

---

Theses and Dissertations

---

Fall 2010

# Histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique de l'Ouest à travers les figures du griot dans les films d'Ousmane Sembène

Moussa Balla Fall  
*University of Iowa*

Copyright 2010 Moussa Balla Fall

This dissertation is available at Iowa Research Online: <https://ir.uiowa.edu/etd/799>

---

## Recommended Citation

Fall, Moussa Balla. "Histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique de l'Ouest à travers les figures du griot dans les films d'Ousmane Sembène." PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2010.  
<https://ir.uiowa.edu/etd/799>. <https://doi.org/10.17077/etd.mcs5ad8l>

---

Follow this and additional works at: <https://ir.uiowa.edu/etd>



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

HISTOIRE COLONIALE ET POSTCOLONIALE DE L'AFRIQUE DE L'OUEST À  
TRAVERS LES FIGURES DU GRIOT DANS LES FILMS D'OUSMANE SEMBÈNE

by

Moussa Balla Fall

An Abstract

Of a thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the Doctor of  
Philosophy degree in French and Francophone  
World Studies in the Graduate College of  
The University of Iowa

December 2010

Thesis Supervisor: Associate Professor Anny Dominique Curtius

## ABSTRACT

My thesis examines the figures of the griot in five films by Senegalese writer and film director, Ousmane Sembène, widely considered “the Father of African Cinema.” I evaluate the figures of the griot in Sembène’s works from the vital place played by history. I focus on the use of the griot by Sembène to rewrite sub-Saharan African history. I compare Sembène’s representation of history with modern historical criteria laid out by Paul Ricoeur, Michel de Certeau and Pierre Nora. The central claim of my dissertation is that the griot should be contextualized as a historical figure that interprets memory and influences the perception of the past rather than as a mere literary and cinematic device. Current scholarship on Sembène privileges the Western interpretation of the griot as storyteller, that is, the narrative aspect over the more restrictive position the griot traditionally holds in West African societies.

The historical aspect of the griot’s representations provides an unparalleled opportunity to free Sembène’s works from classical ideologies such as Marxism and Panafricanism or his role as “father of African cinema” as well as to contribute to the debate between history and memory from a West African perspective. To analyze the representation of history through the figures of the griot in Sembène’s films, I chose to study five films by Ousmane Sembène that depict three distinct eras (the pre-colonial, colonial, and post-colonial periods) in West African history: *Black Girl* (1966), *Emitai* (1971), *Ceddo* (1977), *Camp de Thiaroye* (1987), and *Guelwaar* (1992).

Abstract Approved: \_\_\_\_\_

Thesis Supervisor

\_\_\_\_\_  
Title and Department

\_\_\_\_\_  
Date

HISTOIRE COLONIALE ET POSTCOLONIALE DE L'AFRIQUE DE L'OUEST À  
TRAVERS LES FIGURES DU GRIOT DANS LES FILMS D'OUSMANE SEMBÈNE

by

Moussa Balla Fall

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the Doctor of  
Philosophy degree in French and Francophone  
World Studies in the Graduate College of  
The University of Iowa

December 2010

Thesis Supervisor: Associate Professor Anny Dominique Curtius

Graduate College  
The University of Iowa  
Iowa City, Iowa

CERTIFICATE OF APPROVAL

---

PH.D. THESIS

---

This is to certify that the Ph.D. thesis of

Moussa Balla Fall

has been approved by the Examining Committee  
for the thesis requirement for the Doctor of Philosophy  
degree in French and Francophone World Studies at the  
December 2010 graduation.

Thesis Committee:

\_\_\_\_\_  
Anny Dominique Curtius, Thesis Supervisor

\_\_\_\_\_  
Lyombe Eko

\_\_\_\_\_  
Michel Laronde

\_\_\_\_\_  
Roland Racevskis

\_\_\_\_\_  
Steven Ungar

To  
Hadija, Mame Diarra, Mafily, my family and friends.

Il est naturel quand des peuples se cherchent, qu'ils se reportent dans leur passé, et que, creusant ce passé, ils y cherchent passionnément les traits des êtres et des choses qui ont guidé leurs destin.

Camara Laye  
*Le maître de la parole*

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'Université d'Iowa en particulier le Département de Français et d'Italien, un cadre institutionnel et intellectuel, qui m'a permis d'évoluer dans un environnement propice à la recherche et à l'écriture de ma thèse. Je remercie particulièrement Anny Dominique Curtius ma directrice de thèse qui a bien voulu encadrer ce travail malgré ses charges multiples et dont l'ouverture d'esprit, les encouragements et les critiques ont permis de mener à terme ce travail de thèse. Je remercie aussi Michel Laronde pour sa disponibilité et ses critiques constructives. Mes remerciements vont également à Lyombe Eko, à Roland Racevskis, à Steven Ungar pour leurs conseils et surtout pour avoir accepté d'être membres du jury.

Merci surtout à ma femme Mame Diarra et à ma fille Hadija pour leur patience et dont l'amour et la générosité n'ont cessé de me soutenir tout au long de cette quête.

Enfin, merci à mes parents pour m'avoir éduqué dans la rigueur et la discipline et pour avoir inculqué en moi le désir de la connaissance.



## ABSTRACT

My thesis examines the figures of the griot in five films by Senegalese writer and film director, Ousmane Sembène, widely considered “the Father of African Cinema.” I evaluate the figures of the griot in Sembène’s works from the vital place played by history. I focus on the use of the griot by Sembène to rewrite sub-Saharan African history. I compare Sembène’s representation of history with modern historical criteria laid out by Paul Ricoeur, Michel de Certeau and Pierre Nora. The central claim of my dissertation is that the griot should be contextualized as a historical figure that interprets memory and influences the perception of the past rather than as a mere literary and cinematic device. Current scholarship on Sembène privileges the Western interpretation of the griot as storyteller, that is, the narrative aspect over the more restrictive position the griot traditionally holds in West African societies.

