et une écharpe couverte de cauris et de petits miroirs pendant de son cou. Mais c'est son turban en forme de crête de coq, lui aussi couvert de cauris, qui le rend vraiment excentrique. Ses gestes, ses rires et ses paroles sont comiques et donnent l'impression qu'il s'agit d'un charlatan. Ce qui rend cette visite encore plus burlesque est le ridicule d'El Hadji lorsqu'il doit ramper en direction de sa nouvelle femme avec une dent d'animal entre les dents en une vaine tentative de guérison de son *xala*. Sembène emploie la comédie parce que, selon lui, elle aide à combattre le mal: les gens rient de leurs défauts et de leurs mauvaises habitudes et ceci pourrait les encourager à les corriger.¹⁹²

À l'écrit, l'équivalent de ce marabout est le voyant recommandé à El Hadji par le vieux Babacar, son beau-père. Comme à l'écran, Sembène ne donne pas de nom à ce personnage. Il n'est connu que par sa fonction dans la société et représente donc le grand nombre de charlatans qui font partie de la société sénégalaise.¹⁹³ Les détails physiques et psychologiques du voyant rendent le portrait de ce personnage plus nuancé et en même temps plus satirique que celui du film. Plusieurs traits défavorables sont en effet exclus de l'écran. Sembène décrit en détail le *soet-katt*, "grand lascar, d'allure gauche, la peau rêche, plissée, [...] les cheveux en jachère...".¹⁹⁴ Les images évoquant certaines des caractéristiques physiques du personnage sont saisissantes. Ainsi, voulant indiquer par exemple que le voyant est dangereux, faux et indigne de confiance, Sembène compare sa main en boule à une anémone¹⁹⁵ qui surprend sa proie en ouvrant lentement ses tentacules et projetant un poison urticant. Le roman dépeint l'individu comme un sorcier en énumérant divers objets qu'il utilise pour

¹⁹⁰ x, séquence XI.

¹⁹¹ Un cauris est un objet cérémonial qui est sensé avoir des qualités surnaturelles.

¹⁹² PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹³ X, 82 – 85.

¹⁹⁴ X, 82.

¹⁹⁵ X, 82 – 83.

ses incantations: "des dents d'animaux, des pattes de chats, des becs d'oiseaux, des peaux racornies, des amulettes" et un assortiment de "cornes de bêtes".¹⁹⁶ Cependant, la critique la plus caustique du voyant est faite à travers ses paroles. Ce sont en effet elles qui dévoilent le fait qu'il est un imposteur. En effet, il prétend être voyant mais n'est pas capable de donner une réponse convaincante à la requête d'El Hadji,¹⁹⁷ et accepte néanmoins son argent.

Dans le film *Tauw*, Sembène nous donne un portrait satirique d'un maître coranique à qui le cinéaste ne donne pas de nom parce que le religieux représente une fois de plus tous ses collègues. Sembène a recours à des contrastes pour mieux faire ressortir les méfaits de cet homme. Il oppose d'une part les images du maître coranique, paresseux, profiteur¹⁹⁸ et qui exploite les jeunes enfants pour se remplir les poches, aux images des femmes qui travaillent au marché¹⁹⁹ et des hommes qui travaillent au port.^{200 201}

Le maître coranique est introduit²⁰² de dos en train de frapper les enfants parce qu'ils ne récitent pas correctement la sourate 112,²⁰³ et la *Fatiha*²⁰⁴

¹⁹⁶ X, 82.

¹⁹⁷ "- Qui m'a fait ça? interrogeait El Hadji.

[...]

'Qui? ... La forme est indistincte. Mais je peux t'affirmer que c'est quelqu'un de ton entourage. Ce *xala* a été exécuté pendant la nuit" (X 84 – 85).

¹⁹⁸ †, séquences II et VIII.

¹⁹⁹ †, séquence IV.

²⁰⁰ †, séquence IX.

²⁰¹ CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 458, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 179.

²⁰² †, séquence II.

²⁰³ "Dis: Il est Allah, Unique.

Allah, Le Seul à être imploré pour ce que nous désirons.

Il n'a jamais engendré, n'a pas été engendré non plus.

Et nul n'est égal à Lui" (http://www.isna.com/library/quran/quran_f/112.html).

²⁰⁴ "Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux.

Louange à Allah, Seigneur de l'univers.

Le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux.

Maître du jour de la rétribution.

C'est Toi [Seul] que nous adorons, et c'est Toi [Seul] dont nous implorons secours.

Guide-nous dans le droit chemin,

le chemin de ceux que Tu as comblé de faveurs, non pas de ceux qui ont encouru

Ta colère, ni des égarés" (http://www.isna.com/library/quran/quran_f/1.html)

quelques instants plus tard.²⁰⁵ L'ironie voulue par Sembène lorsqu'il choisit ces deux sourates du Coran est évidente. La première sourate souligne le fait qu'Allah est absolu et le seul à être imploré pour obtenir ce que ses fidèles désirent. Le marabout joue cependant lui-même au petit dieu en forçant les enfants à mendigoter. La deuxième sourate qu'on entend sur la bande sonore demande à Allah de guider ses fidèles dans "le droit chemin". L'exemple de ce maître coranique fait toutefois tout sauf préparer ces jeunes enfants à une vie accomplie. Il les condamne en effet à une existence sans emploi comme celle de Tauw et de ses compagnons.

De plus, l'éducation coranique est dépeinte comme absurde. Outre qu'ils doivent répéter les versets du Coran dans une langue qu'ils ne comprennent pas,²⁰⁶ les enfants sont envoyés mendier au profit de leur maître. Quant à ce dernier, il est toujours montré menant une vie aisée sur une chaise longue en toile portant une montre et un boubou élégant.

Pendant que les garçons sont en train de mendier dans les rues, la seule jeune fille du groupe est retenue par le maître pour lui masser les doigts de pieds, montrés en gros plan pour limiter et diriger l'attention du spectateur. Cet isolement des orteils du maître et des doigts de l'enfant en train de les masser, est une technique qui "en fait une manière de symbole [et] l'objet devient la représentation vivante du concept qu'il figure".²⁰⁷ Dans ce cas, c'est l'exploitation des enfants non seulement pour des gains monétaires mais aussi pour satisfaire la sensualité des adultes.

Sembène emploie de nouveau le gros plan pour souligner le caractère profiteur du maître coranique après que les enfants lui ont apporté de l'argent.

²⁰⁵ Voir CASE, F. I., 1996, "Ontological discourse in Ousmane Sembene's cinema", in PETTY, S., *A Call to Action : The Films of Ousmane Sembene*, Flicks Books, Westport, p. 94.

²⁰⁶ " Répétez après moi les versets du Coran en arabe" (t, séquence II).

²⁰⁷ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma* Tome I, Editions Universitaires, Paris, p. 359.

Nous voyons ses doigts en train de retirer une à une les pièces de monnaie de son panier. Mais le cinéaste ne s'arrête pas là et filme ensuite le personnage empochant l'argent en plongée. Ceci diminue son importance et constitue une "sorte de jugement porté par l'auteur sur [le] personnage".²⁰⁸ Sembène termine la séquence en approchant l'objectif de la caméra du visage du maître coranique pour nous montrer son sourire de satisfaction pendant qu'il remercie Allah de lui avoir donné une journée d'abondance. L'ironie de cette image est évidente.

La nouvelle omet ce personnage et fait seulement une vague allusion à lui en mentionnant le fait que Baye Tine, le père de Taaw, avait inscrit ses jeunes enfants "au Daraa, l'école coranique".²⁰⁹ La critique des religieux dans la nouvelle vise plutôt Baye Tine, un adepte. Ce chef de famille lettré en arabe,²¹⁰ remercie Allah "pieusement" de lui avoir fait don de la vie. Il implore onctueusement "la clémence divine sur les siens d'abord, ensuite sur tous les musulmans de la terre" et, les "paumes jointes, le chapelet entre les deux pouces [...] s'en frotta le visage avant de se lever".²¹¹ Ce que Sembène critique à l'écrit est l'hypocrisie et la fausse religiosité d'un homme qui se dit très religieux et qui force ses enfants à aller à l'école coranique. Cependant, il se révèle en même temps un être monstrueux, sans compassion, qui bat sa femme et ses enfants pour imposer son autorité. En outre, pour prendre une deuxième femme, il encaisse la bourse scolaire que Taaw avait obtenue. Cela oblige son fils à s'épuiser pour se rendre à une autre école très éloignée et contribue à son échec scolaire.²¹²

Le dernier chef religieux auquel Sembène s'attaque est l'imam qui n'apparaît à l'écran que dans *Mandabi*. On le voit égrener son chapelet mais on ne le voit ni prier ni entrer dans une mosquée. En apparence, c'est un musulman

²⁰⁸ MITRY, J., 1963, Tome I, *op. cit.*, p. 151.

²⁰⁹ T, 64.

²¹⁰ T, 61.

²¹¹ T, 62.

²¹² T, 62, 63, 66 et 87, 109 – 126.

fervent prononçant des versets du Coran et portant toujours son fez, un long et ample boubou ainsi qu'un grand chapelet. Intérieurement, cependant, il complot pour accaparer l'argent de Dieng. Sembène lui dénie toute sainteté. Il le réduit au rôle de Tartuffe moderne qui utilise ses fonctions religieuses pour cacher le fait qu'il n'est qu'un arnaqueur.²¹³ Il arrive par exemple chez Dieng à l'heure du petit-déjeuner pour solliciter²¹⁴ de l'argent et profiter en même temps du repas de son hôte. Il introduit sa demande avec plusieurs formules religieuses et essaye d'exploiter la générosité de Dieng en se plaignant que la "vie est difficile pour des gens comme nous". Sembène souligne l'importance de ces paroles en montrant son visage en gros plan pendant qu'il les prononce. L'ironie est évidente quand on voit l'imam, quelques plans plus tard, se reposant à terre en compagnie de ses *talibés*, près de l'entrée de la maison de Dieng. Il semble avoir une vie aisée qu'il occupe à ne rien faire d'autre que discuter, nettoyer ses oreilles, et attendre comme un rapace quelqu'un qui pourrait lui donner de l'argent ou un repas. Ainsi, aussitôt que Dieng reçoit un peu d'argent quand il met le collier de sa femme en gages, l'imam vient lui demander un prêt de cinquante francs.²¹⁵ Quand Dieng lui fait comprendre que l'argent n'est pas à prêter, il essaye de torturer Dieng avec des sentiments de culpabilité. "L'argent n'a pas de racine mais pousse dans le cœur de l'homme. Pense aux autres", dit-il feignant la piété. Vers la fin du film, quand l'imam apprend qu'on a volé l'argent de Dieng, il reste fidèle à lui-même, quitte la maison rappelant aux fidèles que c'est l'heure de la prière, et n'y retourne plus.

Quoiqu'une grande partie de la critique de Sembène se concentre sur les chefs religieux, elle n'exclut pas les faux adeptes. Un soi-disant homme religieux est dépeint comme un mauvais musulman dans la nouvelle, *Le Mandat*. Mbarka,

²¹³ Voir NIANG, S., 1996, "Mandabi - Character, context, and Wolof language" in *Jump Cut*, no. 40, p. 57.

²¹⁴ *m*, séquence VII.

²¹⁵ *m*, séquence XI.

le commerçant maure qui est musulman,²¹⁶ viole les prescriptions de sa religion parce qu'il fait à Dieng un prêt à usure, interdit par l'Islam,²¹⁷ pour s'enrichir au moyen des boucles d'oreille en or de Méty. Le lecteur est témoin du fait que Mbarka utilise le nom d'Allah pour masquer son escroquerie.²¹⁸ La description de ce personnage dans la nouvelle est révélatrice. Son apparence physique et son comportement correspondent à son caractère puisque Sembène le décrit ayant les "yeux globuleux", les "cils hérissés" et des manières de comploteur et flagorneur.²¹⁹ La description de la boutique du personnage reflète ses traits de caractère. Le magasin est sale et peu attirant²²⁰ pour ses clients parce qu'il ne veut pas leur plaire mais les exploiter. L'auteur a aussi recours à l'imagerie animale pour décrire Mbarka. La première comparaison est une allusion au proverbe du loup déguisé en agneau: "le front de Mbarka se rida, son œil de mouton,** humide, brillait".²²¹ Dans le deuxième cas, Gorgui Maïssa dit à Dieng que Mbarka "sucerait les os d'un cadavre centenaire",²²² le comparant à un rapace. C'est une métaphore idéale aux connotations négatives de lâcheté, d'avidité et d'égoïsme, pour un homme qui s'attaque à ceux qui sont plus faibles que lui. La dernière allusion est faite dans la comparaison péjorative de la

²¹⁶ Il a constamment le nom d'Allah aux lèvres: "Que Yallah me pardonne et pardonne tous les croyants, de la pensée que tu sembles me prêter" (*M*, 120); "Yallah est mon témoin que j'ai 'graissé' des gens pour obtenir ce riz..." (*M*, 120); "Yallah! Yallah, crois-tu que je gagne cinq mille francs par jour?" (*M*, 157).

²¹⁷ 275. "Ceux qui mangent [pratiquent] de l'intérêt usuraire ne se tiennent (au jour du Jugement dernier) que comme se tient celui que le toucher de Satan a bouleversé. Cela, parce qu'ils disent: 'Le commerce est tout à fait comme l'intérêt'. Alors qu'Allah a rendu licite le commerce, et illicite l'intérêt. Celui, donc, qui cesse dès que lui est venue une exhortation de son Seigneur, peut conserver ce qu'il a acquis auparavant; et son affaire dépend d'Allah. Mais quiconque récidive... alors les voilà, les gens du Feu! Ils y demeureront éternellement".

276. Allah anéantit l'intérêt usuraire et fait fructifier les aumônes. Et Allah n'aime pas le mécréant pécheur" (http://www.isna.com/library/quran/quran_f/2.html).

²¹⁸ Par exemple, *M*, 157 - 159.

²¹⁹ *M*, 120 - 121.

²²⁰ "[L]a boutique de Mbarka penchait de côté, elle était minable de l'extérieur, et l'intérieur ne valait guère mieux. Les marchandises engorgeaient les étagères branlantes, retenues seulement par des fils de fer ou des lanières de cuir. Le soir, les mouches y élaient domicile, en grappes. Le comptoir en bois poreux était couvert d'une couche de poussière" (*M*, 120).

²²¹ *M*, 121.

²²² *M*, 123.

bouche de Mbarka à un museau.²²³ Plus tard, quand Mbarka se rend compte que Dieng ne pourra pas le payer, il retire son masque de mouton et dévoile son vrai caractère lorsqu'il lui suggère de vendre sa maison pour pouvoir payer ses dettes.²²⁴ Quand Dieng refuse, une altercation s'ensuit. Mbarka informe Dieng qu'il ne lui fera plus de crédit et que sa famille pourra "crever de faim".²²⁵

Sans ces comparaisons, descriptions et nuances que seul l'écrit peut fournir, la critique de ce personnage à l'écran est moins mordante et plus subtile. Tout d'abord, Mbarka ne se montre pas religieux. La première fois qu'on le voit, il se révèle gentil et serviable envers Dieng avec un sourire aux lèvres.²²⁶ Son hypocrisie devient pourtant à chaque minute plus évidente. Par exemple, il dit à Dieng qu'il a confiance en lui et qu'il est son ami, mais quand ce dernier lui demande de lui faire un prêt de cinquante centimes pour aller au bureau de poste, Mbarka s'empresse de l'inscrire dans son registre de crédit. Ce geste n'est pas mentionné à l'écrit, mais la caméra s'attache à le montrer au spectateur une fois que Dieng a quitté la scène. Quand ce dernier arrive au magasin sans argent, avec seulement le collier de sa femme à mettre en gages,²²⁷ l'attitude de Mbarka change. Son sourire hypocrite disparaît. Il se montre sévère et témoigne de très peu de respect pour Dieng. Pendant la troisième visite de ce dernier,²²⁸ Sembène ajoute un moment de détente comique à la scène de la dispute entre l'épicier, Dieng et ses femmes. Ceci a pour effet de montrer au spectateur l'aspect pathétique de Mbarka qui n'est pas mentionné à l'écrit. Ainsi, quand une des épouses de Dieng menace de le rosser, la caméra nous montre l'épicier en premier plan, poltron, les larmes aux yeux et la voix cassée demandant qu'on l'éloigne. Sembène se moque de lui dans une société musulmane où l'homme est sensé être celui qui fait la loi.

²²³ "La lumière qui tombait du plafond faisait miroiter le haut du front, la tache noire sous les orbites s'élargissait, jusqu'à la bouche qui ressortait tel un museau" (*M*, 157).

²²⁴ *M*, 173 – 177.

²²⁵ *M*, 174.

²²⁶ *m*, séquence III.

²²⁷ *m*, séquence XI.

²²⁸ *m*, séquence XIII.

Sembène ne critique pas seulement les religieux manipulateurs et hypocrites mais aussi ceux qui sont devenus crédules et sont en conséquence exploités et manipulés par les escrocs représentés par le premier groupe que nous venons d'analyser. Sembène critique en outre le fait que ces individus, en raison de leur croyance aveugle, sont devenus fatalistes et stoïques et acceptent leur misère comme si c'était la volonté d'Allah.

Ibrahima Dieng, le personnage principal du *Mandat* et *Mandabi* est le personnage qui représente le mieux ce groupe. Ohaegbu résume bien la vie de Dieng en disant qu'il mène une vie très austère afin de mériter le royaume d'Allah. Il s'en remet aussi à Allah pour faire des miracles et résoudre les problèmes qu'en réalité il aurait dû résoudre lui-même.²²⁹

Tandis que dans le film on doit déduire le fatalisme de Dieng de ses paroles et de ses actes, dans la nouvelle c'est le narrateur qui explique au lecteur le comportement de Dieng.²³⁰

Il faut comprendre Ibrahima Dieng. Conditionné par des années de sourde soumission inconsciente, il fuyait tout acte pouvant lui porter préjudice, tant physique que moral. Le coup de poing reçu au nez était un *atté Yallah*: une volonté de Dieu. L'argent perdu aussi. Il était écrit que ce n'était pas lui qui le dépenserait, pensait-il. Si la malhonnêteté semblait l'emporter selon toute vraisemblance, c'était l'œuvre du temps, non celui de Yallah. Ce temps qui se refusait de se conformer à l'antique tradition. Ibrahima Dieng, pour effacer son humiliation, invoquait la toute-puissance de Yallah²³¹

La raison de cette différence entre l'écrit et l'écran réside sans doute dans le fait que les publics à qui chacun s'adresse sont différents. Le public sénégalais

²²⁹ OHAEGBU, A.U., *op. cit.*, p. 118. Voir aussi CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 459, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 180.

²³⁰ RELICH, M., 1983, "Sembène Ousmane as film-maker" in CALDER, A. *et al*, *African Fiction and Film*, The Open University Press, Milton Keynes, p. 32.

²³¹ *M*, 166.

pour qui le film a été réalisé n'a pas besoin d'explications concernant le fatalisme islamique parce que, pour ces spectateurs, c'est un mode de vie. Ce n'est pas la notion abstraite que se font les intellectuels occidentalisés qui lisent la nouvelle et qui ont besoin d'éclaircissement sur les facteurs culturels ayant un impact sur le comportement de Dieng.²³²

Comme nous l'avons déjà remarqué dans ce chapitre, la religiosité de Dieng n'est pas une vraie ferveur religieuse mais une obéissance stricte et méthodique des prescriptions coraniques. La nouvelle révèle ceci en soulignant le fait que Dieng suit les rituels de la foi musulmane à la lettre. Il va souvent à la mosquée, récite d'instinct les versets du Coran, invoque souvent le nom d'Allah et fait les cinq prières quotidiennes aussi religieusement que possible. En fait, quand il manque la prière avec ses femmes au milieu de la journée, il fait immédiatement ce que l'Islam ordonne.²³³ ils prient ensemble sous la direction de Dieng.²³⁴ D'autre part, quand il s'agit de faire des aumônes prescrites par l'Islam,²³⁵ Dieng essaye dans la nouvelle de justifier ce qu'il fait en invoquant les sourates du Coran.²³⁶

Dans le film, par contre, Dieng nous est montré moins religieux et plus humain. Il a manifestement l'habitude de prier à la mosquée. Il n'y est fait cependant allusion qu'une fois durant les neuf jours de l'action du film, lorsqu'il manque la prière parce qu'il s'est endormi après un bon repas. De plus, à la différence de l'écrit, son ignorance du Coran le conduit à ne pas se conformer

²³² RELICH, M., *op. cit.*, p. 32 – 33.

²³³ NIANG, S. 1996, *Mandabi ...*, *op. cit.*, p. 57.

²³⁴ "Après les ablutions, en bon fidèle et maître de ses épouses, il les guida sur la voie de Yallah. Les deux femmes obéirent à toutes les genuflexions, à quelques pas derrière lui" (*M*, 118).

²³⁵ Le coran contient plus de 80 versets concernant la *zakat* (l'aumône) et l'obligation de s'en acquitter. Cette aumône est considérée comme un droit des pauvres de prélever dans le surplus des plus riches. Voir par exemple la sourate II, verset 110 : "Et accomplissez le Salat et acquittez la zakat. Et tout ce que vous avancez de bien pour vous-mêmes, vous le retrouverez auprès d'Allah, car Allah voit parfaitement ce que vous faites" (http://www.isna.com/library/quran/quran_f/2.html).

²³⁶ Il "réclamait une preuve, un appui se trouvant dans les sourates où il serait écrit qu'il fallait donner à ces gens" (*M*, 117).

aux prescriptions de ce dernier, ce qui le rend incapable de mener sa famille dans les voies d'Allah.²³⁷ Le peu de religiosité qu'il démontre – il ne fait qu'égrener son chapelet et invoquer le nom d'Allah – n'est pas un indice de ses aspirations à la sainteté. Ce sont plutôt ses sentiments sincères de compassion humaine et de justice qui sous-tendent son obéissance limitée à ses obligations religieuses, comme on le voit lorsqu'il fait des aumônes. Ceci expliquerait la raison pour laquelle Dieng ne donne des aumônes qu'aux mendiants qu'il considère être sincères et vraiment nécessiteux. Après la scène du repas copieux, alors qu'il est sur le point de s'endormir, une de ses femmes l'informe qu'il y a un mendiant à la porte.²³⁸ À moitié endormi et repu, Dieng demande l'âge du mendiant. Quand il apprend qu'il est vieux, il ordonne à sa femme de lui donner les restes de son repas. De même, plus tard dans le film lorsqu'une mendicante s'approche de lui prétendant venir de la campagne et ne pas pouvoir payer le bus, il lui donne toute sa monnaie avant de se diriger vers la banque.²³⁹ Cependant, lorsque la même femme tente sa chance à nouveau quand il rentre chez lui, cette fois avec un enfant sur le dos et prétendant être une pauvre mère célibataire, Dieng ne se laisse pas prendre et réagit de manière négative.²⁴⁰

L'esprit fataliste que Sembène souligne dans ses œuvres²⁴¹ n'est pas seulement dangereux pour les individus mais aussi pour l'ensemble de la société. Les habitants de Santhiu Niaye dans *Véhi-Ciosane*, par exemple, sont tous des fervents religieux,²⁴² mais la vie sociale du hameau est très problématique. Selon Sembène, les raisons principales de l'aliénation et de l'immobilisme qui caractérisent cette localité résident dans la croyance en la doctrine du paradis et un trop grand abandon à la volonté de Dieu. En d'autres termes, Sembène attribue l'esprit conservateur et le malheur qui menace les habitants de cette communauté à la forte emprise d'un Islam fataliste. Pour cette

²³⁷ NIANG, S. 1996, *Mandabi ...*, op. cit., p. 56.

²³⁸ m, séquence III.

²³⁹ m, séquence IX.

²⁴⁰ m, séquence IX.

²⁴¹ Voir MAKWARD, E., op. cit., p. 190.

²⁴² VC, 22.

raison, les villageois ne s'efforcent pas suffisamment à transformer leur hameau en un endroit meilleur. Au lieu de combattre l'environnement qui devient de plus en plus hostile, ils se croisent les bras et préfèrent attendre une vie meilleure dans le paradis d'Allah.

Ils se nourrissaient du *adda* [...] et de la promesse hypothétique d'une place de choix au paradis. Le paradis d'Allah, comme un clou planté au centre de leur cerveau, pierre angulaire de toute leur activité au jour le jour, amoindrissait, ébréçait la vive imagination pour l'avenir. Ils en étaient à cet état où ils ne sentaient plus le désir et où ils s'enfermaient avec ce vieil adage: 'La vie n'est rien.' A la limite de leur existence, ici-bas, ne se dressait rien, rien qui puisse enflammer la convoitise du vouloir. Une fois la nécessité d'exister et non de vivre, satisfaite, le reste - qu'est-ce que le reste? - était vain.²⁴³

Dans la transposition filmique *Niaye*, la raison du mauvais état physique et moral du village n'est jamais donnée comme étant l'attitude fataliste des villageois. La critique de Sembène à l'écran se concentre plutôt sur la cupidité de ceux qui choisissent l'exode rural "espérant faire vite fortune et sans peine".²⁴⁴

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, Sembène ne s'attaque pas à la religion elle-même mais à la religiosité qui étouffe le progrès et ne satisfait pas les besoins immédiats des hommes. Une preuve de ce fait est qu'une partie seulement des chefs religieux dans l'œuvre de Sembène est dépeinte de manière négative. En effet, Sembène respecte ceux qui se révèlent honnêtes, indulgents et prêts à agir pour résoudre les problèmes auxquels leurs contemporains sont confrontés.²⁴⁵

Les trois personnages qui illustrent le mieux ce groupe sont le Serigne Mada dans *Xala* ainsi que l'Abbé Léon et l'imam Birame dans *Guelwaar*. Il est

²⁴³ VC, 23.

²⁴⁴ n, séquence II.

²⁴⁵ Voir CHAM, M.B., *op. cit.*, p. 460, reproduit dans HARROW, K.W.H. (ed), *op. cit.*, p. 181.

intéressant de remarquer à cet égard que, par coïncidence ou non, Sembène a créé un personnage positif pour chacune des trois religions représentées dans ses écrits et ses films.

Sembène développe dans le roman ainsi que sa transposition filmique *Xala* une critique du pouvoir des superstitions et du charlatanisme. Il garde cependant un profond respect envers les éléments de la culture et de la tradition qui font partie de son éducation et qui ne s'opposent pas à ses convictions.²⁴⁶ Sembène ne dénigre pas le fétichisme en tant que tel parce que, selon lui, chaque culture possède son propre fétichisme.²⁴⁷ C'est pourquoi, dans le roman ainsi que dans le film, il existe deux espèces de maraboutisme: le faux et le véritable. Serigne Mada, recommandé à El Hadji par son fidèle chauffeur Modu, appartient à la seconde catégorie.

Sembène accorde deux fois plus de pages à la visite d'El Hadji au Serigne qu'à la visite au charlatan discutée plus haut. Les neuf pages et demie ne sont pourtant pas toutes consacrées à la description du Serigne Mada. L'auteur fait la transition de la ville à la campagne avec une description détaillée, ponctuée de comparaisons et de personnifications, du paysage rural sec, austère et tranquille menant au village du marabout. Il prépare ainsi le lecteur au cadre dans lequel se situe le village isolé dans la forêt africaine.²⁴⁸

²⁴⁶ MAKWARD, E., *op. cit.*, p. 189.

²⁴⁷ "On a parlé du fétichisme des Nègres, on a écrit sur leur animisme, leurs superstitions, comme si de telles similitudes ne se retrouvaient pas chez les Grecs. Tous les peuples pratiquent le fétichisme. Ils ont tous des objets qui concrétisent leurs croyances" (SEMBENE, O., 1979, *L'Homme est culture*, The 6th Annual Hans Wolff Memorial Lecture, 5 March 1975, African Studies Program, Bloomington, p. 14).

²⁴⁸ "Les baobabs, courtauds sur troncs, aux branches épaisses et défeuillées; les rôniers élancés, droits, fins, coiffés de leurs larges palmes; les cades, arbres parasols étalant leur feuillage de la saison sèche, [...] l'herbe jaunie, séchée, cassée à la racine; [...] des arbres fantomatiques calcinés par d'incessants feux de brousse. Sous le poids torride du soleil de Coronn, la nature était recouverte d'une fine pellicule de poussière grisâtre. La langue rugueuse de l'alizé la râpait" (X, 105).

À l'écran, le cinéaste nous montre tout d'abord un plan général fixe de la longue rue asphaltée, bordée d'arbres des deux côtés, sur laquelle on voit rouler la Mercedes d'El Hadji. Ensuite, le buste de ce dernier apparaît à l'écran en premier plan fixe et le même paysage nous est montré à travers la vitre arrière de la voiture. Ce plan introduit alors un travelling subjectif dans lequel la caméra se substituant à El Hadji voit le paysage à sa place et "s'identifie à son regard".²⁴⁹ Ceci est suivi d'un panoramique gauche droite rapide d'un paysage rural similaire à celui décrit dans le roman. Sembène montre ensuite un gros plan d'un des pneus de la voiture qui patine sur le chemin sablonneux menant au village. Ce gros plan sert de raccord insert. En effet, il relie et explique le plan rapproché d'une charrette sur laquelle est assis El Hadji à côté du charretier avec à l'arrière Modu, le dos tourné au sens de la marche. Le dernier plan de la description filmique est un plan général de l'extérieur du village avec la charrette qui s'en approche. Ces plans descriptifs²⁵⁰ se succèdent en quelques secondes de temps filmique pour communiquer au spectateur une impression d'empressement que l'écrivain transmet de la manière suivante: "Modu conduisait, il ne ralentissait pas aux virages, ou à peine. La Mercedes filait à toute vitesse, les pneus crissaient à toutes les bifurcations".²⁵¹ Au contraire, au milieu de la brousse l'allure lente de l'animal qui tire la charrette remplace la vitesse de la voiture. Nous sommes entrés dans un monde différent.

Dans le roman, pendant qu'El Hadji et Modu attendent le Serigne qui est occupé par "une affaire urgente",²⁵² ils font l'objet de l'hospitalité africaine traditionnelle dans cet endroit très éloigné de la ville moderne. La description du village suggère cette hospitalité et solidarité: "Ce bourg n'avait ni boutique, ni école, ni dispensaire, ni aucun point d'attraction. Les habitants pratiquaient la solidarité communautaire"²⁵³ et les détails de leur réception révèlent tous les

²⁴⁹ MITRY, J., 1963, Tome II, *op. cit.*, p. 78.

²⁵⁰ X, séquence XIV.

²⁵¹ X, 106.

²⁵² X, 112.

²⁵³ X, 108.

aspects d'une communauté très sociable et courtoise. Par contre, en raison de la limitation du temps filmique, le cinéaste choisit d'omettre ces détails du film et passe directement à la scène du Serigne Mada en train de prier pour El Hadji couché par terre, la tête sur les genoux du marabout.

Le portrait physique de ce dernier à l'écrit est presque inexistant. On apprend seulement qu'il "se confondait avec l'obscurité"²⁵⁴ et qu'il a des mains molles qui dégagent "un fort parfum gras de musc".²⁵⁵ Le personnage qu'on voit à l'écran n'est aussi pas très frappant. Il a des habits sombres qui n'impressionnent pas autant que la tenue portée par le charlatan auquel El Hadji a rendu visite auparavant. Sembène ne veut pas mettre l'accent sur ce qu'il porte mais plutôt sur son comportement et son caractère. Dans le roman, on ne peut qu'admirer ce savant médecin indigène dont Sembène décrit l'approche professionnelle avec précision. Le *xala* dont tout le monde a peur et qui défie la médecine moderne a manifestement été maîtrisé par cet homme confiant qui rassure El Hadji:

Ce genre de sort est très complexe. Très. Vous devez savoir, comprendre, que les connaissances de ce genre de fait sont comme des puits. Et les puits n'ont pas la même profondeur, ni leurs eaux la même saveur. Ce genre de sort est ma spécialité.²⁵⁶

Dans le film, le Serigne est plus laconique et son langage plus simple car Sembène veut s'assurer que ses spectateurs comprennent facilement le dialogue.

Une autre différence entre ce Serigne et le marabout qu'El Hadji a consulté plus tôt réside dans le fait que le Serigne Mada mêle à bonnes fins l'Islam à la tradition africaine, ce que Sembène a toujours prôné. La théoricienne

²⁵⁴ X, 111.

²⁵⁵ X, 114.

²⁵⁶ X, 112.

britannique de cinéma Laura Mulvey exprime l'essence du message de l'auteur-cinéaste à cet égard lorsqu'elle dit que Sembène s'est dévoué à

promouvoir et à transformer la culture traditionnelle, à utiliser les développements de la société occidentale dans l'intérêt de l'Afrique. [Il] est plus intéressé à trouver une relation dialectique entre les deux cultures qu'une nostalgie non critique de la pure africanité précoloniale*.²⁵⁷

À l'écrit, cette combinaison est illustrée par le fait que le Serigne prie pour l'aide de "la main douce de Yalla [sic]"²⁵⁸ et égrène son chapelet. Avant qu'il n'essaye de guérir son patient, il lui indique cependant, comme le requiert la tradition,²⁵⁹ qu'une génisse doit être sacrifiée. À l'écran, le marabout récite durant la scène de guérison²⁶⁰ quelques versets du Coran qu'il tient dans sa main tout en égrenant son chapelet. Mais il est très significatif que le cinéaste ne manque pas de montrer, en gros plan, les gris-gris et qui se trouvaient sur le ventre d'El Hadji quelques instants plus tôt et se trouvent maintenant sur le sol.

Le Serigne est dépeint, tant à l'écrit qu'à l'écran, non seulement comme un guérisseur honnête mais aussi un homme sincère tenant ses promesses. Il avertit El Hadji qu'il n'est pas seulement capable de le guérir mais de lui faire subir le *xala* de nouveau si le patient n'honore pas son chèque.²⁶¹ Dans les deux cas, quand le chèque d'El Hadji s'avère sans provision, le marabout apparaît pour le hanter et "renouer son aiguillette".²⁶²

Il est intéressant de constater que c'est dans *Guelwaar*, sa dernière transposition, que Sembène crée le plus grand nombre de chefs religieux honorables. La façon dont il les dépeint les montre comme des hommes intègres

²⁵⁷ Cité dans la nécrologie d'Ousmane Sembène par Sheila Whitaker dans le *Guardian Unlimited* du 12 juin 2007.

²⁵⁸ X, 112 – 113.

²⁵⁹ X, 113.

²⁶⁰ x, séquence XIV.

²⁶¹ X, 114 et x, séquence XIV.

²⁶² X, 150 et x, séquence XVIII.

et très humains, des personnages avec qui le lecteur et surtout le spectateur sympathisent.

Le portrait de l'Abbé Léon est présenté progressivement à l'écrit ainsi qu'à l'écran. Dans le roman, très peu est révélé sur son apparence physique. À part le fait qu'il a "la quarantaine passée",²⁶³ c'est surtout le portrait psychologique ainsi que ses convictions religieuses et politiques qui sont soulignés par l'auteur. L'Abbé est dépeint comme un homme assez complexe. De nature, il est calme,²⁶⁴ un homme qui domine son irritation,²⁶⁵ et n'aime pas s'immiscer dans les conflits et la violence.²⁶⁶ Il obéit à son supérieur quand celui-ci lui dit qu'il "n'appartient pas aux pasteurs de [leur] église d'intervenir directement dans la construction politique et l'organisation sociale" parce que leur "mission est au-dessus du temporel". L'Abbé n'est pas moins confronté à un conflit intérieur parce qu'il voudrait que la conduite de certains représentants de l'administration soit condamnée.²⁶⁷

L'Abbé ne porte pas non plus de jugement sur Héléne, la prostituée.²⁶⁸ Ses convictions religieuses le poussent cependant parfois à se prononcer sur certaines questions qui sont "en contradiction avec son sacerdoce".²⁶⁹ Par exemple, sa "rigidité morale d'ecclésiastique ne pouvait accepter [la] violation du sacré" que constituerait le chant du *Requiem Aeternam* à l'extérieur de l'église.²⁷⁰

L'Abbé de l'écran n'a pas toute la complexité dépeinte dans le roman, mais le personnage a néanmoins une "épaisseur" en raison de sa présence physique, de ses gestes et de ses expressions.²⁷¹ Son apparence physique

²⁶³ G, 20.

²⁶⁴ G, 20.

²⁶⁵ G, 20.

²⁶⁶ G, 41 et 117.

²⁶⁷ G, 41.

²⁶⁸ G, 68.

²⁶⁹ G, 97.

²⁷⁰ G, 148.

²⁷¹ STAM, R. & RAENGO, A., *op. cit.*, p. 22.

correspond à "la quarantaine passée"²⁷² décrite dans le texte. En effet, l'acteur choisit par Sembène a les cheveux grisonnants qui, avec des lunettes, exsudent un air de maturité.

La présence de l'Abbé dans presque toutes les scènes du monde catholique donne l'impression qu'il est la force unificatrice de cette paroisse qu'il guide avec tact.

L'Abbé apparaît plus docile à l'écran parce que Sembène, narrateur omniscient, n'est pas sur scène pour expliquer au spectateur la complexité de ses pensées. Quand, par exemple, Gor Mag lui demande de dire la messe de requiem en latin, comme a été le dernier souhait du défunt, il se montre très aimable sans aucun signe d'énervement.²⁷³ Le narrateur du roman ajoute que l'Abbé a dû dominer son irritation,²⁷⁴ ce qui donne au lecteur une perspective très différente du personnage. On ne le voit pas²⁷⁵ non plus, comme à l'écrit, sursauter d'étonnement, ni son visage s'assombrir d'une "fureur profonde",²⁷⁶ lorsqu'il entend les femmes chanter le *Requiem Aeternam*. De plus, pendant le conflit dans le village musulman, L'Abbé se montre toujours très calme et silencieux sans se mêler à la politique des deux groupes. Ce comportement reflète les traits principaux de l'Abbé qui apparaissent dans le roman, sans les nuances de ce dernier et en particulier la moindre allusion au débat intérieur qui le tourmente.

L'imam Birame est probablement le chef religieux qui est dépeint de la façon la plus positive à l'écrit et à l'écran. Malgré le fait qu'il n'est introduit qu'assez tard dans l'intrigue, on est frappé par sa forte personnalité. On est aussi impressionné par ses principes moraux qu'il refuse de compromettre lorsqu'il est

²⁷² G, 20.

²⁷³ g, séquence I.

²⁷⁴ G, 20.

²⁷⁵ g, séquence XI.

²⁷⁶ G, 148.

confronté à l'opposition des dirigeants du village et à leur défi de son autorité spirituelle.

Dans le roman *Guelwaar*, comme nous l'avons déjà constaté, c'est la prérogative de l'écrivain d'intervenir dans la narration pour fournir au lecteur le contexte qui permet à Sembène de donner plus d'individualité à ses personnages. Ainsi, le narrateur nous apprend que la réputation de l'imam déborde "les limites régionales par son érudition islamique et sa pratique du *Fikr* – pensée critique des islamistes". C'est également un homme travailleur cultivant "la terre pour se nourrir",²⁷⁷ à la différence des autres chefs religieux qui comptent sur leurs adeptes pour subvenir à leurs besoins. Sembène nous apprend aussi par l'intermédiaire de Gora que l'imam Birame "est l'unique guide musulman qui, par trois fois, a refusé les titres de transports aériens pour le pèlerinage à La Mecque que lui offrait le gouvernement".²⁷⁸

Dans le film, l'absence de ces détails est compensée par les scènes frappantes dans lesquelles le spectateur sympathise avec ce petit homme plein d'énergie qui perd son sang-froid lorsqu'il se révolte contre les manipulations des dirigeants de son village, frappe un de leurs sbires d'un coup de gourdin et menace d'"enfiler" avec ce dernier la mère de quiconque tenterait de l'empêcher d'exhumer la dépouille de Thioune et de la rendre aux catholiques.²⁷⁹ Il se rend immédiatement compte de sa faute, la regrette et s'adresse à Allah en reconnaissant qu'il a "blasphémé comme un athée".²⁸⁰

Le thème de la religion est traité comme toile de fonds dans la plupart des transpositions. Ce n'est toutefois que dans la dernière, *Guelwaar*, que Sembène met la religion davantage en évidence et donne en même temps plus de place filmique ainsi que romanesque à une religion minoritaire. Arrivé vers la fin de sa

²⁷⁷ G, 114 – 115.

²⁷⁸ G, 133.

²⁷⁹ g, séquence X.

²⁸⁰ g, séquence X.

carrière, Sembène ne s'y concentre plus uniquement sur la critique des religieux mais, devenu plus optimiste, dirige son attention vers les traits positifs de certains chefs religieux.

University of Cape Town

CHAPITRE III

LA PLACE DE LA FEMME DANS LE PROCESSUS DE TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ AFRICAINE DE L'ŒUVRE ÉCRITE À L'ŒUVRE FILMÉE

Sembène se distingue dans le monde de la littérature africaine de langue française tout autant que dans celui du cinéma en Afrique noire comme l'un des premiers grands champions de la cause de la femme africaine. Pour lui, si "on n'accorde pas aux femmes la place qui leur revient, il n'y aura pas de libération".¹ Nombre d'obstacles empêchent une grande majorité des femmes africaines de contribuer à la transformation de leur société. C'est ce que Sembène a souligné à nouveau dans ses deux derniers films *Faat Kine* et *Moolade*.² Comme nous l'avons dit, Sembène entend éduquer et transformer sa société. Pour atteindre cet objectif, il a cherché à donner dans son œuvre littéraire ainsi que cinématographique, "une place aux femmes en tant que force très importante de la société africaine".³ Nous étudierons dans ce chapitre les techniques de transposition d'un médium à l'autre, que Sembène, griot moderne, utilise à cette fin dans les contextes du mariage, de la famille, du travail et de la prostitution.

Comme toute société, la société sénégalaise est fondée sur la famille. Elle se distingue comme dans les autres pays musulmans par l'existence très répandue de la polygamie.

¹ Une interview avec Ousmane Sembène par Mamadou Niang, (<http://www.africanfilmny.org/network/news/Fniang.html>).

² Dans *Faat Kiné*, réalisé en 2000, Sembène traite notamment des discriminations dont les femmes font l'objet dans la vie économique. Dans *Moolade*, réalisé en 2004, le cinéaste se concentre sur la pratique traditionnelle oppressive qu'est l'excision. Ces films ne sont pas des transpositions et pour cette raison ne font pas partie de cette étude.

³ ORTOVA, J., 1969, "Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène", *Présence Africaine*, no. 71, p. 71.

Selon la doctrine musulmane, les deux objectifs principaux de la polygamie sont d'une part de perpétuer la race humaine⁴ et, d'autre part, d'éviter l'immoralité.⁵

Dans l'univers négro-africain musulman, le mariage n'est pas une union fondée sur l'amour entre un homme et une femme, mais un pacte entre deux familles.⁶ L'amour romantique à l'occidentale est considéré par les musulmans comme une fondation trop incertaine pour un acte aussi sérieux que le mariage.⁷

Dans le mariage musulman, la femme a en théorie les mêmes droits que l'homme. En effet, l'Islam considère la femme comme l'égale de l'homme sur le plan moral, spirituel et intellectuel. La seule différence réside au niveau physique, où la femme est considérée comme étant plus faible que l'homme, et au niveau des affaires familiales où l'autorité finale est investie dans le mari.⁸ Comme le dit le Coran: "[...] elles ont des droits semblables à ceux de leurs maris; mais les hommes leur demeurent supérieurs".⁹

Cette supériorité du mari est indissociable de certaines obligations envers ses femmes. Il doit une dot à la famille de ces dernières.¹⁰ L'époux est aussi

⁴ "Hommes! Craignez votre Seigneur qui vous a créés à partir d'un seul être, qui a conçu une compagne à lui semblable et qui a disséminé les nombreux hommes et femmes de leur descendance" (ASAD, M., 1980, *The Message of The Qur'ān*, Dar al-Andalus Limited, Gibraltar, p. 100, Sourate 4:1).

⁵ "[...] épousez-les [les femmes] avec la permission de leur famille et donnez-leur la part de mariage qui leur revient afin qu'elles puissent vivre à l'abri de cette union, ne s'abandonnent pas à des comportements immoraux et n'aient pas d'amants secrets" (ASAD, M., *op. cit.*, p. 107, Sourate 4 : 25).

⁶ TRIMINGHAM, J. S., 1968, *The Influence of Islam upon Africa*, Longmans, Green and Co Ltd, London and Harlow, p. 72.

⁷ DENNY, F. M., 1985, *An Introduction to Islam*, Macmillan Publishing Company, New York and Collier Macmillan Publishers, London, p. 301.

⁸ NAZHAT, A. & KHURSHID, A., 1982, *The Position of Woman in Islam*, Islamic Book Publishers, Kuwait, pp. 6 et 18.

⁹ ASAD, M., *op. cit.*, p. 50, Sourate 2:228. Voir aussi page 109, Sourate 4:34.

¹⁰ ASAD, M., *op. cit.*, p. 107, Sourate 4:24.

obligé d'assurer la sécurité matérielle de ses épouses¹¹ et "[c]ette obligation est plus rigoureuse quand elles vivent ensemble".¹² Il est enfin contraint à les traiter, toutes, d'une manière affectueuse: "[...] traitez-les avec bonté; même si elles ne vous plaisent pas, car il se peut qu'Allah ait mis beaucoup de bonté dans une chose qui vous déplaît"¹³.

Sembène peint dans ses livres ainsi que dans ses films une société dans une grande mesure différente de la théorie mais très semblable à la réalité.

Comme nous l'avons dit, le mariage musulman n'est pas normalement basé sur un amour romantique.¹⁴ De la même manière, l'œuvre de Sembène "est dépourvue de mariages d'amour ou de triangles amoureux individualistes qui constituent une vaste partie de la fiction occidentale en prose"¹⁵ ainsi que du cinéma occidental.

Cependant, comme dans la réalité, il existe toujours des exceptions. L'auteur-cinéaste inclut ainsi quelques exemples, quoique peu nombreux, qui illustrent le fait qu'il existe une minorité d'Africains qui ne voient pas le mariage de la même façon. On en trouve une illustration dans la nouvelle *Véhi-Ciosane* où le père musulman, Amath, explique à son ami Baye Yamar qu'il laisse à ses filles le choix de leur futur époux lorsqu'il lui demande de choisir l'un des hommes du groupe comme mari pour sa fille.

¹¹ "Subvenez aux besoins de vos femmes, le riche selon ses moyens et le moins riche selon ses moyens. Ceci est une obligation pour ceux qui agissent avec bonté" (ASAD, M., *op. cit.*, pp. 52 – 53, Sourate 2:236).

¹² DIOP, A. B., 1985, "La polygamie au Sénégal" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, p. 52.

¹³ ASAD, M., *op. cit.*, p. 105, Sourate 4:19.

¹⁴ Dans le roman *Xala*, par exemple, les "preuves d'amour" du mari envers sa nouvelle épouse sont limitées aux cadeaux: "lingerie de corps intime pour femme, nécessaire de toilette, paires de chaussures de modèles et de teintes variés, perruques allant de la blonde à la noir-nuit, mouchoirs fins, savons de toilette", une voiture et "10 000 litres d'essence Super" (X, 13).

¹⁵ CASE, F.I., 1993, "Aesthetics, ideology and social commitment in the prose fiction of Ousmane Sembène", in GADJIGO, S. *et al* (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, p. 4.

