

Swarthmore College

## Works

---

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

---

2014

### *Je suis moi-même le soleil: Une étude de la représentation de l'espace dans les films de Sembène Ousmane*

Lillian Jamison-Cash , '15

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



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

---

#### Recommended Citation

Jamison-Cash, Lillian , '15, "*Je suis moi-même le soleil: Une étude de la représentation de l'espace dans les films de Sembène Ousmane*" (2014). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 843.

<https://works.swarthmore.edu/theses/843>

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact [myworks@swarthmore.edu](mailto:myworks@swarthmore.edu).

« Je suis moi-même le soleil » : une étude de la représentation de  
l'espace dans les films de Sembène Ousmane

by Lillian Jamison-Cash

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of  
Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College  
2014

French Section  
Thesis Director: Alexandra Gueydan-Turek

## Table des matières

Introduction	3
Chapitre I : La représentation de l'espace dans les anciens films européens	12
Chapitre II : La carte métaphorique de Sembène et l'outil de la juxtaposition	24
Chapitre III : La superposition et les « masques blancs »	38
Conclusion	51
Bibliographie	54

*L'Europe n'est pas mon centre. L'Europe est une périphérie de l'Afrique. Si vous prenez la carte de l'Afrique, géographiquement vous pouvez y mettre l'Europe et l'Amérique et il nous restera encore de la place. Pourquoi voulez-vous ce tropisme ? Pourquoi voulez-vous que je sois comme le tournesol qui tourne autour du soleil ? Je suis moi-même le soleil.*

-- Sembène Ousmane

## Introduction

Une foule en vêtements colorés qui applaudit et joue aux tambours accueille Guelwaar, un personnage célébré dans son village au Sénégal pour sa position contre l'aide internationale. Il monte sur scène à la consternation du député, un membre de la nouvelle bureaucratie sénégalaise. Dans un plan panoramique, le cinéaste Sembène Ousmane nous montre Guelwaar comme un homme fier et déterminé. Il commence son discours en wolof : « on montre du doigt pour indiquer le chemin... mais ouvrir ses cinq doigts à un passant, c'est mendier ». Il continue son argument contre l'aide internationale et l'état de dépendance dans lequel se trouve le Sénégal dans les années 90, soit trente ans après l'indépendance. Cette scène est indicative de l'originalité de Sembène : il exprime un sentiment non-populaire, pour la souveraineté de son pays. En plus, ce n'est pas un érudit citadin qui donne ce discours, mais un homme du village. Sembène remet en question la nécessité d'avoir l'intervention de l'étranger, aussi bien en conceptualisation de la modernisation qu'en aide alimentaire. Cette petite scène dans *Guelwaar* (1992) réunit plusieurs thèmes de la cinématographie d'Ousmane Sembène – le néocolonialisme, la « modernité », la ruralité, la souveraineté et la culture sénégalaise – que nous allons explorer à travers cette étude.

Sembène a créé ses films dans un contexte postcolonial. Jadis, les films tournés en Afrique étaient faits par des réalisateurs européens n'ayant aucun lien ethnique avec l'Afrique, souvent dans le cadre de l'entreprise coloniale. Il fallait arracher la subjectivité

des cultures rencontrées et les déshumaniser pour pouvoir les coloniser, et rendre en deux dimensions les individus africains pour les territorialiser comme on le ferait pour une terre à travers une carte. Par un rendu à l'écran plat et stéréotypé, le colonialisme a ainsi nié une subjectivité et une intériorité au sujet colonial. Les anciens films coloniaux, comme *Archives de la planète* (1909), réussissent aussi à créer et perpétuer une certaine image de l'espace Africain, l'image d'un territoire vide et disponible pour la partition coloniale. Cette « carte » métaphorique coloniale comprend deux aspects importants : la séparation imposée entre les espaces ruraux et urbains, et la représentation de l'urbanisme comme espace moderne alors que le rural se présente comme une terre vierge et sauvage qu'il faut moderniser et développer – et donc qui a besoin de la mission civilisatrice des colonisateurs.

Les premiers films anticoloniaux, tel *Afrique 50* (1950) de René Vautier, dépassent certains problèmes des films européens qui les ont précédés. Même s'ils étaient tournés par des Occidentaux, ces films compatissent avec les colonisés et dénoncent l'injustice de l'entreprise coloniale. Reflétant la pensée marxiste selon laquelle le prolétariat français et européen a une cause commune avec le sujet colonisé, le film de Vautier réussit à transmettre un message anticolonial et ce message, considéré comme radical, fut censuré en France.

Cependant, l'anticolonialisme et l'antiracisme présents dans ce type de film demeurent limités. D'abord, à cette époque-là, aucun film ne fut tourné par un Africain en Afrique. La signification de la perspective d'un étranger européen derrière ces films n'est pas à négliger. Cela apporte des limites comme la manque des connaissances et de l'expérience de vivre dans une société, et peut mal-représenter la culture et les individus.

En plus, même s'ils adhèrent à un message anticolonialiste d'un point de vue politique, ces films continuent à exotifier le sujet africain en les montrant comme Autres, altérité radicale, n'étant pas sur le même niveau de considération que les colonisateurs.

La définition de la modernité qu'utilisent ces premiers films anticoloniaux tournés par des européens présente une autre limite. Dans ce travail, il ne s'agit pas d'essayer de décrire deux modernités – l'une européenne, l'autre africaine. Il ne s'agit pas non plus d'essayer d'assimiler le Sénégal d'aujourd'hui à une modernité dite « universelle », mais qui est réellement européenne. « Modernité » dans ce sens-là fait référence à une série d'évènements et de facteurs qui ont formé la révolution industrielle et la modernité dans un sens exclusivement européen. Parler de *cette* modernité dans le contexte sénégalais veut nécessairement dire que le Sénégal rural est considéré comme un espace en négatif, non-moderne, archaïque, vétuste et primitif. Plutôt, il s'agit de parler d'une modernité purement sénégalaise, qui a lieu dans un endroit rural. Les films anticoloniaux européens persistent à perpétuer les images coloniales de l'urbain et du rural.

Sembène entre sur la scène en tant que premier cinéaste africain. Né au Sénégal en 1923, Sembène a grandi dans une famille modeste et était principalement un autodidacte. Son parcours a largement contribué à sa carrière cinématographique en tant que premier cinéaste africain. Après avoir immigré en France (où se situe son premier livre *Le Docker Noir* [1952]), il s'est tourné vers le cinéma comme medium plus accessible au public africain. Il a été formé à Moscou sous un style soviétique didactique, dont l'influence est visible dans ses films, surtout les premiers.

Il rompt avec ces les films qui traitent de l'Afrique en permettant à ses sujets africains d'avoir une subjectivité – ses personnages ont des pensées, opinions et personnalités, ce

qu'ils n'ont pas dans les films faits avant Sembène. De plus, il met au défi les définitions d'espace mises en place pendant la colonisation, tels l'urbain et le rural. Ses premiers films comme *Borom Sarret* (1963) et *La Noire de...* (1966) montrent les abus du colonialisme et ses vestiges, surtout en milieu urbain. Dans *Borom Sarret*, les affrontements quotidiens d'un charretier avec un policier représentant de l'autorité illustrent les inégalités entre deux quartiers de la ville. Sembène dépeint un Dakar moderne post-indépendance où l'espace-même perpétue les injustices raciales et socio-économiques héritées du colonialisme. Dans *La Noire de...*, le premier long-métrage tourné par un Africain pour les Africains<sup>1</sup>, il s'agit d'une jeune femme venue de Dakar qui aspire à vivre dans une modernité européenne. Quand la famille française pour laquelle elle travaille en tant que domestique rentre en France, elle l'accompagne. Elle est tellement désabusée par le racisme qu'elle y trouve et la distance de sa famille qu'elle finit par se suicider. Cet acte est fort symbolique des désillusions ressenties par la plupart des Africains, après les indépendances, face à l'idéal fallacieuse et intenable d'une modernité coloniale. Avec une optique spatiale, Sembène dévoile la façade de cet idéal, et déconstruit aussi les barrières que le colonialisme a essayé de mettre entre ces deux espaces de l'Afrique et l'Europe.

Dans ses derniers films, Sembène se focalise sur le milieu rural. Se passant au comble du néolibéralisme occidental et l'aide internationale, *Guelwaar* (1992) nous montre que la modernité, dans son acception méliorative, peut se trouver dans l'espace rural, et n'obéit pas aux règles de la « modernité » dite occidentale. Dans le contexte qui semble retracer un conflit entre Chrétiens et Musulmans, le personnage de Guelwaar nous

---

<sup>1</sup> *Borom Sarret* a été fait en premier, mais ne dure que 20 minutes. *La Noire de...* est donc le premier long-métrage.

montre que le problème est beaucoup plus profond – il s’agit de rester dans un état néocolonial sans pouvoir en sortir. La solution est chez soi, et non pas dans les grandes villes, d’où l’importance de l’espace chez Guelwaar.

Nous analyserons ces trois films – *Borom Sarret*, *La Noire de...*, et *Guelwaar* – pour mieux comprendre l’image de la ruralité et de la modernité que présente Sembène. Il s’agit de voir comment Sembène non seulement déconstruit mais *reconstruit* aussi la carte (littérale et métaphorique) imposée sur l’Afrique par les colonisateurs. Selon Graham Huggan, « décoloniser » la carte produite par l’Occident revient à en faire une lecture déconstructive en

*se focalisant sur la divergence inévitable entre l’objet « naturel » et « factice », déplaçant la présence « originelle » de l’Occident d’une manière qui sape l’idéologie qui justifiait ses relations de pouvoir (121 ; c’est moi qui traduit).<sup>2</sup>*

Afin de cartographier un espace, il faut qu’il soit stagnant. Or, la reconstruction d’une carte rejette cette stagnation. La reconstruction de cette carte à travers la cinématographie sénégalaise constituerait donc un acte de transgression et de subversion car à travers l’itération de cette carte de façon anticoloniale se produit à chaque fois son déplacement et sa reconfiguration. Nous examinerons donc comment Sembène reconstruit la carte du Sénégal, à travers l’espace rural en particulier.

Sembène reconstruit la carte métaphorique dans le contexte (post)colonial, face à un discours du colonialisme qui a créé un imaginaire, une image de l’espace vide et prêt à être territorialisé et délimité. Une manière de conceptualiser cet espace est le concept d’« espace abstrait » d’Henri Lefebvre (*La Production de l’espace* [1974]), soit un espace qui efface les différences entre les personnes et les cultures. Selon Rachel Langford,

---

<sup>2</sup> Texte original: « A deconstructive reading of the Western map, on the other hand, is one which, focusing on the inevitable discrepancy between the ‘natural’ and the ‘imitated’ object, displaces the ‘original’ presence of the West in such a way as to undermine the ideology which justifies its relations of power. »



l'espace abstrait éclaire la vision de l'Afrique comme espace « unitaire » et homogène qui a permis aux colonisateurs de le cartographier – s'il n'y a pas de différence entre les peuples africains, c'est aux colonisateurs de les distinguer et de dessiner les frontières. Selon moi, cet espace abstrait constitue un imaginaire. Jusqu'aux films anticoloniaux, cet imaginaire était l'image dominante de l'Afrique, celle d'une urbanité moderne créée par des Européens, c'est-à-dire une société « avancée » avec certaines infrastructures et technologie qui remplissent les conditions de la « civilisation ». En même temps, cette image de l'Afrique comprend un territoire rural vaste, riche en ressources et mains d'œuvre à la disposition des colonisateurs. Les films de Sembène remettent en question cet imaginaire.