The historical aspect of the griot’s representations provides an unparalleled opportunity to free Sembène works from classical ideologies such as Marxism and Panafricanism or his role as “father of African cinema” as well as to contribute to the debate between history and memory from a West African perspective. To analyze the representation of history through the figures of the griot in Sembène’s films, I chose to study five films by Ousmane Sembène that depict three distinct eras (the pre-colonial, colonial, and post-colonial periods) in West African history: *Black Girl* (1966), *Emitai* (1971), *Ceddo* (1977), *Camp de Thiaroye* (1987), and *Guelwaar* (1992)

## TABLE OF CONTENTS

CHAPITRE I: INTRODUCTION.....	1
I.1 Raisons d'un choix.....	9
I.2 Cadre théorique.....	17
I.3 Organisation.....	27
CHAPITRE II: DU GRIOT A LA FIGURE DU GRIOT : DE LA RÉALITÉ AU MYTHE.....	38
II.1 Généalogie du griot et de ses figures.....	44
II.2 Définition du griot et de ses figures.....	52
II.3 Les fonctions du griot.....	57
II.3.1 Le griot narrateur.....	58
II.3.2 Le griot conteur.....	60
II.3.3 Le griot historien.....	65
CHAPITRE III: LES FIGURES DU GRIOT DANS L'ŒUVRE FILMIQUE DE SEMBÈNE.....	75
III.1 Le griot éducateur : Le cinéma comme école du soir.....	78
III.2 Le griot acteur ou témoin.....	85
III.3 Le griot conteur ou narrateur.....	89
III.4 Le griot porte-parole ou metteur en scène.....	96
CHAPITRE IV: ANALYSE DES ÉLÉMENTS FILMIQUES SEMBÉNIENS.....	102
IV.1 Du corps-image à l'image-corps.....	108
IV.2 Des sans voix en quête de voix.....	122
IV.3 Une musique narrative.....	136
IV.4 Une narration didactique.....	145
CHAPITRE V: HISTOIRE GRIOTIQUE : ASPECTS DES FILMS DE SEMBÈNE OUSMANE.....	160
V.1 Contexte d'une écriture griotique et filmique de l'histoire.....	171
V.2 Réécriture griotique et filmique de l'histoire coloniale et postcoloniale.....	188
V.3 Enjeux d'une écriture griotique et filmique de l'histoire.....	215
CHAPITRE VI: BILAN D'UNE REPRÉSENTATION HISTORIQUE À TRAVERS LA FIGURE DU GRIOT.....	236
VI.1 Les rapports cinéma- histoire.....	242
VI.2 Les limites d'une écriture griotique et filmique de l'histoire.....	254
VI.3 Le genre de la figure du griot : le problème de la « jelimuso ».....	267
CONCLUSION.....	284
BIBLIOGRAPHIE.....	293

## INTRODUCTION

Ce projet consacré à Ousmane Sembène, auteur et cinéaste africain d'origine sénégalaise, se propose d'examiner la représentation de l'histoire de l'Afrique subsaharienne dans ses films à travers les figures du griot. De son premier film, *Borom Sarret* à *Camp de Thiaroye*, en passant par *La Noire de...*, *Emitai*, *Ceddo*, et *Guelwaar* les films de Sembène sont traversés de manière répétitive par la figure du griot. Le griot est une figure socio-historique ancrée dans l'histoire des sociétés Ouest-africaines puisqu'il remonte à l'empire du Mali au treizième siècle. C'est pourquoi, dans *Griots and Griottes*, Thomas Hale en fait une réalité exclusive de l'Afrique de la Savane et du Sahel (*Griots and Griottes* : 333).

Malgré son ancrage social et géographique la figure du griot est sortie de son cadre historique pour être déplacée, multipliée et diversifiée. Par conséquent, elle est une figure en perpétuelle mutation d'un pays à un autre, du village à la ville, et cela depuis l'éclatement de l'empire du Mali. Dès lors, d'où part Sembène quand il utilise la figure du griot ? Se situe-t-il du côté du griot éclaté ou du griot unifié ? Entendons ici par griot éclaté, la démultiplication de la notion du griot et son déplacement dans un cadre autre que celui de l'Afrique de l'Ouest. A l'inverse, le griot unifié se réfère à son enracinement dans un contexte géo-historique précis. Il faut souligner que ces mises au point sont essentielles pour mieux cerner la question du griot chez Sembène car la figure du griot est une réalité qui bouge en fonction des pays et des cultures. C'est ainsi que le griot ne désigne pas la même réalité du Sénégal au Mali et même à l'intérieur d'un pays

comme le Sénégal le griot ne signifie pas la même chose chez les Peuhls et chez les Wolofs.