- Si je comprends bien, personne ici n'est digne de tes filles, d'en épouser une? questionna Baye Yamar.

[...]

- Moi? s'exclama Amath piqué, la main à la poitrine. Moi? Qui a dit cela? Si mes filles sont d'accord pour prendre n'importe qui d'entre vous, ce soir, nous célébrons leur union. C'est pas pour cela que je pars.

- Choisis un d'entre nous. Avant, cela se faisait ainsi. Depuis quand cette initiative est-elle laissée aux filles?

- J'ai toujours dit que mes filles décideront, Baye Yamar.¹⁶

Le film, qui est plus succinct que la nouvelle, omet ce genre de discussion et donc cette nuance.

Le père de la première femme d'El Hadji dans le roman *Xala* est un autre exemple. Papa Jean considère en effet que l'amour est un des facteurs à prendre en considération lorsqu'il s'agit de se marier. Pour cette raison, il s'enquiert de savoir si sa fille aime l'homme avec lequel elle veut se marier. Cependant, parce qu'il ne l'a pas choisi et souffre du choix de sa fille, il espère que ce n'est pas le cas.¹⁷ Sembène a aussi décidé d'omettre cet épisode dans le film. Pour un cinéaste qui adapte un roman à l'écran, il faut choisir ce qui demeure dans le film et ce qui est omis. Sembène voulait transmettre un message plus direct que celui du roman. Pour ce faire, il a choisi d'omettre les détails concernant les relations humaines, en particulier celles d'El Hadji et de sa première femme. Il a aussi décidé de se concentrer sur les détails du message politique qu'il voulait communiquer.

Abstraction faite de ces deux cas, le roman *Xala* est l'œuvre dans laquelle Sembène dépeint le plus minutieusement les coutumes suivies durant les démarches en vue d'un mariage traditionnel.¹⁸ Comme nous l'avons déjà vu plus

¹⁶ VC, 81.

¹⁷ X, 39 – 40.

¹⁸ Nous avons classifié ce mariage comme traditionnel quoiqu'il comporte un grand nombre d'imitations des modes occidentales parce que l'écrivain nous informe que les coutumes et la tradition ont occupé une place importante dans la cérémonie: "Pour ce troisième mariage, la partie traditionaliste se tenait chez les parents de la

haut, selon la tradition, l'initiative de marier un enfant appartient dans la plupart des cas à ses parents.¹⁹ Ceux-ci, après avoir beaucoup réfléchi, choisissent très souvent avec l'aide d'une marieuse, un époux ou une épouse pour leur descendant.²⁰

La femme qu'il s'agit de marier s'appelle N'Goné, une jeune femme qui a abandonné ses études. Son dernier espoir est donc de trouver un mari en utilisant sa jeunesse et sa beauté comme appât. C'est Mam Fatou, la mère de N'Goné, qui commence les démarches parce qu'elle ne veut pas que sa fille devienne "fille-mère".²¹ En effet, N'Goné ne fréquente que des jeunes gens chômeurs de réputation douteuse et se comporte comme une jeune femme légère et mondaine qui fait preuve d'irresponsabilité et de manque de maturité.²²

Il y a donc trois raisons qui poussent les parents à marier leur fille. Tout d'abord, la famille cherche un avenir aisé pour la jeune femme ainsi que pour la famille. Deuxièmement, ses parents veulent éviter ce qu'ils considèrent inacceptable: "Jamais, dans notre famille, il n'y a eu de filles-mères".²³ Enfin, tous les personnages assument que, dans la société traditionnelle, "on ne peut pas tolérer une femme qui n'a pas de mari".²⁴

jeune fille. Ici, la coutume avait été respectée, mieux, on avait ressuscité l'antique règle" (X, 12).

¹⁹ ASHBURY, R. *et al*, 1998, *Teaching African Cinema*, British Film Institute, London, p. 67.

²⁰ Les détails sur le choix du conjoint de N'Goné sont présentés dans une analepse qui sert à introduire dans le récit une action qui appartient au passé.

²¹ "La mère de la fille fit sans détour part à la Badiène de ses inquiétudes. La jeune fille, âgée de dix-neuf ans, avait deux fois raté son brevet élémentaire. Les parents, sans ressources, ne pouvaient lui payer des cours pour la poursuite de ses études. - Si la jeune fille n'a pas de travail, disait la mère [...] c'est la volonté de Yalla. Donc, il faut la marier, lui trouver un mari" (X, 14 –15).

²² "Rien que des jeunes gens sans mouchoir de poche, portant des pantalons comme des épouvantails, que je vois tourner autour d'elle. N'Goné est sans cesse au cinéma ou au bal avec eux. Tous ces gens sont sans travail. Des chômeurs. J'appréhende le mois où elle ne lavera pas son linge la nuit" (X, 15 – 16).
²³ X, 15.

²⁴ Sembène lors d'une interview avec Carrie Moore en juin 1971. MOORE, C. D., *op. cit.*, p. 230.

Sembène présente la mère de N'Goné comme une femme pragmatique qui possède beaucoup plus de bon sens que son mari et qui ne partage pas l'attitude fataliste de ce dernier:

Yallah est mon témoin, si notre N'Goné avait un mari, j'en serais très heureux. Mais tout ceci est une question de chance. Yallah seul distille la chance, dit-il avec beaucoup de circonspection.²⁵

Cette attitude irrite Mam Fatou: "Yalla! Yalla! Il faut labourer son champ, rétorqu[e] sa femme avec vivacité".²⁶ Elle est de l'avis qu'ils doivent en tant que parents prendre l'avenir de leur fille en main et intervenir avec l'aide de Yay Bineta, sa belle-sœur.²⁷ Cette attitude reflète le caractère dominateur de Mam Fatou.²⁸ Son époux, le vieux Babacar, admet lui-même que "[l]'emprise de sa femme était sans bornes" et ses compagnons "disaient que chez Babacar, c'était sa femme qui enfourchait les pantalons".²⁹

Yay Bineta, la marieuse, n'est pas un personnage sympathique. La manière dont Sembène la dépeint laisse une impression négative sur le lecteur: "[C]ourte sur pattes, forte de croupe, visage noiraud et gras, les yeux pleins de malice".³⁰ Elle est maligne et fouineuse: "Telle une araignée, laborieusement, [elle] tissait la toile".³¹ Les arachnides auxquels elle est comparée n'ont pas de connotation positive: ce sont des créatures assidues comme la marieuse, mais aussi perçues comme agressives et dangereuses. De même que l'araignée, tout le travail qu'elle accomplit est fait dans son propre intérêt: "pour nous, [dit-elle, El

²⁵ X, 15.

²⁶ X, 15.

²⁷ Elle est en effet, selon la tradition africaine, considérée aussi comme la mère de sa nièce: "Yay Bineta, tu es connue de tout N'Dakarrou, N'Goné est ta fille" (X, 16) dit Mam Fatou.

²⁸ Qui ne correspond pas à l'image docile et soumise qui existe dans l'imagination occidentale mais une femme autoritaire. Voir <http://www.postcolonialweb.org/africa/senegal/ousmane/xala.html>.

²⁹ X, 15.

³⁰ X, 14.

³¹ X, 19. Du langage imagé caractéristique de Sembène l'auteur.

Hadji] est un beau parti!"³² Et, en effet, elle sera récompensée puisqu'elle fait partie de la famille. Sembène condamne ici son avidité et son indifférence au bonheur personnel de "sa fille".

Puisque N'Goné est jeune et influençable, Yay Bineta contrôle complètement sa vie. Elle a aussi du pouvoir sur El Hadji puisqu'elle réussit par sa ténacité et son éloquence à manipuler ce dernier pour lui faire accepter une troisième épouse.

Tout d'abord, "Yay Bineta habille convenablement N'Goné"³³ avant de la présenter à El Hadji qu'elle connaît "de longue date".³⁴ Ensuite, en "langage ancien, ésotérique",³⁵ la marieuse et El Hadji discutent la valeur de N'Goné. Cette dernière, "enfant des drapeaux et hymnes nationaux [c'est-à-dire, une fille qui a grandi dans le Sénégal moderne et ne comprend pas les traditions africaines], ne saisit rien de ce dialogue hermétique".³⁶ On se rend compte ici que N'Goné n'est pas appelée à jouer un rôle dans la recherche de son futur époux. Elle est forcée à s'unir à un homme qui appartient à une autre génération.

Par la suite, Yay Bineta exploite l'orgueil d'El Hadji en le défiant: "Tu as peur de tes femmes! Ce sont tes femmes qui décident, portent les pantalons chez toi? Pourquoi ne viens-tu pas nous voir?"³⁷ Il tombe dans le piège: "Jamais, se disait-il, une femme ne lui dicterait sa conduite. Pour prouver qu'il était maître chez lui, il raccompagna la fille chez ses parents".³⁸

³² X, 21.

³³ X, 16.

³⁴ X, 17.

³⁵ X, 17.

³⁶ X, 17.

³⁷ X, 18.

³⁸ X, 18.

Yay Bineta a aussi recours au désir de statut social³⁹ d'El Hadji - "Cette troisième union le hissait au rang de la notabilité traditionnelle, [...] c'était une promotion"⁴⁰ - ainsi qu'aux mensonges et flatteries: "[N]ous pouvons t'affirmer que notre fille ne voit que par tes yeux, n'entend que par tes oreilles".⁴¹ Elle utilise en outre le prétexte que N'Goné cherche du travail pour que la jeune femme puisse aller le voir souvent. Il s'en suit que "[l]e glissement de l'homme se faisait doucement, [u]ne mutation des sentiments s'opérait" chez le protagoniste.⁴²

Finalement, Yay Bineta s'adresse à la religiosité et à la fierté masculine d'El Hadji quand il a recours à ses deux femmes comme excuse pour ne pas en prendre une troisième:

N'était-il pas musulman? Fils de musulman? Pourquoi repoussait-il ce que Yallah souhaitait? Etait-il un tubab pour consulter ses épouses? Le pays avait-il perdu ses hommes d'hier? Ses hommes valeureux dont le sang coulait dans ses veines?⁴³

La conclusion est inévitable: El Hadji est "harponné par la Badiène" et cède "par faiblesse".⁴⁴

La plupart des détails minutieux dans le roman sont omis dans le film. Sur l'écran, il n'y a aucune mention du passé de N'Goné ainsi que de son désir de danser et d'être avec ceux de sa génération. Elle est soumise et on ne connaît jamais ses sentiments à l'égard du mariage. Elle est simplement présentée comme un trophée qui atteste le statut social d'El Hadji. Délibérément, Sembène

³⁹ Dans cette société, il n'est pas inconvenant d'étaler sa richesse en prenant une autre femme. Au contraire, cela reflète le statut social de la même façon qu'une vedette de cinéma occidentale achète une nouvelle résidence ou se marie pour une quatrième fois. ASHBURY, R., *op. cit.* p. 67.

⁴⁰ X, 12.

⁴¹ X, 19.

⁴² X, 18.

⁴³ X, 20.

⁴⁴ X, 20.

ne lui donne pas de voix, et abstraction faite de son rôle de troisième femme, elle n'a pas de caractère ni d'existence propre.⁴⁵ Le réalisateur la montre comme femme-objet non seulement par son manque de voix et de personnalité, mais aussi en utilisant le symbolisme. Un exemple est le mannequin qui la remplace vers la fin du film.⁴⁶ Dans la scène en question, Sembène nous montre en plan américain un des mendiants portant le diadème de la mariée sur le front. Il prend la place d'El Hadji à côté du mannequin qui porte la perruque et la robe de N'Goné⁴⁷ pendant que les mendiants se moquent d'El Hadji. Ensuite, quand ce dernier se trouve torse nu dans le salon, le mendiant met le diadème sur la tête d'El Hadji – une image grotesque et une allusion parfaite aux maigres vestiges de son troisième mariage. Ce symbole n'apparaît pas seulement dans cette séquence. On nous le montre en effet dans le récit cinématographique.⁴⁸ Le scénariste utilise le montage pour rendre évident un concept abstrait. La répétition de ce symbolisme devient un leitmotiv. Chaque fois que Sembène veut souligner le rapport entre la jeune mariée et le fait qu'El Hadji a commis une faute en se mariant une troisième fois, il introduit des images du mannequin. Ce symbole est également présent dans le roman⁴⁹ mais n'a pas la force de frappe des images dans le film.⁵⁰ Il y a aussi la photo de N'Goné nue, accrochée au mur de la chambre nuptiale et montrée en arrière-plan pendant que la Badiène lui

⁴⁵ Dans les films africains, l'accent est souvent mis sur la nature métonymique des personnages plutôt que sur leur développement psychologique. ASHBURY, R., *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶ Il faut cependant garder en tête que, comme le dit Christian Metz, chaque objet qui a une connotation cinématographique et par conséquent symbolique, n'a pas seulement un signifié qui motive le signifiant mais qui le dépasse aussi. C'est-à-dire que le mannequin n'est pas seulement un symbole de N'Goné, la femme, parce qu'il lui ressemble (la motivation), mais est aussi un rappel constant pour El Hadji du fait qu'il a commis une grande faute en se mariant une troisième fois (le dépassement). METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Editions Klincksieck, Paris, p. 112.

⁴⁷ x, séquence XIX.

⁴⁸ Chaque apparition du mannequin est analysée dans ce chapitre au fur et à mesure (x, séquences V, VII, XVIII et XIX).

⁴⁹ X, 43, 45, 159 et 162.

⁵⁰ Par exemple: "Le bossu tournait en rond devant le mannequin [...] Il dévêtit le modèle, posa la couronne sur son crâne plat de rachitique" (X, 162).

donne des conseils concernant ses devoirs de bonne épouse.⁵¹ La photo souligne la promesse de ce que le mariage est censé apporter à El Hadji. C'est la N'Goné érotique de la photo qu'il épouse.⁵² Cet objet-symbole n'apparaît pas dans le roman.

Le film omet les rapports entre la Badiène et les parents de N'Goné. Il omet aussi les manœuvres de Yay Bineta pour faire en sorte qu'El Hadji prenne N'Goné comme troisième épouse. Dans le film, on rencontre la marieuse pour la première fois durant les noces lorsqu'elle se vante des cadeaux offerts à la mariée.⁵³ Tout comme dans le roman, elle est avide d'argent et d'objets de valeur. Elle accueille aussi les deux autres femmes d'El Hadji chaleureusement: "Mes chères, vous n'avez rien pris comme rafraîchissement. Servez-vous. C'est aussi votre maison",⁵⁴ leur dit-elle, par hypocrisie plutôt que par gentillesse.

Sembène nous la montre aussi dans une scène comique où elle essaye de convaincre El Hadji de se conformer à une superstition africaine. Cette dernière exige que le marié s'assoie sur un mortier, le symbole phallique du pilon entre les jambes⁵⁵ pour qu'il puisse être à la hauteur le soir de ses noces. Mais El Hadji refuse de suivre ses "conseils".

Plus tard, quand il se rend dans la chambre nuptiale avec sa nouvelle épouse, la Badiène les accompagne et contrôle tout.⁵⁶ Le fait que Sembène les filme de dos avec El Hadji suivant sagement les deux femmes en tenant le voile de son épouse est significatif. C'est surtout le cas après la scène précédente⁵⁷

⁵¹ x, séquence VII.

⁵² MURPHY, D., 2000, *Sembene - Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey, Oxford, p. 117.

⁵³ "Chers parents, voici les cadeaux offerts à ma fille, pour son mariage. La télé que voici..., une voiture dehors. Voici les clefs. Cette boîte-ci contient de l'or" (x, séquence I).

⁵⁴ x, séquence IV.

⁵⁵ x, séquence V.

⁵⁶ x, séquence VII.

⁵⁷ x, séquence VI.

où El Hadji se trouve entre ses collègues, se sent tout puissant et déborde de confiance. Le cinéaste utilise le contraste⁵⁸ d'atmosphère dans ces deux scènes pour créer la tension dramatique. Après l'atmosphère festive et joviale entre amis, le spectateur ressent la tension nerveuse créée par le silence. Une fois qu'El Hadji se trouve seul entre les deux femmes, il perd sa voix ainsi que sa confiance en lui et ne fait que les suivre. Le roman inclut aussi l'épisode où les collègues d'El Hadji lui offrent des conseils sur des aphrodisiaques. Cependant, le marié ne se montre pas confiant comme à l'écran puisqu'il ne dit mot. Par contre, le roman n'inclut pas la procession vers la chambre nuptiale.

Après leur entrée dans la chambre, la Badiène envoie El Hadji dans la salle de bains et lui ordonne de se préparer pour passer sa première nuit avec sa nouvelle épouse. Il obéit sans se plaindre. De son côté, la marieuse déshabille la mariée et la prépare pour sa nuit de noces. Ce faisant, la Badiène avertit la jeune femme:

Tu dois avoir à l'esprit que l'homme n'est pas l'égal de la femme. L'homme est le maître. Tu dois être disponible. Tu ne dois pas élever ta voix. Il faut être soumise.⁵⁹

Passons maintenant du portrait psychologique au portrait physique de la marieuse à l'écran. Sembène ne la montre qu'une fois en gros plan.⁶⁰ Contrairement au roman, elle n'est pas dépeinte de manière aussi négative. Son portrait physique se conforme à la convention africaine pour la femme d'âge moyen.⁶¹ Elle est de forte constitution, robuste aux traits ni fins ni laids et porte avec des coiffes assorties des boubous larges pour couvrir sa corpulence.

⁵⁸ Une des méthodes de montage les plus frappantes et aussi les plus courantes. PUDOVKIN, V., 1999, "From film technique" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ x, séquence VII et X, 43.

⁶⁰ x, séquence VII.

⁶¹ MACRAE, S., 1999, "The mature and older women of African film" in HARROW, K. W. (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, Africa World Press, Trenton NJ, p. 242.

Pour ce qui est de N'Goné, il est intéressant de noter comment Sembène décrit la jeune femme et la nature du désir qu'El Hadji, un homme d'un âge déjà avancé, éprouve pour sa fraîcheur:

N'Goné [...] avait la saveur d'un fruit, que ses femmes avaient perdue depuis longtemps. La chaire ferme, lisse, l'haleine fraîche l'attiraient vers elle. Entre ses deux épouses, l'exigence quotidienne de ses affaires, N'Goné était la paisible oasis de la traversée du désert.⁶²

Notons les métaphores employées par Sembène dans cet extrait. La première tourne autour de la gourmandise. Il compare N'Goné à un fruit qui donne envie d'être mangé. Elle est appétissante, elle est jeune et a la "chair ferme, lisse" comme un beau fruit qu' El Hadji désire avec avidité. Plus tard dans le récit, on lit quand les mariés se retrouvent dans la chambre nuptiale que "[l]'homme contemplait ce corps avec une insistance gourmande".⁶³ Cette comparaison sert aussi à accentuer une fois de plus l'aspect sexuel de leur mariage ainsi que le fait que la jeune femme est traitée et considérée par son époux comme un objet.

La seconde métaphore présente N'Goné comme une "paisible oasis" dans "la traversée du désert" d'El Hadji. Cette métaphore est revêtue d'ironie parce qu'on apprend plus loin que N'Goné fut tout sauf une source de calme et de paix dans la vie d' El Hadji. C'est en effet ce troisième mariage qui a transformé sa vie en "désert".⁶⁴

⁶² X, 18.

⁶³ X, 43.

⁶⁴ Lié à cette image de l'oasis dans le roman est, à l'écran, le nom de la villa de N'Goné inscrit sur une des colonnes de la grille du jardin: "coin de ciel". La caméra nous le dévoile juste au moment où la vie d'El Hadji est le contraire d'un paradis sur terre. C'est encore un exemple de l'ingéniosité de Sembène cinéaste puisqu'il utilise une petite image filmique pour donner au spectateur beaucoup d'information. Dans le roman, cette nuance est absente parce que "[c]haque villa avait été baptisée du nom de l'épouse" (X, 24).

La N'Goné de l'écran⁶⁵ reflète aussi la convention africaine en ce qui concerne le type physique. Dans le cinéma africain, la femme nubile a tendance à être svelte avec un visage de beauté classique compatible avec les conventions occidentales. Elle est souvent assez grande et porte des vêtements moulants soit occidentaux, soit africains pour complimenter son corps élancé. Son apparence révèle la beauté de la jeunesse et la vitalité sexuelle.⁶⁶ La caméra nous la présente plusieurs fois dans les première et sixième séquences. Elle est en très gros plan derrière son voile de mariée, les cheveux nattés à l'africaine, le visage jeune et joli sans aucun signe de bonheur. Ses lèvres charnues et voluptueuses sont sans sourire.⁶⁷ Elle reste, malgré l'attention que la caméra lui porte surtout au début du film, une femme type sans profondeur qui est présente seulement pour plaire à l'homme. Le spectateur ne la voit pas en dehors de son rôle de jeune femme appétissante soit en robe de mariée, soit complètement déshabillée.⁶⁸

Les métaphores à l'écrit sont évidemment perdues dans le film mais Sembène les remplace par d'autres techniques dans la scène de préparation des mariés pour leur nuit de noces. Le montage alterné⁶⁹ a de nouveau un impact saisissant sur le message que Sembène veut transmettre. Afin de montrer au spectateur le désir d'El Hadji envers sa nouvelle épouse, le cinéaste alterne les syntagmes. Les premiers dévoilent soit N'Goné en train d'être déshabillée par sa mère en premier plan, soit une photo de son buste nu et sensuel accroché au mur de la chambre nuptiale. Les seconds, en plan rapproché, montrent El Hadji

⁶⁵ x, séquences I, VI, VII, XI, XII et XIV.

⁶⁶ MACRAE, S., *op. cit.*, p. 242.

⁶⁷ Le seul plan dans lequel on la voit sourire est celui où elle dance avec son époux après qu'il lui ait soulevé le voile. Partout ailleurs, elle a des expressions fort sérieuses pour une femme qui vient juste de se marier.

⁶⁸ La dernière fois qu'elle apparaît sur scène, Sembène nous la montre fugitivement de dos habillée en africaine parce qu'elle laisse savoir à son époux qu'elle est "indisposée" et que son rôle de femme-objet est en fait terminé.

⁶⁹ "[I]l a été inventé pour permettre des 'effets de style' et de composition, mais il est devenu un schéma d'intelligibilité de la dénotation, puisque les spectateurs savent désormais que l'alternance des images sur l'écran est toujours susceptible de signifier que, dans la temporalité la plus littérale de la fiction, les événements présentés sont simultanés" (METZ, C., *op. cit.*, p. 120).

en train de se préparer pour son "combat".⁷⁰ Le sens du montage est clair. Avec cette série de syntagmes juxtaposés, Sembène permet au spectateur d'entrer dans les pensées d'El Hadji concentrées sur le beau corps qui l'attend dans la chambre nuptiale.

À l'écran, on ne voit jamais le couple se parler. Leurs relations sont purement sexuelles. Le même message est dans le roman, mais avec quelques nuances supplémentaires. Il y a en effet des conversations. Elles tournent cependant sur des sujets banals⁷¹ parce que les époux n'ont pas d'intérêts communs et qu'il y a entre eux une grande différence d'âge.⁷²

Quant à la façon dont le mariage est consommé, le roman nous informe que N'Goné "pleurait"⁷³ par "pudeur ou timidité"⁷⁴ au moment de passer sa première nuit avec El Hadji. Sa réaction après la première nuit - N'Goné "sanglotait"⁷⁵ et "poussa un cri : un cri d'animal en détresse"⁷⁶ - témoigne de la frustration et de la honte que la jeune femme ressent parce que le mariage n'a pas été consommé. Ses sentiments s'expliquent par le fait que, dans la société wolof, comme dans beaucoup d'autres sociétés africaines, la virginité et la défloration de la mariée sont d'une importance capitale.

Dans le film, Sembène fait la critique de l'absurdité de ce type de mariage de manière plus acerbe et emploie l'humour pour la communiquer. Après les

⁷⁰ Terme utilisé par un de ses collègues quand il se réfère à la première nuit d'El Hadji et de N'Goné (x, séquence VI).

⁷¹ "Cette banale causerie, qui n'avait rien d'élevé ni de subtil, révéla à El Hadji qu'avec N'Goné il n'avait construit que sur du sable. Lui non plus n'avait pas de riches conversations, fines, délicates et spirituelles" (X, 98).

⁷² N'Goné a dix-neuf ans (X, 14) et El Hadji a cinquante ans (X, 9). Deux petits détails qu'il n'est pas nécessaire de mentionner dans le film parce que leur différence d'âge est évidente dans les images.

⁷³ X, 43.

⁷⁴ X, 43.

⁷⁵ X, 44.

⁷⁶ X, 45. Encore une métaphore que Sembène emploie afin de souligner le type de relations qu'a ce couple, c'est-à-dire des relations purement sexuelles qui n'existent que sur un plan animal.

espoirs de la veille, les deux mariés sont assis abattus sur leur lit. Tous les deux regardent vers le bas, El Hadji avec sa tête entre les mains. La Badiène, accompagnée d'un autre membre de la famille portant un coq et un couteau, est prête, si nécessaire, à fabriquer l'évidence, le drap tâché du sang de la vierge. La scène avec les cris angoissés du coq qui ponctuent les explications du couple et les récriminations de la Badiène est particulièrement comique.⁷⁷

Les lois coraniques permettent à un homme d'avoir quatre épouses: "Epousez, comme il vous plaira, deux, trois ou quatre femmes"*.⁷⁸ Ceci n'est cependant permis que si l'homme a les moyens de traiter toutes ses épouses de la même façon. Cette condition est seulement de nature morale.⁷⁹ Il ne s'agit en effet pas d'une restriction légale au droit de l'époux. C'est une des raisons pour lesquelles il existe encore de nombreux mariages polygames.⁸⁰ "Le résultat en est que les dispositions coraniques concernant le statut et la position des femmes dans la famille sont tombées en désuétude et ont été largement perdues"*.⁸¹

L'auteur du *Mandat* laisse entendre que les femmes se sont faites les complices de cette altération: "des générations et des générations de docilité avaient fait des femmes de chez nous des exécutantes, des soumises".⁸²

⁷⁷ x, séquence VII.

⁷⁸ ASAD, M., *op. cit.*, p. 101, Sūrah 4: 3.

⁷⁹ ASAD, M., *op. cit.*, p. 130.

⁸⁰ "La polygamie concerne, au Sénégal, 30 à 50% des hommes mariés et une proportion plus élevée encore de femmes mariées (jusqu'à 60%). Son taux varie selon les ethnies, les régions, les zones de résidence (rurales, urbaines), les catégories sociales. Elle est toujours d'une pratique courante en ville, dans les couches modernes, même si elle apparaît comme une institution condamnée par l'évolution. Des recherches ont montré son accroissement dans les milieux relativement plus aisés qui disposent davantage de moyens" (DIOP, A. B., *op. cit.*, p. 51).

⁸¹ COULSON, N., & HINCHCLIFFE, D., 1978, "Women and Law reform in contemporary Islam" in BECK, L. & KEDDIE, N. (eds), *Women in the Muslim World*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, p. 38.

⁸² M, 136.

Aucun personnage ne symbolise mieux cette soumission de la femme qu'Adja Awa Astou, la première femme d'El Hadji, dans le film ainsi que dans le texte romanesque, *Xala*.

[Awa] est fataliste et accepte sa condition de femme négligée par son mari. Elle est tellement détachée et soumise à son époux qu'elle ne réagit même pas quand il ne remplit pas ses devoirs conjugaux. [Elle] cache ses sentiments au fond d'elle-même et il ne lui vient pas à l'idée de se révolter.

Quand elle apprend le troisième mariage de son mari, elle se sent profondément blessée mais réussit à se dominer au nom de la religion. Elle se rend compte qu'elle est 'incapable de lutter, de rivaliser' [X, 36].⁸³

À l'écran, quand Rama, sa fille, essaye de la convaincre de divorcer, Awa lui répond qu'elle "n'approuve pas ce troisième mariage, ni le deuxième mariage de [s]on père" mais que " ... devant l'adversité nous devons être patients".⁸⁴

Sembène présente néanmoins la première épouse d'El Hadji de manière positive. On apprend ainsi dans le roman qu'elle ne s'est pas mariée par devoir, que son père était farouchement catholique et s'était opposé à son mariage avec un musulman, mais qu'elle s'est "apostasiée par amour pour mieux partager les félicités d'une vie conjugale".⁸⁵ Les détails de sa vie avant son mariage sont omis dans le film. La seule façon dont Sembène aurait pu les montrer aurait été en ajoutant un retour en arrière. Il a décidé cependant de ne pas le faire parce que le film est déjà suffisamment long et qu'il veut garder sa chronologie aussi linéaire et simple que possible.⁸⁶

⁸³ IJERE, M. I., 1989, "La condition féminine dans *Xala* de Sembène Ousmane", *L'Afrique Littéraire*, no. 85, p. 26.

⁸⁴ x, séquence II.

⁸⁵ X, 24.

⁸⁶ "Sembène joue avec la chronologie plus librement dans le roman que dans le film. D'une manière générale, dans ses films, Sembène opte pour une narration linéaire chronologique, dans la mesure du possible, car il veut ses films clairs et facilement accessibles" (WYNCHANK, A., 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines: transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Camets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, p. 134).

Le portrait peint dans l'œuvre romanesque décrit Adja Awa Astou comme une femme qui a la quarantaine. Malgré ses six grossesses, elle a "conservé un corps élancé" et a toujours "le teint d'un noir tendre, le front bombé, la ligne du nez délicat, un rien élargi, un visage qu'animaient des sourires retenus [et] le regard candide derrière des yeux en amande". Notre auteur ajoute aussi que, malgré son "apparence fragile", elle avait "une volonté et une ténacité sans bornes".⁸⁷ En dépit du fait qu'elle est la plus âgée des trois femmes d'El Hadji, Sembène ne la décrit pas comme une vieille femme qui a perdu son attrait. Il la dépeint comme une femme non seulement attirante physiquement mais surtout d'un bon tempérament et une épouse exemplaire.

La première fois qu'Adja Awa Astou est introduite dans le film,⁸⁸ elle nous est présentée en premier plan et en plan américain⁸⁹ dans une pose digne et sereine manipulant son *sotiou*,⁹⁰ un objet associé à la tradition africaine.⁹¹ Elle est vêtue d'un habit traditionnel composé d'un long boubou ainsi que d'une coiffe et d'un châle assortis qui lui couvrent la tête et le cou.⁹² L'actrice qui la représente⁹³ n'est pas aussi jeune et jolie que celle qui joue le rôle de N'Goné.⁹⁴ Elle a aussi une cicatrice sur son sourcil droit: il faut quand même que le cinéaste nous montre quelques petits ravages de l'âge. Ce n'est que durant la

Xala suit une chronologie linéaire avec deux exceptions: une projection dans le futur (séquence XI) et un retour en arrière (séquence XII) qui sont très importants pour expliquer l'angoisse que ressent El Hadji à cause de son *xala* et qui ont été discutés de manière détaillée dans les chapitres précédents.

⁸⁷ X, 24.

⁸⁸ x, séquence II.

⁸⁹ On ne la voit en gros plan que plus tard dans le film quand il s'agit de montrer ses réactions envers certains problèmes de sa vie.

⁹⁰ Un long cure-dents.

⁹¹ Un "code culturel" selon Metz car cet objet a une connotation comprise par un groupe culturel, dans ce cas, les africains traditionnels (METZ, C., *op. cit.*, pp. 114 et 116).

⁹² Tandis que dans le roman elle "ne se vêtait qu'en blanc" (X, 24) depuis son retour du pèlerinage à la Mecque avec son mari, on ne la voit jamais habillée en blanc dans le film, ce qui se comprend parce que Sembène ne se concentre pas sur son aspect religieux à l'écran.

⁹³ Seun Samb.

⁹⁴ Dieynaba Dieng.

réception du troisième mariage de son mari⁹⁵ et l'humiliation d'El Hadji⁹⁶ à la fin du film qu'elle est filmée en gros plan. Ceci est rare dans les films de Sembène où ce sont surtout le plan américain et le plan lointain qui prédominent.⁹⁷ En effet, le cinéaste réserve les gros plans pour les moments où il est crucial à son message de diminuer la distance psychologique entre le personnage et le spectateur. Dans le premier cas, il veut dévoiler au spectateur le rapport entre les deux premières épouses et leurs opinions sur le troisième mariage de leur époux. Ce faisant, Sembène nous montre un des aspects négatifs de la polygamie. Dans le second cas, Sembène veut faire partager au spectateur la souffrance qui se lit sur le visage trempé de larmes d'Awa pendant qu'elle regarde son mari humilié devant tout le monde.

Dans *Véhi-Ciosane*, Ngoné War Thiandum est aussi soumise à son mari.⁹⁸ Toutefois, les remarques de Sembène concernant les raisons de sa soumission, et surtout le commentaire que nous soulignons, révèlent que l'héroïne a pris le temps de méditer sur sa condition. Accoutumée à la soumission, endoctrinée, elle se force à accepter son sort:

On ne lui donnait jamais – hormis les travaux domestiques – l'occasion de formuler son point de vue, d'émettre son opinion. Elle devait écouter, appliquer ce que son mari disait. Ngoné War Thiandum en était arrivée à se dire, mieux à se convaincre que ce que disait l'homme avait plus de sens que ses idées tortueuses**.⁹⁹

Les détails physiques de Ngoné War Thiandum sont rares:

⁹⁵ x, séquences IV et VI.

⁹⁶ x, séquence XIX.

⁹⁷ ASHBURY, R., *op. cit.*, p. 89.

⁹⁸ "Epouse, mère, je le suis restée sans rechigner, sans incriminer les écarts de conduite de mon mari; docile à mon maître – mon maître après toi, Yallah -, [...]. Du repos, je n'en ai eu que, lorsque lui, mon maître avait le repos. Jamais le timbre de ma voix ne s'est d'une octave élevé plus que le sien. J'ai toujours gardé en sa présence mes cils rivés au sol [...]. Je lui ai toujours obéi, sachant que j'obéissais à ta volonté" (VC, 30).

⁹⁹ VC, 31.

Ses doigts, nerveusement, coinçaient les perles du chapelet, les dents serrées, les mâchoires crispées tant la souffrance vive la torturait,¹⁰⁰

[e]lle leva sa figure ravagée, les paupières épaissies par le manque de sommeil de ces trois dernières nuits,¹⁰¹

- ce visage [...] sobre, sans artifice -, au coin de la bouche, légèrement crispée [...], la lèvre inférieure tatouée,¹⁰²

[l]e sourire qu'elle imposait à sa figure était trahi par la rigidité cohérente de ses traits, et à ses cils se suspendaient la lassitude et l'entêtement.¹⁰³

Ces quelques détails nous révèlent surtout la souffrance et le conflit qui accablent le personnage. Sembène décrit les tourments de Ngoné de manière plus minutieuse dans la nouvelle que dans le film. Par exemple, l'introduction du personnage dans la nouvelle a lieu quand Ngoné passe la dernière nuit de son *momé*¹⁰⁴ avec son mari. Sembène dévoile largement et avec beaucoup de sensibilité¹⁰⁵ la souffrance physique et morale de l'héroïne qui ne réussit pas à dormir:

La respiration de son mari, régulière, forte, emplissait la case.

[...]

La paillasse bruissait: la forme devenait vie?... Non!... Les doigts se retirèrent de leur havre de sommeil. A ses pieds s'ancra un pied chaud, endormi. Son cœur s'élança. L'impétuosité du sang réchauffait mal ses souvenirs qui trébuchaient sur les récifs de son passé. Elle s'efforçait de renoncer à ce passé, à ce corps. Elle ne le put, même en brutalisant ses souvenirs.

[...]

¹⁰⁰ VC, 34.

¹⁰¹ VC, 35.

¹⁰² VC, 35.

¹⁰³ VC, 37.

¹⁰⁴ "[N]ombre de jours qu'un polygame consacre à une des co-épouses" (X, 27).

¹⁰⁵ VC, 27 – 29.

Elle n'avait rien pour calmer les élancements de son cœur. L'esprit en vol planait d'une cime à l'autre de sa vie passée, présente. Elle reprenait alors le fil d'une sorte d'existence nouvelle, horrible: toute son existence d'hier alimentée de beaux préceptes n'avait été que mensonges. Elle n'avait vécu que prisonnière d'un ordre moral faussement mensonger... 'Autrement comment et pourquoi cet acte?' se demandait-elle.¹⁰⁶

Sembène nous montre ici que dans la société patriarcale dans laquelle se situe le récit, les femmes sont souvent victimes des traditions, des règles et des lois.

Dans le film, cependant, Sembène n'inclut pas de scène qui révèle de manière aussi saisissante l'angoisse de Ngoné. Il perd de cette manière la possibilité de montrer l'augmentation de la tension dramatique jusqu'au suicide. Ceci illustre le fait que la Ngoné War Thiandum du film est plus superficielle que celle de la nouvelle. Le film étant un moyen de communication surtout visuel, le spectateur voit la physionomie de Ngoné mais Sembène ne fixe pas souvent la caméra sur l'héroïne. Il n'existe à l'écran qu'un seul gros plan de son visage,¹⁰⁷ juste après le tête-à-tête avec son amie et griotte Gnagna. C'est le moment où cette dernière confirme à Ngoné qu'elle sait qui est le père du bébé que porte Khar. Son expression reflète la tristesse et la honte causées par l'inceste de son mari avec sa fille. Les deux autres gros plans de Ngoné sont fixés sur ses mains. Dans le premier, elle est en train de réciter son chapelet. Dans le second, elle cueille des fruits vénéneux pour se suicider. Sembène semble vouloir insinuer que les mêmes mains qu'elle utilise pour communiquer avec Allah sont celles qui n'attendent pas son intervention et prennent l'initiative de mettre fin à sa souffrance. À l'aide de cette technique, ces mains, "extrait[es] du réseau de [leurs] rapports multiples, n'[ont] plus de relations directes qu'avec le cadre, qui limite [leur] espace, et avec les éléments internes qui le[s] composent. Isolé[es], [elles] devien[nent] un 'tout' perçu relativement à ses constituants alors que,

¹⁰⁶ VC, 28.

¹⁰⁷ n, séquence I.

comme partie d'un ensemble, [elles] étai[en]t noyé[es] dans les innombrables relations que cet ensemble entretient avec ses propres parties".¹⁰⁸

En général, la nouvelle a plus d'épaisseur que le film. On y lit des détails qui dévoilent l'âge de Ngoné.¹⁰⁹ On apprend aussi qu'elle était heureuse pendant sa jeunesse, qu'elle n'a pas toujours été une femme remplie d'amertume et de regrets¹¹⁰ et que sa vie a changé après son mariage:

Devenue femme, plus femme, plus jamais mon cœur n'a souri à un autre homme, plus jamais mon esprit ne s'est égaré à de libertines pensées. Humble, mon Yallah, comme Tu le veux, comme Tu le désires pour tes sujets.¹¹¹

Sembène inclut également dans sa peinture réaliste de la femme, deux femmes modernes qui ont des points communs en ce qui concerne leurs relations maritales.

La première est la femme blanche dans *La Noire de...*¹¹² Dans le film, elle est dépeinte comme dominant son mari de sa trop forte personnalité au point qu'il n'est plus capable de prendre l'initiative dans le ménage. C'est elle qui stipule les règles de comportement pour Diouana et c'est également elle qui la gronde quand elle n'obéit pas. Son mari se montre sensible aux problèmes de la bonne mais, quand il essaye de raisonner avec sa femme, elle ne fait pas cas de ses suggestions¹¹³ et il n'insiste pas. Les proportions de la nouvelle ne permettent pas à Sembène d'approfondir ses personnages. Nous savons donc

¹⁰⁸ MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome I, Editions Universitaires, Paris, p. 176.

¹⁰⁹ Elle a la quarantaine (VC, 35).

¹¹⁰ "Jeune fille, j'ai, comme toutes, élevé mon regard sur les gens de mon âge d'alors, ri aux éclats, couru sur terre, dansé avec frénésie sur la terre. J'ai ébouillanté la terre, la terre engorgée de la présence des morts, des morts des autres, dans les moments de grande hâte" (VC, 30).

¹¹¹ VC, 30.

¹¹² Elle est la première femme moderne dans l'œuvre de Sembène.

¹¹³ Par exemple, *nd*, séquence IV.

très peu de choses sur l'homme blanc et encore moins sur ses rapports avec son épouse.

La seconde femme moderne, Oumi N'Doye, est la deuxième épouse d'El Hadji. Elle ne pense qu'à satisfaire ses propres désirs, ne respecte pas son mari et se moque souvent de lui. Quand il a le *xala*, au lieu de lui témoigner de la compréhension, elle l'insulte: "Je ne suis pas de bois, comme disent les Français. Je te préviens que, moi aussi, je peux aller ailleurs".¹¹⁴

À l'écran, lorsque les deux époux sont ensemble dans la chambre d'Oumi, Sembène nous les montre en plan américain, partageant le cadre des plans. Mais très vite El Hadji devient l'objet silencieux des récriminations d'Oumi. Cette dernière commence à prendre de plus en plus de place sur l'écran quand elle se penche vers lui, insulte Awa et exige qu'il lui donne de l'argent. Elle domine aussi l'espace par sa position au dessus d'El Hadji. Elle est assise sur un tabouret tandis qu'il est assis sur le lit qui se trouve plus bas. El Hadji essaye de la dompter en se levant et en élevant la voix. Elle n'a toutefois pas peur de ses menaces et le force à se rasseoir. Le spectateur a l'impression que le mari n'a jamais le dessus et que c'est Oumi qui contrôle toujours la situation. Cette impression est confirmée lorsqu'ils sortent de la chambre et qu'elle le pousse sans ménagement vers la porte.

Sembène ne se limite pas au traitement des relations entre co-épouses et leurs époux. Il affronte aussi la délicate question des rapports entre co-épouses.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le Coran pose comme condition au mariage polygame que toutes les épouses soient traitées sur un pied d'égalité. Sembène nous montre que tel n'est très souvent pas le cas en pratique et que la nouvelle femme est presque toujours la favorite. Ceci cause jalousie, rivalité et frustration entre les co-épouses.

¹¹⁴ X, 103.

Sembène, porté à décrire la réalité aussi précisément que possible, reconnaît qu'il existe une petite minorité de femmes qui ne sont pas jalouses. Celles-ci ne se trouvent que dans les familles où Sembène nous montre que l'homme traite ses épouses sur un pied d'égalité, ce qui semble se produire surtout dans les familles rurales.

Dans la plupart des autres familles, le sentiment de jalousie est présent et très réel. L'usage incorrect de l'institution polygamique semble être la cause dans *Xala* des souffrances de la deuxième femme d' El Hadji lors du troisième mariage de ce dernier.

La troisième union de son mari lui était insupportable, la minait même. L'idée qu'elle était une deuxième, une facultative, l'enrageait. Cette position du milieu, cette escale était intenable pour les *wéjè* co-épouses. La première épouse implique un choix, elle est une élue! La deuxième est une facultative! La troisième? Une estimée. Pour les *moomé-aye*, la seconde épouse est une charnière. Elle avait examiné sa position dans ce cycle de rotation de l'homme entre les co-épouses, elle se voyait en disgrâce.¹¹⁵

Dans le film, cette jalousie nous est montrée de manière encore plus frappante. Sembène emploie plusieurs "épisodes" pour souligner cet aspect négatif de la polygamie. Les première et deuxième femmes assistent par devoir aux troisièmes noces mariage de leur mari.¹¹⁶ Elles vont s'asseoir dans une autre salle que celle où se passe la réception pour ne pas voir le nouveau couple ensemble. Awa souffre le plus de ce mariage. Quant à elle, Oumi est seulement jalouse parce qu'elle n'est plus celle qui va recevoir toutes les attentions sexuelles de son mari. En effet, elle oublie très vite ses problèmes et ne pense qu'à se divertir quand un autre homme s'intéresse à elle. Awa, par contre, se sent mise sur la touche: "Toi et moi, sommes de trop ici", dit-elle à sa co-épouse avant de quitter les festivités. Le contraste entre les deux femmes est beaucoup

¹¹⁵ X, 58 – 59.

¹¹⁶ X, séquence VI.

plus frappant dans le film. La caméra filme d'abord en premier plan le couple formé par Oumi, une grande femme surmontée de sa perruque et à la robe noire décolletée, dansant avec le minuscule Président de la Chambre, les yeux au niveau de la poitrine de sa partenaire. Les intentions satiriques de cette scène sont évidentes. Après cela, la caméra suit Adja Awa Astou qui quitte de manière digne, fière et sereine la propriété de la troisième épouse en passant à côté de la voiture-cadeau à l'entrée de la villa.

Mais la jalousie ne se limite pas aux sentiments que ressentent Adja Awa Astou et Oumi N'Doye envers la jeune co-épouse. Malgré le fait qu'elles se témoignent un minimum de politesse quand elles se rencontrent en public (et ceci se produit très rarement) aucune amitié n'existe entre elles. Il est en fait évident que ces deux femmes ne s'aiment pas. Oumi n'a aucun respect pour Awa, son aînée. Dans le roman, elle dit à la Badiène d'un ton sarcastique sans laisser le temps à sa co-épouse de placer un mot:

N'aie crainte, nous avons l'habitude! Nous sommes une même famille; le même sang coule dans les veines de nos enfants.

[...]

Je prends exemple sur notre aînée, Adja. Je remercie Yalla de me mettre à l'épreuve, afin qu'à mon tour, moi aussi, je puisse prouver que je ne suis ni jalouse, ni égoïste.¹¹⁷

Oumi est pourtant très jalouse et ne rate pas une occasion d'extérioriser ce sentiment en présence de leur mari en appelant Awa "une vieille peau de poisson sec"¹¹⁸ et en la soupçonnant d'être la cause de l'impuissance d'El Hadji.

Quant à elle, Awa n'est pas sévère et demeure digne. Elle démontre par ses actes qu'elle est consciente de ses droits et obligations en tant que première épouse.¹¹⁹ Malgré le fait qu'elle se soumet aux règles d'une société polygame,

¹¹⁷ X, 33.

¹¹⁸ X, 30 et x, séquence III.

¹¹⁹ "Le fait qu'elle soit la première épouse lui confère un statut particulier qui revête un sens distinct pour l'audience sénégalaise de Sembène"* (PETTY, S., 1996,

Sembène nous montre de manière très subtile qu'elle a du pouvoir. C'est le cas, par exemple, dans la scène où El Hadji se trouve seul avec elle et la prie de sortir de la voiture pour saluer Oumi dans sa villa.¹²⁰ Le réalisateur emploie le procédé du champ-contrechamp¹²¹ pendant leur court échange. Dans chaque champ où apparaît El Hadji hors de la voiture, il se penche vers Awa et reste dans la partie gauche du cadre pendant qu'Awa prend la partie droite du cadre. Les contrechamps avec Awa par contre nous la montrent centrée dans le cadre en plan américain. Sembène lui donne de cette façon une position plus imposante à l'écran. De là, elle rappelle avec fermeté à son époux les règles islamiques quant au mariage qui stipulent que c'est Oumi qui doit venir chez elle et pas l'inverse.¹²²

Dans le roman, durant la même scène, Sembène peint avec des mots lourds de sens une profondeur d'émotions qu'il n'est pas possible de montrer à l'écran. Les paroles d'Awa sont aussi plus sévères:

Elle se maîtrisait pour ne pas exploser. Du fin fond d'elle-même, telle des vagues furieuses, sa déception grondait. Sincèrement croyante, elle se dominait, domptait sa fureur, suppliait son Yalla de l'assister. Contrôlant un débit de paroles, elle dit:
- El Hadji, d'avance je te demande pardon! Mais tu sembles oublier que je suis ta AWA. Je ne mettrai pas les pieds dans cette maison. J'attendrai ici.¹²³

À l'écran, pendant la réception, Oumi s'adresse à Awa sans enlever ses lunettes de soleil. Awa lui fait comprendre, en baissant les lunettes d'Oumi, qu'elle se rend compte qu'elle souffre aussi cachée derrière le masque de ses lunettes noires. Les deux femmes apparaissent sur l'écran en gros premier plan, une technique que Sembène utilise quand il veut attirer l'attention du spectateur.