Si, selon Langford, le travail de colonisation passe principalement par la modernisation des milieux urbains et l'objectification des corps, il me semble qu'il faut élargir notre champ d'étude pour examiner le paysage dans son intégralité. Ce travail démontrera que Sembène revendique justement la subjectivité africaine non seulement à travers le motif du corps, mais aussi de l'espace, avec une attention toute particulière portée à l'espace rural. Cela renverse un espace rural écrasé par l'expansion territoriale coloniale – une expansion qui n'occupe d'autres universitaires sur ce sujet que dans le contexte urbain. Dans la narration européenne coloniale, les villes urbaines sont les parangons de la modernité – ce sont des espaces coloniaux et occidentaux. À travers ses films, Sembène met en lumière une modernité africaine *rurale*. Nous regarderons comment ces notions de la modernité imposée sur l'espace urbain peuvent être appliquées aux films de Sembène. Les chercheurs qui, comme Langford, ont déjà écrit sur l'espace

dans les films de Sembène se sont penchés principalement sur l'espace urbain, pourtant la ruralité occupe ses derniers films. Cette étude tentera de combler ce manque.

À travers les films *Borom Sarret*, *La Noire de...* et *Guelwaar*, nous examinerons le rôle de Sembène en tant que rupture dans le cinéma africain, d'un cinéma ethnographique colonial vers une réécriture décolonisatrice de l'histoire, où il se sert les mêmes outils que les cinéastes colonisateurs pour atteindre l'effet opposé. Ses films rompent avec ces anciennes représentations, en eux-mêmes ainsi que dans leur chronologie. Dans ses premiers films il s'agit en général de milieux urbains, et ils démontrent les inégalités et problèmes d'une ville urbaine postcoloniale. Ses films ultérieurs ont tendance à montrer des sociétés rurales et leurs façons de faire face à la modernité. En renversant la dialectique linéaire d'une « ruralité traditionaliste arriérée » vers une urbanité moderne, Sembène rejette non seulement les stéréotypes coloniaux, mais aussi une modernité créée à l'image de l'Occident. La transition vers le rural et vers le thème de la modernité dans ses films prouve qu'un retour au rural dans la chronologie de sa cinématographie n'est pas un retour vers le passé. À travers ses films eux-mêmes et aussi leur chronologie, il nous invite à ré-imaginer l'image reçue de la modernité.

L'optique qu'utilise Sembène dans ses films pour conceptualiser cette carte est une optique spatiale. Il entre dans cette discussion en partie avec deux outils cinématiques que nous examinerons : la juxtaposition et la superposition. Le plus souvent, ils se traitent de l'espace physique – la juxtaposition des deux quartiers de la ville, la superposition d'un système routière sus un autre. Ces outils ont été utilisés dans les films coloniaux pour souligner les différences entre autochtone et européen, ou pour superposer une compréhension européenne sur un phénomène autochtone. Sembène emploie la

juxtaposition et la superposition pour rompre avec les binarités créées par une lecture européenne de la carte de l'Afrique. Cette étude examinera comment Sembène utilise le symbolisme spatiale dans la juxtaposition et la superposition pour briser la binarité entre l'urbain et le rural et la tradition et le moderne.

Pour aborder cette problématique, il s'agit de s'interroger d'abord sur la rupture que Sembène opère avec les films coloniaux. Nous discuterons de la représentation de la modernité dans ses films par rapport aux films coloniaux qui les ont précédés. Dans ces derniers, il est impossible que la modernité soit trouvée dans des milieux ruraux. En fait, pour les cinéastes coloniaux, la modernité africaine n'existe pas à l'écran. Quand il s'agit de montrer l'Afrique, il s'agit d'un milieu rural arriéré. Les espaces urbains ne sont guère mentionnés, car ces espaces-là, et la modernité elle-même, restent en *hors-champs*, c'est-à-dire en Europe. L'urbain moderne européen est donc juxtaposé avec le rural traditionnel africain. Dans ces films, il s'agit des agents coloniaux qui descendent en Afrique pour documenter une culture africaine et pour la présenter en Europe en l'exotifiant.

Après avoir examiné la conception de l'espace coloniale informée par les films européens, nous étudierons comment Sembène réapproprie l'outil de la « carte métaphorique » pour décoloniser cet espace. Puis, nous verrons comment Sembène opère cette décolonisation avec les outils de la juxtaposition et la superposition symbolique. Les films de Sembène illustrent comment ces outils étaient utilisés par le projet colonial à fin de créer une fausse dichotomie entre l'urbain « moderne » et le rural « traditionnel ». Chez Sembène nous voyons que cette juxtaposition continue à creuser cette division et l'utilise lui-même pour souligner ce phénomène. Parallèlement, la superposition coloniale

du blanc sur le noir, de l'occident sur l'autochtone, est violente, ce que Sembène nous montre dans ses films. Tandis que des Européens ont superposé certains symboles pour nier la subjectivité des (ex)colonisés, Sembène le fait pour éclaircir ce processus colonial et la réappropriation, surtout par le biais du masque et des vêtements. À travers ce travail corporel, spatial, et symbolique, nous comprendrons comment Sembène brise la binarité entre l'urbain et le rural pour parvenir à une nouvelle image du paysage africain postcolonial.

## Chapitre I : La représentation de l'espace dans les anciens films européens

*A mon tour de poser une équation : colonisation = chosification.*  
-- Aimé Césaire, *Discours sur le Colonialisme*

La colonisation de l'Afrique a été atteinte par une chosification de ce territoire et les personnes qui l'habitaient. Ce processus dépendait du discours autour de cet espace, d'une « carte métaphorique », qui consiste en une conception euro-centrique de l'espace africain. Cette carte était un produit de, et continuait à reproduire, la conception coloniale venante de l'Europe. Elle était caractérisée par les frontières : il y avait « une obsession avec les frontières et les blocs territoriaux homogènes dans les cartographies impérialistes européennes » (Langford 2003, 116 ; c'est moi qui traduit)<sup>3</sup>. Nous aborderons ce que c'est qu'une carte métaphorique ; puis nous parlerons de l'importance du regard de l'Autre qui est responsable de la production de cette carte ; enfin nous discuterons des mécanismes à travers lesquels les films européens perpétuent et informent cette carte en créant une fausse dichotomie entre le rural et l'urbain.

Pour que l'espace et les habitants de l'Afrique soient colonisables, il fallait que ce continent dans sa diversité culturelle, ethnique, et historique soit aplati, rendu à une dimension compréhensible au regard occidental. Comme l'a démontré Graham Huggan dans « Decolonizing the Map : Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection » (1991), la carte constitue un outil fondamentalement occidental, créé pour mieux compartimenter et archiver les ressources humaines rencontrées dans les colonies. La production de cette carte emploie des stratégies telles que « la réinscription, le confinement, et la hiérarchisation de l'espace, qui se donnent

---

<sup>3</sup> Texte original: "obsession with frontiers and homogenous territorial blocs in European imperialist mappings."

comme une équivalence de l'acquisition, la gestion et le renforcement du pouvoir colonial » (Huggan, 115 ; c'est moi qui traduit)<sup>4</sup>. La mission colonisatrice se préoccupait en grande partie de transformer l'Afrique en un moyen compréhensible et archivable pour les colonisateurs. Les colonisateurs ont donc pillé le paysage africain pour leurs connaissances, tout en traitant l'espace comme une aire de jeu pour leur amusement :

*L'espace des colonies devient une aventure, une aire de jeu, qui facilite le rayonnement des Européens... L'espace des colonies est envisagé en des termes complètement objectifiés, comme non modifié par l'intervention humaine, comme connaissable de manière transparente, et comme consommable, comme connaissance aussi bien que comme ressource matérielle (Langford 2003, 116 ; c'est moi qui traduit)<sup>5</sup>.*

Pour instaurer l'hégémonie des puissances européennes, il fallait recueillir toute l'information à propos de ces sociétés afin d'avancer les connaissances occidentales.

Le projet colonial et les films coloniaux veulent que l'espace africain soit facile à partager, net, et bien ordonné. Cet espace constitue un imaginaire, une société sur-simplifiée dans l'imagination des européens. Dans son travail théorique « Nouveau millénaire, Défis libertaires », *Des espaces autres : Hétérotopies* (1967), Michel Foucault décrit cet imaginaire comme une hétérotopie, que nous traiterons davantage dans le deuxième chapitre. L'hétérotopie foucauldien est un

*contre-emplacement [où se trouve] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.*

---

<sup>4</sup> Texte original: "the reinscription, enclosure and hierarchization of space, which provide an analogue for the acquisition, management and reinforcement of colonial power."

<sup>5</sup> Texte original: "The space of the colonies becomes an adventure-playground area facilitating the *rayonnement* of Europeans.... The space of the colonies is envisioned in thoroughly objectified terms, as unmodified by human intervention, as transparently knowable, and as consumable, both as knowledge and as material resource."

Un rôle de l'hétérotopie, selon lui, est de créer un autre espace hors de l'Europe ou peuvent jouer les fantasmes et illusions européens. L'hétérotopie est étroitement liée au colonialisme, car elle crée

*un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies (1967).*

Les colonies ont donc servi comme un espace imaginaire, une aire de jeu des colonisateurs. Les films constituent la représentation picturale de la projection de ces illusions.

Pour réussir son projet, le colonisateur devait aplatir non seulement l'espace, mais aussi le temps. Il s'agissait de réduire l'expérience des Africains à un présent, avec un futur moderne pouvant être amené par la mission civilisatrice de la colonisation européenne. Le psychiatre martiniquais Frantz Fanon s'interrogeait sur la question de comment la colonisation effectue un effacement du passé des autochtones. En fait, le projet colonial ne fonctionnait pas seulement sur le plan politique, mais aussi sur les plans de culture et de la société. Comme il nous l'enseigne dans *Les Damnés de la Terre* (1963, 210), le projet colonial « prend le passé d'un peuple opprimé, et le déforme, défigure, et détruit. Ce travail de dévaluer l'histoire précoloniale prend une signification dialectique aujourd'hui ». Ainsi, la colonisation consiste en faisant une table rase de la culture et de l'histoire autochtones. Selon le théoricien Homi K. Bhabha (1987), cette table rase opérée sur le plan spatio-temporel contribue à nier une subjectivité et une intériorité aux colonisés : « le sujet colonial dépersonnalisé, disloqué peut devenir un

objet incalculable, littéralement, difficile à placer » (122 ; c'est moi qui traduit)<sup>6</sup>.

Rejoignant l'hypothèse de Fanon, Bhabha conclut que cette carte métaphorique à travers laquelle le colonisateur a nié une subjectivité et une intériorité aux colonisés conduit à l'objectification et à l'aliénation du sujet colonial. Ainsi, le projet colonial crée un espace représentationnel binaire qui est ensuite transféré sur le corps colonisé dans une dialectique de pouvoir, et donc produit comme résultat une superposition de l'espace colonisé sur la personne colonisée.

Les films coloniaux ont été l'un des mécanismes employés par l'Europe pour atteindre ce projet colonial. Les cinéastes et ethnologues (souvent les mêmes) ont contribué à un imaginaire de l'Afrique à travers leurs films. Comme Sembène l'a dit lui-même :

*Sans connaître la culture africaine, ils [les sociologues et ethnologues] ont montré des images réelles mais accompagnées de commentaires faux. Ils ne connaissaient ni le sens de la danse ni de la musique. Ils ont collé tout ce qu'ils voulaient là-dessus. L'Européen qui reçoit ça, qui voit l'image et entend le commentaire, se fait nécessairement, une fausse idée de l'Afrique et des Africains (Sembène dans Jonassaint, 241).*

Sembène soulève plusieurs aspects du colonialisme dans les films documentaires dans cette citation. D'abord, il remet en question les commentaires des ethno-cinéastes.

Sembène a été très critique de la légitimité de la voix de l'étranger intervenant dans un portrait la société africaine, surtout une voix colonisatrice (nous discuterons l'exemple de Jean Rouch plus loin). Mais nous pouvons (et devons) aussi remettre en question la réalité de ces images ethnographiques produites sur l'Afrique depuis l'Europe. Même si théoriquement le documentaire aspire par sa nature à la vérité et que la caméra « ne ment pas », il y a une certaine manière de cadrer, d'éclairer et de montrer ou cacher les choses

---

<sup>6</sup> Texte original: "the depersonalized, dislocated colonial subject can become an incalculable object, quite literally, difficult to place."