Les films de Sembène sont traversés par deux portraits du griot. Dans *Niaye* nous avons une peinture positive du griot alors que dans *Borom Sarret* c'est l'inverse puisque le griot nous est présenté d'une manière négative. Dès lors comment interpréter ces deux figures opposées du griot à l'intérieur d'un même corpus ? Est-ce que Sembène se pose la question ou l'adresse- elle aux spectateurs pour montrer à ces derniers qu'il y a plusieurs figures du griot ? C'est à partir de cette perspective de la figure du griot que je vais aborder la question du griot chez Sembène. Ces deux perceptions de Sembène sur le griot à savoir celle négative et positive correspondent aux doubles connotations du terme griot soulignées par Hale quand il écrit: « The insertion of the term griot into the non- African world carries with it both positive and negative connotations. » (*Griots and Griottes*: 323). Autrement dit, le terme griot une fois sorti de son contexte historique ouest-africain a subi une déformation sémantique. Il signifie et désigne l'écrivain, le cinéaste, le peintre, le musicien et le philosophe. Sembène n'est pas le seul cinéaste<sup>1</sup> à utiliser la figure du griot. Par conséquent, qu'est-ce-qui fait la singularité de la figure du griot chez Sembène ?

Le court métrage de Sembène *Borom Sarret* a été le premier film africain, c'est-à-dire un film réalisé en Afrique par des Africains. Avant les indépendances des pays de l'Afrique francophone, c'est-à-dire pendant la période coloniale le décret Laval du 11 Mars 1934 stipulait que toute prise de vue cinématographique devait passer par une

---

<sup>1</sup> Le griot est aussi présent dans d'autres films comme *Djeli, conte d'aujourd'hui* (1981) de Fadiké Lancina, *Keita ! L'héritage du griot* (1994) de Dani Kouyaté, *Guimba* (1994) de Cheick Oumar Sissoko et *Bamako* (2000) d'Abderrahmane Sissako.

autorisation administrative. C'est sans doute la raison pour laquelle *Afrique sur Seine* a été tournée à Paris, car Vieyra n'a pas obtenu l'autorisation de tourner un film au Sénégal. C'est aussi au nom de ce décret que *Afrique 50* de René Vautier et *Les statues meurent aussi* d'Alain Resnais et de Chris Marker ont été censurés. Cette législation sur la dynamique cinématographique en Afrique francophone empêchait les Africains de se représenter à l'écran. Par conséquent il y avait des films sur l'Afrique et les Africains mais ils étaient réalisés par des Européens. C'est dans ce contexte qu'il faut situer les films de Jean Rouch comme *Moi un noir* (1957) ou encore celui de René Vautier, *Afrique 50* (1950). Dans une telle perspective, Sembène inaugure, en 1963, l'auto représentation avec *Borom Sarret*.

La représentation de l'histoire dans les films d'Ousmane Sembène tout comme la présence du griot est une constante. C'est la raison pour laquelle ce travail se propose d'examiner la représentation de l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique de l'ouest à travers les figures du griot dans l'espoir que cette recherche pourra révéler d'autres dimensions du griot qui n'ont pas encore été explorées. Aussi ce travail participera au débat entre l'histoire et la mémoire car la représentation historique de Sembène à travers la figure du griot se situe à l'intérieur de cette jonction histoire et mémoire.

Parler de la représentation historique dans les films de Sembène peut paraître problématique parce que dans la conception occidentale en général, l'histoire est considérée comme histoire uniquement sous sa forme écrite. Autrement dit, toute histoire qui veut bénéficier du statut et de la valeur historique doit être écrite. Par conséquent les histoires africaines du fait de leur caractère oral se voient exclues de cette vision

historique occidentale. Hegel déjà excluait l'Afrique du continent de l'histoire. Il considérait l'Afrique et les Africains comme n'étant pas encore entrés dans l'histoire. (*La raison dans l'Histoire* : 39). Nous reviendrons en détails sur cette question dans nos développements ultérieurs. Si nous l'avons évoquée c'est pour montrer toute la complexité de la question historique chez Sembène.

Cela dit, il convient de préciser que la notion d'histoire est culturelle et relative puisque comme le remarque Hale, pour considérer le griot comme historien il faut tenir compte du contexte culturel et social de ce dernier. En effet, il écrit: « To appreciate griot as oral historians, we need to take a culturally relative view of history, one that accepts other people's notions of what constitutes the past ». (*Griots and Griottes* : 24). Définir le griot comme historien du fait de ses fonctions multiples qui sont le plus souvent politico-social est le pari que je me fais dans ce travail car c'est par rapport aux préoccupations des sociétés que le discours historique est produit. Mon objectif dans ce travail est d'analyser les modalités de la représentation historique dans les films de Sembène à travers les figures du griot et de les confronter avec les critères historiques dressés par Paul Ricœur, Michel de Certeau, Pierre Nora et Marc Ferro afin de voir dans quelle mesure la représentation historique sénégalaise a valeur historique.

Dans ce travail ce n'est pas tout le corpus cinématographique de Sembène qui va être pris en considération encore moins ses œuvres littéraires dans la mesure où une telle démarche risque de faire de mon travail une entreprise d'analyse généralisante sans examen approfondi et exhaustif. Par conséquent mon analyse se basera essentiellement sur cinq films dans lesquels la représentation de l'histoire est présente de manière constante. Ce sont *La Noire de ...*, *Emitai*, *Ceddo*, *Guelwaar* et *Camp Thiaroye*. Tous ces

films sélectionnés font de la représentation historique leur point culminant et entretiennent des rapports multiples avec le passé au sens où ils le mettent en scène et cela sous plusieurs points de vue.

D'abord, ils s'inscrivent dans une histoire sociale qui exprime les réalités d'une époque précise et se matérialise dans une situation tragique au sens grec où les personnages de Sembène se battent contre un destin tragique. Ensuite, les images, les valeurs et les concepts proposés par les films sont des éléments historiques d'une société qui se cherche. Ils sont donc à mi-chemin entre un passé traditionnel et un avenir fait de mutations qui bouleversent ses anciennes structures. Enfin, les films de Sembène sont des tentatives de reconstitution du passé et par conséquent ils suggèrent un point de vue sur l'époque et les événements qu'ils abordent. Mais pour autant peut-on parler d'un cinéma historique chez Sembène ? Sans vouloir anticiper à la réponse de cette question il est évident que reconstruire l'histoire c'est ce que *La Noire de ...*, *Ceddo*, *Emitai*, *Guelwaar*, et *Camp Thiaroye* tentent de faire.