"Towards a changing Africa: women's roles in the films of Ousmane Sembene" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, p. 70).

¹²⁰ X, séquence III.

¹²¹ BINET, J., 1983, "Le langage des cinéastes africains" in *Cinémaction*, no. 26, p. 87.

¹²² PETTY, S., 1996, *op. cit.*, p. 70.

¹²³ X, 29.

Awa montre alors à Oumi que c'est elle qui commande lorsque, après avoir pris une petite gorgée de coca-cola, Awa passe le verre à Oumi pour qu'elle le remette sur la table.¹²⁴ Le regard contrarié d'Oumi, montré en gros plan, ainsi que son hésitation, dévoilent clairement ses émotions envers son aînée.

En raison de ces relations peu satisfaisantes dans les mariages polygames, quelques personnages féminins se rebellent contre leur condition. Sembène montre que cette rébellion varie de la révolte intérieure au suicide.

Un bon exemple de révolte intérieure qui évolue progressivement vers l'éclatement est celui de Nogoye Marie dans *Guelwaar*. Dans le film et dans le roman, son mari, Pierre Henri Thioune, n'a pas de respect pour elle et la maltraite. Sembène veut sans doute nous montrer ici que ce n'est pas seulement dans les mariages musulmans que les femmes ne sont pas traitées sur un pied d'égalité car il s'agit ici d'un mariage chrétien. Nogoye Marie n'a pas le droit à la parole devant son mari, Guelwaar. Il la rebute lorsqu'elle s'inquiète pour lui quand il va à la réunion de la distribution des dons alimentaires: "C'est pas tes oignons! Retourne à ta couture"¹²⁵ lui commande-t-il. Le narrateur apprend au lecteur que "[c]omme bon nombre de femmes de sa génération, Nogoye Marie n'a jamais eu de vie à elle".¹²⁶ En analepse, dans le roman, Sembène évoque le passé du personnage et le lecteur apprend que ce sont les mères des époux qui ont pris la décision finale concernant leur mariage.¹²⁷ On apprend aussi que Marie est devenue la femme de Pierre parce qu'un membre de la famille de ce dernier, la vieille Sigua, a étudié le caractère de Marie et en a tiré les conclusions suivantes:

elle sera épouse mouton, mère canard.
[...]

¹²⁴ x, séquence IV.

¹²⁵ g, séquence VIII.

¹²⁶ G, 78.

¹²⁷ G, 75.

Elle a la férocité de la lionne à certains moments, comme elle peut être plus douce qu'une biche. En habitation, une vraie souris: casanière.¹²⁸

Les analepses ou *flashs-back* permettent à Sembène de donner plus de profondeur à la psychologie des personnages. Le passé de Nogoye Marie est évoqué d'une manière plus complète dans le roman que dans le film. Dans ce dernier, pour marquer le passage du présent au passé, le cinéaste utilise un procédé qui ressemble à celui de l'association d'idées.¹²⁹ L'alliance de Guelwaar que Nogoye tient entre ses doigts et la photo de mariage accrochée au mur derrière elle évoquent dans sa mémoire une séquence analeptique de la cérémonie religieuse qui l'a unie à son époux. Cette association d'idées n'est pas seulement faite à partir d'objets. Sembène utilise aussi des sons comme raccord¹³⁰ entre les deux scènes. On entend d'abord les pleurs des femmes pendant que Nogoye regarde l'alliance. À l'objet et aux pleurs s'ajoute le son des cloches d'église. Enfin, lorsque le *flash-back* de la cérémonie est sur l'écran, le son des pleurs disparaît et il ne reste que le son des cloches comme fond sonore. Dans le roman, "la jeunesse de Marie est brossée, [ainsi que] ses pensées, ses espoirs, les craintes de ses parents, la visite de la vieille Sigua... . Ceci permet au lecteur de comprendre les pensées de Nogoye Marie quand elle s'adresse à son mari mort".¹³¹

Après son décès, pour la première fois depuis son mariage, elle se sent libre de lui dire ce qu'elle a accumulé en elle:

Perr, tu es là, je sais que tu m'entends. Tu vas m'écouter. J'ai à te parler, à te dire mes vérités. Pendant des années et des années, tu n'as jamais voulu m'écouter...m'entendre. Aujourd'hui je vais sortir ce que j'ai dans le cœur.
[...]

¹²⁸ G, 76.

¹²⁹ BINET, J., *op. cit.*, p. 88.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 135.

Tu es mort, frappé comme un chien galeux. Et moi?... As-tu pensé à moi? Orgueilleux que tu étais! J'ai vécu avec toi une trentaine de pluies. Je t'ai admiré, aimé. Tu m'as épuisée, fatiguée. Maintenant, tu me laisses seule... Seule. Ton héritage est trop lourd à porter....¹³²

Dans le film, Sembène nous montre Marie s'adressant au costume de son mari, étalé sur le lit avec chemise, cravate et gants blancs.¹³³ Cette séquence est beaucoup plus frappante et dramatique que celle du roman. Les paroles que la veuve adresse au défunt sont semblables à celles du roman, mais ce sont les images qui frappent. Marie enlève le châle noir qui lui couvre la tête et s'agenouille près du lit comme si elle allait prier. L'enlèvement du châle est un signe: elle ne s'adresse plus à Dieu mais à l'homme. Dans la religion chrétienne, la femme montre du respect et de l'humilité en se couvrant la tête parce qu'elle est inférieure à l'homme. Le fait qu'elle se découvre reflète qu'elle ne veut plus se montrer humble devant son mari. Ensuite, Sembène utilise le procédé du champ-contrechamp pour faire alterner les plans de Nogyoye Marie et la partie supérieure du costume de Guelwaar en plan moyen. En utilisant cette technique, Sembène veut créer la semblance d'une conversation. Sauf que cette fois-ci, c'est la femme qui parle et l'homme qui se tait. "L'opposition des images [...] reflète bel et bien une opposition des personnages".¹³⁴

Le même sentiment de révolte conduit d'autres femmes à quitter leur époux, voire à divorcer. Rien n'illustre mieux ce point que *Xala*. Sembène nous montre les deux plus jeunes femmes d'El Hadji, mues par l'égoïsme et la rapacité, délaissant leur époux parce qu'il n'est plus capable de leur offrir la vie de confort et de luxe qu'elles attendent:

Le même jour, après avoir quitté El Hadji, Yay Bineta déménageait avec la troisième femme. Les femmes louèrent un

¹³² G, 77.

¹³³ g, séquence V.

¹³⁴ BINET, J., *op. cit.*, p. 87.

camion-taxi, y empilèrent les meubles, la vaisselle, laissèrent les portes grandes ouvertes.¹³⁵

À l'écrit, Sembène consacre quatre pages¹³⁶ à la demande de divorce faite par la mariée qui, une fois de plus, fait tout au lieu de N'Goné. Le seul objet qu'elle rend à El Hadji est le diadème et le mannequin habillé de la robe de mariée. En quittant la maison de ses beaux-parents, El Hadji comprend vite pourquoi N'Goné avait eu hâte de divorcer: "À leur rencontre arrivait N'Goné, la main dans la main avec un jeune homme en chemise cintrée; son pantalon bridait ses fesses".¹³⁷ La demande de divorce est omise à l'écran. Sembène la remplace par la séquence saisissante et symbolique de la remise du mannequin.¹³⁸ On voit le voile de la mariée voler dans le vent hors de la fenêtre de la voiture. Ce voile est symbolique du mariage éphémère qui n'a pas su résister aux obstacles de la vie parce qu'il était seulement fondé sur l'avidité.

Quant à Oumi N'Doye, "sans prévenir son mari, elle alla s'installer chez ses parents dans un quartier populaire avec sa progéniture. [...] [E]lle vida, elle aussi, la villa jusqu'aux rideaux, frigidaires, tapis, etc.". ¹³⁹

À l'écran, on ne nous montre pas sa destination mais le cinéaste consacre toute une scène à son départ. Elle fait vider la villa de chaque meuble et de chaque tableau. Sembène souligne ici combien les objets lui sont importants et confirme que le mariage était fondé sur le matérialisme.

La "vieille" Awa (mot arabe qui veut dire: première épouse, nom de la première femme sur terre)¹⁴⁰ ne se comporte pas de cette manière. Elle comprend l'institution polygamique et accepte son rôle traditionnel de soutien de

¹³⁵ X, 153.

¹³⁶ X, 155 – 159.

¹³⁷ X, 159.

¹³⁸ x, séquence XVIII.

¹³⁹ X, 154.

¹⁴⁰ X, 29.

son mari sans se préoccuper de l'argent et du succès. Elle lui reste fidèle pendant ses mésaventures, vend même ses bijoux pour l'aider à payer ses dettes¹⁴¹ et reste près de lui pendant son humiliation. Le message que Sembène nous communique indique que la polygamie a été une malédiction pour El Hadji et qu'il aurait pu vivre une vie réussie s'il s'était contenté d'Awa. C'est elle qui, selon Sembène, est la plus importante:

[...] c'est toujours la première épouse que l'on considère comme sa vraie femme. C'est celle avec laquelle on a accumulé le plus d'expériences, celle qui est la mère des premiers enfants. Dans le cas de mon héros, elle l'a connu alors qu'il n'était rien. On peut oublier la première épouse mais c'est toujours à elle que l'on revient quand cela va mal. Les autres ne sont que des escales!¹⁴²

Le degré de rébellion chez les personnages féminins augmente dans la nouvelle *Taaw* quand la protagoniste, Yaye Dabo, se révolte contre l'injustice de son mari, Baye Tine, qui lui fait mener une vie de souffrance:

Baye Tine administrait avec sa lanière des coups à Yaye Dabo, qu'il maintenait au sol en appuyant un pied sur son dos.¹⁴³

La nuit, Baye Tine la couvrit d'une avalanche de grossièretés qui la fit transpirer, la traitant de chatte en chaleur. Et une nuit, l'homme la chassa du lit.¹⁴⁴

Il la menace souvent de la répudier ce qui est une véritable hantise pour la femme musulmane et la raison pour laquelle elle est prête à accepter n'importe quel mauvais traitement:

S'il revient dans cette maison, je te répudierai.
- Me répudier...? répéta Yaye Dabo.

¹⁴¹ X, 152.

¹⁴² HENNEBELLE, G., 1985, "Sembène parle de ses films" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, p. 29.

¹⁴³ T, 66.

¹⁴⁴ T, 87.

Elle avait souvent entendu ce mot. Chaque fois il creusait son ventre, lui inspirait de la crainte. Ce mot était plus effrayant, plus meurtrier que si elle était flagellée. Elle avait tout 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.¹⁴⁵

Cette menace, finalement, fait exploser cette femme auparavant si soumise et docile et l'entraîne à répudier elle-même son mari:

Avec force, elle repoussa Baye Tine qui tomba sur ses fesses. Yaye Dabo arracha prestement le pantalon des mains d'Aminata.

- Tiens, c'est moi qui te répudie et devant témoins. Quitte cette maison. Garde ton pantalon, c'est tout ce que tu as ici. Devant les hommes, tu joues le rôle du mari. Mais lorsque nous sommes deux, tu n'es pas plus nerveux que cette étoffe-là. Dans cette famille, tout ce qui est debout, c'est grâce à moi. Ici, tu n'as plus de femme.

[...]

Un mari qui ne te donne ni de quoi manger, ni de quoi t'habiller et jette l'anathème sur tes enfants, à quoi sert-il? Baye Tine n'est plus mon mari, ni devant les hommes ni devant mes enfants.¹⁴⁶

Le symbole du pantalon est introduit par Sembène dès le début de cette nouvelle. C'est un geste irrévérencieux et audacieux de la part de Yaye Dabo que de vouloir vendre le pantalon de son mari. Ce geste pourrait lui porter malchance mais il montre l'amour que la mère porte à son fils et illustre le fait qu'elle est prête à briser tous les tabous pour le bien de ce dernier. Elle dit à Taaw: "Tiens, va vendre le pantalon. [...] Le pantalon de ton père...".¹⁴⁷ Plus tard, le pantalon apparaît comme revêtu d'une signification plus profonde. Yaye Dabo parle du vêtement comme s'il symbolisait l'autorité de son mari. Enfin, le

¹⁴⁵ T, 181 – 182.

¹⁴⁶ T, 182 - 183.

¹⁴⁷ T, 164.

couple en vient à se disputer le pantalon lorsque Yaye Dabo n'accepte plus l'autorité de son mari.¹⁴⁸

Sur l'écran pourtant, l'histoire est tout à fait différente. D'une part, Yaye Dabo, qui est le catalyseur du récit dans la nouvelle, ne l'est pas dans le film où il n'y a pas de révolte. D'autre part, son mari est aussi moins violent dans le film où on ne le voit pas battre sa femme. Le père est victorieux à la fin du récit tandis que la mère ne change pas et continue une vie d'angoisse, terrorisée par son mari et préoccupée par les problèmes de ses enfants. L'infériorité du film par rapport à la nouvelle à ce propos résulte du fait que Sembène a voulu se concentrer sur le thème du chômage.

Dans *Véhi-Ciosane*, nous sommes témoins du sentiment de révolte ultime d'une femme qui se suicide, ne pouvant plus supporter la honte qui l'étouffe à l'idée que son mari est incestueux et que sa propre fille est enceinte de lui. Avant de se suicider, elle pense à son passé et à toutes les valeurs auxquelles elle a toujours cru. Comme toutes les autres femmes, elle

figurait dans cette société, alimentée de sentences, de conseils, de sagesses, de recommandations de docilité passive: [...] fidélité, attachement sans borne, soumission totale corps et âme, afin que l'époux-maître après Yallah intercède en sa faveur pour une place au paradis.¹⁴⁹

Soulignons le fait que la croyance populaire maintient que la femme ne peut gagner le paradis sans l'intercession de son mari, quelles que soient ses qualités personnelles. Elle doit donc être "docile" et "passive": - "La femme se trouvait dans le rôle d'auditrice".¹⁵⁰

¹⁴⁸ T, 180 – 181.

¹⁴⁹ VC, 31.

¹⁵⁰ VC, 31.

Petit à petit elle se détruit intérieurement: "Ngoné War Thiandum [...] [t]enant son chapelet, les morsures dévastatrices broyaient son cerveau avec fracas, tels les cratères d'un volcan en ébullition. Elle geignait comme une lionne frustrée"¹⁵¹ et "comme les termites rongent l'intérieur du bois, une pareille dévastation s'était produite en elle".¹⁵²

Elle n'exprime pas son horreur et sa déception de manière violente par des actions brutales contre son mari comme certaines femmes que nous venons d'étudier. Mais elle ne supporte pas la douleur psychologique et choisit la mort pour échapper à sa vie.

Les images exprimées avec des mots dans la nouvelle sont beaucoup plus évocatrices et significatives que les images que le cinéaste montre à l'écran. Très concrètes, elles ne peuvent être rendues dans le film. "[L]'écrit donne à Sembène la possibilité de laisser libre cours à ses dons de conteur et de poète, car il est maître de la plume comme de la parole".¹⁵³

Sembène ajoute aussi des exemples de mariage polygame où il existe de l'entente et de la justice.

La polygamie n'est certainement pas un thème majeur dans *Le Mandat*, mais Sembène y présente une famille polygame réussie. Dans la nouvelle ainsi qu'à l'écran, Ibrahima Dieng, le mari d'Aram et de Mety, est despotique et autoritaire. Après avoir reçu l'avis de mandat, les femmes sont allées acheter le repas de midi et ce n'est qu'ensuite qu'elles informent Dieng du mandat. Il n'apprécie pas leur initiative et les gronde sévèrement. Dans le film il leur dit: " – je suis votre mari à toutes les deux hein? C'est à moi à décider"¹⁵⁴ et il les pousse violemment par terre. Le Dieng de la nouvelle est moins violent et se

¹⁵¹ VC, 34.

¹⁵² VC, 75.

¹⁵³ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁴ *m*, séquence III.

contente de leur rappeler leurs devoirs de femmes obéissantes: "[q]uand on est bonne épouse, on attend l'ordre".¹⁵⁵

D'autre part, Dieng traite souvent ses femmes comme des servantes. Il prend ses repas seul et ses épouses sont constamment à sa disposition. Les scènes du déjeuner dans le film illustrent bien son rapport avec ses femmes. La caméra nous montre Dieng assis par terre sur une natte, le dos appuyé sur le lit et un grand plat de nourriture devant lui pendant qu'il mange comme un goinfre. Alors qu'Aram prépare le dessert dans la cour, Mety va s'agenouiller près de lui avec unealebasse d'eau pour qu'il puisse se laver les mains après son repas. Après qu'elle est sortie avec les restes de la nourriture pour les autres membres de la famille à l'extérieur, Aram rentre pour lui servir ses morceaux de mangue. Notons que ce n'est pas par hasard qu'on voit la femme laisser un petit enfant à l'extérieur et que ce dernier commence à pleurer quand elle le quitte. Elle n'a pas l'air de se préoccuper des pleurs de l'enfant (que Sembène nous fait entendre assez longtemps en bruit de fonds) car elle est en train de servir et d'éventer son maître. Ensuite nous avons droit à plusieurs gros plans d'Aram et de Dieng pendant qu'elle lui masse les jambes. Ces images sont plus évocatrices que celles décrites dans la nouvelle:

Il avait mangé à sa satiété, en se régalant. Magistralement, il émit deux rots et dit: allahou ackbar. Il était assis au pied du lit sur sa peau de mouton.

[...]

A belles dents, il mordait dans la chair tendre qui fondait dans sa bouche, d'où le jus dégoulinait.

[...]

Mety, docilement, massait les membres l'un après l'autre jusqu'aux reins. Dieng ne tarda pas à s'assoupir. Elle se retira sur la pointe des pieds.¹⁵⁶

Après la sieste qui suit son repas, Dieng sort de la maison et ne supporte pas de trouver ses femmes en train de dormir, d'autant plus que c'est l'heure de

¹⁵⁵ M, 119.

¹⁵⁶ M, 118.

la prière. "Voyez-moi ça, quand vous avez le ventre plein, vous ne pensez qu'à dormir!"¹⁵⁷ s'exclame-t-il hypocritement sur l'écran. Plus tard, rentrant de ses démarches, il se fait aussi laver les pieds par une de ses épouses.¹⁵⁸ Dans la nouvelle, il est plus sévère et les culpabilise en les traitant d'incroyantes qui ne pensent pas à la prière quand elles ont le ventre rempli.¹⁵⁹

La nouvelle est plus nuancée que le film en ce qui concerne l'attitude des deux femmes envers leur époux. Alors que devant lui elles se montrent soumises et respectueuses, derrière son dos elles font ce qu'elles veulent, sont de l'avis qu'elles peuvent "tout obtenir de l'homme"¹⁶⁰ et se moquent de sa "bête générosité".¹⁶¹

Dans le livre ainsi que dans le film, elles sont toujours d'accord l'une avec l'autre, ne sont pas jalouses et vivent comme des sœurs en se partageant le travail. Leur but commun est de plaire à leur mari et de protéger les intérêts du foyer. Elles complètent leur époux parce que Dieng est un homme irresponsable qui donnerait tout ce qu'il possède à ses voisins sans penser aux conséquences de ses actes sur sa famille de deux femmes et sept enfants. Ses deux épouses, par contre, sont responsables et réalistes, et font en sorte que la générosité de leur mari ne détruise pas leur foyer. "Elles n'hésitent pas à employer des propos assez vifs et même à chasser les mendiants après quoi elles échangent la réflexion suivante":¹⁶²

– maintenant il ne faut ni prêter ni donner. Si on veut venir en aide à neuf malheureux, il est certain que nous serons le dixième.¹⁶³

¹⁵⁷ *m*, séquence III.

¹⁵⁸ *m*, séquence XIV.

¹⁵⁹ *M*, 118.

¹⁶⁰ *M*, 136.

¹⁶¹ *M*, 136.

¹⁶² POMMIER, P., 1974, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Editions Pédone, Paris, p. 120.

¹⁶³ *m*, séquence X.

Goor Yummbul dans la nouvelle *Taaw* a aussi une famille nombreuse dont les membres s'entendent très bien:

Bête de somme, il avait bâti sa concession, et l'avait entourée de murs. Père de vingt-huit enfants, il avait quatre épouses, chacune de ses femmes occupant une partie de la maison. Lui-même s'était aménagé son univers, et l'épouse assumant son mômé venait cohabiter trois nuits avec lui. Héritier de l'antique éducation, en fin de journée, dès le retour de son travail, femmes et enfants venaient lui présenter leur urbanité.¹⁶⁴

Dans la même nouvelle, Aïda, la première épouse de Sakhaly, le frère de Yaye Dabo, a un caractère très dominateur. Il n'y a cependant pas de jalousie entre les deux épouses parce qu'Aïda, intelligente, réaliste et consciente du fait que son mari doit avoir plusieurs épouses étant donné son statut social, a choisi elle-même une jeune fille faible, insignifiante et qui lui obéit aveuglément. Sembène nous dévoile ici l'exemple d'une femme qui utilise la polygamie dans son propre intérêt. Dans le film, Sembène omet des détails sur les mariages de ces deux familles sans aucun doute parce que, comme nous l'avons expliqué auparavant, il se concentre dans le film sur le thème du chômage.

Ces exemples permettent au spectateur de conclure que, malgré le fait que Sembène est contre la polygamie,¹⁶⁵ il fait une distinction entre la polygamie rurale et la polygamie urbaine.¹⁶⁶ Il semble montrer que, dans le premier cas, il y a une signification et une pertinence économiques qui n'existent pas dans le

¹⁶⁴ T, 92 – 93.

¹⁶⁵ "Moi personnellement je suis contre", Sembène lors d'une interview avec Carrie Moore en juin 1971. MOORE, C. D., *op. cit.*, p. 229.

¹⁶⁶ Dans une interview avec Noureddine Ghali, Sembène explique qu'El Hadji "épouse sa première femme avant de devenir quelqu'un. Son deuxième mariage correspond à son développement économique et social. La troisième épouse qui a l'âge de sa fille mais pas son esprit, n'est là que pour son amour-propre. [...] La polygamie, surtout la polygamie urbaine ou bourgeoise veut dire que l'épouse n'est que de la chair pour laquelle on paye" (GHALI, N., 1987, "An interview with Sembene Ousmane" in DOWNING, J. D. H. (ed), *Film & Politics in the Third World*, Praeger, New York, p. 45).

second.¹⁶⁷ Il faut cependant tenir compte du fait que, dans *Mandabi*, Sembène n'a pas voulu toucher aux problèmes relatifs à la polygamie¹⁶⁸ parce qu'il voulait se concentrer sur la critique de la nouvelle bourgeoisie.

En marge des personnages féminins que nous avons étudiés jusqu'ici et qui se trouvent contraints de se conformer aux obligations de la vie conjugale, on rencontre également des femmes célibataires qui approchent cette institution de l'extérieur. C'est à travers ces femmes que Sembène nous laisse entrevoir les raisons pour lesquelles la plupart des femmes se trouvent prises au piège des abus de la polygamie.

Rama, qui est sans aucun doute le porte-parole de Sembène, est la seule à se prononcer suffisamment sur ce sujet dans le film et dans le roman *Xala* pour que l'on puisse en dégager un certain nombre de conclusions. Ce n'est pas un hasard si Rama fréquente l'université. Sa formation intellectuelle va de pair avec son rejet des traditions et surtout de l'obligation de soumission et de docilité de la femme mariée. Rama ne cache pas à sa mère qu'elle n'est pas d'accord avec le troisième mariage de son père:

- Mère, tu ne vas pas nous dire, ici, à Mactar et moi, que tu es d'accord, que ce troisième mariage de père a lieu avec ton consentement!

[...]

- Mère, je ne suis pas une petite fille. J'ai vingt ans. Jamais je ne partagerai mon mari avec une autre femme.¹⁶⁹

Elle n'hésite pas non plus à faire savoir à son père qu'elle est "foncièrement contre la polygamie":¹⁷⁰ "Je suis contre ce mariage. Un polygame n'est jamais un homme franc".¹⁷¹

¹⁶⁷ "Il pense que cette institution n'est plus justifiée vu que les besoins économiques et les conditions de vie des Africains ont beaucoup changé. Il estime que ce système de mariage est devenu un moyen d'exploiter les femmes" (IJERE, M. I., *op. cit.*, p. 32).

¹⁶⁸ Voir VIEYRA, P. S., 1975, *Le Cinéma africain – Des origines à 1973*, Présence Africaine, Paris, p. 169 pour l'explication de Sembène.

¹⁶⁹ X, 25.

Malgré le fait que Sembène dépeint Rama comme féministe et radicale, il nous montre dans le roman qu'elle n'a toutefois pas perdu sa féminité lorsqu'elle parle en plaisantant avec son petit ami, un homme éduqué comme elle.¹⁷² Nous apprenons qu'ils ont l'intention de se marier, qu'ils se considèrent égaux et qu'il n'est pas question de mariage polygame.

À l'écran, Rama n'a pas de petit ami mais est aussi une jeune universitaire libérale. Son esprit combatif et son affiliation politique sont reflétés par les signifiants visuels éloquentes des posters d'Amilcar Lopes Cabral¹⁷³ et de Samory Touré,¹⁷⁴ deux héros de la résistance contre le colonialisme, qui se trouvent accrochés aux murs de sa chambre.¹⁷⁵ Sembène nous laisse aussi entrevoir un poster de Charlie Chaplin¹⁷⁶ sur la porte. Il n'est pas surprenant que Sembène ait choisi ce cinéaste comme signifiant. Chaplin et Sembène ont la même philosophie sur la vie,¹⁷⁷ et le langage cinématographique de Sembène offre des

¹⁷⁰ X, 71.

¹⁷¹ X, 27.

¹⁷² "Pathé venait de finir ses études psychiatriques depuis un an" (X, 72).

¹⁷³ (1924 – 1973) Un homme politique de Guinée-Bissau et des îles du Cap-Vert. Il est fondateur du parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert qui amena à l'indépendance ces deux états colonisés par le Portugal. Voir CHABRAL, P., 1983, *Amilcar Cabral – Revolutionary leadership and people's war*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1 – 15.

¹⁷⁴ Né en 1830 à Miniambaladougou, dans l'actuelle Guinée, décédé le 2 juin 1900 au Gabon. Il fut un souverain et un combattant contre la colonisation française en Afrique de l'Ouest. Voir OLIVER, R. & SANDERSON, G. N. (eds), 1985, *The Cambridge History of Africa*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 238 – 241.

¹⁷⁵ x, séquence IX.

¹⁷⁶ Un acteur, réalisateur et scénariste burlesque britannique né à Londres en 1889 et décédé en 1977 en Suisse. Il fut l'un des cinéastes les plus créatifs dans l'ère du cinéma muet. Il a su s'engager dans ses films, par son jeu, sa réalisation, son scénario, sa production, son montage, et même sa composition. Sa carrière a duré plus de soixante-cinq ans. Voir LYNN, K.S., 2003, *Charlie Chaplin and His Times*, Cooper Square Press, New York.

¹⁷⁷ "Je suis désolé, mais je ne veux pas être empereur, ce n'est pas mon affaire. Je ne veux ni conquérir, ni diriger personne. Je voudrais aider tout le monde dans la mesure du possible, juifs, chrétiens, païens, blancs et noirs ... Chacun de nous a sa place et notre terre est bien assez riche, elle peut nourrir tous les êtres humains. Nous pouvons tous avoir une vie belle et libre mais nous l'avons oublié..."* <http://www.charliechaplin.com/en/articles/21> et <http://www.charliechaplin.com/en/articles/95>).

similarités avec celui de Chaplin. Le langage de cinéma fortement basé sur l'image, est un langage universel. Un film dialogué a un public plus limité car il contient la barrière de la langue, et Chaplin veut s'adresser à tous. Sembène, comme nous l'avons déjà vu, considère le cinéma "comme un langage, dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes".¹⁷⁸ Cette "langue idéographique"¹⁷⁹ est un moyen idéal pour communiquer son message à des publics multilingues. En effet, l'attrait de la prépondérance de l'image sur la parole réside en ce que, comme l'a expliqué Christian Metz, "le discours imagé se passe de toute traduction" parce qu' "il est d'avance traduit en toutes langues: le comble du traduisible, c'est le partout-semblable".¹⁸⁰

Comme ses posters, les vêtements que Rama porte¹⁸¹ suggèrent aussi qu'elle ne suit pas aveuglement les cultures étrangères. C'est une femme intelligente à l'esprit équilibré qui est capable de s'approprier les éléments positifs de la culture occidentale sans compromettre son identité africaine.

Il est aussi évident que le troisième mariage de son père la révolte, comme le reflètent dès le début du film ses paroles encore plus acerbes que celles prononcées dans le roman:

Jamais je ne partagerai mon mari avec une autre femme!
[...]
Je ne mettrai pas les pieds à la cérémonie!
[...]
Les hommes sont tous des salauds.
[...]
Tout homme qui pratique la polygamie est un menteur.¹⁸²

¹⁷⁸ METZ, C., *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁹ DIAWARA, M., 1992, *African Cinema: Politics & Culture*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, p. 25.

¹⁸⁰ METZ, C., *op. cit.*, p. 69.

¹⁸¹ Elle s'habille parfois en jeans (x, séquence II) et porte parfois un boubou sénégalais (x, séquence XVI).

¹⁸² x, séquence II.

Ces paroles sont prononcées pendant que le père et la fille sont filmés face à face dans un gros plan qui accentue l'hostilité entre eux. Elle répète ses paroles sans avoir peur des menaces de son père. Elle refuse ainsi d'accepter l'ordre patriarcal représenté par son père et par le système polygame soutenu par les hommes.¹⁸³ Cependant, comme Sembène, elle a un sens de l'équilibre, elle aime son père et, à la fin du film, le réalisateur nous montre Rama l'aidant à se racheter une fois qu'il s'est rendu compte des fautes qu'il a commises.

Le rôle de la femme ne se limite naturellement pas aux relations entre époux. Il s'étend également au cercle familial, unité de base de la société africaine. Dans la famille patriarcale, chacun des parents exerce l'autorité de différente manière, mais le père, qui représente l'Ancêtre, est le chef de famille c'est-à-dire dispose du dernier mot.

Par ailleurs le cercle familial, quoique large, constitue une entité très soudée, une communauté particulièrement unie. Sembène nous donne un rare exemple de cette dernière dans la nouvelle *Taaw*, qui n'a pas été transposé dans le film *Tauw*. Nous y découvrons Goor Yummbul dirigeant une concession composée de quatre épouses et vingt-huit enfants en maître incontesté et tout-puissant, bien que non exempt de déconvenues en ce qui concerne une partie de sa progéniture.

Exception faite de ce cas isolé, la structure familiale, on le voit bien à travers l'œuvre écrite tout autant que filmée d'Ousmane Sembène, n'existe presque plus dans sa forme originelle. Le message de Sembène à ce sujet est semblable à l'écrit comme à l'écran. Seuls certains détails changent d'un moyen d'expression à l'autre, selon l'accent mis par l'artiste sur les divers aspects de la question.

¹⁸³ THACKWAY, M., 2003, *Africa Shoots Back – Alternative perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, James Currey Publishers, Oxford, p. 176.

Le rôle de la femme dans une famille traditionnelle est essentiellement de mettre au monde des enfants, de les aimer, de les éduquer et de s'occuper du ménage. La plupart des mères décrites par Sembène continuent à assumer ces fonctions. Certaines caractéristiques sont accentuées dans ses films, d'autres dans ses écrits.

Dans le roman *Xala*, on trouve une expression d'amour maternel chez cette "excellente mère de famille"¹⁸⁴ qu'est Awa, la première femme d'El Hadji. Celle-ci se montre en effet prête à endurer la souffrance que la polygamie lui inflige dans l'intérêt de ses enfants.¹⁸⁵

À l'écran, on constate par le biais des conversations entre Awa et Rama¹⁸⁶ que les rapports entre les deux personnages sont basés sur l'amour. Malgré le fait que Rama n'est pas toujours d'accord avec sa mère, elle la respecte, l'aime et partage librement ses idées avec elle.

Dans la nouvelle *Taaw*, Sembène dévoile un amour maternel si fort que la mère est prête à répudier son époux parce qu'il rend infernale la vie de ses enfants. C'est en effet l'amour de Yaye Dabo pour ses enfants qui lui donne la "force" et la "volonté"¹⁸⁷ de changer l'avenir de sa famille en prenant cette décision. Ce faisant, elle sauve Taaw et sa femme Astou d'une destinée potentiellement désastreuse.¹⁸⁸ Dans le film, les relations entre les membres de la famille ne sont pas la priorité de Sembène. Quoi qu'il y ait quelques preuves d'amour maternel, la mère ne démontre pas la même volonté que dans la nouvelle, d'améliorer l'avenir de ses enfants. Par exemple, Yaye Dabo se plaint

¹⁸⁴ X, 71.

¹⁸⁵ Sa fille Rama en connaît les raisons: "Elle [Rama] savait les raisons qui maintenaient cette femme [Awa] dans cet état: c'était pour eux, les enfants" (X, 71 – 72).

¹⁸⁶ X, séquences II et IX.

¹⁸⁷ T, 182.

¹⁸⁸ NIANG, S. (ed.), 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone – Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, Paris, p. 150.

quand son mari bat leurs enfants, mais ne fait rien pour l'arrêter.¹⁸⁹ De même, elle donne le pantalon de son mari à Tauw pour qu'il obtienne l'argent nécessaire pour trouver un emploi.¹⁹⁰ Elle le reprend cependant à la fin du film parce qu'elle a trop peur que son mari découvre la vraie raison de sa disparition.¹⁹¹

Quant à elle, la patronne blanche de Diouana dans *La Noire de...* témoigne de beaucoup moins d'amour maternel. À l'écran, on ne voit jamais cette mère témoigner de l'affection à ses enfants. Lorsqu'ils sont à Dakar, elle les confie à la bonne. Plus tard, en France, les choses ne s'améliorent pas. On la voit en effet gronder injustement son fils parce qu'il joue avec un ballon près de la fenêtre.¹⁹² On la voit sortir avec son mari et laisser leur fils avec la bonne.¹⁹³ Dans la nouvelle, Sembène nous apprend aussi que "Monsieur et Madame sortaient fréquemment" et qu'ils "laissaient les quatre gosses"¹⁹⁴ à Diouana pour qu'elle les amuse.

Le film ainsi que la nouvelle semblent critiquer certaines femmes blanches et souligner la conviction de Sembène qu'aucune mère africaine traditionnelle n'est capable d'agir de cette façon. Plus tard cependant, dans son roman *Xala*, il décrit Oumi N'Doye se comportant comme la femme blanche décrite ci-dessus. Elle a cinq enfants et n'hésite pas à essayer de s'en débarrasser en rejetant ses responsabilités sur la première épouse.¹⁹⁵ Ceci nous montre que la critique de Sembène ne vise pas spécifiquement les femmes blanches mais les femmes de n'importe quelle race qui n'aiment pas leurs enfants et pour lesquelles les intérêts de ces derniers ne sont pas une priorité. Il

¹⁸⁹ *t*, séquence I.

¹⁹⁰ *t*, séquence VII.

¹⁹¹ *t*, séquence X.

¹⁹² *nd*, séquence IV.

¹⁹³ *nd*, séquence IV.

¹⁹⁴ *Nd*, 175.

¹⁹⁵ *X*, 154.

faut ajouter cependant qu'à l'écran, Oumi, quoique jamais très maternelle, quitte la villa de la famille en compagnie de ses trois enfants.¹⁹⁶

Certaines héroïnes de l'auteur se préoccupent aussi de l'éducation et de l'avenir de leurs enfants. On apprend ainsi dans le roman *Xala* que "l'éducation [des] enfants [d'Awa devint une des] raisons de son existence".¹⁹⁷ Le film est plus subtil à cet égard. Ainsi, le spectateur peut déduire que c'est la mère qui s'est occupée des enfants.¹⁹⁸ En effet, Rama et son frère ont reçu une bonne éducation en dépit du fait que le père ne voit ses enfants qu'en passant et que le peu de temps qu'ils passent ensemble est tendu et dépourvu d'affection.

Il est intéressant d'observer à cet égard que les relations mères-enfants dans les films et les écrits de Sembène sont basées sur l'obéissance et le respect. Sembène oppose en fait dans plusieurs cas la relation enfant-mère, fort harmonieuse et paisible, au rapport enfant-père, houleux et dépourvu de compréhension. Cette distinction se produit sans doute parce que les jeunes qui désirent toujours plus de liberté n'acceptent plus aveuglément l'autorité absolue de leur père qu'ils perçoivent de plus en plus comme tyrannique. Prenons comme exemple la famille de Baye Tine et Yaye Dabo dans la nouvelle *Taaw*. Des liens forts unissent la mère et le fils. Yaye Dabo s'occupe de son éducation et rêve de son avenir:

De tout temps, Yaye Dabo avait pensé que son fils serait *quelqu'un*. La radio, la télévision parleraient de ses interventions, de ses discours [...]. Elle était convaincue que Tauw serait un chef, un guide de sa classe d'âge.¹⁹⁹

¹⁹⁶ x, séquence XVIII.

¹⁹⁷ X, 39.

¹⁹⁸ Voir par exemple les rapports d'El Hadji avec sa fille, Rama (x, séquences II et XVI).

¹⁹⁹ T, 147.

Au contraire, comme nous l'avons déjà dit, le père utilise l'argent de la bourse de Taaw pour prendre une deuxième épouse et, en fait, ruine l'avenir de son fils.²⁰⁰

À l'écran, Sembène a recours à un insert subjectif²⁰¹ dans la forme du rêve de Tauw²⁰² pour permettre au spectateur de mieux comprendre le contraste entre ses relations avec son père et celles avec sa mère. Les souvenirs qu'il a de son père sont tous négatifs puisque ce dernier ne fait que crier et donner des ordres. Sembène montre plusieurs plans du père, parfois en train d'agiter les bras ou le doigt à ses enfants. Par contre, dans le seul cas où il montre la mère de Tauw, on la voit en premier plan en train de coudre calmement. Il est clair, non seulement sur base des images mais aussi des paroles de Tauw, qu'on entend en voix-off, qu'il plaint sa mère et la considère comme une femme travailleuse et dévouée à sa famille.

La nouvelle est beaucoup plus explicite que le film. La critique du père y est aussi plus acerbe.

Les travaux ménagers sont un autre aspect du rôle d'une mère traditionnelle que Sembène dépeint soigneusement tant à l'écrit qu'à l'écran. La femme africaine se sent tenue de consacrer autant de temps que possible à la préparation des repas et à rendre le foyer plus confortable pour sa famille.

Dans la nouvelle *Taaw*, Sembène nous offre quelques détails pittoresques et amusants:

²⁰⁰ T, 148.

²⁰¹ Terme employé par Christian Metz, c'est-à-dire une "image n'est pas visée-comme-présente, mais visée-comme-absente, par le héros de l'action" (METZ, C., *op. cit.*, p. 126).

²⁰² t, séquence IX.

Aminata [...] grillait des punaises avec une torche allumée. La flamme de la torche léchait le sommier à ressorts métalliques, raccommodé avec des fils de fer.²⁰³

Ce détail est omis dans le film mais est compensé par les plans de Yaye Dabo en train de donner à manger à ses enfants,²⁰⁴ cousant²⁰⁵ et allant puiser de l'eau.²⁰⁶

Les deux femmes d'Ibrahima Dieng dans le film *Mandabi* passent aussi beaucoup de temps à l'achat de la nourriture et à la préparation des repas.²⁰⁷ Ceci n'est pas reflété dans la nouvelle où les tâches ménagères ne sont mentionnées qu'en passant.

La mère dans l'œuvre écrite et filmée de Sembène est clairement la pierre angulaire de la famille. Quoique traditionnelle, elle n'est pas uniquement reproductrice et ménagère. Elle est également courageuse, protectrice de sa progéniture et éducatrice. Elle est donc aussi le pilier solide qui soutient la famille. Sembène met en valeur le rôle de la majorité des femmes parce que, selon lui, les hommes africains ne leur ont jusqu'ici pas témoigné le respect et la reconnaissance qui leur sont dus. C'est en contrastant la place du père dans la famille à celle de la mère que Sembène réussit à couronner le rôle de la femme. Comme nous l'avons dit plus haut, malgré le fait que le message de l'auteur-cinéaste est plus ou moins le même, il le nuance de manière différente à l'écrit et à l'écran. L'expression de l'amour maternel est de manière générale plus subtile à l'écran. Ceci est souligné par le fait que Sembène contraste de manière plus explicite les rapports entre mère-enfants et père-enfants dans sa littérature. La critique du père, si on la compare au portrait de la mère, a aussi tendance à être plus acerbe à l'écrit.

²⁰³ T, 166.

²⁰⁴ t, séquences VII et X.

²⁰⁵ t, séquence IX.

²⁰⁶ t, séquence X.

²⁰⁷ m, séquences III, VII et X.

Nous aimerions à présent élargir notre perspective et nous pencher sur la façon dont Sembène décrit à l'écrit comme à l'écran la contribution économique de la femme tant dans le ménage que hors du foyer.

Il serait faux de croire que la femme africaine ne contribue pas beaucoup au développement économique de son pays. Au contraire, "les femmes ont toujours été et sont encore complètement engagées dans le travail de production qui forme la base des économies nationales"²⁰⁸. Ceci apparaît dans presque tous les romans et films africains et Sembène ne fait pas exception. En effet, la femme est dépeinte dans son œuvre littéraire ainsi que filmique comme travailleuse et active, contribuant non seulement au bien-être de sa famille mais aussi à celui de la société dont elle fait partie.

En règle générale, la division du travail entre les membres de la famille s'opère en fonction du sexe. Les tâches destinées aux femmes sont surtout de nature culinaire et domestique.

Ces tâches incluent le portage du bois et de l'eau. Quoiqu'il existe plusieurs mentions de ces travaux dans les écrits de Sembène,²⁰⁹ ce sont surtout les images filmées des femmes en train de travailler qui restent gravées dans la mémoire. Comment oublier dans *Guelwaar* la file de femmes traversant la brousse avec du bois sur la tête,²¹⁰ la femme dans *La Noire de...* remplissant sa bassine d'eau,²¹¹ et les nombreuses femmes dans le film *Tauw* portant des Calebasses au marché de la Médina?²¹² Comme le dit Binet,²¹³ Sembène utilise souvent ces plans comme plans de ponctuation²¹⁴ pour ses films. Mais, selon

²⁰⁸ MWAGIRU, W., 1987, "The woman: so strong a force" in *Présence Africaine*, no. 141, p. 77.

²⁰⁹ Par exemple: T, 60, M, 113, X, 82, G, 42 et 91.

²¹⁰ g, séquence IV.

²¹¹ nd, séquence II.

²¹² t, séquence IV.

²¹³ BINET, J., 1983, "Le travail et l'argent" in *Cinémaction*, no. 26, p. 106.

²¹⁴ La "ponctuation filmique" selon Metz sont "les procédés optiques [qui] séparent des énoncés vastes et complexes, et correspondent par là aux articulations du récit

nous, ce fait ne diminue pas l'importance qu'il leur donne parce qu'il aurait pu utiliser comme remplissage d'autres plans descriptifs tels des paysages. Il choisit par contre de nous offrir un tableau réaliste de la vie quotidienne dans les villages. Il souligne par ce biais le fait que c'est grâce aux femmes que la société rurale africaine survit.

Une autre tâche est le pilonnage.²¹⁵ Une fois de plus, c'est l'écran qui offre les images les plus frappantes et donc plus mémorables. Sembène introduit le film *Niaye* avec un beau plan d'ensemble rapproché de plusieurs femmes en train de piler et vanner, leurs enfants autour d'elles à l'intérieur du village.²¹⁶ Il utilise aussi la bande sonore pour nous faire entendre le son rythmé des pilons dans les mortiers pendant le repas funéraire dans *Guelwaar*.²¹⁷

Sembène décrit également avec plus de minutie à l'écran une tâche fort importante des femmes dans la société africaine: la cuisine.

La conduite quotidienne du repas obéit à un jeu de règles précises qui sont énumérées par Almeida-Topor:

Tout d'abord, chaque épouse, et tour à tour s'il y a polygamie, cuisine pour son mari et ses enfants. C'est l'homme qui mange

littéraire (passage à la ligne ou passage à la page, par exemple)" (METZ, C., *op. cit.*, p. 109).

²¹⁵ "[Le pilonnage est] une opération longue et éprouvante, et les mères se font souvent aider par leurs filles. Les instruments employés sont le mortier de bois (réceptacle à valence féminine) et le pilon, également en bois (à valence masculine) Après l'opération de pilage dans le mortier, on procède au vannage, pour éliminer les impuretés et le son qui salissent la farine. Les femmes sont habiles à manier gracieusement le van, sorte de panier plat, qu'elles agitent d'avant en arrière en soufflant pour chasser la poussière. Le plus souvent, le vannage se fait quotidiennement, mais une réserve de deux ou trois jours est possible. Pilon, mortiers et vans sont toujours la propriété de la femme, qui, éventuellement, peut léguer ces ustensiles à ses filles" (ALMEIDA-TOPOR, H. *et al.*, 1979, *Afrique, continent méconnu*, Sélection du Reader's Digest, S.A., Bruxelles, pp. 114 et 116).

²¹⁶ Dans sa nouvelle *Véhi-Ciosane*, les mots "Santhiu-Niaye se réveillait; les martèlements des pilons se succédaient" (VC, 32) ne sont pas aussi vivants et saisissants que les images à l'écran.

²¹⁷ *g*, séquence V.

en premier, le plus souvent dans une pièce à part et accompagné de ses enfants mâles.

[...]

L'ordre de préséance suit bien évidemment la hiérarchie des âges, les plus vieux ne manquant pas de saisir des morceaux de viande, laissant aux plus jeunes les graines ou les légumes. La femme, ses filles et les enfants en bas âge des deux sexes commencent leur repas quand les hommes ont terminé le leur.²¹⁸

Une des raisons qui pousse sans doute la femme à passer une grande partie de son temps à la préparation des repas est son désir de plaire à l'homme en satisfaisant son appétit. Le meilleur exemple est le repas de Dieng préparé par Aram et Mety, que nous avons déjà étudié.

Outre les activités domestiques, certaines femmes sont obligées de vendre leurs produits dans les marchés pour suppléer au revenu de leur époux. Ce fait est mentionné dans la nouvelle *Taaw* où

Baye Tine perd son statut social en perdant son statut de pourvoyeur. [C'est donc] grâce à ce même statut de pourvoyeuse, grâce à son commerce d'épices, que Yaye Dabo assume la responsabilité de sa famille. Son nouveau statut d'indépendance économique favorise sinon facilite son émancipation de la tutelle d'un époux abusif et opprimant.²¹⁹

À l'écran par contre, Yaye Dabo n'a pas de gagne-pain, n'est donc pas capable de subvenir aux besoins de sa famille et ne peut par conséquent se permettre de répudier son mari.