à travers l'objectif, ce qui permet de dire que les images dans les films coloniaux ne sont pas toutes « réelles ». Les images sont très travaillées et destinées à un public exclusivement européen. D'où la suggestion de Sembène que les ethno-cinéastes ont « collé » les images qui leur convenaient sur l'espace de l'Afrique. Le regard de « l'Autre » alors est celui du cinéaste et de son public occidental – ce sont des films faits par des Européens, pour des Européens. L'espace africain y est représenté pour renforcer des images reçues sur le sujet colonial et faire œuvre de propagande politique.

Cette question de l'Autre – de qui a le droit de filmer le sujet africain et comment le fait-il ; à quel public le film est-il destiné ; et qui est l'Autre vraiment – est abordé dans divers entretiens entre Sembène et le cinéaste français Jean Rouch. Dans l'une de ces conversations, Rouch a interrogé Sembène sur la raison pour laquelle ce dernier avait le droit de montrer ses sujets africains comme des « insectes », mais pas lui. Sembène a rétorqué qu'il était Sénégalais lui-même, ce qui lui permet de représenter les Sénégalais d'une manière qui, si employée par un cinéaste français, s'avèrerait objectifiante et dénigrante. Les films documentaires de Rouch sont les « produits d'une vision plutôt classique de l'ethnologie et du cinéma ethnographique qui se veut un regard (exogène) pour les siens sur un Autre plutôt 'statique' et 'différent', du moins perçu comme tel ... » (Jonassaint, 244). Rouch croyait à la neutralité de l'œil de l'Autre, un avantage qui lui permettait de voir des aspects de la société locale invisibles aux autochtones, et y attirer le regard des Européens. Cependant, le regard étranger colonial n'a rien éclairci que les Africains ne connaissaient pas déjà ; plutôt ce regard a uniformisé et objectifié les peuples et le continent.

Ce regard étranger colonial a donc formé la carte métaphorique. Prenons l'exemple de *Moi un Noir*, réalisé en 1959 par Jean Rouch. Le film est censé nous donner accès à la perspective d'un Africain – un Nigérien émigré à Abidjan – pourtant, il est réalisé par un Européen. Ce film n'est ni un documentaire, ni une ethnographie, ni une fiction racontée du point de vue autochtone. Ce film est une narration faite par Rouch lui-même, ce qui se voit dès l'ouverture du film. Rouch introduit le film comme une démonstration des problèmes des jeunes immigrants dans les villes « d'Afrique », plaçant toutes les diverses villes dans la même catégorie. Ce passage est loin d'être le point de vue « neutre » d'un ethnologue – il suggère plutôt un message colonialiste que les autochtones ont besoin du développement et de la civilisation que la modernité européenne peut apporter dans les milieux urbains.

L'exemple de Jean Rouch illustre les moyens qu'ont utilisés les cinéastes européens pour construire la carte métaphorique. L'imaginaire dans les films coloniaux comprend trois qualités importants : une division artificielle entre l'urbain et le rural ; les qualités de ces deux types d'espace ; et l'uniformisation et l'homogénéisation de l'espace « abstrait » de l'Afrique. Les films anticoloniaux suivent dans cette tradition, dépassant les films coloniaux dans certains égards mais demeurant limités.

D'abord, la représentation de l'urbain dans les films coloniaux est très étriquée. Dans les anciens films et leur imaginaire de l'Afrique, comme *Archives de la planète* (1909), l'urbain n'est guère représenté. Toutefois, cette absence est cruciale puisqu'elle relègue le continent africain au domaine du primitif : le fait que l'urbain ne soit pas représenté dans les films sur l'Afrique indique que dans l'imaginaire européen, l'Afrique n'était pas capable ou prête « d'être urbanisée ». Ceci est important car dans la rhétorique

européenne, l'urbanité et la modernité se constituent ensemble, de sorte que l'absence d'urbanisation relaie un manque civilisationnel.

Les films européens les plus récents ont tendance à dépeindre l'espace urbain comme très ségrégué et comme un lieu d'opportunités ratées. Dans *Moi un Noir* (1959), Rouch suggère fortement que le narrateur recherche une modernité et une vie urbaine à l'européenne. Cela se voit dans ses imaginaires pittoresques du quartier colonial d'Abidjan (Fig. 1), de la présence des biens et des marques françaises très recherchées au marché (Fig. 2), dans le fait que la seule fois qu'il se sent bien est pendant un temps de loisir le samedi. Les longs plans calmes du quartier colonial contrastent avec ceux d'un quartier africain et chaotique (Fig. 3).



Fig. 1: Le quartier colonial d'Abidjan (*Moi un Noir*).

Fig. 2: Les marques de luxe françaises, qui suggère un consumérisme naissant (*Moi un Noir*).



Fig. 3 : Le nouveau quartier africain à Abidjan (*Moi un Noir*).

Et dans la première séquence, Rouch dit en voix-off, « Ils ont abandonné l'école ou le champ familial pour essayer d'entrer dans le monde moderne... ils sont l'une des maladies des nouvelles villes africaines » [00:15]. L'image montre des gens allongés par terre comme un fléau dans la ville. Il est évident que l'espace urbain n'est pas un espace africain. *Afrique 50* (1950), un documentaire au message anticolonial marxiste, représente le citadin africain sous les traits d'un travailleur. Dans ce film, René Vautier lamente cette condition du nouveau prolétariat ouvrier, mais ne montre pas d'espace citadin. Soit la ville n'est pas représentée et appartient au hors-champ, soit elle se réduit au lieu des colonisateurs, ou encore même au lieu d'échec pour les Africains. En somme, l'espace urbain demeure *inaccessible* pour les Africains.

L'espace rural, d'un autre côté, est représenté comme l'espace « africain » par excellence. Les premiers films coloniaux dépeignent l'espace rural comme exotique et sauvage. Ils mettent en lumière diverses sociétés mais dans le but de les archiver dans les connaissances européennes. Les films *anticoloniaux*, par contre, généralisent moins et contredisent quelques idées reçues. Ainsi, dans *Afrique 50*, le village est dépeint comme une collectivité complexe. La musique et le rythme des séquences sont entraînants, et renversent l'idée d'une « allure africaine » plus lente. Vautier nie aussi la notion selon laquelle toute l'Afrique est violente, avec un petit enfant qui s'abstient de jouer à un jeu « trop violent pour les sages » [4:23]. Il loue les villageois travailleurs, alors que « l'administration (coloniale) fait la sieste, mais ici il faut travailler » [5:12]. Malgré cette complexité ajoutée à la vie rurale dans ce documentaire anticolonial, cette représentation du rural n'est pas sans problème. Ce film continue en effet à exotiser le sujet colonial en le présentant comme un Autre, car les commentaires viennent de Vautier lui-même. En

plus, Vautier adopte une vision romantique de la pauvreté rurale, en évoquant que « ce village a de la chance dans sa misère, il est en paix », ce qu'il renforce avec une image idyllique des enfants qui jouent dans les hautes herbes [5:02]. Dans une séquence très directe qui parle de la violence coloniale, Vautier montre de carcasses animales, ce qui suggère un parallèle entre les victimes humaines et le bétail décimé. Afin de choquer le public français et de renforcer le discours anticolonial, Vautier privilégie des images qui idéalisent et exotisent le paysage africain, et des raccourcis visuels qui simplifient des sociétés complexes. Ces images contribuent à une carte imaginaire partagée entre les films coloniaux et anticoloniaux.

À travers leurs traitements des espaces urbains et ruraux, les films européens uniformisent et homogénéisent l'espace et le sujet africain. Les résultats de cette uniformisation peuvent être identifiés dans l'idée de l'« espace abstrait » d'Henri Lefebvre. Quand toutes les distinctions et différences sont effacées, « l'espace abstrait fonctionne (objectalement) comme ensemble de choses-signes, avec leurs rapports formels » (Lefebvre 1974, 61). Si on reprend la carte colonisatrice de Huggan, on peut dire qu'il fallait voire l'espace « objectalement » pour pouvoir catégoriser le colonisé et le rendre lisible à travers une carte. Pour accomplir cela, « les espaces divers des terres colonisées sont cartographiés comme unitaires, en ce qu'ils offrent au colonisateur des ressources humaines et naturelles à exploiter, et unitaires en ce qu'ils manquent de lien préexistant à la société et à la culture » (Langford 2003, 117 ; c'est moi qui traduit)<sup>7</sup>.

Ainsi, dans les films européens, n'importe quel village africain pourrait être remplacé par

---

<sup>7</sup> Texte original: "The diverse spaces of the colonized lands are mapped as unitary in offering to the colonizer human and natural resources for exploitation, and unitary in their lack of any preexisting ties to society and culture"

un autre, n'ayant aucune qualité les individualisant et permettant de les différencier les uns des autres.

Cette homogénéisation de l'espace abstrait est aussi transférée à l'individu.

« L'imaginaire des espaces africains a été cartographiée *sur* le corps de l'Africain »

(Langford 2003, 119 ; c'est moi qui souligne et traduit)<sup>8</sup>. Le sujet africain est ainsi réduit

à l'archétype d'un « indigène », sans individualité ni personnalité. Souvent les anciens

films coloniaux ne donnent pas de nom aux personnes ou aux endroits. Même dans un

film anticolonial comme *Afrique 50*, on ne sait pas vraiment où se passe l'histoire, et on

n'a que quelques noms des leaders importants tués par les forces françaises. On a

seulement des groupes d'Africains sans nom, origine, et personnalité. Voir par exemple

la scène des jeunes gens qui jouent dans le fleuve – là Vautier les accorde la capacité et la

volonté de loisir, mais ils sont représentés comme une masse indéfinie [4:49] (Fig. 4).

Presque la même séquence d'images est utilisée dans *Moi un Noir*, quand les habitants de

Treichville et leurs amis se rendent à la plage pour profiter de leur temps de loisir [27:40]

(Fig. 5).



Les scènes de loisir: Fig. 4, *Afrique 50* ; Fig. 5, *Moi un Noir*

<sup>8</sup> Texte original: "the imagination of African spaces was mapped onto the body of the African."

Même dans *Afrique 50*, Vautier utilise l'image d'une horde pour promouvoir l'image d'un prolétariat international et son argument marxiste [15:50]. Cela se voit à la fin du film, où une foule composée principalement d'européens et d'un seul homme noir marchent ensemble dans une manifestation, tandis qu'un commentaire communiste de Vautier est lu en voix-off. Les images des « Africains » génériques sans nom (et sans identités) créent une généralisation et homogénéisation de l'Afrique et de l'Africain, utilisées pour les objectifs de l'Européen.

Cette carte métaphorique est faite à l'Occident pour décrire l'Afrique, certes. Mais derrière cette représentation sur l'écran de l'Afrique reste une image et conception de l'Europe hors-champs. Les films n'en parlent pas directement puisque le projet colonial a tendance à nier le rôle de l'Europe, cette « présence antérieure » de l'Ouest « préalable ». Cependant, cette Europe fictive, hors-champs, existe toujours dans les films européens ; elle se retrouve à travers l'image de progrès, de modernisation, de civilisation, juxtaposée à la misère et à la tradition de l'Afrique. Rouch fait allusion à cette Europe imaginaire dans *Moi un Noir* : dans le marché à Treichville, il y a des affiches et publicités pour des marques françaises, ce qui suggère une modernité européenne recherchée dans une société de consommation naissante (Fig. 2). Cette représentation de l'espace est un commentaire sur la modernité et le capitalisme, qui viennent d'une Europe en hors-champ et qui servent d'étalon pour mesurer le sujet africain qui vit toujours dans un état de nature, arriéré, et qui a besoin de la colonisation pour le sauver de sa barbarie.