Il est possible de parler de caméra historique chez Sembène et de voir ses films comme des « lieux de mémoire » au sens que Nora donne à cette expression dans *Les Lieux de Mémoire* car ils sont remplis de « traces » du passé et participent au refus de l'oubli. Dans une telle perspective, il y a un besoin d'écriture ou de réécriture d'histoire chez Sembène puisque si l'on en croit Paul Ricœur, il y a toujours chez l'homme, « un besoin d'histoire qu'elle soit monumentale, traditionnaliste ou critique. » (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 381). Ce besoin est justifié par Nietzsche dans *Considérations Intempestives* lorsqu'il affirme que l'histoire permet à l'homme « de guérir ses blessures, de réparer ses pertes, de reconstituer sur son propre fonds les formes brisées »

(*Considérations intempestives*: 97). Ces propos de Nietzsche permettent de mieux apprécier la permanence de la question historique chez Sembène laquelle s'inscrit dans un cadre de contentieux historique entre la France et ses colonies parce que comme l'a si bien démontré Nietzsche l'histoire est nécessaire à la santé d'un individu, d'un peuple et d'une civilisation. Il est donc clair que la prise en charge historique sembénienne est un moment crucial dans ses films. Dès lors les questions qu'on est en droit de se poser sont les suivantes : quels rapports établir entre ces différents films qui posent le problème de l'histoire et celui de la mémoire ? Comment les films abordent-ils le passé ? Parviennent-ils à reconfigurer l'histoire ? Quelles sont les tendances de cette recomposition historique ? Quelles sont les modalités et les tendances de la recomposition historique ? Quelle est la valeur de cette histoire reconstruite ? Quelle est la rhétorique sembénienne ?

La représentation de l'histoire dans les films de Sembène se fait fondamentalement à travers la figure du griot. Cette dernière est tributaire des fonctions traditionnelles du griot qui font de lui un historien, un metteur en scène, un conteur, un chroniqueur, un narrateur, un témoin, un porte parole bref, un gardien de la mémoire individuelle et collective. *Dans Griots and Griottes*, Hale énumère une multitude de fonctions du griot (*Griots and Griottes* : 57). Certaines fonctions se retrouvent chez Sembène. Par exemple il y a celle du narrateur et qui a fait de lui un griot narrateur comme l'appelle Valérie Thiers-Thiam. On peut également remarquer que Sembène est aussi appelé un griot des temps modernes (« a griot of modern time ») selon Françoise Pfaff ou encore « un cinéaste griot » à la manière de Jean Rouch (*The Cinematic of Ousmane Sembène* : 40) ou enfin un griot conteur comme le prétend Mbye Cham dans



un article intitulé « Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Traditions ». (*African Journal* : 24-40). Sembène lui-même ne se réclame t-il pas « griot du peuple » dans une interview à *Arbre à Palabre* lorsqu'il affirme: « Je parle pour mon peuple et à mon peuple ». Mais que veut dire Sembène quand il se proclame griot ? Est-il un griot cinéaste à la manière de Jean Rouch ou un griot historien ? Quels sont les rapports que Sembène a eus avec les griots ? Quelle est la nature de ces rapports ? Que signifie être griot surtout quand Sembène nous présente deux types de griot? Nous savons aussi, du moins, si on en croit Hale que depuis *Roots* (1976) d'Alex Haley le terme griot est utilisé par les diasporas noires en amont et en aval de l'Atlantique de manière anachronique lorsqu'il affirme : « Everyone is a griot ». (*Griots and Griottes*: 322). Par conséquent le terme griot est un terme complexe et ambigu car il regroupe une pluralité de significations.

Le titre de mon travail est tributaire de toutes ses considérations sur le « griotisme » de Sembène parce qu'il résulte d'un ensemble de synthèses. Je me suis inspiré de l'ouvrage de Thiers-Thiam, *A chacun son griot. Le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*, de l'article René Prédal, « *Jean Rouch, un griot gaulois*, » de Françoise Pfaff, qui fait de Sembène « un griot moderne » et de MBye Cham, qui réduit Sembène à « un griot conteur ».

Mon approche sera différente car dans ma perspective ce qui m'intéresse c'est la représentation de l'histoire à travers la figure du griot. Mon travail contribuera à enrichir la figure narrative du griot qui est chère à Thiers-Thiam pour en faire une figure historique. Il faut noter que cette figure du griot narrateur a une connotation occidentale et réductrice dans la mesure où la fonction du griot dépasse la seule narrative. Nous

estimons qu'elle est plus politico- historique que narrative. Avec Sembène on passe sans rupture du griot narrateur au griot historien et du cinéaste à l'historien. Précisons que la notion de griot sémébien signifie plusieurs choses. D'abord, elle se réfère à la technique cinématographique de Sembène car la plupart des films de Sembène se caractérisent par une intrigue simple le plus souvent émanant d'un fait social ordinaire ou d'un événement historique. A ce niveau, *Le mandat*, *La Noire de ...*, *Guelwaar*, *Ceddo*, *Faat Kiné* et *Camp Thiaroye* sont de belles illustrations.