Les femmes que nous venons de mentionner travaillent de manière indépendante. Il existe pourtant certaines femmes qui sont employées. Outre Diouana, qui est une domestique et que nous étudierons en détails dans le chapitre qui suit, dans *Xala* la secrétaire-vendeuse est employée de bureau. La

²¹⁸ ALMEIDA-TOPOR, H., *op. cit.*, p. 112. Voir aussi DOUCE, A.-M., 1983, "Repas et convivialité" in *L'Afrique Littéraire*, no. 68 – 69, p. 125.

²¹⁹ MICHEL-MANSOUR, T., 1996, "Entre l'écrit et l'écran: *Taaw/Tauw* d'Ousmane Sembène" in NIANG, S., *op. cit.*, p. 155.

différence entre les deux emplois est très légère: malgré le fait qu'une secrétaire a besoin d'être éduquée pour pouvoir exécuter son travail de manière satisfaisante, elle demeure cependant la subordonnée de l'homme. Il est intéressant d'étudier la différence entre les portraits de cette femme dans le livre et dans le film. Le personnage de Madame Diouf, comme Sembène l'appelle dans le roman, n'est qu'esquissé. L'écrivain montre progressivement au lecteur certaines facettes de sa personne, mais le portrait demeure très superficiel. Nous apprenons qu'elle fait tout pour plaire à son patron et, malgré cela, qu'il l'exploite et ne la paye pas "depuis plus de deux mois".²²⁰ Quand il se décide finalement à la payer, le chèque est sans provision. Même dans ces circonstances, elle reste subordonnée à son patron:

Après avoir frappé avec beaucoup d'hésitation, Madame Diouf entra d'un pas timide:

- Patron! dit-elle.

El Hadji leva sur elle un regard fatigué:

- Oui?

Elle était embarrassée:

- Patron! La banque m'a rendu le chèque, dit-elle, la tête baissée, déposant le chèque sur le bord de la table.

- Han! dit-il, l'œil morne.

- Vous savez que j'ai besoin d'argent. Depuis plus de deux mois, je ne vis que de crédit avec ma famille. Je dois régler mon loyer. Si je ne le règle pas cette semaine, avec ma famille nous, nous...

La voix étouffée, elle se tut.

- Accordez-moi deux jours, Madame Diouf. Actuellement je traverse une mauvaise passe. Vous voulez?

De la tête, elle répondit affirmativement.²²¹

Dans le film cependant, la caméra nous offre un portrait beaucoup plus complet de cette femme et du travail qu'elle effectue. Comme dans le roman, on la voit pour la première fois, après le mariage d'El Hadji, devant le magasin-bureau de ce dernier. Dans le roman, le seul détail mentionné à propos de la façon dont elle est habillée est qu'elle porte une perruque noire. À l'écran on la

²²⁰ X, 128.

²²¹ X, 147.

voit porter un boubou quand elle est à l'extérieur dans les rues, mais elle l'enlève une fois qu'elle est au bureau.²²² Le film la montre coquette, gracieuse et attrayante, aimant la propreté. Elle s'empresse dans les deux œuvres d'exterminer "les mouches, les cancrelats, les geckos qui envahissaient le magasin".²²³ Dans le film, elle verse aussi du désinfectant dans l'égout pour essayer d'éliminer les mauvaises odeurs créées par l'eau sale que les femmes pauvres viennent y verser devant le magasin. Elle révèle son dédain d'employée de bureau lorsqu'elle s'exclame: "Mon Dieu, ces bonnes femmes avec leurs eaux puantes!"²²⁴ D'autre part, elle se montre aussi loyale dans le film que dans le roman parce que, malgré les conditions de travail et le fait qu'elle n'est pas payée, elle continue à travailler et à protéger son patron.²²⁵

Contrastant avec ces femmes qui respectent les conventions sociales et morales traditionnelles, d'autres sont prêtes à les enfreindre, soit parce que ce sont des êtres superficiels soit parce qu'elles n'ont pas d'autre choix.

Oumi N'Doye, la deuxième épouse d'El Hadji, est un exemple du premier groupe. Sembène nous confie dans le roman qu'elle possède

une vaste connaissance de la mode féminine importée, des grands couturiers et des vedettes de cinéma. Sa lecture quotidienne était les romans-photos. Elle les dévorait, y croyait et rêvait de ces amours palpitantes qu'elle aurait souhaité vivre.²²⁶

À l'écran, comme nous l'avons déjà vu, ses habits sont modernes et elle assiste au troisième mariage de son mari habillée en robe noire moulante. En outre, elle porte une perruque qu'elle passe son temps à tapoter des doigts ainsi

²²² X, séquence VIII.

²²³ X, 47.

²²⁴ X, séquence VIII.

²²⁵ X, séquence XVIII.

²²⁶ X, 58.

que des lunettes de soleil derrière lesquelles elle se cache. Elle est coquette et adore attirer l'attention des hommes.

Elle aime aussi vivre dans l'opulence, possède un goût très certain pour l'argent et adore le gaspiller. Sans aucun doute, "Oumi N'Doye représente la femme du monde qui aime fréquenter les cinémas²²⁷ et les dancings et trôner dans la 'bonne société'".²²⁸

Oumi N'Doye, en grande tenue, était prête pour le cinéma. Elle était joyeuse, amusante, les propos légers.

[...]

Après le cinéma, Oumi N'Doye voulut danser.

[...]

Heureuse, la deuxième épouse profita de toutes les danses.

Elle se montrait féminine, assoiffée de galanterie.²²⁹

C'est aussi une femme égoïste qui ne s'intéresse ni à ses enfants ni à son mari. Elle est très sensuelle, "fougueuse avec des ardeurs insatiables".²³⁰ El Hadji, ayant surmonté son impuissance, passe vingt-quatre heures d'affilée avec elle: "Oumi N'Doye l'entraîna dans 'sa' chambre. Ils restèrent toute la journée et la nuit au lit, à la grande satisfaction de la femme".²³¹ Dans le film, Sembène la dépeint de manière plus subtile. Avec un seul sourire de connivence de la bonne qui nettoie le plancher près de la chambre d'Oumi, le cinéaste révèle au spectateur ce qu'Oumi avait en tête en invitant son époux chez elle.

Oumi N'Doye manifeste sa véritable nature lorsqu'elle s'enfuit chez ses parents dès que son mari se révèle incapable de lui fournir tout le luxe auquel

²²⁷ "Selon les coutumes Islamiques, la vie nocturne à l'extérieur du foyer était réservée aux hommes. Les femmes, mariées ou célibataires, qui fréquentaient le cinéma le soir étaient considérées comme des femmes de mœurs légères" (ASHBURY, R., *op. cit.*, p. 61).

²²⁸ IJERE, M. I., *op. cit.*, p. 27.

²²⁹ X, 102.

²³⁰ X, 103.

²³¹ X, 118.

elle est accoutumée. Elle continue à y mener une vie libertine parce qu'elle ne peut pas envisager une existence sans argent ni plaisirs charnels:

Oumi N'Doye, déchu de sa puissance économique d'alors, afin de se montrer femme moderne, allait de bureau en bureau, entreprise en entreprise pour avoir du travail. Ce revers de fortune lui fit connaître d'autres hommes aimant la vie facile. Des hommes sachant rendre les instants fort agréables, moyennant finance. Et cette galante compagnie entraînait Oumi N'Doye à des sorties nocturnes.²³²

Ces détails sur sa vie ne sont pas révélés explicitement à l'écran, mais Sembène donne au spectateur assez d'indices pour les deviner. Cependant le portrait d'Oumi est schématisé dans le film. C'est presque une caricature.

Contraintes par les circonstances, certaines femmes sont devenues prostituées.

Dans la réalité tout comme dans la littérature et le cinéma africains, l'image de la prostituée est négative. En tant que personnage de roman ou de cinéma, la femme prostituée est rarement héroïne. Le personnage de la prostituée est traditionnellement peint par les écrivains et cinéastes, la plupart d'entre eux des hommes, comme un être superficiel sans individualité. Sembène est une des rares exceptions lorsqu'il utilise les personnages de prostituées pour nous faire réfléchir sérieusement au phénomène de la prostitution.²³³

Les prostituées dans les œuvres transposées de Sembène sont la fille de Nogoye Marie, Sophie, et son amie Hélène. À l'écran, Sembène les dépeint comme des femmes très sûres d'elles. Sophie n'est jamais montrée habillée en prostituée. Pendant le repas funéraire, elle dit à son frère Aloys, quand il l'accuse de ne plus savoir comment marchent les choses en dehors de la ville: "C'est

²³² X, 155.

²³³ LADITAN, O. A., 2001, "La 'prostitution' comme thème de révolte dans la littérature contemporaine en Afrique noire" in *Présence Africaine*, no. 163 – 164, pp. 199 – 201.

grâce à la vie que je mène à Dakar que tu peux manger à ta faim".²³⁴ Sophie n'exprime jamais ses pensées sur la prostitution. Sembène fournit cette information par le biais d'Hélène, son amie, au cours d'une conversation avec l'Abbé Léon lors du repas funéraire. Hélène n'est pas vêtue de manière appropriée pour des funérailles. Ce qu'elle porte convient mieux à attirer la clientèle au coin d'une rue. Elle porte une tenue transparente qui flotte sur ses seins et quand elle fait des mouvements ces derniers sont révélés d'une manière aguichante. Pour cette raison, la plupart des hommes qui assistent aux funérailles ne parviennent pas à la quitter des yeux. Dans le roman, son portrait physique n'est pas très différent:

Hélène port[e] une 'musette' verte transparente sur son pagne, d'une main elle tenait une cigarette, de l'autre une canette de bière, comme dans un salon de mode, et elle semblait indifférente aux regards.²³⁵

Tous les hommes, l'Abbé inclu, remarquent sa "coupe de robe en légos très fleuri, ornements de volants de manches, poitrine bien dégagée, une croix en or s'inspirant des bijoux royaux baoulé".²³⁶ Jusqu'ici, elle est dépeinte comme une prostituée ordinaire.

C'est cependant dans sa conversation avec l'Abbé Léon qu'on apprend son passé et, par ce biais, Sembène révèle les difficultés de la vie dans une grande ville. Les deux protagonistes ne se regardent pas parce qu'Hélène, vêtue comme elle est, se sent mal à l'aise devant un prêtre qui lui-même évite de la regarder. Le réalisateur emploie une série de *two-shot* alternant entre premiers plans et gros plans, pendant lesquels l'Abbé et Hélène se meuvent ensemble et lentement en rotation. Dans le roman, elle se montre moins gênée parce qu'elle

²³⁴ g, séquence V.

²³⁵ G, 67.

²³⁶ G, 67.

ne se couvre que lorsque l'Abbé lui adresse les mots: "Hélène, cette maison est en deuil. Tu dois te vêtir plus convenablement".²³⁷

Dans le film, elle lui apprend qu'elle est l'aînée de six enfants²³⁸ et que ces derniers ainsi que ses oncles, ses tantes et ses cousins dépendent tous d'elle financièrement. Elle ajoute qu'elle a essayé de trouver du travail et après huit mois sans succès elle a décidé de se prostituer. Comme le dit Hélène, "une pute est sûre d'avoir à manger".²³⁹ Ceci n'est pas sans risques:

J'ai ma carte professionnelle. Je fais tout ce qu'il faut. Je passe toutes les visites. Je surveille ma santé parce que ma famille compte sur moi. Je dois être prudente. J'ai peur du sida.²⁴⁰

Sembène nous la fait découvrir non pas comme un bel objet qui est là pour être exploité, mais comme un être avec des émotions, des craintes et des contraintes qui la poussent à suivre le dur chemin de la prostitution. Sembène donne l'impression d'exonérer cette femme qui est obligée de se prostituer pour entretenir sa famille. Il la présente sous un jour positif en lui donnant le pouvoir non seulement d'un être autonome, mais du seul soutien financier de toute sa famille.

Dans ses œuvres visant à rendre ses contemporains conscients du rôle crucial de la femme dans la transformation de la société africaine, le griot moderne qu'est Sembène dépeint avec minutie les obstacles auxquels la plus grande majorité des femmes sont confrontées. Cette peinture est réaliste et révèle les multiples nuances d'un environnement influencé depuis maintes générations par plusieurs facteurs tels l'animisme, l'Islam et le modèle capitaliste occidental. Il en résulte des contradictions qui ne sont cependant qu'apparentes. Par exemple, Sembène ne se contredit pas lorsqu'il présente les personnages

²³⁷ G, 69.

²³⁸ Dans le roman, ils sont à huit (G, 68).

²³⁹ g, séquence V.

²⁴⁰ g, séquence V.

incarnant la culture traditionnelle africaine tantôt de manière positive, comme dans le cas d'Adja Astou, tantôt de manière négative, comme dans le cas de la Badienne. Ceci est le cas parce que l'artiste-militant transcende les distinctions abstraites et superficielles, telles que celle qui existe entre la femme traditionnelle africaine et la femme occidentalisée, pour séparer de manière presque chirurgicale ce qu'il considère positif et négatif dans le prisme complexe de l'existence des Africaines. Par exemple, Sembène ne décrit pas toutes les femmes comme victimes de la polygamie. Il est vrai que la plupart des personnages féminins ont à en souffrir, mais certaines y trouvent leur confort et leur bonheur. Sembène adopte cette approche parce qu'il plaide pour un amalgame des atouts dont les Africaines disposent, quelles que soient leurs origines. L'étudiante Rama incarne l'idéal de Sembène: éduquée, indépendante, elle utilise un vélomoteur et ne se soumet pas aux volontés de son père, mais insiste sur l'emploi du wolof et préfère ne pas consommer des produits importés.

CHAPITRE IV

EXODE RURAL ET ÉMIGRATION DANS LES ÉCRITS ET LES FILMS DE SEMBÈNE

Deux autres thèmes importants de la croisade sociale de Sembène sont l'exode rural et l'émigration. Ces phénomènes résultent de l'insatisfaction croissante ressentie par bon nombre de membres des communautés rurales et urbaines au Sénégal. Ce qui préoccupe notre écrivain-cinéaste est le fait qu'au lieu de tenter de corriger les carences de leur société, les Sénégalais succombent aux mirages matérialistes du mode de vie occidental et préfèrent partir dans les villes ou s'exiler en Europe. Sembène, l'éducateur, veut souligner les aspects négatifs de ce comportement. Il incite aussi ses concitoyens à améliorer leur société au lieu de s'enfuir.

L'objectif de ce chapitre est de comparer les techniques que Sembène emploie pour traiter ces thèmes dans ses œuvres littéraires et dans les films qui y correspondent.

Notre analyse commencera par le thème de l'exode rural puisque, de toute évidence, c'est le mode d'évasion le plus aisé et par conséquent le plus répandu. Nous aborderons ensuite l'étude de ce qui attend l'émigré.

L'exode rural est traité dans la plupart des œuvres de Sembène. Le sujet n'est cependant pas abordé avec la même profondeur que d'autres thèmes couverts par cette thèse, dont celui de l'émigration. Sa première nouvelle transposée en film, intitulée *Véhi-Ciosane*, est celle où l'auteur consacre le plus de pages au sujet du dépeuplement des campagnes au profit des villes. Dans la version filmée, *Niaye*, ce thème occupe également le plus de temps filmique. Les brèves allusions dans les autres œuvres ne méritent pas une attention particulière.

Sembène veut décrire avec réalisme la campagne sénégalaise où règne l'insatisfaction et où se produisent des mutations économiques causées par l'exode rural. Pour ce faire, il a recours à des descriptions du cadre spatial dans lequel se déroule l'exode rural, ainsi qu'à des dialogues et des portraits de personnages. Nous avons donc divisé l'étude du premier thème en ces trois parties.

Le cadre spatial de la nouvelle *Véhi-Ciosane* a deux dimensions: celle du village Santhiu-Niaye, dont Sembène décrit le dépérissement, et celle plus large de la région dans laquelle le village se situe. Sembène consacre à cette région les sept premières pages. Elle est décrite de manière frappante et détaillée¹ comme "une zone très singulière qui borde l'océan Atlantique dans sa sphère occidentale, et qui s'étend de Yoff à Ndar".² La description est faite en un langage poétique³ et en un style riche en figures,⁴ comparaisons⁵ et adjectifs.⁶

Au contraire de cette description explicite qui accentue les caractéristiques de la région,⁷ le spectateur n'a droit qu'à quelques plans qui se trouvent éparpillés dans *Niaye*.⁸ "[A]u lieu de nous montrer un paysage dans son ensemble [un panoramique horizontal de la région], le cinéaste

¹ VC, 19 – 21. "L'auteur montre le niaye dans son état actuel, le jour, la nuit, dans le cycle des saisons; il le décrit aussi à travers les années: la canicule, la rareté de l'eau se sont accentuées d'année en année. [...] Le niaye est maintenant un monde d'épreuves naturelles et de misère" (DIOUF, M., 1986, *Comprendre Véhi-Ciosane et le Mandat d'Ousmane Sembène*, Editions Saint-Paul, Issy les Moulineaux, pp. 21 – 22).

² VC, 19.

³ "[L]'astre du jour" quand il se réfère au soleil (VC, 21).

⁴ Par exemple, personnification: "l'horizon ... têtue" et "le niaye geignait" (VC, 20).

⁵ Par exemple, "le ciel ... en eau de mercure" et "[l]es sumps hérissaient leurs épines en herse" (VC, 20).

⁶ Par exemple, "Les poches d'eau, croupissantes, revêtues de larges feuilles de nénuphars fortement vertes, ajouraient leurs rives de petits palmiers, prodiges de leur sève d'un parfum délicieux, enivrant" et "les grosses araignées venimeuses, noires ou grises" (VC, 20).

⁷ "La théorie du texte distingue entre la description explicite et la description tacite. Les phrases qui décrivent explicitement sont construites pour concentrer l'attention sur ou même affirmer les propriétés de ce qu'elles décrivent" (CHATMAN, S., 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, p. 38).

⁸ n, séquences III et VIII et IX.

nous en montre successivement plusieurs aspects partiels, qui sont *découpés* et *agencés* suivant une intention bien précise".⁹ Sembène utilise ici le montage pour représenter la réalité à l'écran. Claude Ollier souligne que le cinéma ne s'attarde pas sur la description associée à la narration littéraire. Selon lui, les caractéristiques du cadre doivent être détectées au fur et à mesure que le film se déroule parce qu'au cinéma il n'existe pas de "pause" descriptive.¹⁰ C'est le cas en effet dans la plus grande partie du film *Niaye*. Il faut cependant ajouter que, malgré qu'il n'y a pas de description explicite comme dans la nouvelle, il existe pourtant une "description tacite"¹¹ et progressive. Ceci est illustré par les arrière-plans du niaye quand Ngoné sort du village pour aller chercher des fruits vénéneux en vue de se suicider. C'est également le cas des arrière-plans pris par la caméra quand le griot quitte le village. Il n'y a pas de "pause" dans la narration. Le cinéaste montre comme arrière-plan de l'action ce qui est mentionné au début de la nouvelle: quelques plans des dunes, des palmiers, des cactus et des "poches d'eau [...] revêtues de nénuphars".¹²

L'auteur décrit la mer vers la fin de la nouvelle lors du départ de Khar.¹³ Sembène utilise le style imagé qui marquait le début de la nouvelle¹⁴ mais, cette fois-ci, la description introduite par les mots "elle vit" est tacite.¹⁵ La "pause" dans le récit est aussi moins évidente. Le film, d'autre part, "décrit" de façon plus explicite le paysage qui s'étale le long du chemin que prend Khar pour se rendre à sa nouvelle destination. Ici Sembène utilise ce que Metz appelle un syntagme descriptif. Il s'agit de l'"unique cas où les consécutions écraniques ne correspondent à aucune consécution diégétique" et où "le seul

⁹ METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Éditions Klincksieck, Paris, p. 117.

¹⁰ En d'autres termes, l'insistance qu'on associe à la description dans la narration littéraire. CHATMAN, S., *op. cit.*, p. 42.

¹¹ CHATMAN, S., *op. cit.*, p. 42.

¹² VC, 20.

¹³ "[L]'océan Atlantique [qui borde le niaye] dans sa sphère occidentale" (VC, 19).

¹⁴ "Du sommet de la quatrième dune, elle vit la nappe d'un vert foncé qui, au centre, telle une plaque de tôle argentée, miroitait. [...] les petites vagues, vallonantes, riantes avec leurs dentelures mousseuses se succédaient" (VC, 106).

¹⁵ "Les phrases qui décrivent tacitement [...] dirigent notre attention sur autre chose d'autre - dans le cas de la narration, aux événements du récit" (CHATMAN, S., *op. cit.*, p. 38).

rapport intelligible de coexistence entre les objets que nous présentent successivement les images est un rapport de coexistence *spatiale*".¹⁶ Le syntagme consiste en un court panoramique du sable et de la mer, un plan général des vagues et, finalement, un court panoramique des dunes.

Au cours de la lecture des sept premières pages de la nouvelle, le lecteur découvre tout d'abord un village ordinaire¹⁷ au passé florissant.¹⁸

Plus loin, le cordonnier-griot, Déthyè Law, déplore le fait que le village se vide de sa population:

[t]u te réveilles un matin, et voilà une concession vide. Avant la case-maîtresse, le sahhe, vide, tombe le premier. Puis s'affaisse doucement, sans grincer, la toiture de la case-maîtresse. Cette case-maîtresse plus muette qu'une tombe, plus ouverte qu'un marché, seule, sans témoin, nuit après nuit se consume dans son silence d'abandon....¹⁹

Les villageois sont attristés par le niaye²⁰ dont l'"étendue, meublée de lopins de terre cultivée, semblait ennuyeuse, sans passion, morne, triste".²¹ Badièye, un des anciens, résume correctement la fatalité qui semble s'être emparée du village: "Ainsi meurt Santhiu-Niaye!"²²

Le film, par contre, débute par un plan général du village dans son état actuel, suivi d'un plan d'ensemble rapproché de l'intérieur du village où travaillent les femmes. Chacun de ces plans, caché en partie par le générique, ne reste que quelques secondes sur l'écran. Aucun ne laisse deviner la triste réalité révélée au début de la nouvelle, que "telle une calamité, année par année, les bras valides s'en allaient tenter fortune dans

¹⁶ METZ, C., *op. cit.*, p. 129.

¹⁷ "Santhiu-Niaye [...] ne différait en rien des autres hameaux" (VC, 22).

¹⁸ "Santhiu-Niaye avait vu son étoile briller, son poulx battre de la vitalité du temps de nos pères, [...] du temps où le *sahhe*... (grenier-économat) servait d'épargne à la famille. Chaque famille avait ses champs; maïs, mils, arachidiers, maniocs, patates" (VC, 22 – 23).

¹⁹ VC, 55 - 56.

²⁰ Nous avons décidé de garder la lettre minuscule comme l'a fait Sembène.

²¹ VC, 45.

²² VC, 55.

les cités urbaines [...]".²³ Le réalisateur n'offre qu'un court panoramique de quelques cases vides et délabrées.²⁴ Sembène tente de compenser ce peu d'images par l'accompagnement de la voix du griot,²⁵ qu'il utilise ici comme celle du narrateur dans la nouvelle. Cependant, ce que voit et entend le spectateur à propos du village qui dépérit est loin d'être aussi frappant que la peinture vivante et chargée d'émotion que Sembène crée soigneusement dans la nouvelle. Ceci est probablement inévitable dans la mesure où il s'agit d'un court métrage aux contraintes temporelles nécessairement strictes.

De la même façon, la narration de Déthyè Law ne reflète pas la richesse des dialogues entre les villageois sur les causes multiples de l'hémorragie qui frappe le village.²⁶ Ces conversations ont en effet une couleur locale nuancée qui donne du naturel aux personnages et rend leurs motifs plus réels. Sembène ajoute à la langue française des mots wolofs ou arabes pour représenter les réalités africaines. Ces termes sont si bien intégrés dans le texte qu'on les remarque à peine. L'auteur s'attend dans ce cas à ce que le lecteur européen devine leur signification par le contexte. Ainsi, Amath "ne veu[t] pas être là pendant l'arrivée du toubab-commandant"²⁷ et est convaincu qu'il trouvera "du travail inchallah" à Dakar.²⁸

Dans le film au contraire, tout ce que le spectateur apprend sur l'exode rural est par le biais de la narration en voix-off du griot, sur un ton ironique, en langue française.²⁹ Les gens, dit-il, "sont partis dans les villes, fuyant la

²³ VC, 23.

²⁴ Le mode dominant dans le cinéma est de présenter plutôt que d'affirmer. Voir CHATMAN, S., 1999, "What films can do that novels can't (and vice versa)" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, p. 439.

²⁵ "Tu te réveilles et voilà une maison vide. Les cases abandonnées pleurent de leur silence. Où sont les gens? Ils sont partis dans les villes, fuyant la campagne, espérant faire vite fortune et sans peine" (n, séquence II).

²⁶ Après la description du niaye, les seuls passages sans dialogues sont les pages 27-32, 34-36, 51, 65 (cinq lignes), 74-76, soit un total de douze pages sur cent huit: il y a quatre-vingt-seize pages de dialogue. DIOUF, M., *op. cit.*, p. 24.

²⁷ VC, 81.

²⁸ VC, 82. Le mot "inchallah" signifie "Si allah le veut" en français.

²⁹ C'est-à-dire sans l'inclusion de mots wolofs ou arabes.

campagne, espérant faire vite fortune et sans peine".³⁰ Le griot ne mentionne pas ce dont se plaint Déthyè Law dans la nouvelle:³¹ la perte des traditions, de la protection de leur famille, de leur autarcie et de leur religion, l'individualisme du monde moderne, son matérialisme et les risques d'abjecte misère causée par l'économie de marché.

Parmi les personnages de *Niaye* et de *Véhi-Ciosane* qui sont impliqués dans l'exode rural, celui du griot, Déthyè Law, et celui de la fille-mère, Khar Madiagua Diob, sont les plus marquants.

Le portrait du griot dans la nouvelle commence à être esquissé lorsque le lecteur apprend qu'il a un métier qui lui permet de travailler en toute saison,³² contrairement aux autres villageois qui durant les saisons du Loli³³ et du Thorone³⁴ sont "alourdis de la fatigue de l'inaction". Dans le film, Déthyè Law apparaît pour la première fois en premier plan œuvrant sous un arbre, tandis qu'au second plan d'autres hommes du village "se divertissent à leurs jeux" sous un autre arbre.³⁵ Ce contraste est répété à plusieurs reprises dans la nouvelle et le film.³⁶

Deux physionomies différentes de Déthyè Law sont révélées. Dans la nouvelle, il a un "visage grillé avec [d]es fortes entailles qui cercl[ent] sa bouche, évasant son nez",³⁷ des traits physiques qui soulignent les rigueurs du climat. Dans le film cependant, le visage de Sow, l'acteur qui joue le rôle du cordonnier-griot, ne présente pas le même aspect raviné.³⁸ La raison de cette différence réside probablement dans le fait que Sembène n'a pas trouvé

³⁰ *n*, séquence II.

³¹ "Ndakar! Il n'y a rien à Ndakar, qu'une forte concentration d'individus, de mendiants, venus de partout. Tu seras là-bas un étranger. Les gens des villes n'ont ni foi ni honneur. C'est comme dans le niaye entre les bêtes. Le plus fort mange le plus faible. Là-bas, l'entrepreneur ne vit que des biens du négligent" (VC, 82).

³² VC, 51.

³³ Quatrième saison du calendrier wolof.

³⁴ Première saison du calendrier wolof.

³⁵ *n*, séquence II. Ils jouent au *yothé*, un jeu de dames wolof (VC, 55).

³⁶ Voir VC, 74, 79 et 83 ainsi que *n*, séquences III, V, VI et IX.

³⁷ VC, 52.

³⁸ *n*, séquence V.

un acteur présentant ces traits. Le choix du réalisateur est évidemment déterminé par les acteurs qu'il a à sa disposition. Quant à la voix du personnage, celle que le spectateur entend tout au long du film en voix-off, ainsi que lors des appels à la prière, elle peut être en effet considérée comme "une des plus belles voix" mentionnées dans la nouvelle.³⁹

Les traits psychologiques de Déthyè Law apparaissent de la façon la plus marquante lors de son départ avorté du village. Dans la nouvelle, les palabres au *penchieu*⁴⁰ révèlent que ce sont l'intégrité et l'indépendance d'esprit de Déthyè Law qui le conduisent à se révolter contre le manque d'honnêteté, de dignité et de loyauté des autorités du village, ainsi que contre l'apathie de leurs sujets. Son indignation finit par atteindre un niveau tel qu'il décide de quitter la communauté. Son absence est pourtant de très courte durée. Déthyè Law quitte le village avec sa famille, mais ne va pas plus loin que l'une des dunes environnantes parce que son bref éloignement lui permettra de "savoir si le Sénégal a encore en son sein des hommes de valeurs".⁴¹ De là il appelle à la prière et est de retour le soir même.⁴² Dans le film, les techniques qui révèlent l'état d'esprit du griot sont quelque peu différentes. Il commence par expliquer aux notables, pendant qu'il se prépare à emporter sa caisse à outils,⁴³ qu'il ne peut pas vivre dans un pays où l'on ne respecte plus la dignité. On le voit ensuite quitter seul l'enceinte du village, dans lequel les femmes ne semblent pas être au courant de son départ.⁴⁴ Par la suite, la voix-off accompagne le griot durant des scènes relativement longues dans lesquelles il s'éloigne d'abord du village et s'arrête à une pièce d'eau pour se rafraîchir.⁴⁵ Mais il retourne immédiatement au village parce qu'il ne veut pas abandonner sa famille et arrive à temps pour appeler à la prière et y participer.⁴⁶

³⁹ VC, 54.

⁴⁰ La place du village.

⁴¹ VC, 103.

⁴² VC, 102 – 103.

⁴³ n, séquence VIII.

⁴⁴ n, séquence VIII.

⁴⁵ n, séquence VIII.

⁴⁶ n, séquence VIII.

Au contraire de l'absence très temporaire du griot, le départ de Khar Madiagua Diob est définitif. Cette dernière est introduite dans la nouvelle au cours de la première analepse, à travers les pensées de sa mère, Ngoné War Thiandum. Elle est seulement décrite comme étant "d'une coquetterie élémentaire" partageant avec ses congénères la joie d'anticiper son avenir conjugal.⁴⁷ Ses traits physiques ne sont pas décrits dans la nouvelle. C'est sans doute parce qu'il s'agit d'un personnage type que Sembène emploie pour illustrer une idée plutôt que peindre un individu complexe. Ceci explique aussi pourquoi il n'existe pas de gros plans du visage de Khar dans le film. Il n'y a de même à l'écran aucune scène ou allusion à son enfance. On voit le personnage pour la première fois en plan d'ensemble, de dos, portant ses effets sur la tête et quittant le village contre son gré à la suite de la griotte, Gnagna. Dans le plan américain qui suit, le spectateur découvre une jeune adolescente résignée et assez jolie à laquelle son enfant est confié⁴⁸ sans mot dire.⁴⁹ Par la suite, Sembène souligne l'importance des événements par la façon dont il manipule la caméra. Il montre comment Khar tente d'abandonner son bébé au pied d'un arbre. Les vagissements du nourrisson, filmé en gros plan pendant plusieurs secondes, ainsi que les cris des oiseaux de proie que Sembène magnifie en les filmant en contre-plongée,⁵⁰ la ramènent à la raison. Elle retourne alors chercher sa fille.⁵¹ Le gros plan donne l'impression de proximité et par conséquent d'intimité.⁵² Il fait ressentir au spectateur les émotions que peut éprouver la mère à la vue du visage bouleversé de son enfant poussant des cris de détresse.

⁴⁷ VC, 34.

⁴⁸ Dans la nouvelle, Khar porte son enfant dès le début de son périple (VC, 103).

⁴⁹ Sembène omet la conversation entre la griotte et Khar qui est rendue dans la nouvelle (VC, 103 – 104), mais le silence contribue à l'atmosphère tendue et délicate de la séparation.

⁵⁰ "Les conventions du langage cinématographique attribuent une signification dramatique ou psychologique aux fortes incidences angulaires. Elles veulent qu'une petite incidence angulaire agrandisse le sujet filmé et le magnifie" (WYNCHANK, A., 1999, "Le ciné-poing de Sembène Ousmane et Thierno Faty Sow" in *French Studies in Southern Africa*, no. 28, p. 143). De cette façon, Sembène exalte la rapacité de ces oiseaux et augmente par le filmage la peur que ressent Khar en les voyant.

⁵¹ n, séquence IX.

⁵² MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome I, Editions Universitaires, Paris, p. 165.

Sembène n'utilise presque pas de gros plans et ses techniques de caractérisation ne sont pas très élaborées.⁵³ Pour ces raisons, les émotions et les sentiments de Khar ne sont pas révélés dans la même mesure que dans la nouvelle. La crise de conscience de Khar se développe en effet de manière beaucoup plus poignante dans la nouvelle. Sous l'oppression croissante du soleil, elle se convainc d'abord de "l'immoralité de son acte en gestation".⁵⁴ Lorsqu'elle s'arrête enfin, l'idée d'abandonner sa progéniture envahit son esprit.

Assise, les jambes repliées comme autour du plat commun, elle haletait. Une froide coulée de sang pénétrait son corps. Les larmes débordèrent de ses paupières. [...] Crainte? Hystérie? Colère? Nerveusement, tout en elle tremblotait. Elle leva son front étroit – obstiné vers les interstices des minces feuilles, en mordillant sa lèvre inférieure. D'un geste qu'elle s'imposait – mais maternel! elle amena l'enfant sur ses genoux, changea les langes.⁵⁵

Le lendemain, lorsqu'elle avance dans la mer avec l'intention d'y noyer son enfant, on la découvre encore indécise:

Crainte? Remords? Lâcheté? Amour de soi-même? Elle se mordillait la lèvre, hésitante. Le bébé sur ses bras vagissait. Elle le laissa pleurer. Les pleurs s'entendaient, couvraient l'étendue de la mer. Dans sa tête, tels des grelots à l'aube, se répercutaient les cris du nourrisson.⁵⁶

Finalement, elle revient sur le rivage, allaite sa fille et poursuit son périple vers Dakar.⁵⁷ La force de caractère dont elle fait preuve durant cet épisode reflète l'entêtement et le courage tranquille dont elle témoigne lorsqu'elle est confrontée quelques mois auparavant aux conséquences immédiates de l'inceste dont elle a été la victime.⁵⁸

⁵³ Il faut garder à l'esprit que *Niaye* est la première adaptation cinématographique de Sembène et qu'il manquait sans doute des moyens de se payer des acteurs avec plus d'expérience.

⁵⁴ VC, 105.

⁵⁵ VC, 105.

⁵⁶ VC, 106.

⁵⁷ VC, 106. L'épisode dans la nouvelle durant lequel Khar est prise en camion jusqu'à Dakar (VC, 108) n'a pas d'équivalent à l'écran.

⁵⁸ VC, 40, 44 et 47.

Alors que le thème de l'exode rural a une place relativement limitée dans l'œuvre littéraire et filmique d'Ousmane Sembène, l'émigration est un thème central dans *La Noire de...*⁵⁹ Ce thème paraît également, quoique de manière moins proéminente, dans *Le Mandat/Mandabi*, *Guelwaar* et *Taaw*.

Taaw est la seule des œuvres littéraires analysées où l'un des personnages rêve à l'émigration en France sans jamais y recourir. Le héros semble ne considérer cette option qu'après avoir essayé maintes fois de trouver du travail et avoir dépensé ses derniers deniers. Lorsque finalement il est convaincu qu'on va lui donner du travail au port, il y voit la première étape de son périple vers l'Europe. Il espère y poursuivre ses études en vue de devenir ingénieur informaticien et échapper à ses responsabilités parentales.⁶⁰ Sembène ne nous donne aucun détail sur l'idée de l'Europe que se fait Taaw, et il n'y a aucune allusion à de telles pensées dans le film, où il envisage de voler plutôt que d'émigrer pour survivre.⁶¹

Par contre, dans les autres œuvres mentionnées, Sembène détruit les mirages de l'émigration en exposant divers aspects de la réalité de ce phénomène auxquels il veut alerter ses compatriotes.

Penchons-nous d'abord sur *La Noire de ...*. Le titre du livre et du film indique que l'identité de la protagoniste n'est pas importante. D'autre part, la préposition "de" souligne qu'elle appartient à quelqu'un. Ce titre élargit aussi la portée du film de Dakar à tout le continent car Diouana devient un personnage type qui représente tous les Africains expatriés. Au cours d'un entretien avec Françoise Pfaff à Washington D.C. en 1975, Sembène a expliqué que

[c]ette femme noire est quelqu'un qui a été transplanté de son environnement original. Elle n'a plus de nom. Avant, elle n'était

⁵⁹ Il est vrai que Diouana n'émigre pas au sens propre (elle ne fait qu'accompagner ses patrons en France de façon temporaire), mais elle cultive les mêmes illusions en ce qui concerne la France que celles entretenues par beaucoup d'autres émigrés et elle souffre des mêmes désillusions.

⁶⁰ *T*, 158.

⁶¹ *t*, séquence IX.

même pas consciente du fait qu'elle était 'noire', avec toutes les connotations possibles associées à ce mot. Elle fonctionnait bien dans son propre environnement. Mais, une fois qu'elle a quitté son pays, elle a perdu son identité comme Diouana. Elle est devenue la bonne noire de quelqu'un. Elle est devenue un objet qui appartient à une famille blanche – leur trophée*.⁶²

À l'exception du titre et de l'intrigue de base, la nouvelle et le film présentent plus de dissemblances que de similarités. Sembène a expliqué ces différences lors d'un entretien avec Carrie Moore à Paris en juin 1971 de la façon suivante:

L'histoire de 'La Noire de...' se déroule en 1958. J'étais à Marseille, responsable des travailleurs. Un beau matin il est venu un autre travailleur me dire qu'il y a une de nos soeurs qui s'est suicidée à Antibes. Il faudra que tu y ailles. Aussitôt je suis parti à Antibes. Et j'ai vu l'histoire. En tant que représentant j'ai pu poser des questions au commissaire, qui était chargé de l'enquête et devant le juge d'instruction. Aussitôt rentré je pars 3 jours après, j'ai écrit la nouvelle [sic].

[...]

Donc il n'était pas question pour moi à l'époque d'en faire un film. Et quand en 1964 -1965 je m'occupais du cinéma je voulais apporter la nouvelle au cinéma. Donc si la nouvelle se passait [sic] il y a à peu près huit années de différence.

[...]

[J]e voulais adapter la même nouvelle, la même chose aux conditions existantes. Et pour les besoins thématiques même de la nouvelle j'ai ajouté des choses pour le film que je ne pouvais pas faire avec la nouvelle. Je pense que ce changement est dû non pas à un amusement de ma part mais à une nécessité d'une plus grande compréhension et surtout pour aller encore plus loin, pour ce que je n'ai pas pu dire dans la nouvelle.⁶³

Cette différence explique pourquoi, dans le livre, l'employeur de Diouana travaille pour une compagnie aérienne française à Dakar⁶⁴ tandis que le film le décrit comme conseiller du programme d'assistance technique

⁶² PFAFF, F., 1984, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, Greenwood Press, New York, p. 120.

⁶³ MOORE, C. D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembene*, Indiana University, Ann Arbor MI, pp. 257 – 258.

⁶⁴ Nd, 160.

fourni au Sénégal indépendant par la France.⁶⁵ Pour Sembène, le changement de système politique et économique n'a pas changé la mentalité des Européens.⁶⁶

Quoique Sembène trace le voyage de Diouana dans le livre et dans le film (le voyage du connu à l'inconnu, du bonheur à l'aliénation), il le fait de manière très différente dans chacune des œuvres.

La structure du récit est circulaire.⁶⁷ Sembène place immédiatement le lecteur face au fait accompli - le suicide de Diouana - et conclut la nouvelle avec l'annonce du fait divers dans le journal. La nouvelle est en fait principalement constituée d'un retour en arrière. Après l'introduction du suicide, l'écrivain plonge dans le passé par le biais des souvenirs de la patronne, jusqu'à ce que la continuité narrative rejoigne l'introduction, avant le très court dénouement final. Par contre, la structure du film est linéaire⁶⁸ de sorte que Diouana arrive en France au début du film et, à son terme, ses possessions sont ramenées à sa famille à Dakar par son patron. Le passé est ici représenté par des analepses. En outre, Sembène est beaucoup plus soucieux de souligner dès le début du film des détails nécessaires à la création de la tension dramatique.

Dans la nouvelle, Sembène introduit Diouana à travers les paroles de sa patronne pendant l'enquête qui résulte de son décès. On apprend à la deuxième page qu'elle est domestique et quelques lignes plus tard, qu'elle s'appelle Diouana:

⁶⁵ *nd*, séquence II.

⁶⁶ PFAFF, F., 1984, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁷ Robert Stam définit la structure circulaire comme une structure qui débute et se termine avec le même événement (STAM, R., 2005, "Introduction: The theory and practice of adaptation" in STAM, R. & RAENGO, A. (eds), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, Malden, p. 32).

⁶⁸ Robert Stam définit la structure linéaire comme une structure qui "respecte l'enchaînement normal d'événements supposés 'réels' procédant du début à travers le milieu jusqu'à la fin" (STAM, R. & RAENGO, A., *op. cit.*, p. 32).

Après ma sieste, j'eus envie de prendre un bain. La porte était fermée de l'intérieur (elle se moucha). Et je me suis dit, c'est la bonne qui prend son bain. Je dis 'la bonne', rectifia-t-elle, mais jamais on ne l'appelait que par son nom – Diouana.⁶⁹

Ensuite, c'est le commandant X,⁷⁰ le vieux blanc "retraité de la Marine nationale" et voisin de la patronne, qui ajoute encore une touche au portrait de Diouana: "J'ai vu la Négrresse baignant dans son sang", dit-il.⁷¹ Il dévoile non seulement le fait qu'elle est noire mais aussi qu'elle est morte. Sembène choisit ensuite le rôle de troisième personne, c'est-à-dire l'auteur omniscient, pour révéler au lecteur qu'"[u]ne Noire gisait sur le brancard la gorge tranchée d'une oreille à l'autre".⁷²

Il est intéressant de remarquer la gradation dans cette présentation. Aux noms "bonne", "Diouana", "Négrresse", s'ajoutent des détails sur son arrivée en France et son passé qui sont de nouveau donnés par la bouche de sa patronne: "Elle est venue par bateau. [...] À Dakar, elle travaillait chez nous. Voilà deux ans et demi... ou trois. [...] Elle est née en 1927, d'après sa carte d'identité".⁷³ Il y a ensuite des détails donnés par le narrateur, tout d'abord sur ses émotions: "[E]lle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour"⁷⁴ et par la suite, son apparence et quelques traits physiques: "habillée convenablement de sa robe claire, les cheveux décrépés, peignés", "sa voix enfantine",⁷⁵ "sa figure noire d'ébène".⁷⁶ Et après avoir connu la France: "Ce n'était plus la jeune fille rieuse au rire caché,

⁶⁹ *Nd*, 158.

⁷⁰ Gérard Gennette appelle ceci la "focalisation interne - multiple": "quand le même événement est évoqué plusieurs fois selon le point de vue de divers personnages" cité in GAUDREAU, A. & JOST, F., 1990, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, p. 129. Voir aussi STAM, R., 2005, *op. cit.*, p. 39.

⁷¹ *Nd*, 159.

⁷² *Nd*, 160.

⁷³ *Nd*, 160 – 161.

⁷⁴ *Nd*, 162.

⁷⁵ *Nd*, 163.

⁷⁶ *Nd*, 164.

pleine de vie. Ses yeux se creusaient, son regard était moins alerte, il ne s'arrêtait plus aux petits détails".⁷⁷

Finalement, Sembène utilise le discours direct, les paroles réelles de Diouana, pour faire découvrir au lecteur son français rudimentaire qui reflète son manque d'éducation: "As-tu vu tes parents? Crois-tu qu'ils seront contents?" lui demande sa patronne et Diouana répond: "Viye Madame. Tous les parents sont d'accord. Moi dire à maman pour moi, dire aussi à papa Boutoupa".⁷⁸

Le lecteur peut ainsi, progressivement, se former une impression du personnage.

Cette technique de présentation et de création avive sans doute la curiosité du lecteur, d'autant plus qu'elle semble très près de la réalité quotidienne. Dans la vie courante, connaissons-nous dès l'abord l'identité complète de ceux que nous côtoyons? N'est-ce pas après un certain laps de temps que nous apprenons le nom, le tempérament, le passé des gens que nous rencontrons?⁷⁹

Sur l'écran, Sembène présente également la bonne de manière progressive, mais utilise des techniques qui sont propres au cinéma. Bien que le personnage d'un roman ne soit créé que par des mots, le personnage cinématographique est un amalgame mystérieux de photogénie, de mouvements du corps, de style d'interprétation cinématographique et du son de la voix.⁸⁰

⁷⁷ *Nd*, 175.

⁷⁸ *Nd*, 164. Les portraits créés par Sembène ne sont pas des portraits minutieux comme ceux de Balzac ou de Flaubert, mais plutôt des esquisses des personnages. Il ne décrit que ce qu'il estime nécessaire pour communiquer son message.

⁷⁹ BESTMAN, M. T., 1981, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Editions Naaman, Canada, p. 178.

⁸⁰ STAM, R., 2000, "Beyond fidelity: The dialogics of adaptation" in NAREMORE, J. (ed), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, p. 60.

Dans le film, Sembène offre un portrait plus impressionnant que celui de la nouvelle. À l'exception de quelques scènes à la fin du film après la mort de Diouana, cette dernière est toujours sur scène et sa présence est ressentie même après sa mort parce que tout ce qui se passe a été causé par elle.

Le cadre spatial de *La Noire de...* est double: Antibes et Dakar. Dans la nouvelle ainsi que dans le film, Sembène pratique le principe du montage manichéen où certaines scènes sont opposées à d'autres.⁸¹ Ainsi, il contraste les scènes à Antibes avec celles qui présentent des retours en arrière sur la vie de Diouana au Sénégal, pour souligner la vaste différence entre les deux mondes. Les tableaux qui suivent donnent une vue synoptique de ce procédé.

⁸¹ WYNCHANK, A., *op. cit.*, p. 144.