L'idée simpliste de la progression d'un état de nature (*rural*) à un état civilisé (*urbain*) est latente dans les films coloniaux. Ces films dépeint une image d'un espace binaire entre le rural et « traditionnel » et l'urbain et « moderne ». Selon la conception

coloniale reflétée dans ces films, l'Afrique ne peut avoir d'urbanité « moderne » *sauf* dans les grandes villes construites par les colonisateurs en partie de leur mission civilisatrice. Les endroits ruraux sont arriérés et ont besoin d'être touchés par cette civilisation. Cette carte qui ne reflète pas la réalité est démonstrative de l'image européenne des colonies. En créant sa propre carte, Sembène met au défi cet imaginaire colonial et dépasse cette binarité.



## Chapitre II : La carte métaphorique de Sembène et l’outil de la juxtaposition

Dans ses œuvres, Sembène Ousmane renverse la dialectique mise en place par les films européens de l’époque coloniale. Il utilise les mêmes outils que les cinéastes coloniaux, les mêmes types de représentations de l’espace et du sujet filmé, pour se réappropriier la « carte métaphorique » (Huggan). Pour recréer cette carte, Sembène juxtapose des éléments qui nous semblent être paradoxaux. Sembène utilise ces espaces pour juxtaposer des idées dans sa cinématographie et des éléments mis à l’écran en même temps pour briser la dichotomie entre l’urbain et le rural et entre le moderne et la traditionnel. Ceci nous mène à une compréhension plus complexe et nuancée que celle du colonialisme et contribue à un discours postcolonial.

### **La carte métaphorique de Sembène Ousmane**

Dans *Borom Sarret*, *La Noire de...*, et *Guelwaar*, Sembène montre comment la colonisation a dérobé aux peuples colonisés leur identité, et leur a façonné une nouvelle identité à sa place – celle d’objets coloniaux qu’il fallait civiliser. Selon Huggan, le colonisé peut se réapproprier cette carte et l’utiliser à ses propres objectifs. Ceci est possible parce que « l’uniformité » de la carte est une proposition plutôt qu’un fait. La carte est donc une « manifestation du désir du control plutôt qu’un sceau authentifiant de la cohérence » (Huggan 117 ; c’est moi qui traduit)<sup>9</sup>. Pour « décoloniser la carte », il faut que le colonisé non seulement se la réapproprie, mais la déconstruise et reconstruise. Les cartes eurocentriques font apparaître dans le monde qu’elles reconstruisent une « présence antérieure de l’Ouest » ; en même temps,

*une lecture déconstructrice de la carte européenne est une lecture qui, en se focalisant sur la divergence inévitable entre l’objet « naturel » et « imité », déplace*

---

<sup>9</sup> Texte original: “manifestation of the desire for control rather than as an authenticating seal of coherence.”

*la présence « originelle » de l'Ouest d'une manière qui sape l'idéologie qui justifie ses relations de pouvoir* (Huggan 121 ; c'est moi qui traduit)<sup>10</sup>.

Pour déconstruire la carte coloniale et construire la sienne, Sembène a dû utiliser et se réapproprier le modèle colonial, et non pas effacer l'ancienne carte en faisant table rase. Les constructions mentales de ses spectateurs, africains et occidentaux, évoluent toujours dans cette carte métaphorique, dans ce paradigme, auquel il est impossible d'échapper. Sembène utilise les mêmes outils, parfois le même langage, pour la transformer de l'intérieur et transmettre son message d'une manière subversive mais qui peut être comprise par ses spectateurs. La carte de Sembène réinvente une identité qui ne nie pas l'influence occidentale du colonialisme mais bâtit une identité sénégalaise.

Contrairement à la carte européenne, la carte de Sembène montre la complexité des civilisations africaines. Il ne s'agit pas d'essayer de prouver cette complexité pour des spectateurs européens. Comme il le dit lui-même, « L'Europe n'est pas mon centre. L'Europe est une périphérie de l'Afrique » (Boughedir 1983, dans Langford 2005, 92). Il ne s'agit non plus de nier le manque de « modernisation » à l'européenne de certains espaces – les espaces ruraux dépeints dans *Guelwaar* par exemple sont réellement vides de l'infrastructure de l'urbanité ou de ce qu'il est commun d'assimiler à la « civilisation ». Pour prouver que les espaces ruraux ne sont pas « inculte », Sembène n'est pas obligé de montrer qu'ils comprennent certains éléments de la « civilisation » occidentale. Pour les colonisateurs, il s'agissait de transformer un espace pour le redéfinir. Pourtant, selon la conception autochtone, il n'est pas une question d'inscrire une signification extérieure sur l'espace. Dans les sociétés autochtones,

---

<sup>10</sup> Texte original: "A deconstructive reading of the Western map, on the other hand, is one which, focusing on the inevitable discrepancy between the 'natural' and the 'imitated' object, displaces the 'original' presence of the West in such a way as to undermine the ideology which justifies its relations of power."

*les indicateurs de distinction spatiale sont internalisés comme partie de la fonction sociale ; l'espace n'est pas quelque chose hors du soi sur lequel la distinction sociale est inscrit, mais l'espace est conçu comme une entité qui entre dans une interaction dynamique en évolution avec le soi et la communauté* (Langford 2005, 97 ; c'est moi qui traduit)<sup>11</sup>.

Dans cette épistémologie autochtone, l'espace et la société sont imbriqués. Cela veut dire que cette conception est déjà plus compliquée qu'une simple binaire entre l'urbain et le rural. En se penchant sur cette conception dans ces films, Sembène dépasse les binarités coloniales vers une carte métaphorique plus nuancée et complexe, faite sénégalaise.

En décrivant cette binarité, nous utilisons le terme de « juxtaposition » dans le sens de deux choses, semblablement non-liées, mises à côté. Cette idée de la juxtaposition se trouve dans la définition d'hétérotopie de Michel Foucault (cf. Chapitre I, p. 12). Dans son travail théorique de 1967, Foucault définit l'hétérotopie comme omniprésente dans toutes les cultures du monde ; donc même si l'idée semble demeurer limitée en tant qu'il vise à ne décrire que les sociétés occidentales, le concept de l'hétérotopie peut s'appliquer globalement, selon lui : « il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies ». Ce concept est donc applicable aux films de Sembène, où on retrouve une formulation de la même chose. Sembène utilise des images qui regroupent différents espaces et identités dans un seul emplacement. C'est dans cet espace où certains rôles hiérarchiques peuvent être contestés, où il y a de la confrontation, et où les identités sont (re)négociés.

Parmi d'autres définitions, « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault 1967). Dans ce sens, Sembène juxtapose plusieurs espaces, qui

---

<sup>11</sup> Texte original: "Thus markers of spatial distinction are internalised as part of social function; space is not something outside the self on which social distinction is inscribed, but is instead conceived of as an entity entering into a dynamic, and evolving, interaction with self and community."

*semblent* être contradictoires, pour remettre en question leur polarité. Le médium du cinéma constitue en lui-même une telle hétérotopie, car il aplatit et met dans le même espace différents emplacements, et projette sur le même écran différents espaces et images réels mais qui n'existeraient jamais ensemble en réalité. Par exemple, l'appartement à Antibes et la case à Dakar de Diouana sont des éléments disparates rassemblés dans le même film. L'écran rend en deux dimensions plusieurs endroits et personnes qui sont en trois dimensions: « le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions » (Foucault 1967). Ironiquement, le cinéma accomplit la même chose que la carte métaphorique en aplatissant la vie réelle. Cependant, le cinéma de Sembène arrive à utiliser cet aplanissement et cette juxtaposition (les mêmes outils des colonisateurs) pour recréer une carte à lui et disséminer son propre message.

### **La juxtaposition comme outil de reconstruction de la carte métaphorique**

En montrant, voir en exagérant, certaines binaires coloniales à travers leur juxtaposition, Sembène illustre leur simplicité et l'échec des colonisateurs à les utiliser pour comprendre et gouverner la vie des autochtones. Les différents espaces construits dans la ville coloniale éclaircissent l'argument de Sembène selon lequel cette séparation nette entre quartiers de la ville est une construction coloniale. Les films *Borom Sarret* et *La Noire de...*, qui ont lieu dans la ville de Dakar, contrastent clairement les deux côtés de la ville, autochtones et colons, même dans une société postindépendance.

Sembène mène une critique de cette division de l'espace à travers cette juxtaposition des deux moitiés de la ville. Dans *Borom Sarret*, le travail du charretier, le personnage principal, lui permet de traverser les deux côtés de la ville. En arrière-plan

dans la première partie du film le quartier africain est caractérisé par des maisons plates et lambrissées, des rues bondées des piétons et marchands ambulants (Fig. 1). Le charretier est libre de traverser cette partie de la ville, ce qui contraste avec le quartier colonial, où les bâtiments qui sont imposants comme des prisons [13:16, 14:40] (Fig. 2) et sont gardés par un policier qui prend ses papiers, lui indiquent qu'il n'est pas autorisé d'y accéder.

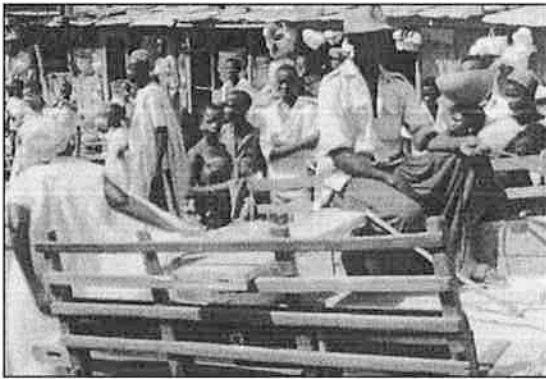


Fig. 1: Une rue chargée dans le quartier autochtone dans *Borom Sarret*.

Fig. 2: Le quartier colonial, avec des hauts bâtiments modernes (*Borom Sarret*).

La distinction de l'espace est similaire dans *La Noire de...* Le quartier où habite Diouana est dépeint dans le même style que dans *Borom Sarret*, sauf que le quartier est physiquement séparé du quartier colonial par une route qu'il faut traverser avec un pont, une barrière aussi physique que métaphorique. Le quartier colonial est vide de personne, il n'y a que le monument du mémorial des tirailleurs sénégalais de la deuxième guerre mondiale (que nous analyserons plus précisément plus loin). La représentation de l'urbain dans *La Noire de...* s'étend plus loin, et comprend aussi l'urbanisme hexagonal – le parangon de la civilisation et de l'urbanité. Diouana se trouve dans « la prison virtuelle » du bâtiment de ses maîtres en France de laquelle « les murs blancs literalisent la métaphore de son arrivée dans un monde blanc » (McCallum 160 ; c'est moi qui

traduit)<sup>12</sup>. Au fait, au long du film on constate un emprisonnement croissant dans l'espace physique de Diouana. À la première échelle, elle arrive à la maison de ses maîtres sur la rue Chemin de l'Hermitage, ce qui implique qu'elle y est enfermée. Prochainement sur une deuxième échelle, elle est enfermée dans le bâtiment. Avec la caméra en plongée elle regarde d'en bas la maison qui ressemble à une prison [4:15] (Fig. 3). À l'intérieur la maison ressemble à une cellule de prison, avec les rayures sur la terre. De l'intérieur elle regarde la vue de la côte, sans pouvoir y accéder [5:00]. Quand son désillusionnement enchaine, elle trouve qu' « Ici ma vie se passe entre la chambre et la cuisine » [26:45]. Elle ensuite s'enferme dans la salle de bain, comme une prison blanche à l'intérieur de la prison de la maison [29 :45]. À travers l'emprisonnement de Diouana qui croyait qu'elle atteindrait une liberté en France, Sembène nous montre à la fois l'image de la « modernité » coloniale et sa déception.