Ensuite, le cinéaste comme le griot a la possibilité de participer à la prise de conscience identitaire de son peuple en l'éduquant. Ici nous nous référons essentiellement à la puissance de la voix qui permet au cinéaste de véhiculer son message et d'assurer pleinement son rôle d'éducateur. Enfin, la présence de Sembène dans ses propres films peut être perçue comme une volonté de témoigner. Dans une telle perspective, si Sembène est griot, sa présence dans ses films peut être interprétée comme un griot représentant un autre griot. Il est donc clair que la figure du griot n'est pas exclusivement une figure narrative mais elle peut aussi être sociale, politique ou historique. La dimension historique est vitale dans les films de Sembène car elle prend le pas sur celle fictionnelle. Dans une telle optique, mon travail aidera non seulement à mieux cerner la figure du griot dans L'Afrique de l'Ouest où elle s'enracine mais également dans le monde moderne et contemporain car il montrera que malgré la globalisation et le contexte moderne, certaines traditions africaines demeurent fortes et continuent d'inspirer et d'influencer des penseurs, des artistes, des écrivains et des cinéastes des diasporas noires.

Dans la perspective sembénienne la compréhension de sa propre histoire est cruciale. C'est ce qui explique en partie la permanence de la question historique dans ses œuvres. Par conséquent ce travail participera à baliser de manière significative les impacts de la colonisation dans les pays colonisés de l'Afrique occidentale notamment avec le prolongement de ses conséquences modernes perceptibles au niveau de l'immigration, de la pauvreté et de l'aide alimentaire aux anciens pays colonisés.

Enfin, ce travail sera une occasion de libérer les œuvres sembéniennes des thèmes classiques et traditionnels du panafricanisme, du marxisme et du père du cinéma africain. Aussi, il participera au débat sur les rapports entre histoire et mémoire parce que c'est à la jonction de ces deux concepts que se situe la représentation historique de Sembène à travers la figure du griot. Telles sont, de manière succincte, les nouveautés que ce projet va prendre en charge et que je vais élucider à la lumière des œuvres de Sembène et d'autres œuvres abondant dans le même sens.

### I.1- Raisons d'un choix

Plusieurs recherches et discussions sur Sembène et son œuvre se focalisent sur leur rapport au marxisme, au père fondateur du cinéma africain, au panafricanisme. Une importance minimale a été accordée à sa représentation de l'histoire et à l'analyse de ses éléments filmiques. En réalité le poids et la place qu'occupe l'histoire dans ses œuvres sont cruciaux car pour comprendre son œuvre, la dimension historique doit être considérée. On peut même dire que c'est le facteur principal qui explique l'éclosion de ses œuvres et à partir de quoi elles deviennent intelligibles et compréhensibles.

La figure du griot a été une revendication constante des écrivains, cinéastes et artistes francophones. On retrouve cette revendication du griot chez Senghor dans *Liberté I* « Négritude et Humanisme » car il compare l'écrivain au griot. En effet, il écrit en parlant de l'écrivain : « comme les Lamantins vont boire à sa source, (...) Le voila comme griot, dans la même tension du ventre et de la gorge, la joie au fond de l'angoisse (...) s'abreuver aux paroles du griot, représentant à la fois du rythme et d'une conception magique du verbe. » » (*Liberté I*: 219). On pourrait citer l'ouvrage de Djibril Tamsir Niane *Soundjata ou l'épopée mandingue* ou encore *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma puisque dans ces deux œuvres citées on y retrouve une réappropriation de la figure du griot. Sembène participe à cette mise en valeur de la figure du griot dans la mesure où il se réclame « griot de son peuple ». Il y a donc une permanence de la revendication de la figure du griot par les artistes, musiciens, écrivains et cinéastes africains qui ont essayé, chacun, dans une perspective qui leur est propre, avec les outils conceptuels et théoriques de leur domaine, de récupérer cette figure emblématique de la tradition qu'est le griot. C'est sans doute la raison pour laquelle Thiers-Thiam parle de « mythe littéraire et cinématographique du griot.» (*A chacun son griot* : 9). Mais s'il en est ainsi, qu'est-ce qui explique la revendication de cette figure traditionnelle et quel est l'enjeu de celle-ci ? Si l'on en croit toujours Thiers-Thiam c'est parce qu'elle permet aux écrivains et cinéastes francophones d'utiliser « les concepts d' « oralité » et d' « authenticité » comme des éléments de base de l'africanité littéraire et filmique. (*A chacun son griot*: 9). En d'autres termes, cette figure permet aux écrivains et cinéastes africains de marquer leurs spécificités et leurs différences par rapport à leurs homologues européens en intégrant certaines traditions africaines dans leurs œuvres car

la figure du griot est représentative des traditions africaines. De ce point de vue la figure du griot symbolise l'Afrique et ses traditions puisque dans les sociétés d'Afrique de l'Ouest le griot était le gardien des traditions, c'est-à-dire qu'il était le détenteur de la mémoire collective et individuelle.

Toutefois malgré sa constance chez les intellectuels et artistes africains, il est curieux de constater que Thiers-Thiam, comme la plus part des chercheurs d'ailleurs, fait de cette figure du griot une figure essentiellement narrative et fictionnelle. Du point de vue de Thiers-Thiam le griot narrateur constitue un mythe pour le monde de la littérature et du cinéma en tant qu'elle fait figure d'autorité et atteste de l'origine légitime du récit. Cela a été possible grâce à un travail de substitution et « d'appropriation » auquel écrivains et cinéastes se sont livrés. (*A chacun son griot* : 11). Certes la figure du griot sénégalais a une dimension narrative mais elle ne saurait être réduite exclusivement à cette dernière. Elle a aussi une dimension historique qui, d'ailleurs à mon avis, est plus vitale compte tenu du poids de l'histoire dans les films de Sembène. On ne saurait trop souligner que l'histoire est cruciale chez Sembène car elle est la charpente de toute son œuvre cinématographique en tant que principe qui les structure et autour de quoi tout semble s'articuler. S'il en est ainsi, c'est parce que Sembène jette un regard critique sur l'entreprise coloniale. Par conséquent avec la figure historique, ses films obligent à reconsidérer les rapports entre l'histoire et la mémoire à la lumière des rapports entre écrit et oral dans la mesure où ils invitent à repenser l'histoire non seulement dans la perspective écrite mais aussi celle orale. Dans une telle optique, le griot historien de Sembène est à mi-chemin entre l'histoire et la mémoire et du coup complexifie la relation dialectique entre mémoire et histoire.