La Noire de ... - Répartition du texte selon les deux mondes de Diouana

| Pages | Contenu | Antibes – La France | | Dakar | | | |
|-----------|--|----------------------------|--------------------------|--|---------------------------------------|----------------------------------|-----------------|
| | | Villa "Le Bonheur Vert" | La route vers Antibes | Route entre villa et maison de Diouana | Villa de la patronne de Diouana | Faubourg où habite Diouana | Quai |
| 157 - 162 | Investigation après la mort de Diouana | 6 pages | | | | | |
| 162 - 163 | Voyage quotidien de Diouana pour rejoindre son lieu de travail | | | 2 pages | | | |
| 163 - 165 | Travail de Diouana chez sa patronne et rapports entre Diouana et sa patronne | | | | 3 pages | | |
| 165 - 166 | Derniers congés de la patronne en France | 2 pages | | | | | |
| 166 - 170 | Engagement de Diouana et son travail chez sa patronne | | | | 5 pages | | |
| 171 - 174 | Adieux avant le départ de Diouana pour la France | | | | | 4 pages | |
| 174 | Encore des adieux et embarquement de Diouana | | | | | | Quelques lignes |
| 174 - 175 | Arrivée de Diouana en France | | Quelques lignes | | | | |
| 175 - 184 | Vie de Diouana en France | 10 pages | | | | | |
| 184 | Mort de Diouana | Quelques lignes | | | | | |

La Noire de ... - Répartition des scènes selon les deux mondes de Diouana

| Séquences | Contenu | Antibes - France | | | Dakar | | |
|------------------------|--|------------------|--------------------|-------------|----------|-------|-------|
| | | Quai | Route vers Antibes | Appartement | Faubourg | Ville | Villa |
| I (Scènes 1 - 3) | Arrivée de Diouana en France. | 1 | 1 | 1 | | | |
| II (Scènes 4 - 10) | Travail chez sa patronne à Antibes. Repas préparé par Diouana chez ses patrons. Retour en arrière: Diouana cherche du travail à Dakar. Engagée par une Blanche à la « place des bonnes ». Travail chez sa patronne à Dakar. Diouana donne un masque à sa patronne. Retour à Antibes: Le repas continue. Après le repas, Diouana nettoie la cuisine. | | | 3 | 1 | 1 | 2 |
| III (Scène 11) | La vie de Diouana en France. Elle devient triste et travail de moins en moins. | | | 1 | | | |
| IV (Scènes 12 - 13) | A Antibes, Madame sert le petit déjeuner à sa famille. La patronne réveille Diouana. La bonne s'enferme dans la salle de bain et sa patronne se fâche. Elle reçoit une lettre de sa mère. Les époux sortent et laissent Diouana avec leur enfant. | | | 2 | | | |
| V (Scènes 14 - 16) | Diouana reprend son masque. Elle regrette être venue en France et se plonge dans ses réflexions. Retour en arrière: Diouana se promène avec son petit ami à Dakar : Place de l'Indépendance. Elle accompagne son petit ami chez lui et discute son départ en France. | | | 1 | 1 | 1 | |
| VI (Scène 17 - 19) | Le couple revient. La patronne se fâche parce que Diouana n'a pas fait son travail. Dispute avec sa patronne concernant le masque. Diouana refuse l'argent de ses patrons, s'enferme dans la salle de bain et se suicide. Les patrons de Diouana rassemblent ses possessions pour les ramener à Dakar. | | | 3 | | | |
| VII (Scène 20) | Le patron se rend à Dakar pour voir la mère de Diouana et lui donner la valise, le masque et l'argent de sa fille. Sa mère refuse l'argent. Le patron laisse la valise et le masque et quitte le faubourg. | | | | 1 | | |

Ces tableaux révèlent que la majorité des pages ou des scènes dans la nouvelle et le film sont consacrées à la France. La nouvelle est divisée en cinq parties alternant entre Antibes et Dakar et le pourcentage de pages qui décrivent les événements en France est de 56%. Le film a une structure similaire à celle de la nouvelle puisque dans six des sept séquences (réparties en 20 scènes) le présent en France alterne avec des retours en arrière à Dakar. Dans ce cas-ci, le pourcentage de scènes en France s'élève à 65%. Ces séquences et parties alternantes divisent le film et la nouvelle en deux parties qui s'opposent. Sembène se sert, entre autres, de certaines phrases, descriptions et scènes pour mieux souligner le contraste entre la vie de Diouana à Antibes et Dakar.

Les premiers plans⁸² du port de Marseille montrent un paquebot qui correspond probablement aux rêves de croisière de Diouana.⁸³ En outre, s'attendant naïvement à vivre une vie de patronne, on la voit arriver à Marseille ressemblant à une vraie dame française avec une robe étroite, une perruque, un collier, des boucles d'oreille et des chaussures à hauts talons.⁸⁴ Cependant, la foule présente au débarquement, la multitude de valises et l'image de la jeune femme petite et fragile prise en contre-plongée sur la passerelle du navire intensifient la fragilité de Diouana, indiquent qu'elle se sent perdue dès son arrivée et annoncent, de manière subtile, les sentiments d'accablement et de désorientation qu'elle ressentira plus tard dans l'histoire.⁸⁵ Le visage de Diouana est ensuite filmé en gros plan. Béla Balász affirme que les gros plans sont des images qui expriment la sensibilité poétique du réalisateur.⁸⁶ Quant à lui, Jean Epstein souligne l'importance du gros plan:

⁸² Plan général du navire qui approche le port, puis un panoramique horizontal du port, ensuite un plan d'ensemble de l'entrée du navire dans le quai et finalement deux gros plans du paquebot.

⁸³ *nd*, séquence I.

⁸⁴ *nd*, séquence I.

⁸⁵ *nd*, séquence I.

⁸⁶ BALASZ, B., 1999, "From theory of the film" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *op. cit.*, p. 305.

Le gros plan [dit-il] modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima. Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait.⁸⁷

C'est précisément ce qu'éprouve le spectateur dans le cas de Diouana. Son regard confirme le doute et le sentiment de désorientation qu'elle exprime lorsqu'elle se demande en voix-off: "Est-ce que quelqu'un est venu m'attendre?"⁸⁸

Sembène présente ensuite quelques paysages de la Côte d'Azur en *travelling* à travers le pare-brise d'une voiture. Cette dernière suit la route reliant Marseille à Antibes durant un voyage relativement court en temps filmique. Ces images, de nouveau, correspondent à l'image que Diouana se faisait de la France: les palmiers, la mer, le soleil et l'insouciance.⁸⁹ Il nous faut ajouter ici que la première version du film *La Noire de...*, fut un long-métrage de soixante-dix minutes avec une séquence en couleur illustrant le voyage de Diouana le long de la Côte d'Azur après son arrivée en France. La version actuelle, c'est-à-dire celle que nous analysons dans cette thèse, est plus courte parce que

les règles de la profession cinématographique française étaient en 1966 beaucoup plus strictes que de nos jours et afin de régulariser sa situation, le cinéaste qui n'avait pas sa carte de réalisateur de long métrage fut amené à faire plafonner la longueur à 55 minutes afin que le film soit catalogué comme un court et non un long métrage.⁹⁰

⁸⁷ MITRY, J., 1963, *op. cit.*, pp. 164 - 165.

⁸⁸ *nd*, séquence I.

⁸⁹ *nd*, séquence I.

⁹⁰ PREDAL, R., 1985, "La Noire de ...: premier long métrage africain" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, p. 38.

La séquence en couleur est exclue, ce qui est regrettable puisque cette séquence aurait agrandi le fossé entre le rêve de la femme noire et ce qu'elle allait éprouver dans son nouveau monde en Europe.

Dans la nouvelle, l'arrivée de Diouana à Marseille est décrite presque à la fin du récit. En outre, les scènes ne correspondent pas autant aux clichés touristiques que les images cinématographiques. Sembène insiste sur les réactions de Diouana admirant la Côte d'Azur, plutôt que les paysages qu'elle observe:

Au débarquement, Monsieur était là. Après les formalités, vite ils filèrent vers la Côte d'Azur. Elle dévorait tout de ses yeux, s'émerveillait, s'étonnait. Elle se meublait l'esprit. C'est beau! Toute l'Afrique lui apparaissait comme un taudis sordide. Sur la route du littoral, défilaient les villes, les autobus, les trains, les camions. Cette intensité de la circulation la surprenait.⁹¹

Sembène amplifie dans le film le court sommaire de l'arrivée de Diouana en France qu'il donne dans la nouvelle. Dans le film, il veut probablement que le contraste entre le monde africain et le monde des blancs soit encore plus frappant.⁹² Dans la nouvelle, Sembène insiste sur les premières réactions et sur les sentiments de Diouana à la vue de la "belle" France. Le fait que sa maîtrise de l'art cinématographique s'est améliorée donne ici à Sembène plus de liberté pour expérimenter avec des images que dans sa première adaptation cinématographique.⁹³

La plupart des scènes filmées à Dakar sont des scènes extérieures: les immeubles dans la partie plus riche de la ville où l'héroïne va chercher de l'emploi;⁹⁴ la "place des bonnes" dans la partie plus pauvre de la ville où Diouana est engagée par la Blanche;⁹⁵ la rue devant la villa de sa patronne

⁹¹ *Nd*, 174 – 175.

⁹² Le fait que dans la nouvelle, les patrons de Diouana habitent dans une villa en France et que dans le film ils habitent dans un appartement démontre aussi ce désir de la part de Sembène.

⁹³ *Véhi-Ciosane/Niaye*.

⁹⁴ *nd*, séquence II.

⁹⁵ *nd*, séquence II.

où la servante s'amuse avec les enfants qui étaient à sa charge,⁹⁶ et le faubourg où se trouve l'habitation très humble de Diouana.⁹⁷ Il y a aussi la scène de la Place de l'Indépendance au centre ville où elle se promène avec son petit ami⁹⁸ et où ironiquement elle a choisi d'abandonner ses chances d'émancipation dans son pays natal en succombant aux mirages de la puissance coloniale. Au contraire, on voit très peu d'Antibes dans le film. À l'arrivée de Diouana dans le logement de ses employeurs, sa patronne lui montre une vue d'ensemble de la côte jusqu'à Juan, Nice et Cannes.⁹⁹ Il est intéressant de noter le sourire au visage de Diouana.¹⁰⁰ C'est le seul sourire qu'elle aura en France. En revanche, les scènes qui se déroulent à Dakar¹⁰¹ révèlent, quoiqu'il n'y ait pas autant de gros plans de son visage qu'en France,¹⁰² beaucoup de sourires, surtout quand elle est avec son petit ami. Le bonheur qu'elle ressent quand elle est entourée de chaleur humaine est évident.

Plus tard, de brefs plans généraux de la ville d'Antibes et de la plage depuis la fenêtre de l'appartement¹⁰³ parsèment un récit dont la plupart des scènes filmées en France sont des scènes intérieures. Cette vue restreinte de la région dans laquelle vit Diouana est encore plus limitée dans la nouvelle où l'on apprend que de

la France ... la Belle France ... elle n'avait qu'une vague idée, une vision fugitive; le jardin français en jachères, les haies vives des autres villas, les crêtes des toitures dépassant les arbres verts; des palmiers.¹⁰⁴

⁹⁶ *nd*, séquence II.

⁹⁷ Par exemple, *nd*, séquence II.

⁹⁸ *nd*, séquence V.

⁹⁹ *nd*, séquence I.

¹⁰⁰ *nd*, séquence I.

¹⁰¹ *nd*, séquences II et V.

¹⁰² Sept à Dakar et vingt à Antibes. La raison de ce nombre inférieur de gros plans à Dakar peut s'expliquer par le fait que le but de Sembène dans le film est de montrer la souffrance de Diouana en France plutôt que son contentement dans son propre pays.

¹⁰³ Par exemple, *nd*, séquences III et IV.

¹⁰⁴ *Nd*, 175.

L'auteur nomme la villa dans laquelle l'héroïne travaille en France, "Le Bonheur Vert".¹⁰⁵ Il souligne que "[l]a villa [...] n'avait de vert que son nom. Le jardin était entretenu à la française, les passages couverts de graviers, deux palmiers aux feuilles tombantes",¹⁰⁶ c'est-à-dire un endroit sec et aride, dépourvu de la "floraison amalgamée de cactus, de bougainvilliers [et] de jasmins" que voyait Diouana à Dakar lorsqu'elle se rendait à la villa de ses patrons.¹⁰⁷ Ironiquement, le mot "Bonheur" est employé pour décrire un endroit où elle ne rencontre que le malheur. En effet, Sembène implique qu'il n'y a pas de bonne entente entre les époux et que les rapports entre les patrons et leurs enfants sont loin d'être heureux. C'est en outre le lieu de la détresse et du suicide de Diouana.

Dans le film, l'héroïne qui s'attendait sans doute à une belle villa similaire à celle de Dakar est confrontée immédiatement à une rude réalité. Le nom de la petite rue où se trouve l'appartement de ses patrons, "Chemin de l'ermitage" est lourd de sens. Pour accentuer son importance, Sembène le montre au spectateur par le biais d'un insert explicatif.¹⁰⁸ Selon le dictionnaire Robert, le mot "ermitage" a deux sens dans la langue littéraire française moderne. Le premier est un "lieu écarté, solitaire" et le second, un "nom donné parfois à une maison de campagne retirée". Les deux sens indiquent un endroit de solitude et de séparation et cette plaque annonce l'avenir de Diouana en France. En choisissant ce nom de rue, Sembène a aussi des intentions ironiques. Ce n'est pas une maison au milieu de la campagne dont il s'agit, mais un appartement dans un immeuble en pleine ville.

De plus, Sembène utilise la contre-plongée en panoramique vertical ascendant pour entraîner l'œil du spectateur vers le haut de l'immeuble où se trouve le petit appartement dans lequel Diouana devra travailler.¹⁰⁹ Ici la vision de Diouana s'ajoute au regard de la caméra. Comme nous l'avons déjà

¹⁰⁵ *Nd*, 157.

¹⁰⁶ *Nd*, 157 – 158.

¹⁰⁷ *Nd*, 162 – 163.

¹⁰⁸ Un "détail grossi [en] effet de loupe; le motif est soustrait à son espace empirique et porté dans l'espace abstrait d'une intellection" (METZ, C., *op. cit.*, p. 126).

¹⁰⁹ *nd*, séquence I.

mentionné dans le premier chapitre, l'image est alors dite *subjective* selon Mitry parce que l'œil de la caméra s'identifie à celui du personnage. Ce n'est tout d'abord que le contrechamp d'un gros plan de son visage. Au regard désappointé de l'héroïne¹¹⁰ succède la cause de sa déception prise en contre-plongée: le grand immeuble vu avec ses yeux comme si la caméra, tout d'un coup, s'était mise à sa place. Ceci prépare aussi le spectateur à ce qui va arriver à Diouana plus tard dans le film: le contraire de ce à quoi elle s'attendait. Ce procédé ne sert pas seulement à nous montrer ce que voit l'héroïne. Il sert surtout à accentuer la petitesse et la fragilité de Diouana au pied du haut bâtiment écrasant et à introduire une ponctuation: la fin du rêve et le début de la réalité.

Ce sentiment d'oppression est renforcé par des scènes intérieures filmées dans une salle de séjour, une cuisine, une salle de bains et une chambre à coucher aux dimensions assez réduites.¹¹¹ Sembène veut que le spectateur partage le monde clos de Diouana, fermé sur lui-même et silencieux. Le fait que sa patronne envoie Diouana faire des emplettes¹¹² n'y change rien puisque ces sorties ne lui donnent pas l'occasion de faire ce qui lui plaît. Par contraste, l'héroïne était libre à Dakar de se déplacer d'un endroit à l'autre et de se divertir, une liberté soulignée par le plus grand nombre de scènes extérieures filmées dans la capitale sénégalaise. Les images visuelles sont frappantes. Notons les carreaux noirs et blancs sur le sol de l'appartement, symbole manichéen de ce monde, qui semblent former des barreaux comme dans une prison.¹¹³ Le bruit sec des talons de la Sénégalaise sur ces carreaux ainsi que les murs dénudés ajoutent à cette atmosphère glaciale et carcérale.¹¹⁴ Ce contraste pourrait être interprété comme un symbole de l'opposition entre la culture européenne individualiste et la culture africaine communautaire.

¹¹⁰ Elle s'attendait sans doute à une villa comme celle où habitaient ses patrons à Dakar.

¹¹¹ Par exemple, *nd*, séquences II, III, IV, V et VI.

¹¹² *nd*, séquence III.

¹¹³ *nd*, séquence IV.

¹¹⁴ *nd*, séquences II, III, IV, V et VI. Au contraire, dans la nouvelle, on apprend qu'en entrant dans la villa, on avait "l'impression que l'on pénétrait dans l'antre d'un chasseur" (*Nd*, 158).

Dans le film, Sembène se sert également de la musique pour souligner le contraste entre la vie de Diouana à Dakar et celle qu'elle mène en France. Mitry affirme que la musique d'un film "n'est ni explication ni accompagnement".¹¹⁵ Elle constitue, comme nous l'avons mentionné au deuxième chapitre, "un élément de signification"¹¹⁶ qui a pour rôle d'"approfondir en nous une impression visuelle".¹¹⁷ De plus, la musique "tire toute sa force une fois rapportée à d'autres éléments: images, bruits, paroles".¹¹⁸ Les images de la France et celles associées à la France sont accompagnées de musique populaire typique des années 50 jouée sur un vieux piano.¹¹⁹ À ce son métallique du piano qui connote l'époque de la colonisation du Sénégal par les Français, fait contrepoids l'autre leitmotiv de la musique africaine traditionnelle jouée sur une *kora* et qui accompagne toujours Diouana.¹²⁰ Ces mélodies ne font pas partie de la diégèse. La musique africaine par exemple provient d'une ballade plaintive composée par une amie de la vraie victime après son suicide, et interprétée par un chœur et un tambour.¹²¹

Le cadre humain dans lequel l'héroïne est plongée en France est tout aussi étriqué et oppressif que le cadre spatial que nous venons de décrire.

Dès le début de la nouvelle, Sembène peint les Français comme insensibles, dénués de compassion et à certains moments racistes.

La première phrase est ironique: "C'était le matin du 23 juin de l'an de grâce 1958".¹²² L'expression "an de grâce" a une connotation religieuse de l'ère chrétienne, or rien n'est moins chrétien que l'attitude de beaucoup des citoyens de la France coloniale. De plus, la mention de la date est ironique

¹¹⁵ MITRY, J., 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Editions Universitaires, Paris, p. 118.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ MITRY, J., 1965, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *nd*, séquences I, II et VI.

¹²⁰ Par exemple, *nd*, séquences II, III, IV et V.

¹²¹ PFAFF, F., *op. cit.*, p. 68.

¹²² *Nd*, 157.

parce que l'année 1958 fait également allusion à la France colonisatrice et à la guerre d'Algérie qui bat son plein. C'est aussi en 1958 que De Gaulle a organisé un referendum et offert aux colonies africaines un certain niveau d'autonomie au sein de la Communauté franco-africaine. Seule la Guinée refusa ce compromis.¹²³ Sembène continue en informant ses lecteurs que les Blancs nouveaux riches qui "envahissaient la plage d'Antibes"¹²⁴ montrent un manque total d'intérêt pour ce qui se passe dans leurs colonies. Leur attention est concentrée sur leur propre bien-être et leurs loisirs. Ceci annonce au lecteur les humiliations et le traitement que recevra Diouana de la part de ses patrons blancs et souligne l'indifférence que ressentent les Blancs à l'égard du sort des Noirs.

Aussi révélatrices sont les remarques péjoratives et racistes¹²⁵ des Blancs pendant l'enquête qui suit le décès de Diouana: "lorsque Mme P... m'a appelé en me disant que la Négrresse s'était enfermée dans la salle de bains, j'ai cru à une plaisanterie"; "j'ai vu la Négrresse baignant dans son sang";¹²⁶ "Oh! les 'indigènes' ignorent la date de leur naissance"; "Oh! qui voulez-vous qui attente à la vie d'une Négrresse?"¹²⁷ Il est aussi intéressant de noter le ton neutre et froid du rapport de police quand les conversations sont rapportées, ainsi que le ton froid des mots qui concluent l'histoire:

Les enquêteurs conclurent 'suicide'. On classa le dossier.
Le lendemain, les quotidiens, publièrent en quatrième page,
colonne six, à peine visible:
'À Antibes, une Noire nostalgique se tranche la gorge'.¹²⁸

¹²³ MEREDITH, M., 2005, *The State of Africa*, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg, pp. 58 - 74.

¹²⁴ *Nd*, 157.

¹²⁵ "Nègre, employé en parlant des pers[onnes] a eu des connotations péj[oratives] et, à ce titre, s'est trouvé concurrencé par *noir* qui est moins marqué [...]. Actuellement *nègre* semble en voie de perdre ce caractère péj[oratif], probablement en raison de la valorisation des cultures du monde noir" (CNRS, *Trésor de la langue française*, 1986, Gallimard, Tome XII, p. 68).

¹²⁶ *Nd*, 161.

¹²⁷ *Nd*, 161.

¹²⁸ *Nd*, 184.

La responsabilité du suicide est ainsi rejetée sur la victime: elle était "nostalgique". Les patrons ne sont pas responsables.

Cette forme d'ironie et cette occasion de souligner les préjugés raciaux sont perdues dans le film. D'une part, Sembène n'inclut pas les détails de l'enquête sur la mort de Diouana.¹²⁹ D'autre part, comme nous l'avons dit auparavant, le film a été réalisé après l'indépendance du Sénégal et la guerre d'Algérie. Sembène s'exprime d'une manière différente et introduit l'ironie pendant la remise d'une gerbe de fleurs au monument aux morts.¹³⁰ Il utilise de nouveau la technique cinématographique de l'insert explicatif pour souligner cette ironie. La caméra s'attarde sur la plaque du monument sur laquelle sont gravés les mots: "À nos morts, LA PATRIE RECONNAISSANTE". Les morts auxquels la plaque fait référence sont les soldats sénégalais qui s'étaient battus contre l'ennemi en Europe pour libérer la métropole pendant la seconde guerre mondiale. Quand ceux qui ont survécu la guerre sont revenus d'Europe pour être démobilisés, au lieu d'être remerciés par "la patrie reconnaissante", ils ont été accueillis par le refus de tenir les promesses faites, les humiliations, le racisme, l'emprisonnement et même la mort pour certains d'entre eux, comme au Camp de Thiaroye.¹³¹

Les préjugés raciaux et la réification de Diouana sont montrés de manière plus poignante lorsqu'elle a des contacts avec des connaissances ou des membres de la famille de ses patrons. Elle ne s'appartient pas. Une

¹²⁹ Dans le film, le souci de concision de Sembène le conduit à ne pas distraire le spectateur avec des personnages tels que le juge d'instruction de la ville, le médecin légiste, les inspecteurs de la ville d'Antibes, les agents de police (*Nd*, 157), le photographe, les journalistes, la soeur de la patronne de Diouana, le voisin ("le commandant X") (*Nd*, 158 – 159) et les parents de la patronne (*Nd*, 177).

¹³⁰ *nd*, séquence V. Lors d'une interview avec Carrie Moore à Paris en juin 1971, Sembène s'est prononcé sur la signification de ces monuments: "Dans tous les états africains ou dans beaucoup d'états africains, on a gardé les monuments des tirailleurs sénégalais qui sont morts pour la France. Et on veut en faire de [*sic*] nos héros. Ceux-là ne sont pas nos héros. Ils ne sont pas morts pour l'Afrique. [...] Je pense qu'il serait temps un jour que les Africains eux-mêmes commencent à mettre ces morts de côté et à les oublier" (MOORE, C. D., *op. cit.*, pp. 259 – 261).

¹³¹ Voir le film d'Ousmane Sembène intitulé *Camp de Thiaroye* (1988) pour de plus amples détails.

narration itérative dans la nouvelle nous apprend que, pour exhiber ses talents culinaires, "on la trimbalait de villa en villa. Une fois chez les uns, une fois chez les autres".¹³² Durant ces soirées, on discutait également "la psychologie 'indigène'", et l'"on prenait Diouana à témoin".¹³³

À l'écran, Sembène a recours à la narration singulière en ne montrant au spectateur qu'un repas.¹³⁴ Mais il donne beaucoup plus de détails que dans la nouvelle. En utilisant ce genre de narration, Sembène peut évoquer de manière plus frappante sinon les attitudes racistes des Blancs, au moins leur goût de l'exotisme. Les invités ne sont manifestement jamais allés en Afrique et ne connaissent pas d'Africains. En effet, quand Diouana apporte du riz¹³⁵ un des invités se lève pour l'embrasser et lui dit: "Si vous permettez, Mademoiselle, je n'ai jamais embrassé une négresse". En France, ce sont les "expériences africaines" de ses patrons "représentées par la nourriture et par Diouana, qui leur donnent de l'importance aux yeux de leurs invités. Cet exotisme compense la banalité de leurs existences".¹³⁶ Durant le repas, la conversation tourne autour de la sécurité des Européens et de leurs conditions de vie, sujets dont l'intérêt est accru par une apparente incapacité de distinguer entre la guerre civile au Congo et la stabilité au Sénégal. Plus tard, une des invitées s'enquiert de savoir si Diouana parle le français et apprend que la bonne le comprend. Elle en conclut de manière condescendante que la domestique le fait par instinct, et ajoute: "comme un animal".¹³⁷ Sembène utilise aussi le procédé de la voix-off. Les plans de la bonne en train de travailler dans la cuisine coïncident avec les détractations sur la "fainéantise" de Diouana venant de la bouche de ses employeurs en bruit

¹³² *Nd*, 178. STAM, R. & RAENGO, A., *op. cit.*, p. 33 expliquent que, dans le cas d'une narration itérative, un événement qui se passe plusieurs fois est raconté une seule fois.

¹³³ *Nd*, 180.

¹³⁴ *nd*, séquence II. STAM, R. & RAENGO, A., *op. cit.*, p. 33.

¹³⁵ Diouana se rappelle dans cette séquence que ses patrons ne mangeaient pas de riz quand ils habitaient en Afrique.

¹³⁶ HAMID, R., 2002 "Introduction to *Black Girl*" in *Senses of cinema*, issue 23 (http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/02/23/black_girl.html).

¹³⁷ *nd*, séquence II.

de fond. Ces images montrent l'absurdité de ces calomnies car elle est en fait la seule personne qui travaille dans l'appartement.¹³⁸

Ce sont cependant les patrons de Diouana qui ont l'impact le plus révélateur. Dans le film, Sembène utilise les moments durant lesquels la présence de l'héroïne n'est pas requise pendant le repas de ses patrons et de leurs invités pour introduire un retour en arrière. Ce dernier lui permet de révéler au spectateur les éléments nécessaires à sa compréhension de l'action en cours d'évolution. Sembène a recours à de nombreux artifices pour faire comprendre à ses spectateurs que les scènes montrées à l'écran se situent dans le passé: les gestes de Diouana assise à la table de la cuisine en position de rêverie, la transition technique de l'introduction du flou entre les deux plans, le changement de la bande sonore qui fait entendre une musique africaine, le changement de lieu. Enfin Sembène utilise la voix de Diouana en voix-off¹³⁹ pour s'assurer que son public a compris le changement. Dans ce cas-ci, Sembène utilise le retour en arrière pour permettre au spectateur de comprendre le dilemme auquel Diouana est confrontée. Il veut aussi que le spectateur se rende compte de la complexité du caractère de Diouana. La voix-off de Diouana nous apprend comment elle a trouvé un emploi chez sa patronne: après avoir fait vainement du porte à porte, le petit ami de l'héroïne lui conseille de tenter sa chance à la "place des bonnes".¹⁴⁰

Sembène utilise un plan général en plongée pour présenter le groupe de jeunes femmes qui se déplacent d'un trottoir à l'autre pour suivre l'ombre.¹⁴¹ Un filmage en plongée, comme nous l'avons déjà expliqué au premier chapitre, diminue le personnage filmé et dans ce cas confine ces femmes à la dépendance et à la servitude.

C'est dans ce cadre que le spectateur voit arriver la future patronne portant des lunettes de soleil qui, comme le confirme Diouana en voix-off, ne

¹³⁸ STAM, R. & SPENCE, L., 1999, "Colonialism, Racism, and Representation" in BRAUDY, L. & COHEN, M. (eds), *op. cit.*, p. 247.

¹³⁹ "C'est ce matin-là que tout commença, c'était à Dakar" (*nd*, séquence II).

¹⁴⁰ *nd*, séquence II.

¹⁴¹ Une technique qui est manifestement utilisée pour indiquer le passage du temps.

permettent à personne de voir ses yeux. Les lunettes protègent sans doute du soleil africain aveuglant, mais elles sont aussi un masque derrière lequel la patronne se cache. La patronne est donc une femme qui semble cacher quelque chose et à laquelle on ne devrait sans doute pas faire confiance. La plupart des chercheuses d'emploi l'assaillent néanmoins mais sans succès puisqu'elle choisit Diouana, la seule à être demeurée timidement en retrait.¹⁴² C'est le manque d'expérience de cette dernière qui se révèle avoir été la raison du choix de la Française lorsqu'elle obtient de l'héroïne la confirmation qu'elle n'a jamais travaillé pour des Blancs. Les vraies intentions de la patronne ne sont tout à fait claires que dans la nouvelle. Ici, on apprend que la Française n'avait pas réussi durant ses dernières vacances dans la métropole à trouver en France une domestique blanche qui soit prête à se conformer à ses exigences outrancières. Elle décide alors d'embaucher une Sénégalaise par le biais de petites annonces dans les journaux en vue de l'emmener avec elle en France lors des vacances suivantes. Parmi la centaine de jeunes filles qui se présentent, elle choisit Diouana parce qu'elle est "fraîchement arrivée de sa 'brousse natale'".¹⁴³ Cette différence entre le film et la nouvelle est une preuve supplémentaire que Sembène a voulu aller plus loin dans le film en disant ce qu'il n'a pas pu dire dans la nouvelle. En effet, la "place des bonnes" est beaucoup plus évocatrice - nous rappelant le marché aux esclaves - que les "annonces dans tous les journaux".¹⁴⁴

Pendant les trois années durant lesquelles Diouana travaille à Dakar,¹⁴⁵ sa patronne prend soin de rendre le travail de l'héroïne aussi attrayant que possible. Officiellement blanchisseuse, elle garde aussi les nombreux enfants sans devoir s'occuper de la cuisine.¹⁴⁶ La situation de l'héroïne est encore plus favorable dans le film où elle ne s'occupe que des enfants¹⁴⁷ et a l'impression qu'elle continuera ainsi en France.¹⁴⁸ En outre, la

¹⁴² *nd*, séquence II.

¹⁴³ *Nd* 165 – 166.

¹⁴⁴ *Nd* 166.

¹⁴⁵ *Nd* 166.

¹⁴⁶ *Nd* 163, 164 et 166.

¹⁴⁷ *nd*, séquence II. Il y a trois enfants dans le film et quatre dans la nouvelle (*Nd* 175).

¹⁴⁸ *nd*, séquence II.

patronne renforce les illusions de sa domestique en lui promettant un très généreux salaire et la gratifiant "de piécettes, de vieilles hardes, de chaussures non raccommodables",¹⁴⁹ une stratégie confirmée dans le film.¹⁵⁰ D'autre part, les relations entre Diouana et son patron sont satisfaisantes dans la nouvelle¹⁵¹ quoiqu'il soit très peu probable que le soupçon du cuisinier "d'une liaison cachée entre la bonne et son patron" soit fondé.¹⁵² Cette conclusion est renforcée par l'absence dans le film de toute indication quant à la nature de la relation entre les deux personnages.

Le film est plus instructif lorsque Diouana est en France. Son patron est poli sans être loquace pendant le trajet du port à l'appartement.¹⁵³ Par la suite, son attitude est distante mais pas hostile. Lorsqu'il est contraint d'intervenir, il semble, tant dans la nouvelle que dans le film, être conscient des besoins de l'héroïne et être prêt à lui permettre de les satisfaire.¹⁵⁴ Jamais cependant il ne prend l'initiative de mettre un terme aux abus de son épouse.¹⁵⁵ En fait, il est tout aussi coupable que sa femme parce que, comme elle, il exploite Diouana.¹⁵⁶ Après le décès de cette dernière, il est vrai que c'est lui qui décide que la famille doit retourner à Dakar,¹⁵⁷ entre autres pour lui permettre de remettre personnellement les possessions de l'héroïne à sa famille.¹⁵⁸ Mais cet acte semble être plutôt un acte motivé par la culpabilité qu'un changement d'attitude envers sa femme. Robert Fontaine joue ce rôle "admirablement en y apportant son métier, son intelligence".¹⁵⁹ Il s'agit bien d'un homme qui a abandonné le combat avec sa femme et dont la bonté est

¹⁴⁹ Nd 166.

¹⁵⁰ nd, séquence V.

¹⁵¹ Par exemple, Nd 167-168.

¹⁵² Nd 170.

¹⁵³ nd, séquence I. Dans la nouvelle, le patron semble avoir adopté une attitude tellement froide qu'il ne demande même pas à l'héroïne si elle a fait "une bonne traversée" (Nd 175).

¹⁵⁴ Par exemple, Nd 183 et nd, séquence IV.

¹⁵⁵ Nd 183 et nd, séquence IV.

¹⁵⁶ Voir SPASS, L., 1982, "Female domestic labor and Third World politics in *La Noire de...*" in *Jump Cut*, no. 27, p. 27.

¹⁵⁷ nd, séquence VI.

¹⁵⁸ nd, séquence VII.

¹⁵⁹ VIEYRA, P. S., 1972, *Sembène Ousmane cinéaste*, Présence Africaine, Paris, p. 72.

infirmée par la faiblesse et l'apathie.¹⁶⁰ Par conséquent, c'est principalement la relation entre Diouana et sa patronne qui détermine le destin de la bonne.

L'offre que la Française lui fait de partir en France a pour effet d'éloigner Diouana de sa "brousse natale", progressivement et sans qu'elle s'en aperçoive.

Diouana, trois fois par semaine se tapait ses six kilomètres aller et retour. Mais depuis un mois, elle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour.

[...]

La petite bonne, heureuse, joyeuse, ne maudissait plus cette route, ses maîtres, comme d'habitude. C'était une longue trotte, mais plus depuis un mois; depuis que Madame lui avait dit qu'elle l'emmenait en France. La 'France', elle martelait ce nom dans sa tête. Tout ce qui vivait autour d'elle était devenu laid, minables ces magnifiques villas qu'elle avait tant de fois admirées.¹⁶¹

Quitter son pays devient une obsession nourrie par le mythe de la France et par son rêve de s'enrichir:

Déjà, sans avoir quitté la terre d'Afrique, elle se voyait sur le quai, à son retour de France, riche à millions, avec des vêtements pour tout le monde. Elle rêvait à la liberté d'aller où elle le désirait, sans avoir à travailler comme une bête de somme. Si Madame refusait de l'emmener, elle en deviendrait malade.¹⁶²

Dans le film, il y a plusieurs signifiants visuels éloquents qui traduisent l'acculturation de Diouana. Ce processus commence juste avant qu'elle ne parte pour la France. Lorsqu'elle commence à travailler chez ses patrons,¹⁶³ l'héroïne a une coiffure et une robe africaines dans le premier retour en arrière. C'est également le cas lorsqu'elle parle à son petit ami sur la Place de l'Indépendance.¹⁶⁴ Quand elle va chez lui cependant, une perruque ainsi

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶¹ *Nd* 162 – 163.

¹⁶² *Nd* 165.

¹⁶³ *nd*, séquence II.

¹⁶⁴ *nd*, séquence V.

qu'une robe européennes ont remplacé ses habits africains, elle feuillette un magazine de mode européen et elle se réjouit à l'idée d'aller en France malgré les réserves de son amant.¹⁶⁵

Plus tard, Diouana se souvient du jeune homme quand elle regarde, toute seule dans sa chambre, une photo du couple prise à Dakar.¹⁶⁶ Sembène utilise cette photo pour faire la transition entre la vie de Diouana au Sénégal et la vie qu'elle mène en France. Elle fait la connaissance du jeune homme quand elle cherche du travail dans les quartiers riches de Dakar.¹⁶⁷ Les vêtements de ces deux personnages révèlent immédiatement qu'ils sont très différents l'un de l'autre. Elle est habillée de façon traditionnelle tandis qu'il est habillé à l'européenne.¹⁶⁸ Il habite au centre-ville et elle habite le bidonville.¹⁶⁹ Il connaît mieux la culture et l'histoire européenne qu'il a tendance à adopter. Son soutien du nationalisme africain est cependant confirmé par un portrait de Patrice Lumumba, le leader congolais dont, après son assassinat, le nom est devenu synonyme de la méfiance africaine à l'égard des intentions occidentales.¹⁷⁰

En outre, le rôle du jeune Sénégalais dépasse l'histoire romantique conventionnelle hollywoodienne. Son rôle principal est de compléter Diouana et de la montrer au spectateur comme un personnage réaliste qui partage les sentiments et les émotions de toutes les femmes et qui se comporte normalement dans son environnement social.¹⁷¹

Diouana ne tient aucun compte de l'avertissement que lui donne Tive Corréa. Dans la nouvelle, c'est un ancien marin ivrogne qui "rentrait d'Europe après vingt ans d'absence. Il était parti riche de sa jeunesse, plein d'ambition, et en était revenu, telle une épave. Pour avoir tout voulu avoir il ne rapporta

¹⁶⁵ *nd*, séquence V.

¹⁶⁶ *nd*, séquence IV.

¹⁶⁷ *nd*, séquence II.

¹⁶⁸ *nd*, séquence II.

¹⁶⁹ *nd*, séquence V.

¹⁷⁰ ARNOLD, G., 2005, *Africa – A Modern History*, Atlantic Books, London, p. 24.

¹⁷¹ PFAFF, F., *op. cit.*, p. 117.

qu'un amour excessif de la Dive bouteille".¹⁷² Motivé par son expérience et par le fait qu'il connaît bien l'héroïne, il essaye de la dissuader d'émigrer en France:

- J'ai eu à vivre en France, pendant vingt ans, débutait Tive Corrèa avec un accent de fierté dans la voix. Moi que vous voyez ainsi, dernier de la cloche, je connais mieux la France que vous... Pendant la guerre, je vivais à Toulon, et les Allemands nous envoyèrent avec des compatriotes africains à Aix-en-Provence, dans les mines de Gardanne. Je m'étais opposé à ce que Diouana aille en France.

[...]

Quel est le jeune Africain qui n'ambitionne pas d'aller en France? Hélas! les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France.¹⁷³

Pfaff affirme que ce personnage n'apparaît pas dans le film,¹⁷⁴ mais ce n'est pas certain. Un personnage, joué par Sembène, et qui pourrait être Tive Corrèa, paraît deux fois dans le film.¹⁷⁵ La première fois est quand Diouana sort de sa maison pour aller chercher du travail.¹⁷⁶ Le personnage semble la connaître parce que, assis près de la porte de la demeure, il lui demande d'une manière très familière où elle se rend. La deuxième fois se situe dans la dernière partie du film¹⁷⁷ quand le patron de Diouana arrive au bidonville pour rendre les possessions de Diouana à sa mère. C'est de nouveau le personnage joué par Sembène qui lui indique le chemin. Il est même possible que ce soit lui qui ait écrit la lettre au nom de la mère de Diouana. En effet, dans la première partie du film, il est assis à une table en train d'écrire. Plus tard dans le film,¹⁷⁸ son nom est mentionné dans la lettre

¹⁷² *Nd*, 171.

¹⁷³ *Nd*, 172.

¹⁷⁴ PFAFF, F., *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁵ Sembène a expliqué lors d'une interview avec Michael Dembrow et Klaus Troller en 1975 qu'il n'envisageait jamais de jouer des rôles dans ses films. Il devait cependant toujours être prêt à le faire au cas où l'un de ses acteurs ne se présentait pas. Ceci arrivait souvent notamment à cause du manque de fonds pour les rémunérations. Voir http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sembene_interview.htm.

¹⁷⁶ *nd*, séquence II.

¹⁷⁷ *nd*, séquence VII.

¹⁷⁸ *nd*, séquence IV.

de la mère de Diouana.¹⁷⁹ Ceci permet de penser que c'est le même homme que le spectateur a rencontré plus tôt dans le film, le seul qu'elle connaisse bien et à qui elle aurait pu donner son adresse. Enfin, on rencontre Tive Corrêa à un endroit où sont rassemblés quelques jeunes hommes qui lisent des documents. Il se pourrait qu'il soit l'écrivain public du bidonville.

Les avertissements de Tive Corrêa se révèlent justifiés lorsque l'héroïne se trouve en France. Dans la nouvelle, sa patronne prétend être "africaine".¹⁸⁰ Elle veut de cette façon convaincre Diouana d'une solidarité et d'une amitié qu'elle ne lui porte en fait pas, afin de pouvoir plus tard l'exploiter. D'autre part, la patronne est consciente qu'en France les Blancs comme elle font partie de la petite bourgeoisie tandis qu'en Afrique ils sont des petits rois. Elle tente donc de garder son statut de "petite reine" pendant qu'elle séjourne en France en exhibant la bonne qu'elle a emmenée d'Afrique et qui apporte un élément exotique à sa vie autrement très banale et bourgeoise. C'est aussi la raison pour laquelle la Française invite dans le film des amis à déjeuner après s'être assurée que sa domestique porte un tablier.¹⁸¹ Son intention est manifestement d'impressionner ses amis avec une excellente cuisinière, que la plupart des Français qui demeurent en métropole ne peuvent pas se payer.

Sembène nous offre un portrait négatif de la femme blanche qu'il considère responsable en partie du changement d'état d'esprit en Diouana. L'enthousiasme de cette dernière avant son départ a fait place à de la dépression. On apprend ainsi dans la nouvelle que

[c]e n'était plus la jeune fille riieuse au rire caché, pleine de vie. Ses yeux se creusaient, son regard était moins alerte, il ne s'arrêtait plus aux petits détails. Elle abattait plus de travail qu'en Afrique, ici.¹⁸²

¹⁷⁹ C'est d'ailleurs le seul endroit où le nom de Tive Corrêa est mentionné dans le film.

¹⁸⁰ Nd 177 - 178.

¹⁸¹ nd, séquence II.

¹⁸² Nd 175.

L'héroïne se rend compte progressivement qu'en France chacun vit "sa vie, isolé, enfermé chez lui".¹⁸³ Elle est traitée comme une "sauvage" qu'harcèlent les enfants dont elle partage la chambre.¹⁸⁴ Elle réalise qu'elle n'est "qu'objet utilitaire" et qu'on l'exhibe "comme un trophée".¹⁸⁵ Les horizons de son existence sont limités par la couleur de sa peau qui lui inspire "une terreur invincible".¹⁸⁶ Cette dernière la conduit à fuir en elle-même, où elle reste "fermée comme une huître à la marée basse de la Casamance".¹⁸⁷ Elle se mine,¹⁸⁸ exécrant tout, y compris la gentillesse intéressée de sa patronne qui "n'avait d'autre raison que de la ficeler, l'enchaîner, pour mieux la faire suer".¹⁸⁹

Après plus de trois mois, incapable de communiquer avec sa famille, Diouana réalise que tout ce qu'elle avait espéré ne se concrétisera pas et qu'elle n'est qu'une esclave, très loin de son pays:

Vendue... vendue... achetée... achetée, se répétait-elle. On m'a achetée. Je fais tout le travail ici pour 3 000 francs. On m'a attirée, ficelée et je suis rivée là, comme une esclave. Elle était fixée, maintenant.¹⁹⁰

Quelques moments avant le suicide de Diouana, les remarques acerbes et accusatrices de sa patronne font empirer la situation:

[...] Diouana prit son bain. Madame lui succéda mais trois heures après sa promenade. Elle revint vivement:

- Diouana... Diouana, s'écria Madame, tu es sale quand même. Tu aurais pu laisser la salle de bains en ordre.
- Pas moi Madame. Les enfants eux, viye.

Les enfants! C'est pas vrai. Les enfants sont propres. Que tu en aies marre, c'est possible. Mais que tu mentes comme les

¹⁸³ Nd 175.

¹⁸⁴ Nd 175.

¹⁸⁵ Nd 180.

¹⁸⁶ Nd 177.

¹⁸⁷ Nd 182.

¹⁸⁸ Nd 176.

¹⁸⁹ Nd 179.

¹⁹⁰ Nd 182.

'indigènes', j'aime pas cela. J'aime pas les menteuses et tu es une menteuse.¹⁹¹

Dans le film, Diouana se sent "emprisonnée" dès son arrivée à Antibes et veut sortir de l'appartement. La caméra suit chaque étape de l'aliénation de la jeune femme et nous voyons parfois en gros plan le visage tourmenté de Diouana quand son patron lui lit la lettre envoyée par sa mère à Dakar.¹⁹² Ses yeux parfois fermés et remplis de larmes dévoilent¹⁹³ la tristesse profonde, le dégoût, la souffrance et surtout la frustration que ressent une jeune femme enfermée dans un petit appartement sans aucun contact réel avec le monde extérieur. Ses patrons ne lui offrent aucune indépendance. Son isolement est accentué par le fait qu'elle est analphabète et qu'elle ne parle pas bien le français. En la montrant toujours seule, Sembène nous fait sentir que son désespoir est le résultat de son manque de contacts humains en France. N'oublions pas qu'à Dakar elle était entourée de personnes qu'elle aimait: sa famille étendue, son petit ami, les enfants de sa patronne, le cuisinier et même sa patronne qui se montrait alors très gentille à son égard.

À d'autres moments, Sembène a recours à des images subjectives qui permettent au spectateur de se mettre à la place de l'héroïne, de voir et de ressentir comme elle. Prenons l'exemple où la caméra se met à la place de Diouana: le spectateur voit le plafond ou le plancher par les yeux de la bonne.¹⁹⁴ Pour qu'il puisse comprendre ses émotions, le cinéaste fait vivre le spectateur en communion intime avec elle. Il se conforme ainsi à l'injonction de Pierre Porte lorsque ce dernier suggère que le spectateur ne regarde pas les actions d'un personnage seulement du dehors, comme témoin, mais comme s'il était dans le personnage et vivait sa vie.¹⁹⁵ Il voit donc que l'univers de Diouana se réduit à une vie de prisonnière désespérée, limitée au plancher en dessous d'elle et au plafond au-dessus d'elle.

¹⁹¹ *Nd*, 183 – 184.

¹⁹² *nd*, séquence IV.

¹⁹³ Il faut ajouter ici que, si le visage de Diouana est aussi expressif, c'est grâce au talent de l'actrice Thérèse M'Bissine Diop qui joue si bien le rôle de Diouana malgré le fait qu'elle n'est pas une actrice professionnelle. Elle est en fait couturière et joue dans ce film son premier rôle d'actrice.

¹⁹⁴ Par exemple, *nd*, séquence V.

¹⁹⁵ MITRY, J., 1965, *op. cit.*, p. 63.

Sembène utilise l'absence de conversation et le silence comme élément dramatique pour créer l'atmosphère glaciale et insensible qui entoure Diouana depuis qu'elle a quitté son pays. Il se sert aussi de ce mutisme pour attirer l'attention sur les images. C'est le cas, par exemple, lorsque Diouana s'enferme dans la salle de bains¹⁹⁶ et y reste pendant quelque temps. Un très gros plan de la bonne la montre fermant les yeux, se mordant la lèvre inférieure et puis roulant les yeux à l'écoute des cris de la patronne qui lui ordonne de sortir. Diouana ne dit mot mais le réalisateur emploie ces expressions pour révéler au spectateur la frustration et le désespoir croissants de la jeune femme qui est incapable d'exprimer ses pensées et ses sentiments. Lorsque Diouana sort de la salle de bains après que sa patronne a presque enfoncé la porte pour la faire sortir, elle se dirige vers sa chambre, ouvre les persiennes ainsi que la fenêtre et regarde dehors.¹⁹⁷ Elle ouvre ensuite sa valise, prend une photo, la regarde, la remet dans la valise et s'habille. Le cinéaste intercale quelques plans de la patronne qui semble fâchée parce qu'elle doit débarrasser elle-même la table du petit déjeuner. Il s'agit ici d'un autre cas où Sembène utilise le montage pour créer un troisième sens et communiquer un grand nombre de renseignements en peu de temps.¹⁹⁸ Les effets que Sembène en tire sont très significatifs. Il entremêle ces deux séries de plans en ce que Metz appelle des "syntagmes alternés".¹⁹⁹ Il y a ici deux objectifs: indiquer la simultanéité des deux actions mais aussi, ajouter un troisième sens: la froideur et l'animosité qui augmentent entre les deux femmes.