Fig. 3: Le bâtiment où Diouana habite en France dans *La Noire de...*

Un type de juxtaposition que l'on peut voir dans ces deux films est celui de la verticalité et de l'horizontalité. Dans ces deux films, la verticalité se trouve surtout dans les endroits coloniaux. Selon Langford, la verticalité impose une présence coloniale très

<sup>12</sup> Texte original: "the film portrays Diouana's life in the virtual prison of the middle class French apartment, a sparsely furnished environment which could be located in any city from Copenhagen to Singapore, and whose mostly bare pale walls literalize the metaphor of her arrival in a white world."

négative dans la ville. La France a toujours occupé une position plus « haute » que l’Afrique dans le schéma centre-périphérie, et les vestiges coloniaux dans la ville rappellent cette hauteur que désiraient les colons. Dans *Borom Sarret* les autres personnages sont positionnés soit en-dessous ou au-dessus du charretier (Langford 2005). On voit le mendiant par terre à ses pieds dans le quartier populaire [5:14], avec la caméra en plongée – nous sommes dans la position de Borom Sarret qui regarde de haut celui d’une classe inférieure à la sienne. Dans la séquence qui se passe dans le quartier colonial, [14:36] filmée en contre-plongée, il regard d’en bas le policier au-dessus de lui quand il enlève non seulement sa capacité de circuler librement dans ce quartier-là, son moyen de gagner sa vie (sa charrue), mais aussi son identité et son nom en tant que Borom Sarret (soit Bonhomme charrette). Dans *La Noire de...*, la verticalité marque aussi le quartier colonial avec sa présence pesante dans la forme des rues larges et vides, et les bâtiments hauts et blancs qui évoquent la même autorité que dans *Borom Sarret*. Quand Diouana arrive en France, elle regarde d’en bas le bâtiment dans un plan très similaire à celui de *Borom Sarret* (voir Fig. 3), ce qui indique de nouveau la ressemblance entre ces bâtiments modernes et la prison.

Toutefois, il faut complexifier l’analyse de Langford que l’horizontalité dans les quartiers autochtones soit positive et la verticalité dans les quartiers coloniaux soit négative. Elle dit que l’horizontal dans *Borom Sarret* est positif car il permet au charretier de rencontrer plusieurs personnes, et qu’ « avec ces personnes, il exprime la solidarité par le biais de ses actes, pensées et mots » (Langford 2005, 98 ; c’est moi qui traduit)<sup>13</sup>. Pourtant, Borom Sarret ne montre pas toujours une « solidarité » avec les personnages de son milieu qu’il rencontre : quand l’homme avec son enfant mort qui ne peuvent pas

---

<sup>13</sup> Texte original: “With these people, he expresses solidarity by his acts, thoughts and words.”

entrer au cimetière faute de papiers, Borom Sarret les laisse là et part chercher son prochain client. Donc le milieu horizontal n'est pas toujours positif. De plus, Langford dit que « Borom Sarret semble être vaincu par la géographie verticale de la ville coloniale, maintenant postcoloniale, par sa géographie abstraite plus qu'horizontale ou humaine » (2005, 98 ; c'est moi qui traduit)<sup>14</sup>. Même si Borom Sarret est contraint par la construction physique de la ville ainsi que le legs du colonialisme, l'idée qu'il soit vaincu par la géographie de la ville lui enlève son pouvoir en tant qu'acteur social qui possède de l'agencivité. Ceci est à débattre : c'est lui qui a choisi de laisser l'homme et son enfant au cimetière, et de dépenser tout son argent en payant un griot pour entendre louer son histoire [9:00]. Pourtant, il y a des forces structurelles et culturelles qui lui poussent à payer le griot pour son histoire : Borom Sarret veut entendre son histoire parce qu'il l'a perdue dans la ville coloniale (Langford 2005, 97). Cette scène peut être interprétée aussi comme une juxtaposition du griot « traditionnel », souvent lié au domaine « rural », sur un espace « urbain ».

Sembène nous montre ainsi que les symboles typiques du « traditionnel » ne sont pas limités à l'espace rural. Dans *La Noire de...*, Sembène apporte ce motif à une échelle plus grande : il se positionne lui-même comme griot « traditionnel », car l'article journalistique sur les faits divers qui avait annoncé la mort de Diouana l'a fait sans émotion et sans préhistoire de son acte désespéré (McCallum 159). Ainsi Sembène-griot se juxtapose avec le journal froid et « civilisé ». Selon moi, Sembène navigue un espace entre la volonté et l'impuissance total de Borom Sarret et Diouana. Il brise cette binarité

---

<sup>14</sup> Texte original: Borom Sarret appears defeated by the vertical geography of the colonial, and now post-colonial city, by its abstract rather than horizontal, more human geography.”



entre un monde postcolonial dans lequel le personnage principal n'a aucune chance et un monde dans lequel le colonial a complètement disparu.

L'image de l'Europe hors-champ et celle de l'Afrique représentée est une autre binarité créée par le colonialisme que Sembène déconstruit. Les films européens ne montrent pas d'image de la France ou de l'Europe. Pourtant, il est impossible d'ignorer l'effet que la présence d'un imaginaire européen a eu sur ses colonies. Il n'est plus possible de parler d'une culture « purement africaine ». Il est donc impératif d'inclure le legs colonial de la France. Sembène engage avec cette histoire profondément dans *La Noire de...* : Diouana a une certaine image de la France, mythe reçu du colonialisme et aussi construit par elle-même. L'effet de l'imaginaire créé dans *La Noire de...* est un mirage qui attire Diouana mais qui la tue en même temps en arrachant sa subjectivité – elle est emprisonnée dans l'espace urbain et moderne en France. Pourtant, les deux Diouanas, celle de l'Afrique et celle de la France, ne sont pas polarisées :

*Le récit de Sembène dans le film ne pose pas ces positionnements comme oppositions binaires qui juxtaposent le *Gemeinschaft* de la communauté africaine à l'aliénation de la société française ; il explore, plutôt, les interconnexions entre colonisateur et colonisé dans lesquelles la terre promise de l'Europe est toujours déjà inscrite dans des constructions culturelles de l'identité dans un Sénégal au point de l'Europe et l'Afrique (McCallum 160-1 ; c'est moi qui traduit)<sup>15</sup>.*

C'est-à-dire que la France « moderne » et l'Afrique « traditionnel » ne sont pas des entités disparates mais imbriqués les uns dans les autres. Sembène montre que cette binarité n'existe pas, que les « constructions culturelles » où habite Diouana à Dakar ne

---

<sup>15</sup> Texte originale: "Sembène's narrative within the film does not pose these positionings as binary oppositions that juxtapose the *Gemeinschaft* of African community to the alienation of French society; he explores, rather, the overlapping interconnections between colonizer and colonized in which the promised land of Europe is always already inscribed within cultural constructions of identity in a Senegal caught at the cusp of Europe and Africa."

sont pas séparées de celles de la France, et que dans une période postcoloniale il est impossible de parler des cultures africaines et européennes distinctes.

### **Le cimetière comme hétérotopie**

Au centre des deux représentations de la vie « moderne » urbaine (l’Afrique et l’Europe) et au carrefour de ces deux espaces se trouve un emplacement en particulier qui relie toute la ville, tous ses emplacements, dans une « autre ville » : le cimetière. Selon Foucault, on peut considérer les cimetières comme des hétérotopies, où sont juxtaposés les espaces (différents quartiers, par exemple) de la ville, qui sont distincts et nettement séparés mais mis ensemble en ce lieu. Le cimetière classique constitue un espace « en liaison avec l’ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière » (Foucault). Sembène utilise le cimetière comme un espace que brise la binarité entre deux espaces, qui sont eux-mêmes des constructions coloniales.

Dans *Borom Sarret*, le cimetière représente un croisement entre les côtés autochtones et coloniaux de la ville. Etant ni l’un ni l’autre, cet emplacement est un espace illusoire, où la ville est reconstituée dans un emplacement hétérotopique. Le charretier et l’homme avec son enfant mort quittent le quartier autochtone dans une procession funéraire [10:22]. Puis la caméra coupe directement au cimetière – le spectateur est déplacé, sans savoir du tout où on est dans la ville. Ensuite l’homme essaie d’entrer avec le corps, mais il lui manque des « papiers essentiels » [10:45] ; le gardien du cimetière lui interdit alors d’y entrer. Cette interaction et interdiction marquent le cimetière comme hétérotopie, car « les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault) ; il

faut ici une permission pour y entrer. C'est dans ce lieu que les quartiers africain et colonial se croisent dans l'intrigue. Après avoir été refusé (et après qu'il a abandonné l'homme au cimetière), Borom Sarret se trouve hors des deux espaces de la ville – il n'est nulle part à l'entrée du cimetière, il est dans un espace vide [11:21]. C'est ici qu'un petit bourgeois lui demande de l'amener au Plateau, que Sembène montre avec un plan général panoramique qui évoque une ville touristique de la Rivière – très calme, propre, avec des bâtiments hauts, pendant que Borom Sarret s'exclame en voix-off, « C'est interdit aux Borom Sarret ! » [11:52]. Après cette séquence entre les deux parties de la ville, le film passe au quartier colonial. Ainsi, le cimetière est une ville reconstituée hors-ville, et le seul lieu où on retrouve la juxtaposition des deux quartiers de la ville.

Bien qu'il n'y ait pas de cimetière proprement dit dans *La Noire de...*, la séquence de Diouana et son ami au mémorial des anciens combattants comprend les éléments hétérotopiques des cimetières foucaudiens. Selon Marion Emery, il faut considérer les hétérotopies non seulement comme des espaces mais comme des moments, et on peut ainsi dire que « le mémorial comme mise en scène de la mémoire collective » constitue une hétérotopie. L'emplacement du monument est intéressant parce qu'il s'agit d'un lieu qui aurait toutes les propriétés d'un cimetière, en tant que ce n'est pas un lieu fréquenté, sauf qu'il se trouve en plein ville : le mémorial est « présent dans l'espace du quotidien, souvent à l'intérieur de la ville, bien qu'il soit en marge, dans un ailleurs, espace/temps différent » (Emery). Comme un musée, le mémorial est « une accumulation de temporalités, recueillant toutes les langues, tous les goûts, tous les savoirs, ou encore ici, toute la mémoire collective d'une société » (Emery). Le mémorial n'est pas localisable au niveau spatial *ni* temporel :

*le mémorial est bien localisable dans la ville, mais ne se trouve ni dans l'espace urbain quotidien, ni dans les vestiges d'une ville historique, mais peut être alors dans ses deux unités spatiotemporelles, existant pour lier le présent au passé, les morts aux vivants. (Emery).*

Le lien entre les morts et les vivants est particulièrement frappant dans la séquence de *La Noire de...* Son ami lui crie quand elle sautille en-dessus du monument : « Descend, c'est un sacrilège ! » [41:31], ce qui évoque la sacralité des tombeaux et les ancêtres dans la tradition sénégalaise, qui Diouana trahie. L'ironie de cette hétérotopie est que le mémorial efface le temps : les « ancêtres » par lesquels elle fait un sacrilège ne sont pas des ancêtres d'une autre époque, mais d'il y a vingt ans, pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

Tragiquement, ce monument symbolise aussi les espoirs non-achevés des tirailleurs sénégalais pendant la guerre, ce qui présage l'échec de Diouana qui essaie de monter dans l'échelle sociale en allant en France, mais qui n'y parvient pas. On le voit au début de la séquence quand Diouana qui regarde les bâtiments de Dakar qui ressemblent aux prisons, demande à son ami : « tu crois que la France est plus belle ? » [40:25], ce qui montre son espoir que la modernité en France sera mieux que la prison de Dakar. Pendant cette séquence, Diouana porte une robe traditionnellement sénégalaise, blanche à motifs noirs. À ce moment du film, on peut voir déjà comment le blanc englobe le noir - surtout à ce moment quand elle évoque l'espoir de la modernité de la France. Enfin, elle chante « en France, en France » [41:09] en montant les escaliers propres et blancs, qui pourraient représenter une montée du progrès ; mais la séquence s'achève sur le monument des tirailleurs sénégalais morts pour leur espoir lié à la France. Ainsi Sembène utilise le motif du monument aux morts pour montrer que les distinctions entre tradition/modernité, noir/blanc, sénégalais/africain sont plus flous qu'ils semblent.