D'autre part, il y a à la fois une continuité et une discontinuité entre le griot narrateur de Thiers-Thiam et le griot historique car le griot sembénien englobe les deux en y intégrant le griot conteur et le griot porte-parole.

L'œuvre d'Ousmane Sembène est riche, multiple, variée et elle est traversée par plusieurs dimensions qui sont d'ordre social, historique, politique et identitaire. C'est ce qui explique le nombre important de travaux de recherches, de mémoires, de thèses et d'ouvrages consacrés aux œuvres de Sembène. A ce niveau on pourrait citer l'ouvrage de Bestman intitulé : *Ousmane Sembène et l'esthétique du roman négro africain* qui est une étude détaillée des romans de Sembène en particulier *Les bouts de bois de Dieu*. Toutefois, il faut noter que les analyses de Bestman insistent sur la dimension marxiste pour mieux appréhender et comprendre les œuvres de Sembène. C'est ainsi qu'il soutient que toute l'œuvre de Sembène se résume par « le désir de former une conscience politique et sociale africaine » (*Ousmane Sembène et l'esthétique du roman négro africain*: 9). Certes on ne peut pas nier l'influence du marxisme sur Sembène et le caractère engagé de ses œuvres mais les réduire seulement à une dimension marxiste c'est limiter la pensée de Sembène.

L'ouvrage de Sada Niang, intitulé *Littérature et Cinéma en Afrique Francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar* analyse et compare le cinéma de Sembène à celui d'Assia Djébar pour montrer que les deux auteurs ont transité de la littérature au cinéma et surtout pour démontrer que les deux s'inscrivent dans une perspective de réécriture historique. Chez Sembène une réécriture de l'histoire de L'Afrique de l'Ouest en particulier celle du Sénégal et chez Djébar celle de l'Afrique du Nord.

Parlant des travaux de recherche sur l'œuvre de Sembène on ne saurait passer sous silence l'ouvrage de David Murphy intitulé : *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction* car ses travaux ont essayé de combler le déficit d'analyse critique des œuvres de Sembène. Son travail a le mérite d'avoir déplacé la grille d'analyse socialiste et marxiste dans laquelle les œuvres de Sembène étaient confinées antérieurement pour les examiner à partir d'une perspective critique dans la mesure où, du point de vue de Murphy, les œuvres de Sembène sont des quêtes alternatives du discours dominant. C'est pourquoi « Sembène has consistently sought to counter the dominant discourses of his society and I believe that this attempt to imagine alternatives stands at the heart of his work » (*Imagining Alternatives in Film and Fiction: 2*). Malgré ses mérites, les travaux de Murphy manquent d'analyse critique des films de Sembène car Murphy survole les œuvres sans une analyse profonde.

L'ouvrage de Françoise Pfaff intitulé *The Cinema of Ousmane Sembène a pioneer of African film* fait de Sembène le père du cinéma africain. Mais la notion de cinéma africain est problématique car de quel cinéma africain Sembène est-il le père. Peut-on dire que Sembène a influencé le cinéma de l'Afrique du Sud ou du Nigéria ou même le cinéma lusophone ? Il n'est pas pertinent de parler de cinéma africain au singulier lorsque Sembène lui-même déclare : « Il ne faut plus parler « du » cinéma africain en général mais « des » cinémas africains au pluriel » (*Sixième Festival du Cinéma Africain: 28*). Par ailleurs il est important de souligner que Pfaff fait de Sembène un griot des temps modernes. Certes Sembène est un griot comme lui-même aime à le réclamer mais ce que Pfaff n'a pas précisé c'est le type de griot auquel elle se réfère. Pfaff s'inscrit-elle dans la perspective commune qui assimile Sembène à un griot narrateur ?

Il importe de citer *A Call to Action. The films of Ousmane Sembène*, un ouvrage de Sheila Petty qui assigne aux œuvres de Sembène une dimension pratique et engagée. Certes l'engagement politique et culturel de Sembène n'est plus à démontrer mais réduire toute l'œuvre de Sembène à cette dimension c'est réduire la pensée et l'œuvre de Sembène.

L'ouvrage sur Sembène de Samba Gadjigo intitulé *Ousmane Sembène : une conscience africaine* retrace l'itinéraire de Sembène. Il parle de son enfance en Casamance, son adolescence à Dakar et son séjour au port de Marseille, sa carrière militaire et syndicale sans oublier son rapport à l'image, c'est-à-dire ce qui l'a poussé au cinéma. C'est donc dire que c'est une biographie dans la mesure où son travail a le mérite de nous faire connaître Sembène et ce qui le lie à la littérature et au cinéma. Toutefois, Gadjigo ne procède pas à une analyse critique des œuvres proprement dites de Sembène. Par conséquent, d'un point de vue critique l'ouvrage de Gadjigo nous laisse sur notre faim.