Quand Diouana ouvre ses persiennes et sa fenêtre pour regarder à l'extérieur, elle voit de nouveau la France à laquelle elle avait rêvé, la France des loisirs, la France des vedettes, la France de la mode et de l'argent. Mais aussi la France qu'elle ne connaît que par la fenêtre et dans laquelle elle ne peut pas vivre. Quant à elle, la photo la rend nostalgique parce qu'elle lui rappelle la vie qu'elle menait à Dakar et les personnes qui lui sont chères.

¹⁹⁶ *nd*, séquence IV.

¹⁹⁷ *nd*, séquence IV.

¹⁹⁸ MONACO, J., 1977, *How to read a film*, Oxford University Press, New York, p. 184. Voir chapitre 2 notes 53 – 54.

¹⁹⁹ METZ, C., *op. cit.*, p 105. Voir chapitre 2 note 55.

Il est possible que Sembène veuille révéler un matérialisme puéril en Diouana, lorsqu'elle rêve d'aller faire les magasins et d'acheter "des jolies robes, des souliers, des dessous en soie et de belles perruques".²⁰⁰ Mais il y a aussi quelque chose de touchant lorsqu'on la voit faire le ménage avec ses plus beaux vêtements, boucles d'oreille, collier et chaussures à talons hauts.

Les pensées de Diouana sont exprimées pour le profit du spectateur en bon français par le biais de la voix-off. Grâce au monologue intérieur, le spectateur est à même de mieux comprendre son état désespéré. À l'exception de deux scènes (la route vers Antibes et la première dispute entre Diouana et sa patronne), Sembène utilise cette technique tout au long du film jusqu'au suicide de Diouana.

Au sujet de la voix-off de cette dernière, certains critiques remarquent que l'utilisation du français par Sembène rend le personnage moins réel car une bonne sans instruction ne pourrait penser en français. Ils soutiennent aussi que la postsynchronisation, remplaçant la voix de l'actrice par celle de la chanteuse haïtienne Toto Bissainte, rend le processus et donc le personnage artificiel.²⁰¹ Nous sommes de l'avis que la langue et le doublage ne sont pas les éléments les plus importants dans le procédé de la voix-off. Puisque le film est en version française, il est logique que les pensées de Diouana soient exprimées aussi en français. Ce qui est important ici sont les paroles elles-mêmes. Il s'agit d'un cas de "focalisation interne fixe", c'est-à-dire que ce qu'entend le spectateur est une traduction en français des pensées de Diouana²⁰² dans sa langue maternelle. Sembène a donc en fait présenté un personnage fort réel qui pense clairement et en même temps avec un vocabulaire simple.²⁰³ Le doublage aide en fait à la création de cette

²⁰⁰ *nd*, séquence II.

²⁰¹ Par exemple, PFAFF, F., *op. cit.*, p. 63.

²⁰² Selon la terminologie de Gérard Gennette. Voir GAUDREAU, A. & JOST, F., *op. cit.*, pp. 128 - 129 ainsi que STAM, R., 2005, *op. cit.*, p. 39.

²⁰³ Par exemple, "La cuisine, la salle de bain, la chambre à coucher, le salon. Je ne fais que ça. Je ne suis pas venue en France pour ça. Comment sont les gens ici? Toutes les portes sont fermées jour et nuit, nuit et jour. Je suis venue pour m'occuper des enfants. Où sont-ils? Pourquoi Madame crie-t-elle tout le temps? Je ne suis pas cuisinière ni femme de ménage" (*nd*, séquence II).

vraisemblance parce qu'il souligne les deux aspects différents du personnage: la Diouana qui s'exprime dans sa propre langue et la Diouana qui est l'esclave non seulement de ses patrons mais aussi d'une langue qui lui est imposée.

Le cinéaste profite des possibilités offertes par la caméra pour faire ressortir le symbolisme et la signification dans le processus d'aliénation de Diouana de certains objets tels les chaussures à hauts talons, le tablier et le masque.

Dès son débarquement, l'héroïne porte des chaussures à hauts talons, symbole d'élégance occidentale.²⁰⁴ Ne se rendant pas compte que ces chaussures ne conviennent pas à son emploi, elle continue à les porter, même lorsqu'elle fait le ménage et porte un tablier,²⁰⁵ jusqu'à ce que sa patronne lui ordonne de les retirer: "Diouana, enlève tes chaussures. N'oublie pas que tu es une bonne!"²⁰⁶ Sembène fait durer l'épisode. En entendant cet ordre de sa patronne, Diouana s'arrête, enlève ses chaussures, les abandonne par terre dans la salle à manger et entre dans la cuisine. C'est sa façon de montrer son mécontentement et sa rébellion.²⁰⁷ Mais la patronne ne veut pas comprendre son comportement et lui demande si elle est malade. La caméra montre ensuite les pieds nus de Diouana en gros plan. Petit à petit, la patronne réussit à écraser le rêve que Diouana se faisait de la vie en France et la réduit à une servante prisonnière à pieds nus qui ne fait que suivre des ordres. La patronne ramasse les chaussures et les laisse tomber aux pieds de Diouana dans la cuisine. À ce moment-là, Sembène filme un plan des chaussures et des pieds nus de la bonne, encadrés par les jambes de la patronne qui se tient debout dans la cuisine, les jambes écartées. Un parfait symbole du contraste entre ses espérances et la réalité.

²⁰⁴ *nd*, séquence I, II.

²⁰⁵ *nd*, séquence II.

²⁰⁶ *nd*, séquence IV.

²⁰⁷ Dans le cinéma africain, le geste est plus important que le parler. Voir HAFFNER, P., 1983, "L'esthétique des films" in *Cinémaction*, no. 26, p. 61.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, la patronne insiste dès le début pour que Diouana porte un tablier, symbole indispensable de sa position subalterne: "Diouana, tu n'es pas à la noce. Ça fait trois semaines que tu es habillée comme ça. Enfin, change de tenue! [...] J'ai acheté ce tablier pour toi. Tourne-toi".²⁰⁸ Quoiqu'elle s'entête à ne pas le porter, Diouana se résigne enfin à le faire après son altercation au sujet de la salle de bains.²⁰⁹ Cependant, après avoir reçu la lettre de sa mère,²¹⁰ s'être rappelé ses derniers moments avec son petit ami à Dakar²¹¹ et avoir décidé de ne plus faire la vaisselle ni de s'occuper des enfants, elle affirme son indépendance en jetant impétueusement aux pieds de son patron son tablier roulé en boule, que l'on voit brièvement en gros plan.²¹² Sembène la montre par terre à genoux, prise de vue en plongée, en train de pleurer après que son patron lui a donné de l'argent. Cet angle de prise de vue avec Diouana prostrée et son patron qui la surplombe accentue la défaite de Diouana et son désespoir. Le gros plan pris de l'arrière de sa tête intensifie sa position et par conséquent ses émotions. Elle est désespérée par le fait que ses patrons lui donnent tout sauf la liberté qu'elle désire. À quoi sert-il, l'argent, si je ne peux pas aller en ville le dépenser, semble-t-elle dire par la façon dont elle se comporte. Mais son patron est insensible et ne semble pas comprendre ce qu'elle ressent. Un peu plus tard, toujours en colère mais plus calmement, elle dépose sur la table basse le tablier plié et l'argent de son salaire, tous deux montrés en gros plan.²¹³ Son rejet de l'argent pourrait aussi refléter le fait que Sembène n'accepte pas les dons faits à l'Afrique.

Toutefois, l'objet le plus symbolique est probablement le masque que l'héroïne offre à la patronne comme signe de gratitude et d'amitié. En effet, quand la patronne est en Afrique, elle se comporte d'une manière beaucoup plus aimable envers Diouana. Pour ses patrons, par contre, le masque n'est qu'une autre décoration à ajouter à leur collection africaine. En France, le

²⁰⁸ *nd*, séquence II.

²⁰⁹ *nd*, séquence IV.

²¹⁰ *nd*, séquence IV.

²¹¹ *nd*, séquence V.

²¹² *nd*, séquence V et VI.

²¹³ *nd*, séquence VI.

masque sert à évoquer pour Diouana ce qu'elle a laissé en Afrique, à lui rappeler la culture africaine qu'elle avait abandonnée. Parfois, "[l]'angoisse oppressante est intensifiée quand la caméra se tourne vers le masque africain, le symbole de la liberté et de la chaleur humaine de la communauté de Diouana"²¹⁴.

Sembène montre au spectateur, à travers ce masque,

les conséquences de sa croyance au 'mythe de la France'. Elle avait été piégée par des illusions peu réalistes concernant ce pays. [...] Diouana essaye de récupérer la culture à laquelle elle avait tourné le dos en arrachant le masque du mur et en refusant de continuer à être complice de ce qu'elle avait adopté²¹⁵.

Lorsque Diouana et sa patronne se disputent à cause du masque, Sembène se sert du montage en syntagmes alternés de gros plans de leurs visages afin d'augmenter la tension dramatique et la violence.²¹⁶ Le visage de Diouana est filmé en plongée alternant plusieurs fois avec le visage de sa patronne en contre-plongée. Ceci confère à la patronne encore plus d'agressivité et de domination que ce qui est transmis par ses paroles. En outre, le silence qui accompagne cet épisode est voulu et renforce cette impression. En ce qui concerne Diouana, son visage en gros plan, montré en plongée, renforce sa position subordonnée et son âme domptée par le traitement qu'elle reçoit. C'est le seul moment dans le film où Diouana se montre violente. Une explication possible pour ces quelques moments d'explosion est que sa patronne veut lui enlever le dernier contact qu'elle a avec l'Afrique et donc son identité et son appartenance. De plus, elle a le sentiment que sa patronne ne mérite pas ce cadeau précieux qu'elle lui avait offert en toute confiance. Le masque sert entre autres à lui faire revivre les moments heureux de sa vie à Dakar. Elle sent peut-être que, privée de ce contact, elle aura tout perdu dans la vie. Pour la femme blanche cependant,

²¹⁴ MOORE, C. D., *op. cit.*, p. 134.

²¹⁵ PETTY, S. (ed.), 1996, *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*, Flicks Books, Wiltshire, p. 73. Voir *nd*, séquence V.

²¹⁶ *nd*, séquence IV.

le masque symbolise "le standing privilégié dont elle a joui en Afrique lorsqu'elle a été une maîtresse blanche puissante et bienveillante".²¹⁷

Mais le symbolisme de ce masque ne se limite pas à cela. Il y a beaucoup plus, surtout à la fin du film. Le masque a un regard insondable, mystérieux. "Il est authentique", dit le patron.²¹⁸ Il représente donc les ancêtres, l'esprit de l'Afrique. Dans une séquence à la fin du film, Sembène introduit une image qu'il ne décrit pas dans la nouvelle: le masque menaçant qui poursuit le patron fuyant devant lui. Sembène veut montrer ici que l'Afrique se vengera un jour. Et il est intéressant de noter que c'est un enfant qui porte le masque. Sembène compte beaucoup sur la future génération.²¹⁹

À son terme, le film est aussi riche que la nouvelle en nuances, allusions et sens transmis par les images. Après la mort de Diouana, par exemple, Sembène contraste la fin tragique de la femme noire avec les loisirs et la belle vie des Blancs sur la plage.²²⁰ Nous avons ici selon l'expression de Metz des "syntagmes alternants du genre parallèle". Ainsi, le montage qui juxtapose les scènes si dissemblables du bain ensanglanté et de la plage, veut accentuer l'opposition du sort de cette bonne noire et la vie d'insouciance des Blancs. Un autre exemple qui mérite d'être mentionné est la réception du patron par la mère et les amis de Diouana: le silence, le refus de l'argent, l'attitude déçue et méprisante de la mère; les regards accusateurs et pénétrants des hommes qui sont avec l'écrivain public;²²¹ la façon dont ce dernier jette le papier que l'homme blanc lui avait donné et la poursuite par l'enfant avec le masque.²²²

Sembène termine la nouvelle avec une épitaphe à cette Noire devenue esclave:

²¹⁷ HAMID, R., *op. cit.*

²¹⁸ *nd*, séquence II.

²¹⁹ *nd*, séquence VII.

²²⁰ *nd*, séquence VI.

²²¹ Sembène fixe la camera sur deux visages en gros plan.

²²² *nd*, séquence VII.

[...]
Diouana
Notre Soeur
Déesse de la nuit
Le parfum de notre brousse
Nos nuits de réjouissances
Notre rude misérable vie
Sont préférables au servage
Nostalgie de la Patrie
Nostalgie de la liberté
Diouana
Rayon de nos aubes prochaines
Tu es victime comme nos ancêtres
Du troc
Tu meurs de l'implantation
Tels les cocotiers et les bananiers
Meublant les rives d'Antibes
Ces arbres implantés et stériles.²²³

Diouana devient l'exemple de quelqu'un que tout Africain doit considérer comme sa "soeur". Ayant laissé derrière elle les richesses de l'Afrique, elle est victime du mirage de l'Occident. Transplantée, elle meurt.

Si le thème de l'émigration est important dans *La Noire de...*, il n'apparaît que brièvement dans *Mandabi* sous la forme du petit camée qui montre la vie d'Abdou, le neveu du protagoniste, à Paris.²²⁴

Tous les problèmes dans cette histoire semblent être liés "au mandat qui provient du monde étranger et exotique de la France"²²⁵. Ce document a un effet très profond sur tous les personnages de l'histoire. "La valeur du mandat devient presque une obsession dans l'esprit des voisins et des amis de Dieng. Malgré le fait qu'ils ignorent la vraie valeur du mandat, ces derniers sont persuadés qu'il est nécessairement d'un grand montant parce qu'il vient de France. Pour cette raison, ils présument qu'Abdou est devenu un homme riche"²²⁶.

²²³ Nd, 186.

²²⁴ m, séquence IV.

²²⁵ MURPHY, D., 2000, *Sembene - Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey Publishers, Oxford, p. 73.

²²⁶ *Ibid.*

Dans le roman, Abdou nous est présenté à travers la lettre qu'il écrit à son oncle pour accompagner le mandat. Nous apprenons tout d'abord qu'il est parti en France pour trouver du travail:

Je ne suis pas venu en France pour faire le vagabond, ni le bandit, mais pour avoir du travail et gagner un peu d'argent et aussi, s'il plaît à Dieu, apprendre un bon métier. À Dakar, il n'y a pas de travail. Je ne pouvais pas rester toute la journée, toutes les années assis. Quand on est jeune cela n'est pas bon.

[...]

Rester là à regarder ou à vivre de l'air du temps, je ne le pouvais pas.²²⁷

On apprend qu'il a trouvé de l'emploi, mais on ne sait pas quel genre de travail il accomplit à Paris.

Dans le film, par le biais du procédé de la voix-off, nous apprenons qu'Abdou n'a pas trouvé un travail prestigieux: il est balayeur de rues. Par contre, il fréquente l'école du soir pour améliorer sa position sociale. La voix-off est celle du scribe public qui lit la lettre d'Abdou à Ibrahima parce que ce dernier est analphabète. Pendant que le scribe lit la lettre, une séquence de retour en arrière nous montre en gros plan le balai d'Abdou qu'il pose à côté du bureau de poste d'où il expédie le mandat.²²⁸ Ensuite, Sembène nous montre Abdou qui reprend son travail sur l'avenue des Champs-Élysées au bout de laquelle trône l'Arc de Triomphe. Après son travail, Abdou repart en métro. Ce court retour en arrière contient tout un réseau d'éléments connotatifs et d'images symboliques qui enrichissent et approfondissent le thème de l'émigration.

Sembène juxtapose des motifs en syntagmes alternants du genre parallèle dans un but symbolique: d'une part les emplois subalternes des émigrés en France, de l'autre la grandeur de la France. Ce procédé souligne l'aliénation sociale d'Abdou. En effet, le premier syntagme montre la Tour Eiffel en contre-plongée. Ensuite la Tour est filmée en panoramique vertical

²²⁷ *M*, 126.

²²⁸ *m*, séquence IV.

descendant pour introduire le syntagme suivant: le bout inférieur du balai d'Abdou en gros plan, qui alterne avec le syntagme de l'Arc de Triomphe.

Sembène tire parti du fait que *Mandabi* est son premier film en couleur pour nous montrer Abdou portant une tenue aux couleurs du drapeau français, un témoignage du fait que Sembène n'est pas uniquement un écrivain minutieux mais est aussi devenu un cinéaste qui accorde beaucoup d'importance aux détails. On voit ici l'image pitoyable d'un homme qui essaye peut-être en adoptant les couleurs du drapeau français de s'intégrer dans une société dont il est irrémédiablement exclu.

Sembène se sert aussi de la musique pour souligner l'aliénation sociale du personnage. Ainsi, toute la séquence filmée à Paris est accompagnée de musique africaine qui évoque les regrets d'Abdou et la nostalgie de son Afrique natale. On apprend ainsi que, malgré qu'il est parti en France pour tenter d'améliorer son statut financier, l'Afrique et sa famille lui manquent et il continue à partager son salaire avec les siens, comme il l'aurait fait au Sénégal. Il continue aussi à observer les rituels religieux qu'il avait l'habitude d'accomplir quand il était dans sa terre natale. Dans le roman, on apprend tout ceci par le biais de la lettre qu'il envoie à son oncle. Il écrit:

Je pense à vous jour et nuit.

[...]

L'argent que j'avais emprunté, je l'ai remboursé. C'est pour cela que depuis mon arrivée en France, je n'avais pas écrit ni envoyé de l'argent à personne....

[...]

Après mon travail, je rentre et fais mes cinq prières.

[...]

Ce mandat de 25 000 francs C.F.A., je te l'envoie. Garde-moi les 20 000 francs. Tu donneras 3 000 francs à ma mère et tu prendras 2 000 francs pour toi. Je sais que tu ne travailles toujours pas.

[...]

La prochaine fois j'enverrai quelque chose aux enfants.

L'argent, garde-le-moi. S'il plaît à Dieu je vais revenir au pays.²²⁹

²²⁹ M, 126 -127.

Sembène continue l'exploration du thème de l'émigration et de l'aliénation de la culture africaine dans le film et le roman *Guelwaar* par l'intermédiaire d'un personnage secondaire, Barthélémy, le fils aîné du défunt Pierre Henri Thioune.²³⁰ Barthélémy, qui a acquis la nationalité française grâce aux relations privilégiées entre le Sénégal et la France, revient de Paris où il vit, pour l'inhumation de son père au Sénégal. Ce voyage a deux étapes:

l'une, que le public ne voit pas, de la métropole néocoloniale au Sénégal et l'autre, montrée à l'écran, de la maison familiale et chrétienne à Thiès à un village rural et musulman de la région à la recherche de la dépouille égarée de son père*.²³¹

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Sembène est spécialiste du portrait graduel. Le portrait de cet homme noir devenu blanc en est un parfait exemple dans le roman ainsi que dans le film. Les portraits de Barthélémy peints par Sembène sont semblables à l'écrit ainsi qu'à l'écran. Il existe toutefois quelques petits détails dans le portrait du roman qui ne sont pas inclus dans le film et qui complètent le portrait du film.

Le roman résume très bien la transformation qui se produit en Barthélémy quand il remet les pieds au Sénégal:

Hier jeune écolier, la capitale régionale représentait pour lui un univers féerique. Aujourd'hui, avec d'autres yeux, il voyait Dakar ou d'autres lieux différemment, il mesurait la dégradation des sites et villes.²³²

Dans le film, on n'apprend rien sur la jeunesse du personnage ni sur ce qu'il pensait du Sénégal avant de s'expatrier. On apprend seulement par les mots de Nogoye Marie, sa mère, lors de son soliloque avec le costume de son mari défunt, étalé sur le lit, que son fils "avait honte" et pour cette raison "préférerait s'exiler en France".²³³

²³⁰ Appelé "Guelwaar", un titre honorifique.

²³¹ PETTY, S., *op. cit.*, p. 30.

²³² G, 28.

²³³ g, séquence V.

Ce n'est que durant la seconde partie du voyage dans le film que Sembène nous peint le portrait de Barthélémy en utilisant non seulement ce que Metz appelle des "codes spécialisés" (montage, mouvements d'appareil, effets optiques, "rhétorique de l'écran", interaction du visuel et de sonore, etc...),²³⁴ mais surtout des "codes culturels". Ces derniers "définissent la culture de chaque groupe social" et "sont tellement omniprésents et 'assimilés' que les usagers les considèrent en général comme 'naturels' et comme constitutifs de l'humanité".²³⁵ Dans ce cas-ci, le langage, le comportement et la tenue de Barthélémy après qu'il a vécu en France l'associe dans l'esprit de tous les spectateurs, noirs ou blancs, à la culture européenne.

Barthélémy est accompagné par un porte-parole de Sembène,²³⁶ l'adjudant-chef Gora, commandant de la Brigade de gendarmerie régionale. Ce dernier décrit l'expatrié au chef du village, Baye Aly, comme un homme noir qui est devenu blanc:

Baye Aly: Attends, je voudrais savoir. On est du même pays.
Pourquoi, quand tu parles avec nous tu changes de langage? C'est à cause de ton grade?
Gora: C'est pas pareil. Lui, c'est un Blanc.
Baye Aly: Celui-là? Il n'est pas de la même race que nous?
Gora: Non.
Baye Aly: Un Blanc aussi noir que l'Afrique.
Gora: Oui.
Baye Aly: Ah, mais dis donc! Allah est prudent. Il fait même des brouillons!
Gora: Eh, oui!²³⁷

Sembène montre ici que ce n'est pas la couleur de la peau qui définit la culture mais plutôt la mentalité et le comportement.

²³⁴ METZ, C., *op. cit.*, p. 115.

²³⁵ *Ibid.*, p. 114. Un exemple a été mentionné au chapitre 3 notes 140 – 141.

²³⁶ WYNCHANK, A., 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines : transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Carnets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, p. 140.

²³⁷ *g*, séquence IV.

Le cinéaste ajoute au portrait de Barthélémy un accent de parisien blanc, une cigarette qu'il fume souvent, un costume foncé à l'européenne, un petit porte-document, des lunettes de soleil ainsi qu'une allure dédaigneuse et arrogante. Conscient du fait que le "geste est une des facettes les plus communicatives de la signification filmique" et que "le langage du corps est au fond un système métonymique de sens",²³⁸ Sembène nous montre Barthélémy se comporter comme un Blanc: il sort souvent un mouchoir en papier de sa poche pour s'essuyer le visage parce qu'il n'est plus habitué à la chaleur africaine ni aux insectes qui le harcèlent. Barthélémy se comporte aussi de manière symbolique lorsque, dans une des premières scènes du film, il arrive accompagné de Gora au village musulman pour chercher le corps de Guelwaar. Le cinéaste entraîne l'œil du spectateur vers la cime d'un baobab avant de montrer, par le biais d'un panoramique vertical descendant, Barthélémy en train d'uriner à sa base. "Le baobab est le symbole national du Sénégal et ce comportement résume ici ce que Barthélémy pense de son pays au début du film".²³⁹

À l'écrit, la description de son apparence est fidèle à l'image que nous voyons sur l'écran:

Il évacua par les narines la fumée de sa cigarette à bout doré. Sa désinvolture attira l'attention. Le jeune gendarme de la table du fond l'épiait. Il était fasciné par le costard en riche bazin bleu de nuit, soyeux, la chemise blanche en coton, sans col, boutonnée de côté, le petit porte-document en peau de lézard, ainsi que les chaussures.²⁴⁰

Ceci peut être expliqué par le fait que, dans le cas de *Guelwaar*, le roman a été écrit après le film et, comme le dit Sembène dans la note de l'auteur de son roman,²⁴¹ le "scénario [lui] a servi de matériau pour l'écriture du roman". L'objectif de Sembène est le même dans le film et dans le roman c'est-à-dire transmettre un message clair. Le roman ne fait qu'ajouter des

²³⁸ MONACO, J., *op. cit.*, p. 143.

²³⁹ MURPHY, D., *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁰ G, 25.

²⁴¹ G, 10.

nuances. Les petits détails ajoutés dans ce dernier offrent des bribes d'information qu'il est facile de ne pas remarquer, comme le bout doré de sa cigarette, la peau de lézard de son porte-document, son bracelet-montre Cartier et son vrai nom africain, Cithor.²⁴²

Il est aussi intéressant de noter que, dans le roman, le lecteur n'a pas droit à une description de la physionomie de Barthélémy. Sembène, de nouveau, ne décrit que les détails nécessaires pour souligner l'aliénation du personnage, c'est-à-dire les détails de son comportement et de ce qu'il porte.

Dans le roman, Baye Aly appelle Barthélémy "un tubab noir" et le lecteur apprend que son comportement est semblable à celui d'un touriste:

À une bonne distance, les minarets captèrent l'attention de Barthélémy. Il était fasciné par leurs lignes sobres, droites et par les arabesques le long des carrés et aussi par la grande coupole verdie, le vert cuivre.²⁴³

Dans le film, Gora lui donne le titre de touriste quand Barthélémy lui montre avec beaucoup de fierté son passeport français. Les critiques constantes auxquelles s'adonne Barthélémy et le rejet de sa nationalité sénégalaise font en sorte que le gendarme refuse de le traiter comme un de ses compatriotes et se moque souvent de lui d'un ton très sarcastique:

Communauté Européenne, République Française, Hm.... Monsieur est étranger au Sénégal. Alors, allez voir votre ambassadeur pour lui dire que vous avez perdu le corps de votre père en plein Sénégal. D'ailleurs, en tant que touriste, je vous prie de m'attendre là. Et si vous êtes pressé, la voie est libre.²⁴⁴

Le livre comme le film montrent Barthélémy dénigrant le Sénégal qu'il compare constamment à la France. "Ses expressions idiomatiques ou

²⁴² Barthélémy est son nom catholique (G, 50).

²⁴³ G, 83.

²⁴⁴ g, séquence IV.

argotiques révèlent son degré d'assimilation et son rejet de ses racines. 'Quelle Afrique !' s'exclame-t-il avec dégoût, à plusieurs reprises".²⁴⁵

Barthélémy ne parle que le français au lieu de communiquer avec sa famille en wolof et ne veut même pas être appelé un Sénégalais. Ainsi, quand le gendarme lui demande d'être patient et d'essayer de comprendre parce qu'il est Sénégalais, Barthélémy répond en lui montrant son passeport français: "Moi, Sénégalais? Vous me faites marrer! D'ailleurs, regardez, je suis Français, Monsieur. Européen".²⁴⁶

Sembène nuance cependant son personnage puisqu'il ne montre pas qu'une image négative de Barthélémy. Ce dernier se rachète quand il se rend compte que son père, Guelwaar, a été un héros pour le peuple sénégalais et qu'il n'a donc pas de raison d'avoir honte d'être sénégalais. Il réaffirme son identité et sa nationalité et il est de nouveau accepté comme un concitoyen:

Député-maire: Et qui es-tu pour me parler de la sorte?

Barthélémy: Et toi, d'où sors-tu?

Député-maire: Je suis le député-maire.

Barthélémy: Je suis citoyen sénégalais, fils de Pierre Henri Thioune, décédé des suites d'une agression dont il a été victime. Son corps est dans ce cimetière. Et là, ce sont des citoyens sénégalais de confession chrétienne.²⁴⁷

À l'écrit, la même chose se produit, sauf qu'il y a un dialogue entre Barthélémy et l'adjudant-chef Gora:

Gora embarqua ses hommes et courut remettre la papperasse à Barthélémy.

- Vous voilà maintenant satisfait. On a retrouvé le corps de votre père, et voici le permis d'inhumer.
- Eh oui! Tout est bien qui finit bien. J'ai toujours été sénégalais.
- Bonne chance, petit...
- À toi aussi, gendarme.²⁴⁸

²⁴⁵ WYNCHANK, A., 2002, *op. cit.*, p. 141.

²⁴⁶ *g*, séquence IV.

²⁴⁷ *g*, séquence XI.

En général, le message de l'émigration est traité de manière plus frappante à l'écran. Lorsque Sembène réalise les films concernés, il a maîtrisé l'art du cinéma et utilise une grande variété de techniques cinématographiques pour que son public puisse recevoir un message clair et puissant. Il en résulte que, quoiqu'il y ait souvent plus de nuances à l'écrit, le message transmis par l'image reste inoubliable. Il est difficile d'identifier un film particulier comme étant celui où le thème a été traité de la manière la plus réussie. C'est ainsi parce que chaque film traite un aspect différent du thème. Ils se complètent donc.

University of Cape Town

CONCLUSION

Lorsque Sembène développe son idéologie, il ressent un profond désir d'améliorer la situation du peuple sénégalais, alors sous domination coloniale. Il décide cependant de ne pas militer pour la transformation de sa société par le biais des partis politiques, des grèves et des manifestations. Il a plutôt recours à l'art pour mobiliser ses contemporains.

Il est étonnant qu'avec une éducation formelle aussi limitée que la sienne, Sembène ait réussi à lutter contre nombre d'injustices qui ternissent la société sénégalaise, ce qu'il fit par le biais de l'art littéraire, pour lequel il avait manifestement une prédilection. Cependant, Sembène s'adressait à un public pour lequel la lecture de livres en français n'était pas facilement accessible – pour des raisons financières comme linguistiques. Il est tout à fait remarquable que l'écrivain ait décidé de passer de l'écrit à l'écran pour atteindre ce public. L'une des raisons pour lesquelles il l'a fait avec beaucoup de succès est que le cinéma est un médium occidental qui, pour le griot moderne qu'est Sembène, est plus facile à adapter "aux besoins, à l'allure et au rythme de la culture africaine".¹ En fait, Sembène a toujours plaidé pour une société transformée qui marie éléments traditionnels et éléments modernes. Il a aussi été convaincu qu'identifier ces éléments et leur amalgame le plus adéquat requiert un réalisme franc et minutieux qui n'épargne aucun des obstacles à l'émancipation de ses concitoyens.

Sembène a été fidèle à cette conviction dans toutes ses transpositions. Chaque œuvre, écrite ou filmée, peut être appréciée individuellement. En effet, Sembène le cinéaste et Sembène l'écrivain ne sont pas les mêmes dans la mesure où ils s'expriment différemment. Néanmoins c'est le même

¹ PFAFF, F., 1993, "The uniqueness of Ousmane Sembène's cinema", in GADJIGO, S. et al (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, p. 14.

Sembène parce que, comme il le souligne lui-même, l'on ne peut pas séparer l'eau chaude et l'eau froide qui ont été versées dans le même récipient.²

Sembène ne traite le thème des Africains comme exploités de leurs semblables de manière saillante que dans la moitié de ses transpositions. Ceci ne signifie pas que cette préoccupation ait une moindre importance dans son esprit. Elle est d'autant plus conséquente que Sembène "rejette le concept d'unité raciale et de solidarité à travers le monde noir".³

Nous avons constaté que ce thème est celui qui est transposé de l'œuvre écrite à l'écran de la manière la plus puissante et efficace. Ce n'est pas sans raison que les critiques et les auteurs qui traitent du post colonialisme en Afrique incluent souvent *Xala* comme un exemple de l'art au service du militantisme contre les maux des sociétés africaines. Les raisons de l'impact extraordinaire de cette transposition sont multiples. Il s'agit d'abord du fait que ce thème est celui que Sembène traite le plus dans ses dernières œuvres, à une époque où son militantisme indépendantiste a commencé à s'épuiser. Il concentre alors son attention sur sa propre nation. Ensuite, Sembène n'expérimente plus comme il l'avait fait dans des films tels que *Niaye*, *La Noire de...* et *Tauw*. En effet, il a maintenant maîtrisé les techniques cinématographiques et les utilise pour renforcer la force de frappe de ses messages. En particulier, l'usage de l'image est tellement réussi que le film parle à tous les groupes linguistiques, donnant à l'œuvre un caractère réellement universel.⁴

L'une des techniques employées à plusieurs reprises par Sembène est l'utilisation des contrastes, par exemple le contraste entre la bourgeoisie et le peuple. Dans la nouvelle *Le Mandat*, la description de la misère dans le quartier populaire est plus saisissante qu'à l'écran. Quant aux quartiers plus

² NIANG, M., "Still, the fire in the belly: The Confessions of Ousmane Sembene", (<http://www.africanfilmny.org/network/news/Fniang.html>).

³ MOORE, C.D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the works of Ousmane Sembène*, Indiana University, Ann Arbor MI, p. 43.

⁴ SCOTT, A.O., 2007, "A Filmmaker Who Found Africa's Voice", New York Times (<http://www.nytimes.com/2007/06/012/movies/12semb.html>).

riches, ils sont dépeints de manière plus frappante à l'écran que dans la nouvelle. Comme Sembène veut nous montrer une image réaliste de sa société, il faudrait lire la nouvelle et voir le film pour obtenir une représentation plus précise du contraste entre les deux classes sociales. Dans *Xala*, au contraire, le film suffit parce qu'il révèle l'opposition avec plus d'acuité grâce à la combinaison des images, des couleurs et des sons alliés aux techniques cinématographiques mieux maîtrisées par Sembène à cette époque.

Une autre technique employée par l'auteur-cinéaste pour faire la critique de la nouvelle bourgeoisie est l'inclusion de signifiants de l'acculturation de cette dernière. En général, ces signifiants sont plus nombreux et exploités de manière plus frappante et significative dans les films. La critique est aussi souvent beaucoup plus acerbe à l'écran en raison de la force de frappe des images créées par la richesse des techniques cinématographiques. La langue et les accents sont deux autres signifiants d'acculturation que Sembène utilise de manière habile pour distinguer la bourgeoisie du reste du peuple.

La critique de Sembène ne se limite pas à l'acculturation de la nouvelle bourgeoisie mais s'étend à son arrogance, son égoïsme et sa corruption. Les comportements des bourgeois sont dépeints de manière négative tant à l'écrit qu'à l'écran. Sembène emploie cependant des techniques différentes dans chaque médium: l'écrivain emploie surtout les conversations et des descriptions physiques plus nuancées; le cinéaste utilise davantage l'ironie et améliore les techniques de contraste qu'il avait utilisées déjà dans *La Noire de...* . De plus, Sembène introduit pour la première fois l'emploi de la langue wolof, langue du peuple, méprisée par la bourgeoisie arriviste. Ceci est une preuve supplémentaire du désir de Sembène d'atteindre un plus grand public africain.

Lorsque Sembène confronte l'esprit de mendicité du peuple, la critique du parasitisme familial est plus mordante à l'écrit qu'à l'écran. C'est le cas en raison d'une part de l'emploi d'imagerie du monde animal et, d'autre part, des commentaires faits par le narrateur omniscient qu'il n'est pas facile de

transposer à l'écran. Par contre, lorsqu'il s'agit de la mendicité déguisée, c'est l'écran qui produit le portrait le plus acerbe parce qu'il est le moins ambigu. Quant à la mendicité collective, le contenu du message est le même, mais le film est plus saisissant que le roman en raison de l'emploi par Sembène du langage du corps, d'expressions du visage et de certains mouvements de la caméra.

Le thème de la religion apparaît en toile de fond dans presque toutes les transpositions. On peut en conclure que ce thème est aussi un grand souci de l'auteur-cinéaste. En fait, ce souci est double. D'une part, Sembène veut exposer les aspects négatifs de la religion. À cet égard, le nombre d'éléments religieux, le plus souvent similaires à l'écrit et à l'écran, est proportionnel à la nature superficielle et vaine de la spiritualité des personnages. D'autre part, son souci de peindre la vie religieuse d'une manière aussi fidèle à la réalité que possible, conduit Sembène à refléter le fait que "[l]a tradition africaine a absorbé toutes les religions et lorsque la religion ne donne pas satisfaction, [les Africains reviennent] à la tradition. Chacun interprète la religion comme bon lui semble".⁵

Comme dans la société sénégalaise elle-même, l'Islam est la religion qui occupe le plus de place dans les œuvres écrites et filmées de Sembène où elle côtoie l'Animisme et le Catholicisme. Les religions coexistent cependant dans une plus grande mesure à l'écrit qu'à l'écran parce que le texte écrit se prête mieux en raison de sa longueur à l'exposition du contexte. Une des techniques que Sembène utilise ici consiste à utiliser des expressions et termes religieux, soit en wolof, en arabe wolofisé, en sérère ou en français adapté aux rythmes des langues indigènes. Le recours à cette technique a deux fonctions. La première est de donner au texte la saveur de la culture sénégalaise, et la seconde est d'affirmer l'existence d'un français sénégalais. En outre, Sembène joue avec la chronologie plus librement à l'écrit qu'à l'écran. Il ponctue aussi ses récits d'interventions du narrateur dans le but de peindre une image plus poétique, complète et nuancée de la

⁵ TAHRI, H., 2006, "Ousmane Sembène: The Cineaste Who Has Not Finished His Mandate" (<http://mrzine.monthlyreview.org/tahri280906p.html>).

dimension religieuse de la société sénégalaise. Quant à elles, les transpositions filmiques perdent cette richesse à cause des contraintes de cet art. Ceci est cependant compensé par la manipulation de nombreux signifiants visuels et sonores qui créent un univers religieux saisissant.

Nous avons remarqué que ce n'est pas la religion en tant que telle que Sembène critique, mais la façon dont la religion est manipulée à des fins irrégieuses. Tous les personnages religieux qu'il utilise sont des personnages secondaires à l'écrit ainsi qu'à l'écran. Ils représentent soit l'établissement religieux soit ses adeptes. La critique des religieux manipulateurs et hypocrites est plus caustique dans les transpositions filmiques. Au contraire, Sembène se concentre plus sur les adeptes à l'écrit qu'à l'écran. Quant aux trois chefs religieux qui se montrent honnêtes, tolérants et prêts à agir, Sembène donne la priorité à leurs portraits psychologiques tant à l'écrit qu'à l'écran.

Pour ce qui est des personnages féminins, la comparaison des techniques que Sembène utilise pour arriver à ses fins révèle que les portraits physiques des femmes, dans ses écrits ainsi que dans ses films, ne sont pas en effet des portraits idéaux et exhaustifs, mais des portraits créés graduellement avec le but de faire passer un message et de rester au plus près de la réalité que possible. Il en résulte que les portraits romanesques ont tendance à être des esquisses qui fournissent uniquement les éléments indispensables au thème que l'écrivain veut développer. À l'écran, en raison de la présence physique des personnages, le son de leurs voix, ainsi que la façon dont le cinéaste manipule la caméra, les portraits ont plus d'épaisseur et sont souvent plus frappants. De plus, les portraits se conforment, dans les deux formes artistiques, aux "conventions africaines physiques des femmes"⁶ parce que Sembène ne veut pas nous montrer une société fictive comme les sociétés souvent dépeintes par les cinéastes hollywoodiens. Quand aux portraits psychologiques, l'écrivain est plus à même de décrire les

⁶ MACRAE, S., 1999, "The mature and older women of African film" in HARROW, K. W. (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, Africa World Press, Trenton NJ, p. 242.

émotions et les luttes intérieures que le cinéaste à l'écran, à l'exception de *La Noire de ...* où il a recours à la voix-off.

Le rôle de la femme dans les contextes du mariage, de la famille, du travail et de la prostitution, est aussi peint de manière réaliste. Sembène sait que la vie est complexe et il la décrit comme telle. L'écrit est le moyen d'expression le plus approprié pour inclure exceptions et nuances en raison des moindres contraintes quant à la longueur. À l'écran, le cinéaste n'a ni les moyens ni souvent le temps d'inclure autant de détails. Comme Sembène l'explique, "un scénario est un livre écrit en style télégraphique, et les dialogues doivent respecter un minutage calculé avec précision. On ne peut pas être verbeux".⁷ Il choisit cependant certains aspects de l'écrit et les amplifie à l'aide de la richesse de techniques cinématographiques à sa disposition. Il veut surtout frapper le spectateur.

Sembène accorde moins de place à l'exode rural dans ses œuvres écrites et filmées qu'aux autres thèmes. Ici, la description réaliste et poétique du cadre spatial à l'écrit est remplacée par une révélation progressive et moins frappante à l'aide de courts panoramiques et arrière-plans à l'écran. D'autre part, les dialogues et les portraits psychologiques ont tendance à être moins détaillés à l'écrit qu'à l'écran. Quant aux aspects physiques, la caméra ne s'y attarde guère et ils sont presque absents à l'écrit. Ce n'est pas surprenant dans la mesure où le message que Sembène veut transmettre ne dépend pas de ces aspects.

À la différence du thème de l'exode rural, Sembène traite le thème de l'émigration de manière complexe surtout au début de ses carrières littéraire et cinématographique. Dans *La Noire de...*, Sembène a augmenté l'effet dramatique de son récit originel en passant de l'écrit à l'écran parce qu'il voulait aller plus loin dans le message transmis par son film. Dans ce but, il a très bien utilisé les techniques cinématographiques à sa disposition de sorte que, quoiqu'il soit moins nuancé que la nouvelle, le film est plus explicite et

⁷ NIANG, M., *op. cit.*.

frappant. Il en est de même pour l'épisode de la lettre qui accompagne le mandat, dans la nouvelle éponyme. Par contre, dans *Guelwaar*, le message est tout aussi puissant à l'écrit qu'à l'écran. À ce stade de sa carrière, Sembène maîtrise les techniques des deux genres d'une telle manière que, quoi qu'il utilise des techniques différentes, les résultats sont tout aussi impressionnants.

Les avantages de la transposition des écrits à l'écran sont nombreux, surtout lorsqu'on tient compte de la raison pour laquelle Sembène a opéré ce changement radical de carrière. À l'aide de ses films, il a pu atteindre les foules avec des images puissantes ainsi que des sons et des couleurs. Il a pu aussi utiliser ce médium avec son infinité d'"outil[s] se pliant à son désir"⁸ pour produire non seulement des messages éloquents mais aussi des messages suffisamment simples et directs pour être compris par un public pour lequel la lecture n'est pas accessible, un public qu'il comprend et auquel il s'identifie. De ce point de vue, la transposition de l'écrit à l'écran n'a pas de désavantages. Ses créations, à l'exception de *Niaye* et *Tauw* sont plus que suffisantes et frappantes pour atteindre le but de Sembène et constituent chacune de très bons exemples de création du septième art, appréciés non seulement en Afrique mais aussi dans le reste du monde.

Cependant, dans la poursuite de cet objectif et à cause de la durée limitée des films, Sembène n'a pas pu s'exprimer avec autant de liberté à l'écran que dans ses écrits. Dans ces derniers, il peut en effet intervenir plus facilement pour ajouter tout ce qu'il considère nécessaire pour nuancer et donner plus de profondeur à son message et aux portraits psychologiques de ses personnages. Par contre, Sembène n'a pas pu avoir recours dans ses écrits à la force de frappe des images, des sons et des couleurs qui contribuent aux nombreuses scènes inoubliables des films.

Le fait que l'écrit et l'écran ont des contraintes techniques différentes n'expliquent pas tous les changements dans les transpositions. Certains sont

⁸ *Guelwaar*, 1996, Présence Africaine, Paris, p. 9.

motivés par la période parfois relativement longue entre la publication de l'écrit et la réalisation du film. Durant cette période, les choses évoluent. Le réalisme de Sembène et son souci de confronter les problèmes du jour l'oblige à en tenir compte. D'autres changements peuvent s'expliquer par les différents publics auxquels le griot moderne s'adresse: le public principalement français des écrits et le public surtout sénégalais des films.

Ses collègues se souviendront d'Ousmane Sembène comme un homme qui a encouragé l'Afrique à établir son identité et à confronter son destin culturel durant l'émergence postcoloniale du continent.⁹ Subversif et controversé,¹⁰ Sembène a choisi des thèmes qui lui ont permis de se concentrer sur l'emploi et l'abus du pouvoir tant par les Blancs que par les Noirs.¹¹

Artiste de stature mondiale inscrit par le Sénégal "au panthéon des hommes de culture d'Afrique et de la diaspora",¹² Sembène représente pour beaucoup de ceux qui ont étudié de près son œuvre "une bibliothèque inépuisable, une référence culturelle de la trempe de Cheikh Anta Diop".¹³ En effet, il ressemble dans le monde artistique à une cathédrale dont les murs nous attirent et dont les merveilles qu'elle abrite reflètent l'ampleur du génie.¹⁴ Les transpositions de l'artiste en sont d'excellents exemples. Liant des œuvres qui peuvent être appréciées individuellement, elles reflètent la dévotion de l'artiste à la cause de l'émancipation de ses contemporains, la

⁹ SINCLAIR-DAY, S., "Africa's 'Father of Cinema' Dies at 84", 2007 (http://africanaffairs.suite101.com/blog.cfm/obituary_ousmane_sembene).

¹⁰ MACNAB, G., "Ousmane Sembene: Subversive director known as the 'father of African cinema'", 2007 (<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ousmane-sembene-452880.html>).

¹¹ WHITAKER, S., "Ousmane Sembène", 2007 (<http://www.guardian.co.uk/film/2007/jun/11/obituaries>).

¹² Hommages à Sembène, inscrit au "panthéon des hommes de culture", 2008 (http://senegalonline.net/index.php?option=com_content&view=article&id=213:hommages-a-sembene-inscrit-au-pantheon-des-hommes-de-culture&catid=71:culture&Itemid=166).

¹³ Ousmane Sembène mérite une statue et un musée, 2008 (http://www.sudonline.sn/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=11706).

¹⁴ Hommage à Ousmane Sembène par Madame Seipati Bulane Hopa, Secrétaire générale de la FEPACI, in "Tributes to Ousmane Sembene: 1923 – 2007", 2007 (http://www.screenafrica.com/news/stop_press/956682.htm).

complexité de certains des problèmes auxquels l'Afrique est confrontée et le talent de l'auteur-cinéaste qui a su exploiter les points forts de chaque forme d'expression afin d'atteindre son but.

University of Cape Town

FILMOGRAPHIE

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES D'OUSMANE SEMBÈNE

Niaye (1964), en français

Production: Les Actualités Françaises / Les films Domirev
30 minutes , noir et blanc

La Noire de ... (1966), en français

Production: Les Actualités Françaises / Les films Domirev
56 minutes, noir et blanc

Mandabi (1968), en wolof STF

Production: Comptoir Français du Film / Les films Domirev
86 minutes, couleur

Tauw (1971), en wolof STA

Production: Broadcasting Film Commission, National Council of the Church of Christ
26 minutes, noir et blanc

Xala (1974), en wolof STF

Production: Société Nationale de Cinématographie / Les films Domirev
117 minutes, couleur

Guelwaar (1992), en français

Production: Galatée Films / Les films Domirev
115 minutes, couleur

FILMS GÉNÉRAUX SUR LE CINÉMA

BOUGHEDIR, F., 1983, *Caméras d'Afrique*, 95 min., documentaire

YACOUBA, T., 2002, *Référence Sembène*, 50 min., documentaire

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES LITTÉRAIRES D'OUSMANE SEMBÈNE

Guelwaar, 1996, Présence Africaine, Paris

Niiwam suivi de *Taaw*, 1987, Présence Africaine, Paris

Véhi-Ciosane ou Blanche - Genèse suivi du *Mandat*, 1981, Présence Africaine, Paris

Voltaire, 1976, Présence Africaine, Paris

Xala, 1979, Présence Africaine, Paris

L'AFRIQUE ET L'ISLAM

Œuvres citées

ALMEIDA-TOPOR, H. *et al*, 1979, *Afrique, continent méconnu*, Sélection du Reader's Digest, S.A., Bruxelles

ASAD, M., 1980, *The Message of The Qur'ān*, Dar al-Andalus Limited, Gibraltar

BECK, L. & KEDDIE, N. (eds), 1978, *Women in the Muslim World*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England

BOONE, C., 1992, *Merchant Capital and the Roots of State Power in Senegal 1930 – 1985*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne

COULSON, N., & HINCHCLIFFE, D., 1978, "Women and Law reform in contemporary Islam" in BECK, L. & KEDDIE, N. (eds), *Women in the Muslim World*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, pp. 37 - 51.