Le cimetière dans *Guelwaar* est tout-à-fait à part des deux autres itérations de l'hétérotopie (même si celui de *La Noire de...* est un cas spécial, il regroupe des qualités similaires au cimetière dans *Borom Sarret*). Comme d'autres cimetières, il se trouve en dehors du village comme s'il constituait une « autre ville » et y regroupe tous les membres de la communauté. Il est aussi un espace clos, car l'accès est limité à certains individus. Mais dans celui-ci, il y a une double-juxtaposition. Le cimetière devrait être celui des musulmans, à côté de leur village. Mais avec l'enterrement (accidentel) d'un chrétien, il y a la juxtaposition de deux religions et deux familles dans un même espace. Le cimetière n'est plus un cimetière musulman, car il y a un non-musulman qui s'y trouve. Ce changement de la nature du cimetière pose une menace pour les villageois et l'intégrité de leurs valeurs musulmanes, ce qui les pousse à la confrontation. Mais, comme le dit Foucault, l'hétérotopie est un espace qui *crée* quelque chose. Les deux camps ont créé un rapport, manifesté par les personnages qui essaient d'enlever le corps. L'imam demande Nogoy pour des tissus pour le corps, et elle lui répond, « Nous partageons la même tristesse, Imam » [1:42:00]. Ici on a un renversement de l'ordre normal en ce que les « deux côtés » doivent collaborer pour mettre en ordre ce qui a été désordonné (tout le monde a reconnu que la présence d'un corps chrétien dans un cimetière musulman n'était pas acceptable).

Le cimetière dans *Guelwaar* fonctionne aussi comme d'autres cimetières en villes, comme ceux dans les villes européennes que décrit Foucault et dans *Borom Sarret*. Sa fonction, à la base, c'est de regrouper tous les membres d'une telle société. Là-dedans, tout le monde est mis au même niveau – la mort égalise tout. Dans le cimetière de *Guelwaar* sont regroupés tous les descendants du village – même ceux qui étaient

partis travailler à Dakar. Le simple fait que tous leurs corps – citadins et villageois – soient mis à côté dans leur « noire demeure » (Foucault) et y sont égaux, brise la binarité urbain-rural : les deux peuvent et réussissent à coexister. Les deux espaces font partie de la société sénégalaise.

Donc, en juxtaposant côté à côté deux choses qui semblent être inattendues, Sembène en crée un espace hétérotopique, qui prend une signification plus correcte que deux pôles binaires. Notamment, l'espace cinématique n'est pas divisé entre traditionnel et moderne-urbain, mais dans la vie et les expériences réels des Africains, il s'agit des espaces et identités beaucoup plus nuancés qui transcendent cette simple binarité. Dans le chapitre suivant, nous passerons à ce qui se passe quand Sembène *superpose* une chose sur une autre, et les mutations d'identité qui s'enchainent.

### Chapitre III : La superposition et les « masques blancs »

Dans le chapitre précédent, nous avons vu la manière dont Sembène transgresse la binarité urbain-rural avec la technique de la juxtaposition. Mais en créant sa propre « carte métaphorique », Sembène emploie aussi la technique de la superposition, soit avec une figure ou un symbole mis sur un autre, soit avec la superposition de deux idéologies semblablement disparates au sein d'un même personnage. Cette superposition remet en question la division stricte entre l'urbain et le rural, le traditionnel et le moderne, en mettant les uns sur les autres des éléments généralement conçus comme contraires et exclusifs, où l'un d'entre eux est mis en avant. Nous traiterons d'abord des symboles spécifiques dans deux films : du masque dans *La Noire de...* et des vêtements du personnage éponyme de *Guelwaar*. Puis, nous discuterons comment certains personnages peuvent incarner une superposition de ce qui est traditionnellement conçu comme « traditionnel » et « moderne ». En utilisant la théorie de Frantz Fanon de *Peau noire, masques blancs* (1952), nous démontrerons que la superposition des espaces métaphoriques du moderne et du rural dans un individu engendre une identité nouvelle plus complexe qui dépasse les binarités coloniales. Et c'est cette identité complexifiée qui redonne aux sujets filmés la subjectivité que le colonialisme leur a niée.

#### **Les masques blancs de Fanon**

Frantz Fanon nous donne le cadre théorique pour analyser la superposition des symboles de ces films de Sembène dans *Peau noire, masque blanc*. Nous utilisons les identités Noir/Blanc ici dans cette manière suivante la nomenclature de Fanon, car selon lui il y a une binarité forcée : « il y a deux camps : le blanc et le noir » (1952, 6), établie par une histoire coloniale de hiérarchie raciale. Sembène se penche sur les idées de Fanon

dans ses films, et beaucoup de ses personnages manifestent ce que Fanon appelle « la névrose » : c'est-à-dire que les (ex)sujets colonisés se sentent aliénés par rapport à leur propre culture à cause de l'effacement de la culture autochtone. Au final, l'(ex)colonisé cherche à atteindre un idéal de « civilisation » occidentale, promue par la colonisation, et à porter un « masque blanc ». « Pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc » (1952, 185), dit Fanon. Cette condition psychologique que voit Fanon dans les sociétés coloniales est aussi visible dans les personnages de Diouana et Barthélémy, par exemple. Dans *La Noire de...*, Diouana parle souvent de ses aspirations de pouvoir vivre en France : habiter en métropole, acheter de nouvelles choses, et se prendre en photo pour rendre jaloux ses amis et sa famille. Barthélémy dans *Guelwaar* habite déjà à Paris. Il rejette ses origines sénégalaises, parle en français et s'habille à la française. Ces deux personnages aspirent à une vie « moderne », à la « civilisation », au consumérisme, et au style de vie français – en effet, un « masque blanc » qui se superpose sur leurs identités africaines jusqu'au point où il est imbriqué dans leur conception de soi.

L'argument de Fanon selon lequel le langage est l'un des moyens par lequel le Noir essaie d'être blanc est visible dans tous les films de Sembène. La langue française est toujours un symbole du pouvoir colonial, que les personnages assument pour atteindre une certaine légitimité. « Parler... c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation » (Fanon 1952, 13). On le voit très bien dans *Guelwaar*, quand Gora le gendarme parle avec le chef du village, qui lui demande à propos de Barthélémy, le fils de Guelwaar :

« Pourquoi est-ce que vous, les gens d'autorité, parlez en français devant nous les paysans ?

-- Ce monsieur est un Blanc.

-- Un Blanc noir ? Il ne comprend pas notre langue ?



- Pas un mot.
- Une personne inadaptée partout. »

Ce désir d'atteindre la civilisation blanche à travers la langue est exactement ce que fait Barthélémy dans *Guelwaar*. Il fait étalage de sa citoyenneté française en montrant son passeport français à Gora, une action qui le place plus haut dans la structure du pouvoir colonial et ex-colonial – mais que Sembène remet en question avec les critiques de Gora. Si l'homme blanc est le parangon de l'humanité dans cette structure de pouvoir, « le Noir qui connaît la métropole est un demi-dieu » (Fanon 1952, 15) – où c'est comme ça que se veulent Barthélémy et Diouana. Sembène conteste ce « masque blanc » en utilisant le wolof dans ses films, surtout ses derniers. Dans *Guelwaar*, le wolof peut exprimer des idées modernes aussi – on n'est pas obligé d'employer le français dans un milieu rural pour prouver que la conversation est « moderne ». Dans un moment très parlant du film, Gor Mag, un homme important du village de Guelwaar, reproche au maire et au commandant de ne pas parler le wolof.

Pourtant dans *Guelwaar*, tourné presque trente ans après *La Noire de...*, Sembène nous montre un moyen de sortir du dilemme de la peau noire et du masque blanc. Guelwaar est un personnage qui n'aspire pas à un futur à l'européenne ; mais il n'est pas coincé dans le passé non plus. Comme le dit Fanon, il ne devrait pas être censé prouver aux Blancs que les peuples noirs ont une histoire. « Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir » (Fanon 1952, 183). Et Guelwaar se penche sur ceci, dû au fait qu'il n'est ni emprisonné par sa tradition, ni par des idéaux coloniaux de la modernisation. Vers la fin du film, Guelwaar donne un discours passionné qui renonce le joug du néolibéralisme et néocolonialisme (cf. Introduction, p. 3). De façon

fanonienne, Guelwaar n'invoque ni la tradition des ancêtres ni la nouveauté des avènements de la modernisation pour justifier son argument. « J'appartiens irréductiblement à mon époque. Et c'est pour elle que je dois vivre » (Fanon 1952, 10). C'est à travers Guelwaar que Sembène fait exactement ceci : dans son discours Guelwaar se focalise sur les problèmes et les solutions du présent, pour les gens qui vivent aujourd'hui. Son discours et ses idéaux politiques incitent les spectateurs à agir maintenant pour leur localité, et non pas selon des arguments étrangers.

À travers la superposition – qui engendre de nouvelles identités chez les personnages – Sembène permet une subjectivité à ses personnages. Cette subjectivité démontre que les identités sont plus complexes que les termes binaires du traditionnel et du moderne, du rural et de l'urbain. En rupture avec la représentation du colonialisme (celle d'une binarité simple où existaient des objets et non pas les personnes), Sembène crée une carte métaphorique peuplée avec des êtres humains qui ont un futur et un passé.

### **Le symbole du masque dans *La Noire de...***

Sembène joue sur la conception du masque comme objet « traditionnel » dans *La Noire de...* Il emploie ce motif puissant pour démontrer que la « tradition » n'est pas figée dans les milieux ruraux ; en même temps, il suggère que ce masque et tout ce qu'il représente appartient et circule au Sénégal, et non pas en France où il pourrait être relégué au musée. Le masque est un symbole autour duquel tournent les binarités du tradition-modernité, noir-blanc, et Afrique-France.

On voit d'abord la différence *spatiale* de la France et Dakar à travers le masque : il est figé en France, mais circule à Dakar avec le petit garçon et Diouana. Le masque navigue dans l'espace avec ces personnages pour les aider à raconter l'histoire, comme

nous le verrons plus tard. À Dakar, le masque a une fonction rituelle, tandis qu'en France il est accroché au mur, devenu un objet purement esthétique, une contribution aux fétiches que l'Europe collectionne de ses colonies. Suivant les arguments du théoricien français Michel de Certeau dans son œuvre *L'Écriture de l'histoire* (1975), l'Occident emploie certains outils (l'écriture, les musées) pour s'approprier l'histoire des peuples autochtones, qui appartient à une autre épistémologie. Ainsi, le processus de collectionner des objets pour les archiver dans les musées européens constitue une devise de la colonisation, par laquelle on prend une chose de valeur rituelle ou culturelle pour le figer dans l'espace hors de son contexte en Europe. Ceci renforce la distinction des deux espaces : en France le mouvement du corps est strictement réglé (ce qui est aussi montré par l'enfermement de Diouana dans la maison; cf. chapitre II, pp. 26-27). Les personnages à Dakar, pourtant, ont une agencivité avec leur circulation libre dans la ville. Le masque est aussi sujet à cette distinction.