Citons l'ouvrage de Hale puisque qu'il fournit des informations assez détaillées sur l'origine du griot, les ambiguïtés qui entourent le terme griot, les multiples fonctions du griot, l'extension et l'intérêt du griot au delà de l'Atlantique surtout après la publication de *Roots* (1976) par Alex Haley. Le livre de Hale analyse aussi l'usage abusif du terme griot dans différentes disciplines, de la musique à la cuisine en passant par l'anthropologie, les études culturelles et les masses médias. Malgré les multiples renseignements et informations que Hale donne sur le griot son ouvrage n'est pas centré sur Sembène car ce dernier n'étant pas l'objet de son étude mais plutôt sur le griot en général.



Enfin terminons par l'ouvrage de Thiers-Thiam car il est le point de départ de mon travail. En effet dans son ouvrage, elle retrace la genèse de la figure narrative du griot dans la littérature et le cinéma. Par conséquent dans sa perspective, en particulier dans son analyse de la figure du griot chez Sembène elle se concentre essentiellement sur la figure narrative négligeant celle historique. Cette manière d'appréhender la figure du griot chez Sembène ne permet pas de la saisir chez ce dernier de façon fondamentale.

Malgré tous ces travaux dédiés et consacrés aux œuvres de Sembène il est singulier de noter que très peu pour ne pas dire aucun travail de recherche ne soit exclusivement centré sur le caractère historique des œuvres de Sembène en rapport à la figure du griot. Dès lors ce travail se propose de combler ce vide en explorant la question historique à travers la figure du griot dans les œuvres cinématographiques de Sembène. Il s'agira d'analyser cette figure du griot dans les films de Sembène et de voir comment il l'utilise pour représenter l'histoire.

Evidemment les périodes historiques prises en compte, la manière, la valeur et les enjeux de l'histoire représentée seront mises à jour tout comme le rapport entre le cinéma et l'histoire particulièrement dans un contexte francophone. Naturellement la nature de mon sujet exige de faire d'une part, des va-et-vient entre les films de Sembène d'une part et d'autre part d'étudier le rapport que les films de Sembène entretiennent avec d'autres films où la question historique est de mise. En d'autres termes, ce travail se fera dans une double perspective. Une qui sera à l'intérieur du corpus sembénien et l'autre qui mettra en parallèle les films de Sembène avec ceux d'autres cinéastes qui font de l'histoire leur thème central.

Aujourd'hui en France, il y a un regain d'intérêt pour les questions de mémoire, de bilan de la colonisation qui ont été posées par la question de l'immigration en France et le débat polémique sur le rôle positif de la colonisation après la promulgation de la loi du 23 Février 2005. L'article 4 de cette loi recommandait l'enseignement d'une histoire officielle reconnaissant le caractère bénéfique de la politique de colonisation.<sup>2</sup> Ce débat qui a pour enjeu la réécriture officielle de l'histoire de la France avec ses anciennes colonies, place l'œuvre de Sembène au devant des recherches universitaires dans le mesure où il est une œuvre de quête historique et de mémoire.

Plus récemment, la polémique suscitée par le discours de l'actuel président de la France, Nicolas Sarkozy à Dakar le 26 Juillet 2007 sur l'esclavage et la colonisation montre à bien des égards l'actualité et la complexité de l'histoire coloniale qui lie la France et ses anciennes colonies. Les propos de Sarkozy font écho à ceux d'Hegel dans son ouvrage *La raison dans l'histoire* puisque Sarkozy affirme que : « l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire ». (*L'Afrique de Sarkozy. Un déni d'histoire*:195). Pour Hegel l'Afrique est le continent de l'enfance et le nègre n'est pas encore entré dans l'histoire. « L'Afrique, aussi loin que remonte l'histoire, est restée fermée sans lieu avec le reste du monde ; c'est le pays de l'or, replié sur lui-même, le pays de l'enfance qui au-delà du jour de l'histoire conscience, est ensevelie dans la couleur noire de la nuit » (*La raison dans l'histoire*: 39). Il est donc clair qu'il y a des similarités entre les propos d'Hegel et ceux de Sarkozy. C'est à cause de cette proximité que les intellectuels en particulier, de l'intelligentsia africaine, ont vu dans le discours de Sarkozy une attitude paternaliste et raciale à connotation coloniale.

---

<sup>2</sup> Jacques Chirac a demandé la suppression de l'article 4 de cette loi. L'abrogation a été acceptée par le Conseil Constitutionnel en 2006.

## I.2- Cadre théorique

Dans le cadre théorique, plusieurs emprunts seront faits. Pour parler de la figure du griot, Je partirai de l'ouvrage de Valérie Thiers-Thiam, *A chacun son griot. Le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*, pour circonscrire la notion du griot car il est un ouvrage clé avec des analyses détaillées sur la figure du griot dans la littérature et le cinéma notamment la figure narrative. C'est un ouvrage qui présente des explications sur l'origine, les statuts, les fonctions du griot et comment la figure du griot est arrivée à influencer écrivains et cinéastes africains pour devenir une figure narrative et « mythique.» *Griots and Griottes* de Thomas Hale me sera très utile en ce sens qu'il sera complémentaire à celui de Thiers-Thiam puisqu'il donne une perspective nouvelle sur le griot surtout après les influences de *Roots* d'Alex Haley sur la diaspora noire. Par conséquent, pour analyser la figure du griot je me baserai sur des acquis de Thiers-Thiam et de Hale pour les consolider, les étendre et les enrichir.