DIA, M., 1975, *Islam, sociétés africaines et culturelles industrielles*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar

MERAND, P., 1989, *La Vie quotidienne en Afrique noire*, L'Harmattan, Paris

Œuvres consultées

ARNOLD, G., 2005, *Africa - A Modern History*, Atlantic Books, London

CHABRAL, P., 1983, *Amilcar Cabral – Revolutionary leadership and people's war*, Cambridge University Press, Cambridge

CLARKE, P.B. (ed.), 1993, *The World's Religions*, Marshall Editions, London

DENNY, F. M., 1985, *An Introduction to Islam*, Macmillan Publishing Company, New York and Collier Macmillan Publishers, London

KRITZECK, J. & LEWIS, W. H. (eds), 1969, *Islam in Africa*, Van Nostrand - Reinhold company, New York

MEREDITH, M., 2005, *The State of Africa*, Jonathan Ball Publishers, Johannesburg

MONTEIL, V., 1964, *L'Islam Noir*, Editions du Seuil, Paris

NAZHAT, A. & KHURSHID, A., 1982, *The Position of Woman in Islam*, Islamic Book Publishers, Kuwait

NUGENT, P., 2004, *Africa since Independence*, Palgrave MacMillan, Basingstoke

OLIVER, R. & SANDERSON, G. N. (eds), 1985, *The Cambridge History of Africa*, vol. 6, Cambridge University Press, Cambridge

PEDLER, F., 1979, *Main Currents of West African History 1940 - 1978*, MacMillan press Ltd, London

TRIMINGHAM, J. S., 1968, *The Influence of Islam upon Africa*, Longmans, Green and Co Ltd, London and Harlow

Articles cités

MWAGIRU, W., 1987, "The woman: so strong a force" in *Présence Africaine*, no. 141, pp. 71 - 81

LE CINÉMA EN GÉNÉRAL

Œuvres citées

ARNHEIM, R., 1958, *Film as Art*, Faber and Faber Ltd, London

- ASHBURY, R. *et al*, 1998, *Teaching African Cinema*, British Film Institute, London
- BESTMAN, M.T., 1981, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Editions Naaman, Canada
- BRAUDY, L. et COHEN, M., 1999, *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford
- CASTY, A., 1971, *The Dramatic Art of the Film*, Harper and Row, New York, Eranston and London
- CHATMAN, S., 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca
- CHATMAN, S., 1999, "What films can do that novels can't (and vice versa)" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, pp. 435 - 451
- CHEVRIER, J., 1984, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris.
- DIAWARA, M., 1992, *African Cinema: Politics & Culture*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis
- DOWNING, J.D.H. (ed.), 1987, *Film & Politics in the Third World*, Praeger, New York
- GAUDREULT, A. & JOST, F., 1990, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris
- HARROW, K.W. (ed.), 1999, *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, Africa World Press, Trenton NJ
- MACRAE, S., 1999, "The mature and older women of African film" in HARROW, K. W. (ed.), *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*, Africa World Press, Trenton NJ, pp. 242 - 254
- METZ, C., 1983, *Essais sur la signification au cinéma*, 2 tomes, Editions Klincksieck, Paris
- MITRY, J., 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 tomes, Editions Universitaires, Paris
- MONACO, J., 1977, *How to Read a Film*, Oxford University Press, Oxford
- PAFF, F., 1988, *Twenty- five Black African Film-makers*, Greenwood Press, New York

PFAFF, F. (ed.), 2004, *Focus on African Film*, Indiana University Press, Bloomington

POMMIER, P., 1974, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Editions Pédone, Paris

STAM, R. & RAENGO, A. (eds), 2005, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden

Œuvres consultées

ANDRADE-WATKINS, C., 1996, "France's Bureau of Cinema - Financial and technical assistance 1961 – 1977: Operations and implications for African cinema" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 112 - 127

ANDREW, D., 1984, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford

ANDREW, D., 2000, "Adaptation" in NAREMORE, J. (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 28 - 37

ARMES, R., 1987, *Third World Film Making and the West*, University of California Press, Berkeley

ARMES, R., 1996, "The context of the African filmmaker" in PETTY, S. (ed.), *A Call to Action - The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 11 - 26

ARNOLD, G., 2005, *Africa - A Modern History*, Atlantic Books, London

AUMONT, J. *et al*, 1983, *L'Esthétique du film*, Editions Nathan, Paris

BACHY, V., 1983, *To Have a History of African Cinema*, Editions OCIC, Bruxelles

BADENHORST, J., 1995, *Power, Cinema and TV in Africa*, British Film Institute, London

BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), 1996, *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London

BALASZ, B., 1999, "From theory of the film" in BRAUDY, L. & COHEN, M. (eds), *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, pp. 304 - 311.

- BARLET, O., 1996, *Les Cinémas d'Afrique noire - Le Regard en question*, L'Harmattan, Paris
- BARLET, O., 2000, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*, Zed Books, London
- BAZIN, A., 2000, "Adaptation, or the cinema as digest" in NAREMORE, J. (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 19 - 27
- BESTMAN, M.T., 1975, "Sembène Ousmane: social commitment and the search for an African identity", in King, B. & Ogungbesan, K. (eds), *A Celebration of Black and African Writing*, Ahmadu Bello University Press, Zaria and Oxford University Press, Nigeria, pp. 139 -149
- BLUESTONE, G., 1971, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London
- BOUGHEDIR, F., 1987, *Le Cinéma africain de A à Z*, Editions OCIC, Bruxelles
- BOUGHEDIR, F., 1995, *African Cinema and Ideology: Tendencies and Evolution*, British Film Institute, London
- BOUGHEDIR, F., 2000, "African cinema and ideology: Tendencies and evolution" in GIVANNI, J. (ed.), *Symbolic Narratives - African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, British Film Institute, London, pp. 109 - 121
- BRAHIMI, D., 1997, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan, Paris
- BURCH, N., 1990, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris
- CALDER, A. et al, 1983, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes
- CHAM, M.B., 1996, "Introduction" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 1 - 16
- CHAM, M., 2005, "Oral Traditions, Literature, and Cinema in Africa" in STAM, R. & RAENGO, A. (eds), *Literature and Film*, Blackwell, Malden, pp. 296 - 297.
- CLERC, J.-M., 1993, *Littérature et Cinéma*, Nathan, Paris
- CODELL, J. F. (ed.), 2007, *Genre, Gender, Race, and World Cinema*, Blackwell Publishing, Malden MA

COHEN, K., 1979, *Film and Fiction - The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Haven

DIAWARA, M., 1996, "Popular culture and oral traditions in African film" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 209 - 219

DIAWARA, M., 2000, "The iconography of West African cinema" in GIVANNI, J. (ed.), *Symbolic Narratives - African Cinema : Audiences, Theory and the Moving Image*, British Film Institute, London, pp. 81 - 89

DOWNING, J. D. H., 1996, "Toward a Richer Vision" in SHERZER, D. (ed.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism – Perspectives from the French and Francophone World*, University of Texas Press, Austin TX, pp. 188 - 228.

EKE, M. *et al* (eds), 2000, *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*, Africa World Press, Trenton NJ

FYFE, C., 1983, "The Senegalese context" in CALDER, A. *et al*, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes, pp. 23 - 25

GARDIES, A. & HAFFNER, P., 1987, *Regards sur le cinéma négro-africain*, Editions OCIC, Bruxelles

GARDIES, A., 1989, *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'Espace-miroir*, L'Harmattan, Paris

GIVANNI, J. (ed.), 2000, *Symbolic Narratives - African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, British Film Institute, London

GUGLER, J., 2003, *African Film: Re-imagining a Continent*, Indiana University Press, Bloomington, David Philip, Cape Town, James Currey, Oxford

HAFFNER, P., 1978, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Nouvelles Editions Africaines, Abidjan, Dakar

KI-ZERBO, J., 1996, "Cinema and development in Africa" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 72 - 79

LEAHY, J., 1992, "The language of African cinema" in HAWKINS, P. & LAVERS, A. (dir.), *Protée Noir – Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Editions L'Harmattan, Paris, pp. 179 - 202

LEHMAN, P. (ed.), 1997, *Defining Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey

- LUPACK, B.T. (ed.), 1996, *Vision / Re-Vision: Adapting Contemporary American Fiction by Women to Film*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green OH
- LYNN, K.S., 2003, *Charlie Chaplin and His Times*, Cooper Square Press, New York
- MALDOROR, S., 1996, "To make a film means to take a position" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 45 - 47
- MALKMUS, L., & ARMES, R., 1991, *Arab and African film making*, Zed Books, Atlantic Highlands NJ
- MARCUS, F.H., 1971, *Film and Literature: Contrasts in Media*, Chandler Publishing Company, USA
- MAST, G. & COHEN, M., 1979, *Film Theory and Criticism - Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford
- MCFARLANE, B., 1996, *Novel to Film - An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford
- METZ, C., 1974, *Film Language - A Semiotics of the Cinema*, Oxford University Press, Oxford
- METZ, C., 1993, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois Editeur, Paris
- MITRY, J., 2000, *Semiotics and the Analysis of Film*, The Athlone Press, London
- NAREMORE, J. (ed.), 2000, *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick
- NIANG, S. (dir.), 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, Paris,
- NICHOLS, B., 1981, *Ideology and the Image*, Indiana University Press, Bloomington
- PFAFF, F., 1996, "Eroticism and Sub-Saharan African films" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 252 - 261
- PUDOVKIN, V., 1999, "From film technique" in BRAUDY, L. & COHEN, M., *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, pp. 5 - 14

- RAY, R.B., 2000, "The field of 'literature and film'" in NAREMORE, J. (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 38 - 53
- RUSSEL, S.A., 1998, *Guide to African Cinema*, Greenwood Press, Westport CO
- SHERZER, D. (ed.), 1996, *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*, University of Texas, Austin
- SIENAERT, E. et al (eds), *Oral Tradition and its Transmission. The Many Forms of Message*, University of Natal Press, Durban
- SINYARD, N., 1986, *Filming Literature - The Art of Screen Adaptation*, Croom Helm, London
- STAM, R. & SPENCE, L., 1999, "Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction" in BRAUDY, L. & COHEN, M. (eds), *Film Theory and Criticism - Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, pp. 235 - 250.
- STAM, R., 2000, "Beyond fidelity: The dialogics of adaptation" in NAREMORE, J. (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 54 - 76
- STAM, R. & RAENGO, A. (eds), 2004, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden
- STAM, R., 2005, *Literature Through Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden
- TAYLOR, C., 2000, "Searching for the postmodern in African cinema" in GIVANNI, J. (ed.), *Symbolic Narratives - African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*, British Film Institute, London, pp. 136 - 144
- THACKWAY, M., 2003, *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub Saharan African Film*, James Currey Publishers, Oxford
- THACKWAY, M., 2007, "Future past: Integrating orality into Francophone West African film" in CODELL, J. F. (ed.), *Genre, Gender, Race, and World Cinema*, Blackwell Publishing, Malden MA, pp. 458 - 470
- THIERS-THIAM, V., 2004, *A Chacun son griot: Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma de l'Afrique de l'Ouest*, L'Harmattan, Paris
- THOMAS, N. & VINSON, J. (eds), 1990, *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, St James Press, Chicago, vol. 1

TOMASELLI, K. G., 1996, "'African Cinema': Theoretical perspectives on some unresolved questions" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 165 - 174

TRAORE, M. J., 1996, "Cinemas and freedoms: reflections of a Senegalese filmmaker" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 67 - 69

UKADIKE, N. F., 1994, *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley

UKADIKE, N. F., 1996, "Reclaiming images of women in film from Africa and the Black diaspora" in BAKARI, I. & CHAM, M.B. (eds), *African Experiences of Cinema*, British Film Institute, London, pp. 194 - 208

VAN ZYL, J., 1987, *Image Wise - Competence in Visual Literacy*, Hodder & Stoughton, Southern Africa

VIEYRA, P. S., 1969, *Le Cinéma et l'Afrique*, Présence Africaine, Paris

VIEYRA, P. S., 1975, *Le Cinéma africain - Des origines à 1973*, Présence Africaine, Paris

VIEYRA, P. S., 1983, *Le Cinéma au Sénégal*, L'Harmattan, Paris

VIEYRA, P. S., 1990, *Réflexions d'un cinéaste africain*, Editions OCIC, Bruxelles

WAGNER, G., 1975, *The Novel and the Cinema*, Associated University Press, New Jersey

WILSON, D. (ed.), 2000, *Cahiers du cinéma*, vol. 4, Routledge, London

WOLL, J., 2004, "The Russian connection: Soviet cinema and the cinema of francophone Africa" in PFAFF, F. (ed.), *Focus on African Film*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 223 - 240

WYNCHANK, A., 1994, "The cineast as a modern griot in West Africa" in SIENAERT, E. et al (eds), *Oral Tradition and its Transmission. The Many Forms of Message*, University of Natal Press, Durban, pp. 12 - 27.

Articles cités

BINET, J., 1983, "Le langage des cinéastes africains" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 84 - 89

CHAM, M.B., 1985, "Islam in Senegalese literature and film" in *Africa*, vol. 55, no. 4, pp. 447 - 464

CHAM, M., 2004, "Oral Traditions, Literature, and Cinema in Africa" in STAM, R. & RAENGO, A. (eds), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Malden, pp. 295 - 312

DIOP, A.B., 1985, "La polygamie au Sénégal" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 51 - 54

FONKOUA, R.-B., 2002, "Trente ans d'écriture filmique en Afrique: D'Ousmane Sembène à Jean-Pierre Bekolo" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 10 - 16

HENNEBELLE, G., 1985, "Sembène parle de ses films" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 76, pp. 25 - 29.

MURPHY, D., 2000, "Africans filming Africa: Questioning theories of an authentic African cinema" in *Journal of African Cultural Studies*, vol. 13, pp. 239 - 249

TCHEUYAP, A., 2002, "Des mots aux images. Littérature et cinéma en Afrique francophone" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 34 - 39

VIEYRA, P. S., 1961, "Le cinéma et la révolution africaine" in *Présence Africaine*, no. 34 - 35, pp. 92 - 103.

Articles consultés

AKUDINOBI, J., 1995, "Tradition/Modernity and the Discourse of African Cinema" in *Iris*, vol. 18, pp. 25 - 37.

d'ALMEIDA, A. F., 1983, "Publics oubliés, publics absents" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 142 - 148

AYARI, F., 1983, "Images de femmes" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 136 - 139

BACHY, V., 1983, "Dictionnaire de deux cent cinquante cinéastes" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 186 - 201

BACHY, V., 1983, "Panoramique sur les cinémas africains" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 23 - 43

BENALI, A., 2002, "Oralité et cinéma africain francophone: une parenté esthétique et structurelle" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 22 - 26

BINET, J., 1977, "L'argent dans les films africains" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 43, pp. 90 - 93

BINET, J., 1977, "Violence et cinéma africain" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 44, pp. 73 - 80

BINET, J., 1983, "Les cultures africaines et les images" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 16 - 22

BINET, J., 1983, "L'utilisation du son" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 90 - 93

BINET, J., 1983, "La place du héros" in *Cinémaction* no. 26, p. 94 - 95

BINET, J., 1983, "La fonction de l'action" in *Cinémaction* no. 26, pp. 96 - 99

BINET, J., 1983, "Le travail et l'argent" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 104 - 108

BINET, J., 1983, "La vision de l'État" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 109 - 112

BINET, J., 1983, "Le sacré, l'extase, la folie et leur expression dans les films" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 118 - 123

BOUGHEDIR, F., 1983, "Les grandes tendances du cinéma en Afrique noir" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 48 - 57

BOUGHEDIR, F., 1983, "La (trop) longue marche des cinéastes africains vers la rentabilité économique" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 152 - 159

BOUGHEDIR, F., 1983, "Le nouveau credo des cinéastes africains: le Manifeste de Niamey" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 168 - 172

BOUGHEDIR, F., 1983, "1982-1983: de Carthage IX à Ouagadougou VIII: nouvelle génération, nouveaux espoirs" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 178 - 185

CHAM, M., 1994, "African women and cinema: A conversation with Anne Mungai" in *Research in African Literatures*, vol. 25, no. 3, pp. 93 - 104

CHERIAA, T., 2002, "Cinemas d'Afrique noire: Jalons et perspectives" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 54 - 58

DIA-MOUKORI, U., 1967, "Intuition d'un langage cinématographique africain" in *Présence Africaine*, no. 61, pp. 206 - 218

DIWARA, M., 1987, "Oral literature and African film: Narratology in 'Wend Kuuni'" in *Présence Africaine*, no. 142, pp. 36 - 49

DIWARA, M., 1988, "Popular culture and oral tradition in African film" in *Film Quarterly*, vol. 41, no. 3, pp. 6 - 14

DOUCE, A.-M., 1983, "Repas et convivialité" in *L'Afrique Littéraire*, no. 68 – 69, p. 124 - 130.

DOUMBIA, B., 1983, "Les deux visages de l'économie dans les films africains" in *Cinémaction* no. 26, pp. 102 - 104

EKOTTO, F., 2002, "A propos du choix des thèmes dans le cinéma subsaharien" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 40 - 43

GARDIES, A., 1983, "1981: regards sur le Vlle Fespaco" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 173 - 177

GOLDFARB, B., 1995, "A pedagogical cinema: Development theory, colonialism and post-liberation African film" in *Iris*, vol. 18, pp. 7 - 24

GUGLER, J., 1999, "African writing projected onto the screen: Sambizarga, Xala and Kongi's harvest" in *African Studies Review*, vol. 42, pp. 79 - 104

HAFFNER, P., 1983, "L'esthétique des films" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 58 - 71

HAFFNER, P., 1983, "Tradition, roman et cinéma" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 72 - 75

HAFFNER, P., 1983, "Vous avez dit: publics aliénés?" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 149 - 151

HAFFNER, P., 2002, "Nations nègres et cinéma" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 123 - 131

HENNEBELLE, G., 1971, "Pour ou contre un cinéma africain engagé?" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 19, pp. 87 – 93

HENNEBELLE, G., 1977, "Histoire du cinéma africain - entretien avec Jean-René Debrix" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 43, pp. 77 - 89

HENNEBELLE, M., 1974, "Carthage: un festival ouvert à tous les cinémas" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 34, pp. 83 - 93

HOFFELT, S., 2002, "L'adaptation à l'écran d'un roman d'Aminata Sow Fall: *Battu* de Cheick Oumar Sissoko" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 28 - 33

JOUANNY, R., 1993, "Langage cinématographique et civilisation francophone" in *Initiation aux littératures francophones*, Université de Nice, Nice, pp. 107 - 113

MAILLAT, P., 1975, "Entretien avec Pierre Haffner: Pourquoi j'ai écrit 'Fondements du cinéma africain'" in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 38, pp. 106 - 109

NIANG, S., 2002, "Le cinéma d'Afrique et sa critique" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 68 - 74

POKAM, P.N., 1983, "L'évocation du sacré" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 113 - 117

SCHMIDT, N.J., 1982, "African literature on film" in *Research in African Literatures*, vol. 13, no. 4, pp. 518 - 531

SERCEAU, M., 1995, "Le cinéma d'Afrique noire francophone face au modèle occidental: la rançon du refus" in *Iris*, vol. 18, pp.

SOKHONA, S., 2000, "Our cinema" in WILSON, D. (ed.), *Cahiers du cinéma*, vol. 4, Routledge, London, pp. 227 - 232

STEFANSON, B., 2002, "L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique" in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 48 - 53

THACKWAY, M., 2003, "Images d'immigrés" in *Cinémaction*, no. 106, pp. 50 - 55

TOURE, K., 1983, "Une dramaturgie dominée par une volonté de didactisme" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 78 - 83

TOUREH, F., 1983, "Nature et décors" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 131 - 135

UKADIKE, N.F., 1995, "New Discourses of African Cinema?" in *Iris*, vol. 18, pp. 3 - 6

LITTÉRATURE AFRICAINE EN GÉNÉRAL

Œuvres citées

CHEVRIER, J., 1974, *Littérature nègre: Afrique, Antilles, Madagascar*, Librairie Armand Colin, Paris

HARROW, K.W.H. (ed), 1991, *Faces of Islam in African Literature*, Heinemann, Portsmouth NY

HAWKINS, P. & LAVERS, A. (dir.), 1992, *Protée Noir – Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Editions L'Harmattan, Paris

Œuvres consultées

- AIRE, V., 2000, "A panorama of the francophone African novel from the 1920s to the 1990s" in OKE, O. & OJO, S.A. (eds) *Introduction to Francophone African Literature – A Collection of Essays*, Spectrum Books Limited, Ibadan, pp. 153 – 178
- BLAIR, D.S., 1976, *African Literature in French*, Cambridge University Press, London
- BLUESTONE, G., 1971, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley
- BRENCH, A.C., 1967, *The Novelist's Inheritance in French Africa: Writers from Senegal to Cameroon*, Oxford University Press, London, Nairobi, Ibadan
- CARTEY, W., 1971, *Whispers from a Continent – The Literature of Contemporary Black Africa*, Heinemann Educational Books Ltd, London, Nairobi, Ibadan
- CHEMAIN, R., 1981, *La Ville dans le roman africain*, L'Harmattan, Paris
- DESALMAND, P., 1981, *25 Romans clés dans la littérature négro-africaine*, Hatier, Paris
- GUGELBERGER, G.M.B. (ed), 1985, *Marxism and African Literature*, James Currey, London
- HERDECK, D.E., 1973, *African Authors. A Companion to Black African Writing*, Black Orpheus Press, Washington DC
- IBNLFASSI, L. & HITCHCOTT, N. (eds.), 1996, *African Francophone Writing: A Critical Introduction*, Berg, Oxford & Washington D.C.
- JOPPA, F.A., 1982, *L'Engagement des écrivains noirs de langue française*, Editions Naaman, Sherbrooke
- JULIEN, E., 1992, *African Novels and the Question of Orality*, Indiana University Press, Bloomington
- KANE, M.E., 1982, *Roman africain et tradition*, Nouvelles Editions africaines, Dakar
- KESTELOOT, L., 1983, *Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles
- KESTELOOT, L., 1992, *Anthologie négro-africaine*, Marabout Université, Paris

MIDIOHOUAN, G.O., 1986, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, L'Harmattan, Paris

MORTIMER, M.P., 1990, *Journeys through the French African novel*, Heinemann, Portsmouth NH

NANTET, J., 1972, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Librairie Arthème Fayard, Paris

NGARA, E., 1985, *Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing*, Heinemann, London

OKE, O., 2000, *Introduction to Francophone African Literature*, Spectrum Books, Ibadan

OLADITAN, O., 2000, "Revolt and Revolution in the Francophone African Novel of the Colonial Period" in OKE, O. & OJO, S.A. (eds) *Introduction to Francophone African Literature – A Collection of Essays*, Spectrum Books Limited, Ibadan, pp. 248 - 252

PAGEARD, R., 1979, *Littérature négro-africaine d'expression française*, L'Ecole, Paris

PAULME, D., 1976, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, Paris

PAFF, F., 1988, *Twenty-Five Black African Filmmakers: A Critical Study with Filmography and Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York

SCHIPPER-DE LEEUW, M., 1973, *Le Blanc et l'Occident*, Van Gorcum & Comp. B.V., Assen

WAUTHIER, C., 1978, *The Literature and Thought of Modern Africa*, Heinemann Educational Books, London

ZELL, H.M., 1983, *A New Reader's Guide to African Literature*, Africana Publishing Company, New York

Articles cités

KANE, M., 1974, "Structures: Sur les formes traditionnelles du roman africain" in *Revue de Littérature Comparée*, no. 48, pp. 536 - 568

Articles consultés

ECHENIM, K., 1986, "Aspects de l'écriture dans le roman africain" in *Présence Africaine*, no. 139, pp. 88-114

LADITAN, O.A., 2001, "La 'prostitution' comme thème de révolte dans la littérature contemporaine en Afrique noire" in *Présence Africaine*, no. 163 - 164, pp. 199 - 207

LINKHORN, R., 1986, "L'Afrique de Demain: Femmes en marche dans l'œuvre de Sembène Ousmane" in *Modern Language Studies*, Vol. 16, no. 3, pp. 69 - 76

OUSMANE SEMBÈNE

Œuvres citées

CASE, F. I., 1996, "Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djebar" in NIANG, S. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, L'Harmattan, Paris, pp. 35 - 48

DIOUF, M., 1986, *Comprendre Véhi-Ciosane et le Mandat d'Ousmane Sembène*, Editions Saint - Paul, Issy les Moulineaux

GADJIGO, S. et al (eds), 1993, *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*. University of Massachusetts Press, Amherst MA

GADJIGO, S., 2007, *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Editions Homnisphères, Paris

GHALI, N., 1987, "An interview with Sembene Ousmane" in DOWNING, J.D.H. (ed), *Film & Politics in the Third World*, Praeger, New York, pp. 41 - 54

GOURDEAU, J.-P., 1984, *Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane*, Bordas, Paris

HAMID, R., 2002 "Introduction to *Black Girl*" in *Senses of cinema*, issue 23 (http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/02/23/black_girl.html)

MICHEL-MANSOUR, T., 1996, "Entre l'écrit et l'écran: *Taaw/Tauw* d'Ousmane Sembène" in Niang, S. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, L'Harmattan, Paris, pp. 149 - 160

MOORE, C. D., 1973, *Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembene*, Indiana University, Ann Arbor MI

- MURPHY, D., 2000, *Sembene - Imagining Alternatives in Film and Fiction*, James Currey, Oxford
- NIANG, S., 1993, "An interview with Ousmane Sembène by Sada Niang, Toronto, July 1992" in GADJIGO, S. *et al* (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with critics and writers*, University of Massachusetts Press, Amehurst, pp. 87 - 108.
- NIANG, S., (dir.), 1996, *Littérature et cinéma en Afrique francophone - Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, Paris
- NZABATSINDA, A., 1996, *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Editions du Gref, Toronto
- PETTY, S. (ed.), 1996, *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*, Flicks Books, Trowbridge
- PETTY, S., 1996, "Towards a changing Africa: women's roles in the films of Ousmane Sembene" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 67 - 86
- PFUFF, F., 1984, *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film*, Greenwood Press, New York
- PFUFF, F., 1993, "The uniqueness of Ousmane Sembène's cinema", in GADJIGO, S. *et al* (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, pp. 14 - 21
- VIEYRA, P. S., 1972, *Sembène Ousmane cinéaste*, Présence Africaine, Paris
- WYNCHANK, A., 1994, "The cineast as a modern griot in West Africa" in SIENAERT, E. *et al* (eds.) *Oral Tradition and its Transmission. The Many Forms of Message*, University of Natal Press, Durban, pp. 12 – 27.
- WYNCHANK, A., 2000, "Textes et Septième Art: De l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane" in *Arts et textes en Afrique*, Textes réunis et présentés par Guillaume Cingal et Michel Naumann, APELA, Paris, pp. 9 – 17.
- WYNCHANK, A., 2002, "Le roman du film *Guelwaar* de Sembène Ousmane", in *Les Littératures africaines: transpositions?*, Textes recueillis par Gilles Teulié, *Carnets du Cerpanac*, no.2, Université de Montpellier III, pp. 131 – 142.

Œuvres consultées

ANDRADE-WATKINS, C., 1993, "Film production in francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembène – An exception", in Gadjigo, S. et al (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, pp. 29 - 36

BESTMAN, M.T., 1981, *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Editions Naaman, Canada

CASE, F.I., 1993, "Aesthetics, ideology and social commitment in the prose fiction of Ousmane Sembene", in GADJIGO, S. et al (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, pp. 3 - 13

CASE, F.I., 1995, "Sémiotique du cinéma d'Ousmane Sembène" in *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma*, Présence Africaine, Paris, Dakar, pp. 145 - 153

CASE, F. I., 1996, "Ontological discourse in Ousmane Sembene's cinema" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 87 - 104

CHAM, M., 1993, "Official history, popular memory: Reconfiguration of the African past in the films of Ousmane Sembène", in GADJIGO, S. et al (eds), *Ousmane Sembène. Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst MA, pp 22 – 28

CHREACHAIN, F.N., 1992, "Sembene Ousmane incorporated? Bestman's *Sembene Ousmane*: A case study of hegemonic incorporation in African literary criticism" in HAWKINS, P. & LAVERS, A. (dir.), *Protée Noir – Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Editions L'Harmattan, Paris, pp. 126 - 140

CROSTA, S., 1996, "Stratégies de subversion et de libération: l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel chez Assia Djébar et Ousmane Sembène" in NIANG, S. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, L'Harmattan, Paris, pp. 49 - 81

CURTIUS, A.D. & PARE, J., 1996, "Le Mandat de Sembène Ousmane ou la dialectique d'une double herméneutique" in NIANG, S. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, L'Harmattan, Paris, pp. 139 – 148

GADJIGO, S., 1996, "Ousmane Sembène: les enjeux du cinéma et de la littérature" in Niang, S. (dir.) *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, L'Harmattan, Paris, pp. 110 – 138

- GARFITT, T., 1983, "Sembene and the French language" in CALDER, A. *et al*, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes, pp. 25 - 27
- GLENN-LAUGA, C. (trad.), 1991, *Sembene Ousmane - Niiwam and Taaw - Two Novellas*, David Philip Publishers (Pty) Ltd, Claremont
- HARROW, K.W., 2004, "The failed trickster" in PFAFF, F. (ed), *Focus on African Film*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 124 - 142
- HAWKINS, P. & LAVERS, A. (dir.), 1992, "Cinéma et littérature en Afrique: Entretien avec Sembène Ousmane" in *Protée Noir – Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Editions L'Harmattan, Paris, pp. 204 - 218
- MAKWARD, E. 1991, "Women, tradition and religion in Sembène Ousmane's work" in HARROW, K.W.H. (ed), *Faces of Islam in African Literature*, Heinemann, Portsmouth NY, pp. 187 - 199
- NIANG, S., 1996, "Orality in the films of Ousmane Sembene" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 56 - 66
- NIANG, S., 1996, "Langues, cinéma et création littéraire chez Ousmane Sembène et Assia Djébar" in Niang, S. (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone – Ousmane Sembène et Assia Djébar*, L'Harmattan, Paris, pp. 98 – 109
- RELICH, M., 1983, "Sembène Ousmane as film-maker" in CALDER, A. *et al*, *African Fiction and Film*, Open University Press, Milton Keynes, pp. 28 - 33
- ROSEN, P., 1996, "Nation, inter-nation and narration in Ousmane Sembene's films" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action - The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 27 - 55
- UKADIKE, N. F., 1996, "The creation of an African film aesthetic/language for representing African realities" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 105 - 117
- VIEYRA, P.S., 1987, "Five major films of Sembene Ousmane" in DOWNING, J.D.H. (ed), *Film & Politics in the Third World*, Praeger, New York, pp. 31 - 39
- WILLEY, A. E., 1996, "Language use and representation of the Senegalese subject in the written work of Ousmane Sembene" in PETTY, S. (ed), *A Call to Action – The Films of Ousmane Sembene*, Flick Books, Trowbridge, pp. 118 - 153

Articles cités

ATKINSON, M., 1993, "Ousmane Sembene: 'We are no longer in the era of prophets'" in *Film Comment*, vol. 29, no. 4, pp. 63 - 69

FOFANA, A.T., 2004, "Betrayal through cultural denial in Ousmane Sembène's *Xala*" in *Equinoxes*, Issue 2, (http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/eqx2_fofana.html)

FOFANA, A.T., 2005, "Guelwaar, a verbal performer" in *West Africa Review*, no. 8, pp. 1 - 27

GABRIEL, T.H., 1980, "*Xala*: A cinema of wax and gold" in *Présence Africaine*, no. 116, pp. 202 - 214

GHALI, N., 1976, "Ousmane Sembene. 'Le cinéaste, de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel'" in *Cinéma*, 208, pp. 83 - 95

GUGLER, J. & DIOP, O., 1998, "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in *Research in African Literatures*, vol. 29, pp. 147 - 158

HAFFNER, P., 1985, "Sembène Ousmane - Eléments pour un autoportrait magnétique" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 20 - 24

IJERE, M., 1980, "L'Africain de Ousmane Sembène" in *Ethiopiennes*, no. 30, http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=861

IJERE, M.I., 1989, "La condition féminine dans *Xala* de Sembène Ousmane" in *L'Afrique Littéraire*, no. 85, pp. 25 - 34

NIANG, M., "Still, the fire in the belly: The Confessions of Ousmane Sembene", (<http://www.africanfilmny.org/network/news/Fniang.html>)

NIANG, S., 1996, "*Mandabi* - Character, context and Wolof language" in *Jump Cut*, no. 40, pp. 55 - 61

OBIÉLO-OKPALA, I., 1989, "L'Islam dans l'œuvre littéraire de Sembène Ousmane" in *L'Afrique Littéraire*, no. 85, pp. 14 - 24

ORTOVA, J., 1969, "Les femmes dans l'œuvre littéraire d'Ousmane Sembène", *Présence Africaine*, no. 71, pp. 69 - 77

PREDAL, R., 1985, "*La Noire de ...*: premier long métrage africain" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 36 - 39

SEMBENE, O., 1979, *L'Homme est culture*, The 6th Annual Hans Wolff Memorial Lecture, 5 March 1975, African Studies Program, Bloomington, pp. 12 - 23.

SERCEAU, D., 1985, "La recherche d'une écriture" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 66 – 72

SPASS, L., 1982, "Female domestic labor and Third World politics in *La Noire de...*" in *Jump Cut*, no. 27, pp. 26 - 27

TAHRI, H., 2006, "Ousmane Sembène: The Cineaste Who Has Not Finished His Mandate" (<http://mrzine.monthlyreview.org/tahri280906p.html>)

WHITAKER, S., 12 juin 2007, "Ousmane Sembène", The Guardian, GB

WYNCHANK, A., 1999, "Le ciné-poing de Sembène Ousmane et Thierno Faty Sow" in *French Studies in Southern Africa*, no. 28, pp. 133 - 150

Articles consultés

AAS-ROUXPARIS, N., 2001, "Tableaux africains: 'Xala' et 'Tableau Ferraille'" in *The French Review*, vol. 74, no. 4, pp. 742 - 756

AAS-ROUXPARIS, N., 2002, "Conversation avec Ousmane Sembène" in *The French Review*, vol. 75, no. 3, pp. 572 – 583

Black Film Bulletin, vol. 3, issue 2/3, 1995, "Sembène on the state of African cinema", pp. 2 - 5

CHAM, M.B., 1984, "Art and ideology in the work of Sembène Ousmane and Hailé Germina" in *Présence Africaine*, no. 129, pp. 79 – 91

CHEVRIER, J., 1985, "Sembène Ousmane, écrivain" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 12 - 16

CHREACHAIN, F.N., 1992, "If I were a woman, I'd never marry an African" in *African Affairs*, vol. 91, no. 363, pp. 241 – 247

DOUCE, A.-M., 1983, "Repas et convivialité" in *Cinémaction*, no. 26, pp. 124 - 130

DUBROUX, D., 2000, "Xala" in WILSON, D. (ed), *Cahiers du cinéma*, vol. 4, Routledge, London, pp. 268 - 270

HAFFNER, P., 1985, "Sandy et Bozambo – Entretien avec Jean Rouch sur Sembène Ousmane" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 86 – 94

- HENNEBELLE, G., 1985, "Sembène parle de ses films" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 25-29
- HUANNOU, A., 1977, "Xala: Une satire caustique de la société bourgeoise sénégalaise" in *Présence Africaine*, no. 103, pp. 145 - 158
- IYAM, D.U., 1986, "The silent revolutionaries: Ousmane Sembène's *Emitai*, *Xala* and *Ceddo*" in *African Studies Review*, vol. 29, pp. 79 - 87
- KAKOU, A., 1985, "La thématique" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 17 - 19
- KAKOU, A., 1985, "Les gris-gris d'un conteur" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 62 - 65
- LANDY, M., 1984, "Political allegory and engaged cinema: Sembène's *Xala*" in *Cinema Journal*, vol. 23, pp. 31 - 46
- MACNAB, G., 2007, "Ousmane Sembene: Subversive director known as the 'father of African cinema'", (<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ousmane-sembene-452880.html>)
- MORTIMER, R.A., 1972, "Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization" in *African Arts*, vol. 5, pp. 26 – 27, 64 – 68 & 84
- MURPHY, D., 2002, "An African Brecht: The cinema of Ousmane Sembene" in *New Left Review*, no. 16, pp. 115 - 129
- NOVICKI, M. & TOUPOUZIS, D., 1990, "Ousmane Sembène: Africa's Premier Cineaste" in *Africa Report*, vol. 35, no. 5, pp. 66 - 68
- NZABATSINDA, A., 1997, "Le griot dans le récit d'Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine" in *The French Review*, vol. 70, no. 6, pp. 865 - 872
- OHAEGBU, A.U., 1974, "Literature for the people: Two novels by Sembene Ousmane" in *Présence Africaine*, no. 91, pp. 116 - 131
- RUELLE, C., 1985, "La place de la femme" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 80 - 83
- SCOTT, A.O., 2007, "A Filmmaker Who Found Africa's Voice", *New York Times* (<http://www.nytimes.com/2007/06/012/movies/12semb.html>)
- SEMBENE O., 2002, "Ainsi parle Sembène ..." in *Notre Librairie*, no. 149, pp. 44 - 45

SERCEAU, D., 1985, "Niaye: l'Afrique sans masque" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, p. 35

SERCEAU, D., 1985, "Le Mandat: un film catalyseur des relations sociales" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 40 - 42

SERCEAU, D., 1985, "Xala: une fable sur la bourgeoisie africaine" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 46 - 50

SERCEAU, D., 1985, "Du masque au mandat: tradition et modernité" in *L'Afrique Littéraire*, no. 76, pp. 72 - 79

SIGNATE, I., 2002, "Chronique de film – Guelwaar" in *Notre Librairie*, no. 149, p. 17

SINCLAIR-DAY, S., 2007, "Africa's 'Father of Cinema' Dies at 84", (http://africanaffairs.suite101.com/blog.cfm/obituary_ousmane_sembne)

TAPSOBA, C., 1992, "Entretien avec Ousmane Sembène" in *Ecrans d'Afrique*, no. 1, pp. 42 - 49

TINE, A., "Wolof ou français – le choix de Sembène" in *Notre Librairie*, no. 81, pp. 43 - 50

SOURCES INTERNET

Documents cités

<http://www.afrik.com/article10676.html> (5 septembre 2007)

<http://www.charliechaplin.com/en/articles/21> (20 décembre 2007)

<http://www.charliechaplin.com/en/articles/95> (20 décembre 2007)

http://www.isna.com/library/quran/quran_f/1.html (28 septembre 2007)

http://www.isna.com/library/quran/quran_f/2.html (28 septembre 2007)

http://www.isna.com/library/quran/quran_f/112.html (28 septembre 2007)

<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/infowiss/frames/ocufr.html> (12 avril 2007)

http://senegalonline.net/index.php?option=com_content&view=article&id=213:homages-a-sembene-inscrit-au-qpantheon-des-hommes-de-cultureq&catid=71:culture&Itemid=166 (30 juillet 2008)

http://senegaltraditions.free.fr/traditions_religieuses/marabouts.htm (17 août 2007)

http://www.sudonline.sn/spip.php?page=imprimer_articulo&id_article=11706 (28 juillet 2008)

Documents consultés

<http://www.africanfilmny.org/network/news/Fniang.html> (22 juin 2008)

http://www.firicat.com/admin/show_meaning/2964 (20 juin 2008)

http://www11.georgetown.edu/oip/os/sites/africa/History%20of%20Islam%20Sylabus_%2004-05.pdf (21 mars 2007)

<http://www.Kora-music.com/f/frame.htm> (13 octobre 2007)

<http://www.newsreel.org/articles/OusmaneSembene.htm> (10 septembre 2007)

<http://www.postcolonialweb.org/africa/senegal/ousmane/xala.html> (5 juillet 2007)

http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/02/23/black_girl.html (21 juillet 2008)

http://www.senegalaisement.com/senegal/catholiques_du_senegal.html (17 août 2007)

http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sembene_interview.htm (14 mai 2008)

<http://uta.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-600.pdf> (27 mars 2007)

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM NIAYE D'OUSMANE SEMBÈNE

Transposition de la nouvelle d'Ousmane Sembène intitulée *Véhi-Ciosane*.

| | | |
|---------------------|--|--|
| <i>Pays</i> | Sénégal / France | |
| <i>Langue</i> | Français | |
| <i>Année</i> | 1964 | |
| <i>Production</i> | Les Actualités Françaises / Les films Domirev | |
| <i>Durée</i> | 30 minutes | |
| <i>Format</i> | 35mm, noir et blanc | |
| <i>Réalisation</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Scénario</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Images</i> | Georges Caristan | |
| <i>Assistant</i> | Ibrahima Barro | |
| <i>Montage</i> | André Gaudier | |
| <i>Musique de</i> | Fatou Casset "Madema" Kèba Faye "Salento" | |
| <i>Distribution</i> | Le cordonnier-griot La griotte Ngoné War Thiandum Le soldat | Serigne Sow Astou N'Diaye Mame Dia Modou Sene |
| | Avec la participation des habitants du village de Keur Haly Sarrata | |

Séquence I

Scènes du village de Keur Haly Sarrate.

Les femmes travaillent au dessous d'un arbre dans le village.

Ngoné sort de sa case et reste cachée derrière la palissade.

La griotte, Gnagna Guissé, la rejoint et elles discutent les rumeurs qui circulent dans le village.

Ngoné aperçoit son mari, Guibril Guedj Diop, à travers la palissade.

Retour en arrière: le retour de Tanor, le fils de Ngoné et de Guibril Guedj Diop, qui est revenu de l'armée complètement fou. Les villageois l'accueillent mais ils sont déçus par son comportement, surtout sa mère.

Ngoné et Gnagna continuent à discuter la grossesse de Khar, la fille de Ngoné, et la griotte avoue qu'elle sait qui est le père: le mari de Ngoné, le chef du village.

Séquence II

Les hommes du village se divertissent à leur jeu dans le peinthieu du village.

Tanor se prépare à recevoir le commandant.

Le cordonnier-griot, Déthyè Law, raconte à Amath comment les cases du village ont été abandonnées par les gens qui cherchaient une existence plus confortable dans la ville.

Tanor détruit le jeu que jouent les anciens et ils se lèvent pour le chasser. Tanor s'éloigne du jeu mais continue avec ses folies tandis que les hommes recommencent leur jeu.

Pendant qu'on voit Guibril Guedj Diop (avec son 'trône' et son ombrelle) et son frère cadet à l'arrière-plan, le griot nous informe qu'il se méfie de son frère et qu'il le garde à l'œil.

Séquence III

Déthyè Law appelle les villageois à la prière.

Ngoné va dans le niaye en vue de se suicider et, en chemin, s'adresse à Yallah et lui demande de lui pardonner. Elle rencontre Tanor dans le niaye avec son drapeau français. Il s'enfuit quand elle essaye de lui témoigner de l'affection et elle regrette de nouveau l'état dans lequel se trouvent son fils et sa fille. Ngoné cueille des fruits vénéneux parce qu'elle ne peut plus supporter le déshonneur et retourne au village.

Tanor continue sa préparation pour la visite du commandant et les anciens continuent leur jeu.

Gnagna accompagne Ngoné à sa case.

Séquence IV

C'est de nouveau l'heure de la prière. Les hommes vont prier et Gnagna vient annoncer la mort de Ngoné.
Ngoné est enterrée.

Séquence V

Medoune et l'imam quittent l'endroit de la prière. Les autres hommes les suivent et abandonnent Guibril Guedj Diop tout seul à l'intérieur. Après un certain temps, Guibril quitte l'endroit de la prière. Plan du 'trône' vide de Guedj dans le peinthieu du village.
Le village continue à fuir Guibril Guedj Diop et il se cache derrière son ombrelle.
Le griot voit Medoune et Tanor ensemble et se demande pourquoi ils sont ensemble au soleil pendant que le reste des villageois se reposent pour éviter la chaleur la plus intense de la journée.

Tanor assassine Guibril Guedj Diop.
L'annonce de la mort de Diop est faite de nouveau à l'endroit de la prière.
Un autre plan du 'trône' vide de Guedj.

Séquence VI

Tanor se comporte de nouveau comme un homme fou.

Retour en arrière: Scènes de la guerre et quelques véhicules blindés rentrant de la guerre.

Quelques hommes du village frappent Tanor et le ligotent.
Guibril Guedj Diop est enterré et Medoune devient chef du village. Il hérite le chapelet, le 'trône' et l'ombrelle de son frère.

Séquence VII

La visite du commandant blanc. Medoune le reçoit et le commandant perçoit l'impôt. Les anciens ne disent rien au "toubab" de ce qui vient de se passer au village.

Séquence VIII

Le griot quitte le village parce qu'il ne veut plus vivre dans un endroit où l'on ne respecte pas la dignité.

Le griot-cordonnier retourne au village parce que, malgré tout, il ne peut pas quitter sa famille. De l'extérieur du village, il appelle les gens à la prière.

À la rentrée du griot, les anciens excluent Medoune de la communauté et décident de chasser Khar, la fille-mère du village.

Séquence IX

Gnagna accompagne Khar et le nouveau-né jusqu'à l'extérieur du village et fait ses adieux. Elle lui donne une petite boîte que sa mère lui avait laissée.

Après avoir marché pendant quelque temps, Khar dépose le bébé près d'un arbre et l'abandonne. Les pleurs de l'enfant la font cependant retourner le chercher.

Quelques plans rapides du village et du griot.

Le film se termine avec quelques scènes de Khar en train de marcher vers sa destination avec son enfant, ses pieds dans la mer.

University of Cape Town

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM LA NOIRE DE ... D'OUSMANE SEMBÈNE

Transposition de la nouvelle d'Ousmane Sembène intitulée *La Noire de...*

| | | |
|---------------------|---|--------------------------|
| <i>Pays</i> | Sénégal / France | |
| <i>Langue</i> | Français | |
| <i>Année</i> | 1966 | |
| <i>Production</i> | Les Actualités Françaises / Les films Domirev | |
| <i>Durée</i> | 56 minutes | |
| <i>Format</i> | 35mm, noir et blanc | |
| <i>Réalisation</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Scénario</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Images</i> | Christian Lacoste | |
| <i>Assistants</i> | Ibrahima Barro et Pathé Diop | |
| <i>Montage</i> | André Gaudier | |
| <i>Distribution</i> | La bonne, Diouana | M'Bissine Thérèse Diop |
| | Le patron | Robert Fontaine |
| | La patronne | Anne-Marie Jelinck |
| | L'ami de Diouana | Momar Nar Sene |
| | Le garçon avec le masque | Ibrahima Boy |
| | Les voix de | Toto Bissainthe |
| | | Robert Marcy |
| | | Sophie Leclerc |
| | Les invités | Bernard Delbaro |
| | | Nicole Donati |
| | | Raymond Lemery |
| | | Suzanne Lemery |
| | Les enfants | Philippe, Sophie, Damien |

Séquence I

Arrivée de Diouana, la bonne, au port de Marseille. Son patron vient la chercher et l'emmena à Antibes en voiture. En arrivant à l'appartement, la patronne lui montre sa chambre et la Côte d'Azur par la fenêtre.