Le rapport du masque avec l'espace dans *La Noire de...* montre que le masque chez Sembène est représenté comme un personnage. Le masque est *introduit* auprès du spectateur comme pourrait l'être un personnage : il est situé spatialement, et se trouve caractérisé à travers l'évolution de sa relation avec d'autres personnages. Il apparaît ainsi dans la maison en France quand Diouana y entre pour la première fois. On a un gros plan du masque suspendu au mur, qui veille sur tous les événements qui se passent dans la maison [4:34]. Le masque devient le témoin d'un déjeuner entre Français qui exotifient l'Afrique et Diouana [8:50]. Le masque apparaît dans cette scène dans un plan général de la table des Français et Diouana qui sort de la cuisine pour leur servir à manger. Avec de la musique africaine en bande-son, elle nous raconte en voix-off comment elle veut entrer

dans la vie « moderne » et consommatrice de la France. Puis la caméra coupe à un plan poitrine de Monsieur et la musique change en style français, pendant que sa voix-off continue avant que la conversation des Français commence. Le masque revient dans un deuxième plan général quand Diouana ressort de la cuisine servir du riz. À ce moment, un monsieur se lève pour l'embrasser. Il est filmé de dos et Diouana de face, nous donnant l'image de sa tête blanche qui se superpose sur la sienne. Le masque donc témoigne l'histoire de Diouana pendant ces scènes qui la dénigrent. Il veille sur elle aussi quand elle fait le ménage [7:56], et témoigne de cette histoire des travailleurs noirs pour des maîtres blancs. Diouana fait appel au masque quand elle est enfermée dans la maison en France. « Que doit-on penser de moi à Dakar ? » [25:10], demande-t-elle au masque. Le masque comme personnage lui permet de communiquer avec Dakar et sert de lien entre elle, ses racines et sa famille.

Mais le masque est plus qu'un simple personnage. La superposition du masque sur des personnages à certains moments lui donne aussi le rôle d'un griot qui aide Diouana à raconter son histoire de façon autochtone, distincte du mode narratif occidental. En France, elle l'emploie pour invoquer son histoire collective sénégalaise. C'est devant le masque que l'enfant français dont Diouana s'occupe lui demande de jouer. Le garçonnet porte lui-même un masque, celui de Zorro, qui est contrasté avec le masque de Diouana dans la scène. Ici, Sembène emprunte à la mythologie occidentale pour faire référence à un personnage emblématique de la justice populaire, qui vole des riches et donne aux pauvres. Pourtant Diouana refuse de jouer la méchante contre laquelle se battrait le petit Zorro. Plutôt, elle décroche *son* masque du mur et le reprend

pour raconter sa propre histoire. Elle rejette ainsi cette mythologie occidentale et que sa vie y soit inscrite.

Dans une séquence à Dakar, elle utilise le masque comme outil de griot pour raconter une histoire. Elle danse autour de quelqu'un avec le masque, chantant « J'ai du travail chez les blancs ! » [16:40]. Le masque est là pour l'aider à raconter ces nouvelles et témoigne toute l'histoire de Diouana et son futur voyage. Si le masque joue le rôle d'un griot, son rapport avec Diouana est parfois ironique. D'abord, après que le masque est présenté aux spectateurs en France, Sembène nous montre comment le masque est tombé entre les mains des Français en premier lieu. À Dakar, Diouana prend le masque avec lequel un petit garçon joue et lui offre de le lui payer. Donc on peut dire que ce masque, qui devient si important plus tard, n'a jamais vraiment appartenu à Diouana depuis le début, et qu'elle se l'était approprié pour le donner aux Français dans un échange de « tradition » africaine pour le travail chez les Français. Il est ironique que Diouana emploie le masque pour raconter la nouvelle qu'elle déménagera en France. Ce désir de « monter » une échelle sociale et d'adopter un style de vie moderne et consommateur en métropole constitue le « masque blanc » de Fanon. Son aliénation est complexe ici : elle vise à un style de vie français à la surface, mais elle dépend d'un objet rituel autochtone pour l'exprimer. Cette aliénation nuancée est achevée jusqu'au bout avec la fin tragique de Diouana.

Le masque représente aussi la dialectique coloniale dans le film et la subjugation du « noir » par le « blanc ». Bien que la distinction raciale de Fanon entre noir et blanc est toujours reliée, nous pouvons aussi examiner cette binarité en termes des couleurs. À travers le film, le blanc enveloppe le noir petit à petit. Quand elle décroche le masque du

mur, Diouana ferme la porte à la caméra ; son personnage disparaît à l'écran dans une cellule de porte et de murs blancs. On le voit encore dans la scène de sa mort, avec son corps complètement entouré de blanc stérile dans la salle de bain [49:10] (Fig.1).

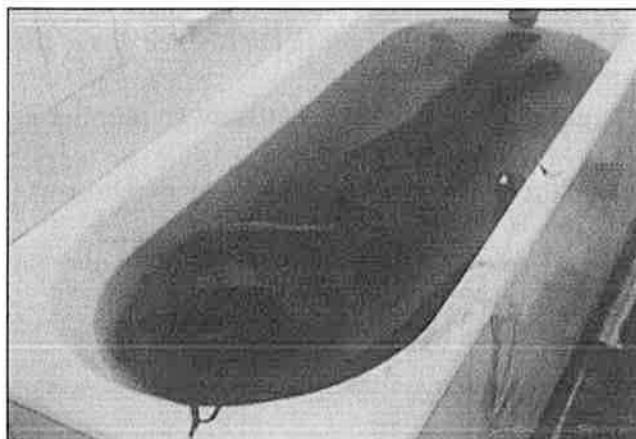
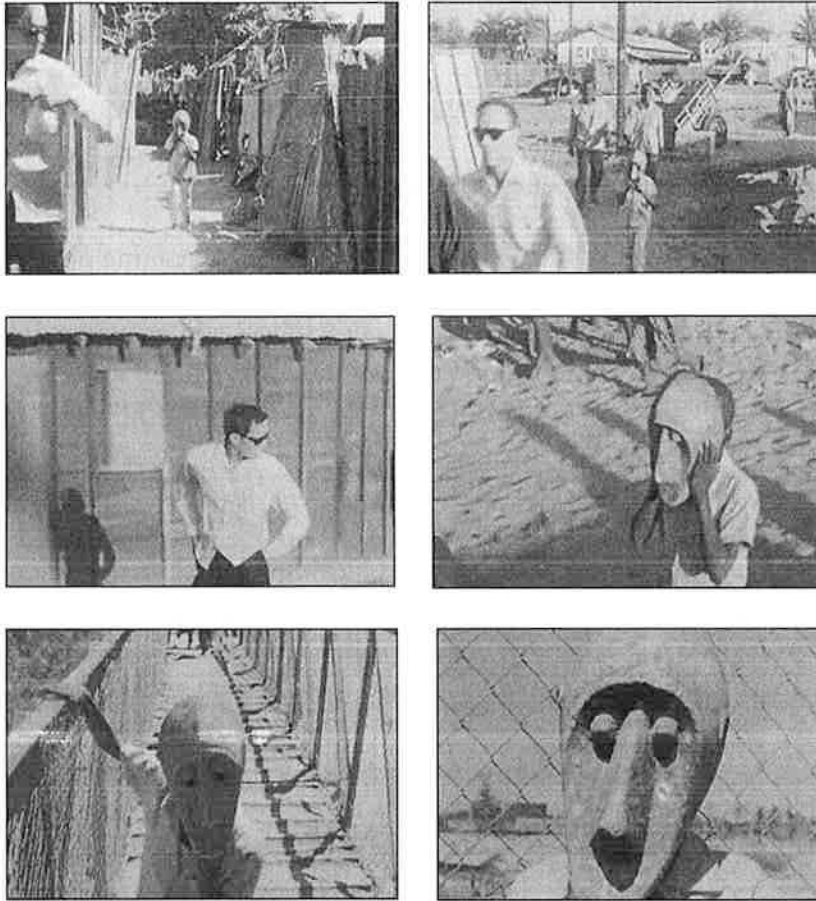


Fig. 1: Le couleur blanc enveloppe Diouana à la fin du film (*La Noire de...*)

La dichotomie des couleurs revient encore quand Diouana et Madame se battent pour le contrôle du masque [46:25]. Au début de cette scène, Diouana s'accroupit par terre, et la caméra est à *sa* hauteur au lieu de celle de Madame, qui reste debout sur Diouana. Madame trouve le masque, et Diouana le réclame. Les deux tournent autour du masque, l'angle de la caméra changeant en plan et contre-plan. La caméra adopte donc le point de vue d'une d'entre elles, puis coupe à l'autre point de vue. Le visage de Diouana est calme, alors que celui de Madame est perturbé. Madame est dépeinte comme infantine, car elle se vexe quand elle n'obtient pas ce qu'elle veut. Au moment où Madame appelle Monsieur pour l'aider, nous adoptons le point de vue de Diouana. Madame voudrait tout prendre de Diouana: son identité, sa dignité, et finalement ses racines à sa culture. Madame illustre les européens qui veulent posséder la culture africaine, mais Sembène nous montre que les jours de l'archive coloniale sont finis.

Enfin, le masque est restitué à sa propre place, et comme un griot, finit par raconter sa propre histoire. En effet, le patron de Diouana rapporte le masque à la famille de celle-ci après sa mort, comme si le masque incarnait toute l'histoire de sa subjugation et que le redonner pouvait alléger la conscience des « maîtres ». Le masque est alors repris par le garçonnet auquel il appartenait en premier lieu. Dans la séquence finale, après la rencontre de Monsieur et de la mère de Diouana [54:00], l'enfant est filmé dans un plan taille : il voit le masque posé sur la valise, il regarde derrière lui Monsieur qui est en train de quitter le cadre, et il prend le masque et le superpose sur son visage, et se tourne pour le suivre.

On a une série de plans où le garçon suit le monsieur jusqu'à ce qu'il disparaisse du cadre. Ensuite, la séquence devient plus comme une scène de chasse, avec plusieurs coupes aux plans du garçon et Monsieur en succession (Figs. 2-7). Les plans du garçon se focalisent sur lui, mais les ombres des gens qui le suivent suggèrent qu'il est soutenu par sa communauté. Puis, on a un plan général de Monsieur qui traverse le pont, et une coupe à un plan poitrine du garçon qui monte et avance vers la caméra, avant d'avoir un plan américain de Monsieur qui rentre dans sa voiture, et un gros plan du garçon devant un grillage. Après le départ de la voiture, le garçon abaisse le masque très lentement et nous laisse avec un gros plan de son visage regardant la caméra. En résumé, le garçon poursuit Monsieur à travers la ville et à travers l'écran— dans chaque plan, l'enfant le poursuit jusqu'à ce qu'il sorte du cadre — il le chasse du plan cinématique et de son espace, ce qui démontre sur un plan cinématique et symbolique la place légitime du masque à Dakar à l'inverse des anciens colonisateurs.



Figs. 2-7: La "scène de chasse" du garçon et Monsieur dans *La Noire de...*

Ceci veut dire que, dans un premier temps, même un symbole « traditionnel » peut trouver sa place dans un milieu urbain, et donc n'est pas relégué au milieu rural. Sembène utilise le masque-comme-griot pour raconter une histoire *urbaine* : le film n'a lieu que dans des endroits urbains, mais ce symbole de la « tradition » est aussi pertinent, et revient à sa place légitime à Dakar. Dans un deuxième temps, les traditions africaines n'appartiennent pas en France. Sembène rejette la revendication des Européens de collectionner, catégoriser et archiver les cultures africaines. Sembène fait revenir le masque à sa place légitime. Il est aussi important que le masque retombe dans les mains du petit garçon à Dakar – cette scène finale montre que l'espoir reste avec les jeunes, qui



peuvent choisir la direction du reste de l'histoire. Finalement, la superposition fait partie de la production de l'identité, comme nous le verrons aussi dans *Guelwaar*.