Séquence II

Antibes: Diouana fait le ménage dans l'appartement. Elle se demande pourquoi elle ne s'occupe pas des enfants comme à Dakar. À Antibes, elle doit faire le ménage, laver le linge et faire la cuisine et elle n'en est pas contente. Sa patronne arrive et l'aide à mettre un tablier qu'elle vient de lui acheter.

À la salle à manger, des invités autour de la table mangent de la cuisine africaine, préparée par Diouana, qu'ils trouvent délicieuse. Un homme se lève à l'approche de la bonne pour l'embrasser en disant qu'il n'a jamais "embrassé une négresse". Diouana est furieuse. Sa patronne lui explique que c'était pour rire. Les pensées de Diouana s'envolent vers Dakar.

Retour en arrière: Dakar

Un enfant avec un masque qu'on oblige à jeter. Arrive Diouana, elle part chercher du travail. Dans la ville, elle va de maison en maison. Elle est renvoyée sans ménagement. Elle rencontre un jeune homme. Le jeune homme lui indique "la place des bonnes". C'est là qu'elle est engagée par une femme blanche. Diouana retourne chez elle et annonce qu'elle a trouvé du travail. Elle achète à crédit le masque avec lequel son frère s'amuse et l'offre à sa patronne. Celle-ci la présente au cuisinier pour qu'il lui fasse

connaître les règles de la maison. Elle est aussi présentée à ses trois enfants dont elle est chargée de s'occuper.

Antibes: Le repas continue chez ses patrons et Diouana sert le café aux invités dans le salon. Les invités partent.
Diouana nettoie la cuisine.

Séquence III

Antibes: Diouana revient de faire les courses, le couple est au salon. La femme lit, l'homme boit du whisky. L'homme va s'allonger dans la chambre et sa femme n'en est pas très heureuse. Après avoir fumé une cigarette, la patronne va prendre l'air.

Diouana nettoie le salon. Ensuite, elle regarde le masque qui pend au mur ainsi que la ville par sa fenêtre et pense aux fausses promesses que sa patronne lui avait faites. Elle se déshabille et se met au lit.

Séquence IV

Antibes: Madame sert le petit déjeuner à sa famille.

La patronne entre dans la chambre et secoue Diouana qui dort encore. Diouana se lève et va vers le salon. La bonne s'enferme dans la salle de bain. Sa patronne, après quelque temps, ordonne à Diouana de sortir de la salle de bain en frappant sur la porte. Son patron s'inquiète de savoir si elle n'est pas malade ou s'il ne faudrait pas lui donner quelques jours de repos. La femme s'y refuse arguant qu'elle ne connaît personne à Antibes.

Sortant de la salle de bains, Diouana retourne dans sa chambre où elle ouvre sa valise et trouve une photo, celle où elle est avec son petit ami à Dakar.

Dans la salle à manger, la patronne est fâchée et gronde son fils parce qu'il ne joue pas à l'extérieur.

Diouana regarde toujours la photo, puis la remet dans la valise et s'habille. En même temps, la patronne débarrasse la table du petit-déjeuner. Diouana sort de sa chambre. Elle est en talons hauts, sa patronne lui commande d'enlever ses chaussures. Elle obéit mais les laisse traîner par terre. Sa patronne lui dit que si elle ne veut pas travailler, elle ne mangera pas. Effectivement, elle se refuse à manger et à garder les enfants.

Plus tard, son patron lui présente une lettre de sa mère. Celle-ci se plaint de ne rien recevoir de sa fille. Ses patrons demandent à Diouana de venir pour répondre à la lettre de sa mère. Elle ne dit rien et son patron répond la lettre à sa place. Diouana déchire la lettre de sa mère et sort du salon en pleurant.

Les époux sortent et laissent Diouana avec leur enfant.

Séquence V

Antibes: Diouana retire du mur le masque qu'elle avait donné à sa patronne à Dakar et rentre dans sa chambre sans s'occuper de l'enfant. Il s'amuse tout seul.
Diouana regrette d'être venue en France et se plonge dans ses réflexions.

Retour en arrière: Dakar

Diouana et son petit ami se font photographier dans la rue. Il fume. Elle lui annonce qu'elle part en France puis se met à marcher sur le mur du monument aux morts. Son petit ami lui ordonne de descendre.

Diouana et son ami sont ensemble chez lui. Ils repartent de son départ pour la France. Il n'est toujours pas content de son départ.

Séquence VI

Antibes: Le couple trouve leur enfant abandonné tout seul dans le salon et la vaisselle qui n'est pas faite. Diouana dort dans sa chambre. On la réveille. Le patron s'inquiète de son état et commence à lui compter son argent. Diouana réagit à peine et on voit qu'elle pleure, puis elle tombe aux pieds de son patron.

La patronne s'aperçoit que le masque que Diouana leur avait donné a disparu. Elle s'en va dans la chambre de Diouana pour le reprendre, celle-ci s'y oppose avec violence. Le patron s'interpose.

Diouana, après avoir rangé ses affaires et rendu l'argent à ses patrons, s'enferme dans la salle de bains. On la trouve morte.

Séquence VII

Dakar: Le patron de Diouana vient remettre à sa famille les effets de sa bonne, et régler ce qu'il lui devait. Mais la mère refuse de recevoir l'argent. Le patron s'en va poursuivi par l'enfant au masque.

University of Cape Town

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM MANDABI D'OUSMANE SEMBÈNE

Transposition de la nouvelle d'Ousmane Sembène intitulée *Le Mandat*.

| | | |
|---------------------|---|---|
| <i>Pays</i> | Sénégal / France | |
| <i>Langue</i> | Wolof STF | |
| <i>Année</i> | 1968 | |
| <i>Production</i> | Comptoir Français du Film / Les films Domirev | |
| <i>Durée</i> | 86 minutes | |
| <i>Format</i> | 35mm, couleur | |
| <i>Réalisation</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Scénario</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Images</i> | Paul Soullignac | |
| <i>Assistant</i> | Ababacar Samb-Makharam | |
| <i>Montage</i> | Bernard Lefèvre et Gillou Kikoine | |
| <i>Son</i> | Henri Moline | |
| <i>Distribution</i> | Ibrahima Dieng Méty, la première épouse Aram, la deuxième épouse L'imam M'barka, le boutiquier Le facteur L'agent d'affaires Le neveu La sœur de Dieng Le marchand d'eau | Makhourédia Gueye Younousse N'Diaye Issa Niang Serigne Sow Moustapha Touré Medoune Faye Farba Sarr Moussa Diouf Thérèse Bass Christophe N'Doulabia |

Séquence I

Dieng se fait raser les cheveux et le visage sur une place publique.

Séquence II

Un facteur apporte à Ibrahima Dieng un avis de mandat et une lettre de la part de son neveu, Abdou de Paris. Comme le facteur ne trouve pas Dieng chez lui, il remet l'avis à ses femmes, Méty et Aram.

Séquence III

Méty et Aram utilisent l'avis de mandat comme une monnaie d'échange. Elles achètent à crédit et préparent un bon repas à Dieng, qui se régale sans poser de questions.

Après la sieste, Dieng réprimande ses femmes parce qu'elles ne prient pas et parce qu'elles ne pensent qu'à dormir.

Avant que Dieng ne sorte de chez lui, ses femmes l'informent de l'existence du mandat. Dieng se met en route pour aller l'encaisser après avoir protesté auprès de ses femmes de ce qu'elles aient commencé à utiliser le crédit sans lui en avoir parlé.

Dieng passe chez l'épicier, M'Barka, pour acheter encore du riz, mais le boutiquier ne le lui donne pas. Il lui promet par contre d'en garder 15 kilos et lui dit qu'il pourra venir les chercher après avoir encaissé le mandat. Il lui prête 50 centimes pour qu'il puisse aller à la poste.

Séquence IV

Dieng arrive à la poste pour toucher le mandat. Il se fait lire par l'écrivain public la lettre de son neveu qui accompagne le mandat et Dieng lui promet de le payer quand il aura son argent.

Retour en arrière: Paris

Scènes de la vie que mène Abdou à Paris. Il est balayeur de rues et il envoie au Sénégal l'argent qu'il gagne. Il fréquente aussi l'école du soir pour améliorer sa position sociale.

Dieng ne peut pas encore encaisser le mandat faute de carte d'identité. L'employé de poste lui indique la marche à suivre pour obtenir ce document.

L'écrivain public se dispute avec Dieng parce que ce dernier ne le paye pas.

Séquence V

Mbaye, l'agent d'affaires, vient montrer la maison de Dieng à un éventuel acheteur. Dieng le propriétaire n'est pas là et Mbaye s'entretient avec l'une de ses femmes.

Des solliciteurs qui sont venus voir Dieng, s'en vont.

Séquence VI

Dieng se présente au commissariat de police pour obtenir sa carte d'identité. On lui indique là aussi la démarche à suivre. Il lui faut un extrait de naissance, trois photos et un timbre fiscal de 30 centimes. Il faut qu'il aille à la mairie pour obtenir l'extrait de naissance.

Séquence VII

Au petit matin, l'imam rend visite à Dieng. Il vient emprunter de l'argent. Dieng le fait asseoir et lui offre le petit déjeuner. Comme il n'a pas encore encaissé le mandat, l'imam s'en va, ainsi que Madiagne, venu demander du riz. Avant le départ de Madiagne, Dieng fait donner à celui-ci trois kilos de riz alors que ses femmes s'y opposent.

Dieng part de chez lui pour poursuivre ses efforts en vue d'encaisser le mandat.

Séquence VIII

Dieng arrive à la mairie pour essayer d'obtenir son extrait de naissance. Les employés le renvoient parce qu'il est incapable de leur dire sa date de naissance. Mais avant l'arrivée de Dieng, les employés parlent de leurs affaires, de la façon dont ils pourront se procurer de l'argent.

La façon dont Dieng est renvoyé par les employés fait protester ceux qui attendent.

Dieng, en retournant chez lui, croit voir son neveu dans la rue. Ce n'est pas lui, mais il décide d'aller le voir chez lui.

Dieng chez son neveu Amath. Celui-ci lui donne un peu de monnaie et lui fait un chèque de 1000 francs. Son neveu l'accompagne à la Mairie, et le présente à un ami qui va se charger de lui procurer son extrait de naissance. En le quittant pour le remercier de son intervention, Dieng invite Amath à la prière. Debout dans la rue, ils prient et d'autres personnes se joignent à eux dont un agent de police qui était sur le point de verbaliser et qu'on oblige à se joindre à la prière.

Dieng retourne chez lui se reposer. Sa femme Méty lui lave les pieds et il finit par s'endormir.

Séquence IX

Dieng allant à la banque est abordé par une mendiante qui lui demande l'aumône. Dieng lui donne 20 francs et continue son chemin. À la banque, il est abordé par un jeune homme qui se propose de l'aider à toucher son chèque puisqu'il n'a pas de pièce d'identité. À la sortie, le jeune homme lui demande 300 des 1000 francs, pour sa commission. Dieng s'exécute. Sur le chemin du retour, la même mendiante l'accoste à nouveau, Dieng la reconnaît et, furieux, lui refuse l'aumône.

Il va ensuite chez Ambroise, le photographe pour les photos d'identité. Il lui paye 300 francs et le photographe lui dit de revenir le lendemain pour les chercher.

Séquence X

Chez Dieng, le porteur d'eau demande son dû. Les femmes disent n'avoir pas encore touché le mandat. Un vendeur de soutiens-gorge arrive et convainc Aram d'en acheter un. Elle le prend et lui dit de revenir le lendemain pour recevoir son argent.

Les quémandeurs, dont Madiagne, Maïsa et l'imam, se présentent à nouveau. Les femmes font le compte de ce qu'elles ont déjà dépensé.

Mbaye, l'homme d'affaires, vient à son tour s'enquérir de ce qui se passe chez Dieng parce qu'il n'arrive pas à le joindre. Sur ces entrefaites, Astou, la sœur de Dieng, arrive.

Séquence XI

Astou vient pour toucher sa part du mandat envoyé par son fils. Dieng lui dit que c'est une question de jours, qu'elle aura bientôt son argent.

Aram, l'une des femmes de Dieng, lui donne à gager un collier en or. Dieng s'en va à la boutique de M'Barka pour donner le bijou en gage. Il en voudrait 5000 francs, mais n'obtient que 2000 francs qu'il accepte.

En retournant chez lui, Dieng rencontre l'imam qui lui demande de lui prêter 5000 francs. Dieng lui redit qu'il n'a pas d'argent. L'imam pense qu'il est sous l'influence de ses femmes et l'exhorte à ne pas se laisser influencer par ces dernières.

Séquence XII

La sœur de Dieng, accompagnée par lui et ses épouses, quitte leur demeure pour rentrer dans son village. Le cortège passe devant l'imam, Maïssa et Madiagne, les éternels sollicitateurs. La sœur prend le car, mais promet de revenir sous peu pour toucher le reste de son argent.

Séquence XIII

Dieng retourne chercher pour la troisième fois ses photos d'identité. Le photographe lui dit que ses photos sont ratées et qu'elles sont à refaire. Dieng ne veut pas payer de nouveau pour les refaire. Une discussion vive s'ensuit, puis des coups sont échangés. Dieng est blessé.

Après son départ, les photographes, l'apprenti et son patron boivent un verre de vin rouge. L'apprenti dit à son patron qu'un jour ils vont se faire prendre à ce jeu. Car, en vérité, ils ne font aucune photo et encaissent l'argent des clients.

Dieng arrive chez lui et ses femmes ameutent le quartier par leurs cris. Elles répandent le bruit que Dieng a été agressé et qu'on lui a volé l'argent du mandat. Alors les gens du quartier viennent par solidarité apporter quelque chose à la famille.

Dieng, remis de ses émotions, est furieux contre ses épouses pour avoir répandu le mensonge du vol. "Qu'est-ce que les gens vont dire quand ils sauront la vérité", dit-il. Ses femmes lui disent d'affirmer que ce sont elles qui ont répandu le mensonge. Le facteur arrive à son tour pour annoncer que le mandat est encore à la poste.

Dieng va chez M'Barka le boutiquier pour emprunter de l'argent. Ce dernier lui annonce que quelqu'un veut acheter sa maison. Dieng se met en colère et se bat avec M'Barka. Tout le quartier est en effervescence et ses deux femmes viennent le soutenir. Mbaye, l'homme d'affaires, arrive et sépare les antagonistes, puis, en partant, il dit à Dieng de venir le voir chez lui pour son mandat.

Séquence XIV

Dieng va chez Mbaye et doit l'attendre assez longtemps parce que Mbaye se repose. Puis celui-ci l'amène au commissariat de police pour qu'il lui signe une procuration. Dieng s'en va.

Un jour plus tard, Dieng revient voir Mbaye pour toucher son argent. Celui-ci lui dit avoir été volé. Il donne cinquante kilos de riz à Dieng en lui promettant de le rembourser prochainement.

Dieng chez lui est accablé. Ses femmes le soutiennent, récupèrent le sac de riz qu'il avait laissé dehors et que des ménagères étaient en train de vider. Dieng raconte sa mésaventure en se promettant d'être "aussi" loup parmi les loups. La sœur arrive pour réclamer son argent. Et le facteur reconforte Dieng en lui disant qu'il va changer tout cela. Mais Dieng n'y croit pas.

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM TAUW D'OUSMANE SEMBÈNE

Transposition de la nouvelle d'Ousmane Sembène intitulée *Taaw*.

Pays Sénégal
Langue Wolof STA
Année 1971
Production Broadcasting Film Commission, National Council of the Church of Christ
Durée 26 minutes
Format 16mm, noir et blanc

Directeur de production Paulin Soumanou Vieyra
Réalisation Ousmane Sembène
Scénario Ousmane Sembène
Images Georges Caristan
Assistant Pap Sow
Montage Mawa Gaye
Son El Hadji M'Bow
Musique Diabaré Samb

Distribution

| | |
|------------------|----------------|
| Tauw | Mamadou M'Bow |
| Le père | Amadou Dieng |
| Nafi | Fatim Diagne |
| La mère | Coumba Mare |
| Le marabout | Habib Diop |
| Oumar | Ibrahima Boy |
| Les amis de Tauw | Mamadou Diagne |
| | Papa Yoro |

Séquence I

Scènes de la vie familiale. Le père corrige son enfant pour avoir manqué ses cours à l'école. La mère intervient et dit à son mari qu'il bat l'enfant trop fort.

Tauw, l'aîné, se lève tard et se fait gronder par son père qui trouve que dormir aussi tard et passer une bonne partie de son temps à écouter de la musique, ne sont pas les meilleurs moyens pour trouver du travail. Tauw se lave et ne répond pas à son père. Ce dernier ordonne à ses plus jeunes enfants d'aller à l'école coranique.

Séquence II

Une école coranique dans la cour de la maison. Le maître, confortablement installé sur une chaise longue, fait claquer le fouet au-dessus de la tête des enfants quand ils ne récitent pas convenablement le Coran. Puis arrêtant le cours, il demande aux enfants d'aller mendier selon la tradition et de ne pas lui apporter moins de 50 francs chacun.

Séquence III

Tauw rejoint ses amis au groupe des "Sans Travail". Il les trouve dansant au son d'un tourne-disque. Tauw leur demande de l'accompagner au Service de la Main-d'Œuvre voir s'il n'y aurait pas de travail pour eux. Quelques-uns le suivent. Chemin faisant, rencontrant un marchand portant son plateau sur la tête, ils lui volent quelques beignets sans qu'il s'en rende compte. Au Service de la Main-d'Œuvre, des gens font la queue et, tout en mangeant leurs beignets, Tauw et ses amis s'insèrent dans la file.

Séquence IV

Au marché de la Médina, les femmes portent des Calebasses sur la tête. Le frère de Tauw porte une Calebasse et un panier remplis. Une femme le paye pour avoir porté son panier et, un peu plus tard, il entre dans une maison et ressort sans Calebasse. En sortant, il compte la monnaie qu'il reçoit pour avoir apporté des légumes.

Séquence V

Devant le Service de la Main-d'Œuvre, un employé annonce les demandes du jour: deux ajusteurs qualifiés, un comptable avec de l'expérience. Les chômeurs apprennent aussi que le port demande des débardeurs. Tauw et ses amis s'y précipitent. Arrivés au port, il leur faut payer 100 francs pour y entrer. Tauw retourne chez lui.

Séquence VI

Pour obtenir de l'argent, le petit frère de Tauw, âgé de dix ans, va mendier avec d'autres enfants à un feu rouge.

Séquence VII

Tauw arrive à la maison essoufflé d'avoir couru. Il dit à sa mère qu'il a besoin de 100 francs pour entrer au port où il espère avoir du travail. La mère n'ayant pas d'argent, donne à son fils un pantalon de son père pour qu'il le vende. La fiancée de Tauw le rencontre et lui donne 100 francs pour entrer au port.

Séquence VIII

Les enfants de l'école coranique envoyés mendier retournent et donnent l'argent qu'ils ont reçu au marabout. Ils sont ensuite renvoyés chez eux et le marabout leur demande de revenir pour un cours l'après-midi. Le marabout regarde tout ce qu'il a reçu et remercie Allah de lui avoir donné une journée aussi belle et fructueuse.

Séquence IX

Tauw arrive au port et apprend par le biais de son ami qui y travaille déjà que c'est trop tard, l'effectif est complet. Tauw proteste disant qu'il a payé 100 francs pour ce travail. Or les 100 francs payés représentent seulement le droit d'entrée au port. Tauw repart avec son pantalon. Au dehors du port, il s'assoie sur un banc et regarde le pantalon de son père. Il est accosté par un passant qui lui demande s'il vend le pantalon qu'il tient à la main et lui en offre 600 francs. Tauw refuse. L'homme part et Tauw s'allonge sur un banc et s'endort. Il part dans un rêve qui le mènera en prison, à l'hôpital, au tribunal et à l'Assemblée Nationale. Brusquement, une main le secoue pour le prévenir que la police est en train de rafler les gens. Tauw quitte son banc pour retrouver ses amis du matin qui sont toujours en train de danser. La fiancée de Tauw vient le rejoindre et ils partent ensemble. Elle lui montre la prescription d'un médecin d'un montant de 2000 francs et lui annonce qu'elle est enceinte. Tauw n'a naturellement pas cette somme et conteste la paternité de l'enfant que porte sa fiancée. La fille pleure et s'éloigne.

Séquence X

Tauw rentre chez lui et retrouve sa mère. Celle-ci lui donne à manger en réunissant quelques sous qu'elle emprunte de son fils cadet. Tauw mange. Sa fiancée entre pour dire à Tauw que son père l'a mise à la porte à cause de sa grossesse. La mère s'étonne et le père de Tauw arrive. Ce dernier demande ce qui se passe, et son fils lui dit que la fille qu'il voit là devant lui est sa femme, Nafi, et qu'elle est enceinte. Tauw quitte la maison avec sa fiancée. Le père retient la mère qui essaye de les suivre pour convaincre Tauw de ne pas partir.

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM XALA D'OUSMANE SEMBÈNE

Transposition du roman d'Ousmane Sembène intitulé *Xala*.

| | | |
|--------------------------------|--|---|
| <i>Pays</i> | Sénégal | |
| <i>Langue</i> | Wolof STF et Français | |
| <i>Année</i> | 1974 | |
| <i>Production</i> | Société Nationale de Cinématographie / Les films Domirev | |
| <i>Durée</i> | 117 minutes | |
| <i>Format</i> | 35mm, couleur | |
| <i>Directeur de production</i> | Paulin Soumanou Vieyra | |
| <i>Réalisation</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Scénario</i> | Ousmane Sembène | |
| <i>Images</i> | Georges Caristan Orlando R. Lopez Seydina O. Baye Farba Seck | |
| <i>Assistants</i> | Ewa Feigles Catherine Quesemed | |
| <i>Montage</i> | Florence Eymon | |
| <i>Son</i> | El Hadji M'Bow Mawa Baye | |
| <i>Musique</i> | Diabara Samb | |
| <i>Distribution</i> | El Hadji Abdou Kader Bèye Awa, la première femme Oumi, la deuxième femme Ngoné, la troisième femme Rama Gorgui, le mendiant La secrétaire Le client Le chauffeur Le président Le ministre Le ministre adjoint Le sous-directeur de la banque | Thierno Leye Seun Samb Younousse Seye Dieynaba Dieng Miriam Niang Douta Seck Fatim Diagne Moustapha Touré Ilimane Sagnan Makhourédia Gueye Abdoulaye Seck Doudou Gueye Farba Sarr |

Séquence I

La prise de pouvoir de la Chambre de Commerce par les Sénégalais. Les symboles du colonialisme sont rejetés y compris les dirigeants blancs. Mais les Blancs retournent vite. Ils opèrent à l'arrière plan durant la réunion de la Chambre de Commerce en donnant aux nouveaux membres (habillés en Européens) des attaché-case pleins d'argent. Le président de la Chambre de Commerce s'adresse aux membres. L'un d'entre eux, El Hadji, invite les autres membres à la réception de son troisième mariage. Les hommes d'affaires partent tous pour la réception dans un cortège de voitures.

La mère de la nouvelle femme de El Hadji se vante des cadeaux que El Hadji a donnés à sa fille.

Plan bref de la mariée. Le plus grand cadeau d'El Hadji, une voiture, est transporté sur un camion dans les rues de Dakar.

Séquence II

En route vers la réception, El Hadji s'arrête chez sa première épouse, Adja. Il y rencontre Rama, sa fille franche et indépendante, qui exprime sa désapprobation du troisième mariage de son père et encourage sa mère à divorcer. El Hadji essaye de justifier ses actions et finit par gifler sa fille. Dans le but de garder la paix dans la famille et de conserver les apparences de cordialité familiale, Adja accepte d'accompagner El Hadji et Oumi, sa deuxième femme, à la réception.

Séquence III

El Hadji passe chercher Oumi et Adja reste dans la voiture pendant qu'El Hadji va la chercher. Oumi est encore en train de se coiffer. Après une longue altercation venant surtout de la part d'Oumi, ils sortent tous les deux de la maison. Oumi est habillée en Européenne. El Hadji et ses deux femmes, une de chaque côté, assis sur le siège arrière, sont conduits à la réception.

Séquence IV

Les invités arrivent à la réception chez la troisième femme d'El Hadji. Un gâteau de noces est apporté pour les festivités. Scènes de quelques conversations entre les invités.

El Hadji et ses deux femmes arrivent à la réception. El Hadji jette quelques pièces de monnaie aux mendiants.

Les deux femmes vont s'asseoir à l'intérieur à l'invitation de la badiène. El Hadji reste dans le jardin avec quelques invités. Adja et Oumi parlent de la troisième épouse et la badiène vient leur servir des boissons.

Séquence V

La badiène essaye de forcer El Hadji à changer de tenue et à s'asseoir sur un mortier, le manchon entre les jambes pour enlever le mauvais sort. Il refuse de le faire en disant qu'il ne s'est jamais "ridiculisé à cette croyance".

Séquence VI

N'Goné, la nouvelle épouse d'El Hadji, arrive à la réception. Sa mère et El Hadji la saluent et ce dernier l'accompagne à l'intérieur. Adja et Oumi, ses deux femmes, semblent résignées à ce nouveau mariage. N'Goné ne semble pas être très sûre d'elle-même. On voit un gâteau de noces occidental traditionnel, tout comme la robe de la mariée. El Hadji danse avec N'Goné. Adja et Oumi sont assises dans une autre pièce. Adja annonce son départ et part calmement. Oumi reste et danse avec le président de la Chambre de Commerce, qui la flatte.

Un banquet est préparé et on nous présente quelques fragments de conversations entre les invités.

Oumi enlève la figurine des mariés qui se trouve sur le gâteau et la garde.

Le président et quelques collègues attendent El Hadji. Ils lui offrent des potions pour sa nuit de noces mais il les refuse. El Hadji part pour rejoindre sa nouvelle épouse et pour consommer leur mariage.

Séquence VII

La badiène accompagne les nouveaux mariés dans leur chambre de noces. Elle aide sa fille à se préparer pour sa nuit de noces et lui donne des conseils.

Le lendemain matin, la badiène et une autre femme viennent vérifier la virginité de sa fille ainsi que la consommation du mariage. Elle apporte un coq vivant avec elle au cas où elle découvre que sa fille n'est pas vierge. N'Goné leur dit qu'ils n'ont pas fait l'amour et qu'elle est encore vierge.

La badiène n'est pas contente.

El Hadji sort de la maison en costume européen avec sa serviette et prend à pied le chemin de son bureau. Son chauffeur arrive dans sa Mercedes blanche et le conduit.

Séquence VIII

La secrétaire d'El Hadji ouvre le bureau. La secrétaire achète une copie de *Kaddu*, un journal imprimé en wolof, au vendeur de journaux. Des femmes pauvres viennent vider leur eau sale dans un égout tout près du bureau et la secrétaire montre de la répugnance.

Des mendiants (beaucoup d'entre eux, handicapés) viennent s'installer sur le trottoir. Un d'entre eux joue la *kora*. El Hadji arrive et téléphone au président de la Chambre de Commerce pour qu'il vienne le voir. Pendant qu'il attend l'arrivée du président, on voit des mendiants et des handicapés se rassembler dans la rue. Un pickpocket vole de l'argent d'un sac que porte un paysan.

El Hadji parle au président de son *xala* et lui demande des conseils. Quand le président lui demande qui serait le coupable, El Hadji se lève, regarde à l'extérieur et demande d'enlever les mendiants. Le président téléphone à la police et leur ordonne de faire ce que demande El Hadji. Le président suggère à El Hadji d'aller voir un marabout pour qu'il le guérisse du *xala*.

Dans la rue, on voit le vendeur de journaux avec l'homme qui a été volé. Le vendeur lui offre de publier son histoire. L'homme lui raconte que l'argent volé était les économies des gens de son village. Ils lui avaient demandé de venir acheter de la nourriture avec cet argent. La police arrive et met les deux hommes ainsi que quelques mendiants dans leur camionnette.

On voit finalement le pickpocket entrer chez un tailleur. Il sort du magasin habillé en costume moderne et stétson.

Séquence IX

Adja, la première femme d'El Hadji, va voir sa fille, Rama. Elles parlent d'El Hadji et de la rumeur de son *xala*.

Séquence X

Au bureau d'El Hadji, un homme arabe vient payer pour les marchandises qu'il vient d'acheter d'El Hadji.

Séquence XI

El Hadji va voir le marabout. Il lui promet de lui payer ce qu'il faut pour qu'il redevienne "mâle", comme le dit El Hadji. Le marabout lui donne une bouteille de *safara* et lui dit de se laver avec cette potion. Il lui donne aussi des gris-gris à mettre autour de son bras et de sa ceinture ainsi qu'une amulette à mettre entre les dents en allant rejoindre sa troisième femme ce soir-là. El Hadji est désespéré et fait ce que le marabout lui dit.

Projection dans le futur: Scène comique d'El Hadji en train de ramper vers sa femme qui se trouve couchée sur le lit. Quand elle le voit ramper vers elle, elle commence à crier.

Le lendemain, la badiène discute avec d'autres femmes dans le jardin de la maison de la troisième femme d'El Hadji le fait qu'El Hadji n'a toujours pas réussi à faire l'amour.

Séquence XII

Oumi vient voir El Hadji à son bureau pour lui demander de l'argent.

Retour en arrière: El Hadji revit l'épisode chez sa troisième épouse le soir précédant.

Oumi lui rappelle qu'il faut qu'il aille chez elle parce que "c'est [s]on tour".

Séquence XIII

Les mendiants et les handicapés ainsi que le vendeur de journaux et le paysan qui a été volé par le pickpocket rejoignent le reste des mendiants qui retournent en ville. Le repas des mendiants à une échoppe sur le bord de la rue en arrivant en ville. Pendant qu'ils mangent, les mendiants essaient de convaincre l'homme qui a été volé de retourner à son village mais il refuse. Un des mendiants paie pour le repas et ils repartent tous.

Séquence XIV

El Hadji va voir un autre marabout que son chauffeur lui a proposé. Le marabout le guérit de son *xala* mais il le prévient que "ce qu'une main a ôté, elle peut le remettre". El Hadji paye le marabout par chèque et repart avec le chauffeur.

El Hadji va à la villa de sa troisième femme où il apprend qu'elle est "indisposée" et qu'il ne pourra pas lui montrer qu'il est "redevenu homme".

Il part et va directement chez Oumi qui l'attend et l'accueille à bras ouverts.

Séquence XV

La Chambre de Commerce apprend qu'El Hadji a des problèmes financiers sérieux et que cela complique leurs affaires parce que la banque ne veut plus leur prêter de l'argent. Le président de la Chambre de Commerce convoque une réunion des membres.

Le marchand arabe va au bureau d'El Hadji et se rend compte qu'il est en faillite parce que son magasin est vide.

À l'extérieur du magasin, un mendiant nettoie la Mercedes d'El Hadji avec de l'eau d'Evian que le chauffeur lui donne et le chauffeur remplit le radiateur avec la même eau.

Séquence XVI

Rama part de l'Université pour aller rendre visite à son père, El Hadji, au bureau. Elle arrive en vélomoteur. El Hadji la salue chaleureusement et lui demande comment vont sa santé et ses cours. Il lui offre de l'eau mais elle refuse en disant qu'elle ne boit pas l'eau de bouteille. Rama dit à son père qu'elle se soucie pour sa mère (Adja), la première femme d'El Hadji, qui souffre à cause de son troisième mariage. El Hadji se fâche avec sa fille parce qu'elle lui répond toujours en wolof tandis qu'il lui parle en français. Rama repart en vélomoteur.

Séquence XVII

Le marchand arabe parle à El Hadji du manque de marchandises qu'il a à lui vendre dans son magasin. El Hadji essaye de convaincre l'arabe de lui avancer de l'argent mais l'arabe n'accepte pas.

Un agent de police apporte à El Hadji sa convocation pour la réunion des membres de la Chambre de Commerce. L'arabe part.

El Hadji part chez le président pour lui demander la raison pour laquelle il avait été convoqué. Le président lui conseille d'aller voir le sous-directeur de la banque avant d'assister à la réunion. Il y va pour essayer de faire une autre demande de fonds. Le sous-directeur ne lui donne pas de réponse immédiate

et lui demande de lui donner un coup de téléphone dans deux jours mais il est clair qu'il ne recevra pas d'argent.

El Hadji retourne à la Chambre de Commerce où tout le monde l'attend. La réunion ne se passe pas très bien pour El Hadji et il est exclu de la Chambre par ses pairs parce qu'il néglige ses affaires et que ses traites non payées et ses chèques sans provision risquent d'affecter leur propre réputation.

El Hadji part et le pickpocket prend sa place comme nouveau membre de la Chambre de Commerce.

Séquence XVIII

Oumi, la deuxième femme d'El Hadji, quitte son mari et abandonne la maison qu'il lui avait donnée. Mais elle prend avec elle le contenu de la maison.

Tous les biens d'El Hadji sont saisis. La secrétaire part et lui souhaite bonne chance.

Le marabout qui avait guéri El Hadji vient le voir et lui rend le *xala* parce qu'il lui avait donné un chèque sans provision. Un mendiant dit au chauffeur qu'il peut guérir El Hadji de son *xala* s'il lui obéit.

La troisième femme d'El Hadji le quitte aussi et lui rend le mannequin habillé en robe de mariée.

Séquence XIX

Les mendiants et les handicapés vont tous chez Adja, la première femme d'El Hadji, où il se réfugie après la rupture de son troisième mariage et le départ de sa deuxième épouse. Ils vident le frigo. Ensuite, devant Adja, sa femme, son fils et sa fille, Rama, le mendiant dit à El Hadji que c'est lui l'auteur du *xala* parce qu'El Hadji avait approprié son héritage et qu'il est en train de se venger. Il lui dit aussi qu'il faut qu'il lui obéisse s'il veut être guéri. Un agent de police interrompt la réunion en disant que les mendiants "sont indésirables dans ce secteur". Rama explique qu'ils sont des invités et quand El Hadji approuve, le policier part. Adja essaye d'éviter qu'El Hadji soit humilié en disant aux mendiants de partir sans cracher. Rama, par contre, comprend que son père doit passer par ce rite pour qu'il soit guéri. El Hadji se soumet aux volontés du mendiant, se déshabille et il est couvert des crachats des mendiants, infirmes et lépreux.

IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DU FILM GUELWAAR D'OUSMANE SEMBÈNE

Pays Sénégal / France
Langue Français
Année 1992
Production Galatée Films / Les films Domirev
Durée 115 minutes
Format 35mm, couleur

Directeur de production Papa Wongue Mbengue
Réalisation Ousmane Sembène
Scénario Ousmane Sembène
Images Dominique Gentil
Assistants Clarence Delgado et Amadou Thior
Montage Marie-Aimée Debril
Son Ndiouga Mactar Ba
Musique Baaba Mall

Distribution

| | |
|----------------------|------------------------|
| Gora | Omar Seck |
| Nogoye Marie | Mame Ndoube Diop |
| Pierre Henri Thioune | Thiemo Ndiaye |
| Barthélémy | Ndiawar Diop |
| Aloys | Moustapha Diop |
| Véronique | Isseu Niang |
| L'abbé Léon | Joseph Baloma Sane |
| L'imam Biram | Abou Camara |
| Gor Mag | Samba Wane |
| Alfred | Coly Mbaye |
| Sophie | Marie Augustine Diatta |
| Hélène | Myriam Niang |
| Etienne | Cheikh Diongue |
| Baye Aly | Omar Gueye |
| Mor Ciss | Babacar Mbaye |
| Noffene Ciss | Aley Niang |
| Yamar Ciss | Babacar Faye |

Séquence I

Aloys, le fils cadet de Guelwaar, annonce la mort de son père à sa mère, Nogoye Marie, et à Sophie, sa sœur. Il donne l'alliance de son père à Nogoye.

Retour en arrière: Nogoye Marie se souvient de son mariage catholique avec Pierre Henri Thioune ("plus célèbre sous l'appellation de Guelwaar" G, 14). Cette scène est introduite par le son de la cloche de l'église.

Le matin de la levée du corps, la famille et les amis de Guelwaar se réunissent tous à la morgue pour lui rendre un dernier hommage. Gor Mag, un des anciens, dit à l'abbé Léon que Pierre voulait "une vraie messe de Requiem en latin" et Aloys lui apprend qu'il vient de découvrir que le corps de son père a disparu.

Séquence II

Le frère aîné, Barthélémy, qui est rentré de France, va à la gendarmerie pour s'enquérir de la disparition du corps de son père. Il y est confronté à la bureaucratie africaine et traite les gendarmes avec mépris. Il

rejette la responsabilité de chaque difficulté sur l'Afrique et implique que rien de pareil ne se passerait en France. Il accompagne l'adjudant-chef Gora à la recherche du corps. On voit, quand la jeep sort de la gendarmerie, un camion sur la route portant un panneau avec les mots suivants: "Aide alimentaire" et un drapeau de l'Union européenne.

Au même moment, les gens arrivent pour la cérémonie et commencent à s'impatienter parce que la cérémonie ne peut pas commencer en l'absence du corps.

Barthélémy et Gora arrivent à la morgue et apprennent qu'il y a eu une "erreur dans l'enlèvement du corps". Le médecin-légiste apprend aussi à Barthélémy que le décès de son père a été causé par des coups reçus. Barthélémy et Gora partent ensuite au village pour chercher l'endroit où a été enterré Guelwaar.

Retour en arrière: Gora raconte à Barthélémy la visite de Guelwaar à la gendarmerie. On apprend dans cette scène que la mort de Guelwaar est aussi liée à l'aide alimentaire étrangère à laquelle il s'opposait.

Séquence III

Les gens arrivent chez Nogoye Marie pour présenter leurs condoléances à la famille de Guelwaar et pour le repas des funérailles. Aloys accueille les visiteurs et Nogoye est à l'intérieur de la maison dans la chambre mortuaire. Les gens entrent quelques-uns à la fois pour présenter leurs condoléances à la veuve. Les invités apportent des vivres pour le repas. À l'extérieur, sur la véranda, deux hommes discutent la disparition du corps. Les gens continuent à arriver.

Séquence IV

Au village, Barthélémy attend impatiemment tandis que Gora, le chef du village, Baye Aly et quelques villageois se réunissent pour discuter l'erreur qui a été commise lors de l'enlèvement du corps. Le gendarme se rend compte que le corps de Guelwaar a été pris par une famille musulmane et a été enterré dans le cimetière du village. Les villageois ordonnent à Gora et Baye Aly de quitter le village parce qu'ils ne sont pas contents de ce qu'insinue Gora. Barthélémy s'impatiente et parle de nouveau des Africains de façon méprisante.

Séquence V

On retourne au repas des funérailles. Les femmes préparent la nourriture. Les gens se nourrissent. Nogoye Marie s'adresse au costume vide de son mari qui est étendu sur le lit. Pour la première fois, Nogoye dit à son mari ce qu'elle a sur le cœur. Sophie se préoccupe pour sa mère et en parle à Aloys.

Hélène, l'amie de Sophie qui l'a accompagnée aux funérailles de Dakar, attire l'attention des hommes avec ses vêtements suggestifs. Quand l'abbé lui parle, elle pense qu'il est en train d'attaquer son mode de vie. Elle se défend en expliquant qu'elle doit travailler comme une prostituée pour pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Sophie a fait la même chose pour pouvoir financer les activités politiques de Guelwaar ainsi que d'autres membres de la famille. L'abbé n'est pas préoccupé par sa profession; il veut seulement lui faire comprendre que ses vêtements ne sont pas appropriés pour l'occasion.

Séquence VI

Dans le village, les villageois ne sont pas contents de leur chef, Baye Aly, parce qu'ils ne veulent pas exhumer le corps qui est enterré depuis quatre jours.

Gora conduit Barthélémy en ville mais ne le dépose pas à la maison mortuaire à cause de la façon dont Barthélémy s'était adressé à lui. Cependant, avant de le quitter, Gora lui donne un bout de papier avec le nom du village où se trouve le corps de son père et lui dit qu'il devrait essayer d'y aller avec sa famille le lendemain matin.

Il fait déjà nuit quand Barthélémy arrive à la maison du défunt. Il informe sa famille de ce qui s'est passé avec le corps du défunt. Nogoye Marie invite l'abbé à rejoindre la famille le lendemain pour l'exhumation.

Séquence VII

Au village musulman, la jeune veuve du décédé qui a été confondu avec Guelwaar, décide qu'elle ne va plus tolérer les pratiques sexuelles de la famille de son mari et retourne chez elle sans emmener ses enfants.

Séquence VIII

Le cortège des catholiques arrive au cimetière et s'arrête en dessous d'un arbre. Les hommes discutent entre eux la façon dont ils vont trouver la tombe de Guelwaar parmi toutes les autres et décident d'aller au village réclamer le corps.

Les pensées de Nogoye s'envolent vers son passé avec Guelwaar.

Retour en arrière: Nogoye Marie et Pierre Henri Thioune se parlent. Nogoye essaye de le dissuader d'aller à la réunion de la distribution des dons parce qu'elle sait qu'il n'est pas d'accord avec la distribution et y aura sans doute des problèmes. Ils se disputent aussi sur le fait que leur fille, Sophie, travaille comme une prostituée à Dakar pour aider la famille financièrement. Pierre lui dit qu'il préfère qu'elle ait ce travail que d'être mendicante et Nogoye n'est pas d'accord. Il n'écoute pas sa femme et va à la réunion.

Nogoye regrette la mort de Pierre et pleure.

Barthélémy, Gor Mag, Aloys et l'abbé Léon se dirigent vers le village de Ker Baye Aly. Le reste du cortège attend assis près du cimetière.

Séquence IX

Gora, le porte-parole des Chrétiens, essaye de faire comprendre aux villageois qu'il faut qu'ils les autorisent à exhumer le corps. Ils commencent à se disputer et les villageois les attaquent. L'abbé Léon reçoit un coup sur la tête. L'imam s'excuse auprès des Chrétiens. Ces derniers retournent au cimetière avec la jeep. Les villageois les poursuivent en criant et en jetant des pierres au véhicule.

Séquence X

Quatre anciens regardent le cimetière. L'un d'entre eux s'adresse à Guelwaar et puis se rappelle de Guelwaar quand il était plus jeune.

Retour en arrière: Guelwaar aimait les femmes et pour aller voir Fatima, la femme du Muezzin, il se déguisait en vieille femme. Ce déguisement a marché pendant une saison, mais un jour, une femme du village a découvert le stratagème et les a dénoncés.

Sophie s'occupe de la blessure de l'abbé Léon.

Gora et Barthélémy continuent à se disputer parce que Barthélémy se comporte comme un blanc.

Les villageois musulmans se précipitent vers le cimetière pour confronter les Chrétiens. Gora apaise la situation. Gor Mag, un ancien Chrétien, explique à Biram, l'imam, pourquoi les anciens se sentent coupables de la mort de Guelwaar. Il lui dit que les Chrétiens ont une dette à payer à Guelwaar. L'imam lui promet de l'aider.

Les villageois musulmans se disputent avec Birame parce qu'il leur ordonne d'ouvrir la tombe. Quand ils refusent, Biram se précipite vers le cimetière pour le faire lui-même. Les Ciss essayent de l'arrêter, Biram se fâche et abat un d'entre eux.

Le député-maire arrive en Mercédès, accompagné du préfet, mais se montre plus préoccupé de s'assurer que sa voiture soit garée dans l'ombre que de vouloir résoudre la situation.

Le préfet demande à Gora de le mettre au courant de ce qui se passe. Gora lui parle de Guelwaar et le préfet se rappelle du jour de la réunion.

Retour en arrière: Guelwaar à la réunion de la distribution des dons alimentaires. On apprend que Guelwaar a été tué parce qu'au rassemblement, il a parlé contre l'acceptation de l'aide étrangère parce qu'elle détruit la dignité et l'indépendance du peuple. Un des officiels à la réunion (le député-maire) avait envoyé quelqu'un pour le faire taire définitivement.

Séquence XI

Le député-maire se dispute avec Barthélémy sur la religion. Barthélémy lui fait remarquer qu'aucune de ces religions ne sont d'origine Africaine, sinon, pourquoi les Musulmans iraient-ils en pèlerinage à la Mecque et les Chrétiens à Jérusalem?

Gor Mag prévient tout le monde que les Chrétiens ne partiront pas sans le corps.

Les forces de sécurité arrivent pour éviter la violence.

Le préfet négocie une solution en prévenant le député-maire de la catastrophe qui pourrait se produire si l'opposition et la presse internationale s'emparent des détails de la mort de Guelwaar. Le député-maire s'adresse aux villageois musulmans et leur dit de montrer la tombe aux Chrétiens. Mor Ciss refuse de montrer la tombe à Gora. Biram demande à Ismael de leur montrer la tombe et dit qu'il exhumera le corps lui-même. Il entre dans le cimetière avec Ismael. L'imam ordonne à quelques Musulmans d'aider à creuser.

L'odeur du corps est horrible et rend l'exhumation très difficile.

Quand le corps est exhumé, l'imam demande à Mor Ciss, Baye Aly, le préfet, le député-maire et Gora de reconnaître le corps.

Le député-maire soudoie les villageois avec plus d'aide alimentaire.

Les Musulmans refusent de laisser le cercueil avec une croix dessus dans leur cimetière et portent le corps avec des pagnes jusqu'au cercueil.

Le corps est finalement rendu à la veuve et les Chrétiens commencent le trajet de retour en cortège.

Séquence XII

La procession funéraire rencontre le camion d'aide alimentaire qui vient vers le village. Les jeunes suivent le conseil de Guelwaar et détruisent les sacs d'aliments. Tandis que les anciens critiquent leur comportement, Nogoye les loue parce qu'ils font ce que Guelwaar aurait voulu qu'ils fassent.

Retour en arrière: Guelwaar s'adresse à la foule à l'occasion de la réunion de la distribution d'aide alimentaire.

En même temps, on voit les charrettes du cortège rouler sur la nourriture.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| DÉDICACE | i |
| REMERCIEMENTS | ii |
| SYSTÈME DE RÉFÉRENCES | iii |
| RÉSUMÉ | iv |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I : Les Africains comme exploiters de leurs semblables - du littéraire au filmique chez Sembène..... | 16 |
| CHAPITRE II : La place de la religion dans les écrits et les films de Sembène..... | 68 |
| CHAPITRE III : La place de la femme dans le processus de transformation de la société africaine de l'œuvre écrite à l'œuvre filmée..... | 121 |
| CHAPITRE IV : Exode rural et émigration dans les écrits et les films de Sembène..... | 176 |
| CONCLUSION | 227 |
| FILMOGRAPHIE | 236 |
| BIBLIOGRAPHIE | 237 |
| IDENTIFICATION ET SYNOPSIS DES FILMS TRANSPOSÉS DE SEMBÈNE | 261 |
| TABLE DES MATIÈRES | 282 |