### **La superposition des vêtements dans *La Noire de...* et *Guelwaar***

Les vêtements dans ces deux films peuvent être considérés comme des « masques blancs » qui contribuent à l'aliénation quand ils sont superposés sur les personnages. On voit un exemple de ceci dans *La Noire de...* quand Madame donne à Diouana un tablier et s'attend à ce qu'elle assume le rôle d'une bonne à la française [7:12]. Cet acte est censé transformer l'identité de Diouana, et dans un certain sens, il réussit : elle devient une servante en jouant ce rôle, en partie par le biais du tablier. Mais Madame ne se contente pas de couvrir les vêtements jolis avec un tablier. Quand Diouana sort de sa chambre portant une jolie robe, le tablier, et des talons, Madame lui commande d'enlever ses chaussures : « N'oublie pas que tu es une bonne, et maintenant les enfants sont là alors fini de rigoler » [33:30]. Madame ne pouvait pas permettre à Diouana de naviguer l'espace en tant que quelque chose d'autre qu'une servante, et elle superpose cette identité sur elle. Le tablier couvre l'identité, l'individualité, l'origine de Diouana pour que son corps soit reconnaissable aux Français, tandis qu'avec les chaussures Diouana enlève tout ce qu'elle voulait atteindre en France.

Les vêtements de *Guelwaar* constituent aussi une superposition d'un costume occidental sur quelqu'un qui ne se soumettait pas à cette idéologie. Cependant, la réaction de *Guelwaar* à ces superpositions est différente de celle de Diouana, qui vit cette aliénation jusqu'à une fin tragique. Si les vêtements de Diouana signifient la subjectivisation de son corps et son identité, Sembène revendique l'agencivité de *Guelwaar* à travers son rapport avec les vêtements et son corps. Comme le note Langford

(2003), Guelwaar est dévoué à la politique avec son corps (on s'est débarrassé de lui à cause de ses activités politiques) autant qu'avec son esprit. Même si le corps de Guelwaar est notamment absent du film, ses pensées continuent à influencer les actions des autres dans le film. Et en fait, c'est la récupération de son corps du cimetière à la fin du film qui permet au peuple de transgresser le besoin pour l'aide alimentaire :

*La récupération du corps de Guelwaar donc présage la transgression du peuple des barrières au progrès présentées par l'aide de l'Occident, et l'aide alimentaire ne leurs donne plus d'ordres d'en haut, car c'était symboliquement jeté par terre et piétiné sous-pied. Ainsi le film rejette l'administration et la régulation du corps de l'africain par des intérêts extérieurs en même temps qu'il met l'emphase sur les possibilités pour l'agencivité du sujet africain (Langford 2003, 120 ; c'est moi qui traduit)<sup>16</sup>.*

Donc même si son corps est absent dans le film, ses idées ont un rôle très influent à jouer.

Si Guelwaar achève une agencivité à travers l'absence de son corps, cette absence fournit des opportunités aussi pour complexifier ce personnage et ses idéaux politiques. Ceci se voit dans la scène où sa femme Nogoy parle à ses vêtements funéraires – un costume occidental, qui n'aurait jamais pu retenir le corps de quelqu'un aussi anti-occidental que Guelwaar (Fig. 8). Pourtant, ces vêtements vides servent comme une table rase pour Nogoy de lui imposer ces sentiments. Elle dit :

*Je dirai à tout le monde comment c'était entre nous. Tu n'as jamais voulu que je cherche des conseils de l'extérieur, d'ici dans la communauté où d'ailleurs. Tes amis ont soutenu ta lutte contre l'aide de l'étranger, mais aujourd'hui ils sont ici et mangent à leur plein. [35:00]*

Langford mentionne cet exemple pour illustrer l'absence du corps de Guelwaar ; et parle aussi de la position particulièrement difficile des femmes en atteignant leur subjectivité -

---

<sup>16</sup> Texte original: "The recovery of Guelwaar's body thus presages the people's crossing over the barriers to progress presented by Western aid, and food aid no longer dictates to them from above, having been symbolically thrown down and trampled underfoot. In this way the film rejects the administration and regulation of the African's body by outside interests at the same time as it emphasizes the possibilities for the African subject's agency."

car même si Guelwaar étaient passionnément anti-néocolonialiste, ses actions politiques n'ont pas étendu au niveau local, vue que sa fille Sophie doit se prostituer à Dakar pour faire rentrer de l'argent à la maison. Cependant, Langford n'analyse pas la situation particulière de Nogoy en tant que femme dans cette séquence des vêtements. Sur ses vêtements funèbres occidentaux, Nogoy superpose ses propres souvenirs de lui, et le spectateur apprend que malgré sa lutte contre l'oppression néocoloniale, Guelwaar ne traitait pas sa femme de manière équitable. Cette tension entre la politique de Guelwaar et ses actions locales se manifeste ici. L'argument de Sembène est complexe, comme il faut tenter à éliminer les forces néocoloniales en même temps que les problèmes de la société sénégalaise.



Fig. 8: Les vêtements funèbres de Guelwaar (*Guelwaar*)

Nous avons vu ainsi le rapport étroit entre la superposition des symboles sur le corps et l'expression de l'identité. En assumant (ou pas, dans le cas des vêtements de Guelwaar) un symbole de manière fanonienne (c'est-à-dire en mettant un masque blanc sur la peau noire), la personne change sa performance de soi, et donc son identité. Sembène trouve un moyen pour dépasser cette binarité, car on n'est pas réductible aux éléments qui la composent. La solution de Sembène est nécessairement spatiale : on est contraint par son espace, mais en décolonisant la carte, on peut l'utiliser comme outil de libération.

## Conclusion

*Comme tout art, le cinéma est la réflexion de l'expérience humaine, une quête de Soi*<sup>17</sup>.  
-- Sheila Petty, *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*

Dans sa cinématographie, Sembène a brisé les binarités entre l'urbain et le rural, le moderne et le traditionnel établies par les films coloniaux. Nous avons vu comment ce projet a été effectué à travers les trois films de *Borom Sarret*, *La Noire de...* et *Guelwaar*. Les films coloniaux *sont constitutifs de et constituent* une carte, à la fois physique et métaphorique. Leur façon de représenter l'espace a inscrit ces fausses divisions entre des espaces en guise de réalité, ce qui a contribué à l'incarnation de l'injustice dans une hiérarchie raciale coloniale. En s'impliquant dans la « carte métaphorique » coloniale, Sembène est parvenu à réapproprier ces mêmes outils coloniaux et atteindre son propre projet.

Cette carte métaphorique inscrite dans les films coloniaux est réappropriée et reimaginée par Sembène avec des tactiques cinématographiques inattendues : la juxtaposition et la superposition. Dans le cadre de l'hétérotopie de Foucault, la juxtaposition rassemble plusieurs éléments – des espaces de la ville par exemple – dans le même endroit, notamment le cimetière. Cette méthode donc parvient à dépasser les binarités du colonisateur-colonisé, du traditionnel-modernisme, et de l'urbain-rural. Sembène utilise la superposition symbolique de manière explicite justement pour souligner l'injustice de la superposition des idéaux coloniaux sur des épistémologies des colonisés. Mais l'argument de Sembène n'est pas réducteur à néant : il nous offre des manières subversives d'utiliser le corps et l'espace pour transgresser des binarités établies inscrites dans la carte métaphorique (néo)coloniale.

---

<sup>17</sup> Texte original: "Like all art, cinema is the reflection of human experience, a journey into the search for Self."

Ce travail a donc exploré comment Sembène combatte les injustices coloniales et néocoloniales dans ces trois films. Pourtant, il utilise ces mêmes outils (parmi d'autres) dans ses autres films. Par exemple dans *Xala* (1974), il dépeint la nouvelle bourgeoisie urbaine et les problèmes de la modernisation à Dakar. On pourrait utiliser l'optique sembénienne de cette étude pour analyser comment Sembène juxtapose et superpose certains symboles sociaux dans ce film pour mieux comprendre la société urbaine sénégalaise et comment on peut résoudre ces problèmes venants du néocolonialisme de l'Occident.

De plus, ce n'est que Sembène qui a utilisé les motifs que nous avons étudié dans ce travail, soient la juxtaposition et la superposition pour former une optique décolonisatrice. Sembène a laissé un legs très important dans le cinéma africain et il a eu énormément d'influence sur ses cinéastes contemporains et ceux qui l'ont suivi. Il a commencé la tradition d'utiliser les langues vernaculaires dans le cinéma en partie de sa pratique du cinéma engagé socio-politiquement, ainsi que plusieurs de ses contemporains. En particulier, Sembène a beaucoup influencé son compatriote Djibril Diop Mambety qui, aussi que les derniers films de Sembène, traitait les thèmes du genre et les idées « modernes » en milieux ruraux. On pourrait donc étendre cette étude aux films des autres cinéastes africains.

Finalement, ce travail apporte sur l'importance de Sembène dans le domaine sociétal. En tant que cinéaste africain très précoce, juste le fait d'avoir fait des films constituait un acte politique. L'engagement social de Sembène et ses films contribue à son legs jusqu'à aujourd'hui. Comme le dit la théoricienne du cinéma Valérie Orlando, « film, dans le sens sembénien, agit comme la voix du peuple, un outil pour défier

l'autorité »<sup>18</sup> (448 ; c'est moi qui traduit). Une future étude examinerait exactement comment Sembène a eu tant d'influence sur non seulement le cinéma mais aussi la société, et comment il a réussi à faire le pont entre les deux. Surtout, il nous montre que le dialogue entre l'art et la société est plus vivante que jamais.

---

<sup>18</sup> Texte original: "Film, in the Sembènian sense, acts as the voice of the people; a tool to challenge authority."

## Bibliographie

### **Œuvres primaires :**

Sembène Ousmane, dir. Borom Sarret. 1963. Film.

----- La Noire de... 1966. Film.

----- Guelwaar. 1992. Film.

### **Œuvres secondaires :**

Bhabha, Homi K. « What does the Black Man Want ? » New Formations. 1 (1987): 118-124.

Césaire, Aimé. Discours sur le Colonialisme. Paris : Présence Africaine. 1989 [1955].

Conley, Verena Andermatt. Spatial Ecologies : Urban Sites, State and World-Space in French Cultural Theory. Liverpool: Liverpool University Press. 2012. 1-10.

De Certeau, Michel. L'Écriture de l'Histoire. Paris : Editions Gallimard. 1975.

Emery, Marion : « Vers de nouvelles hétérotopies ». Paris: <pedagogie.paris-malaquais.archi.fr>

Fanon, Frantz. Les Damnés de la Terre. Paris : Poche. 2007 [1961].

----- Peau noire, masques blancs. Paris : Éditions du Seuil. 1965 [1952].

Foucault, Michel. « Des espaces autres : hétérotopies » dans Dites et écrits. 1967.

Huggan, Graham. « Decolonizing the Map : Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection ». A Review of International English Literature. 20:4 (1989): 116-131.

Jonassaint, Jean. « Le cinema de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie ». Ethnologies. 31:2 (2009) : 241-286.

Langford, Rachael. « Challenging the Colonization of Space: Exteriors and Interiors in the Films of Ousmane Sembène and Souleymane Cissé ». Francophone post-colonial cultures: critical essays. USA: Lexington Books, 2003. 114- 125.

----- « Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and

Literature: Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de...* (1965) and *Cinéma* (1997) ». French Cultural Studies. 16:91 (2005) : 91-104.

Lefebvre, Henri. La production de l'espace. Paris : 1974, 4e édition, Ed. Anthropos, 2000.

McCallum, Pamela. « Irony, Colonialism and Representation: The Case of Sembène Ousmane's *La Noire de* ». Mattoid 52-53 (1998): 158-165.

Orlando, Valérie. « Voices of African Filmmakers : Contemporary Issues in Francophone West African Filmmaking », Quarterly Review of Film and Video, 10 septembre 2007.

Ouédraogo, Dragoss. « L'héritage de Sembène Ousmane ». Figuration et mémoire dans les cinémas africains. Ed. Jean Ouédraogo. Paris : L'Harmattan, 2010. 19-23.

Petty, Sheila. « Introduction » dans A Call to Action : The Films of Ousmane Sembene. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

Sanaker, John Kristian. La Rencontre des Langues dans le cinéma francophone. Paris : L'Harmattan, 2010. 103-133.

Ungar, Steven. « Making Waves : René Vautier's Afrique 50 and the Emergence of Anti-Colonial Cinema », L'Esprit Créateur, 51:3 (2011): 34-46.