D'autres textes comme ceux de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, de Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*, de Drissa Diakité, *Kuyaté, la force du serment. Aux origines du griot mandingues*, d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, de Camara Laye, *Le maître de la parole. Kouma lafôlô kouma*, de Massa Makan Diabaté, *L'assemblée des Djinnns* ou encore de Sory Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, vont être mobilisés dans une perspective comparative et complémentaire.

Par rapport à la thématique de l'histoire, notons que l'opposition canonique et traditionnelle entre histoire et mémoire n'est plus pertinente après les travaux de Paul Ricœur, Pierre Nora et Michel de Certeau. Par exemple, Nora a démontré dans *Les lieux*

*de mémoire* que ces deux notions (histoire et mémoire) étaient souvent confondues mais qu'en réalité l'histoire est une reconstruction problématique et incomplète de ce qui n'est plus alors que la mémoire est une représentation fragmentée du passé. Malgré cette distinction de prime abord, elles entretiennent des relations d'interdépendance car l'une se nourrit de l'autre. D'autre part, ces trois auteurs ont mis à nu cette opposition qui situait l'histoire du côté de la science et rapprochait la mémoire à la fiction. Le choix de ces trois auteurs s'explique par le fait que d'abord leurs théories soulignent non seulement la nature et les fonctions de l'histoire mais aussi aident à mieux circonscrire le débat sur le passé entre histoire et mémoire. Ensuite, ils ont montré chacun à sa manière que dans la représentation historique les points de vue, la croyance et les valeurs de l'historien interviennent de manière volontaire ou involontaire. Enfin leurs choix découlent du fait que la représentation de Sembène se situe à l'intérieur de cette problématique entre histoire et mémoire.

Je convoquerai *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau pour discuter et camper la représentation du passé dans les films de Sembène car la représentation du passé de Sembène à l'image de toute représentation du passé est problématique dans la mesure où elle est située dans une dialectique de la présence-absence entre histoire et mémoire, c'est-à-dire entre un passé qui n'existe plus mais dont les traces sont visibles. Autrement dit, l'histoire et la mémoire sont déterminées par rapport à un passé qui n'est plus mais qui est présent grâce aux signes, témoignages et traces qui le rendent visible et vivant et c'est ce que Ricœur appelle « l'aporie de la présence de l'absence ». (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 11). Dans les films de Sembène il est possible de repérer les trois phases de l'historiographie chères à Michel de Certeau. D'abord « la phase

documentaire » qui est composée de témoins et d'archives. Il faut rappeler que la représentation historique sembénienne s'inscrit dans un contexte du discours colonial et postcolonial car, d'une part, la question historique dans les œuvres de Sembène pose comme toile de fond le problème de la colonisation et de la néo-colonisation et, d'autre part, Sembène a été témoin aussi bien de la période coloniale que celle post-coloniale. En d'autres termes, Sembène a été témoin à un double niveau. Il a été tiraillé entre les Sénégalais à l'image de ceux de *Camp Thiaroye* avant d'être réformé. Aussi il a connu l'exil comme Diouana dans *La Noire de ...* car Sembène a été docké au port de Marseille.

On trouve une confirmation de l'importance de Sembène dans l'ouvrage de Gadji: *Ousmane Sembène : une conscience africaine* qui fait de la personne de Sembène un objet de débat sociologique, politique et historique. Dans une telle optique, la question historique chez Sembène partage quelques caractéristiques des discours des intellectuels et artistes africains issus de la colonisation car Sembène, à l'image des intellectuels et artistes des diasporas noires, est un produit de la colonisation. Il est donc possible d'inscrire ses œuvres dans le débat sur l'évolution des mentalités coloniales et postcoloniales pour voir l'apport de Sembène dans le débat historique qui a marqué et continue de marquer les peuples d'Afrique et ceux des diasporas africaines. C'est ici qu'il faut préciser que le projet historique sembénien sera inscrit dans un double cadre. D'abord, il s'inscrit dans un cadre historique, c'est-à-dire celui colonial et post-colonial car il s'agira de situer l'œuvre cinématographique dans un contexte qui explique son éclosion. Ensuite, il se situe dans une dynamique idéologique car l'intention de Sembène est de réécrire l'histoire de son peuple dans la mesure où cette histoire était écrite par

d'autres en l'occurrence le colonisateur. Par conséquent la représentation filmique de l'histoire sénégalaise renferme une dimension révisionniste puisque certains événements historiques comme le massacre de Thiaroye ou encore les événements décrits dans *Emitai* restent encore inconnus du grand public.

D'autre part, la présence de Sembène dans ses films fait de lui à la fois un réalisateur, un metteur en scène, un comédien et un conteur bref, un griot. A ce niveau *Faat Kiné, Le Mandat, et La Noire de ...* sont de belles illustrations. Mais comment interpréter cette présence de Sembène dans ses propres films? Cette question sera prise en charge dans nos développements ultérieurs parce qu'il me semble que c'est toute la dynamique du cinéaste-griot qui est reconsidérée ici par Sembène.

A un autre niveau, dans les films de Sembène comme *Emitai, Camp Thiaroye* les archives abondent. Par exemple dans *Emitai* des posters de de Gaulle et de Pétain sont présents de manière répétitive. Ces différents éléments de cette phase documentaire est ce que Nora appelle « traces ». Ensuite il y a la deuxième étape du processus historiographique que de Certeau appelle « la phase explicative ou compréhensive » qui illustre et explique les faits parce qu'elle établit la causalité entre les faits. Dans le cas des films de Sembène c'est la partie fictionnelle des films qui encercle les événements historiques représentés. C'est cette dimension explicative de la fiction qui a fait dire à Paul Ricœur que l'histoire est une « interprétation ». Enfin, nous avons la phase représentative qui est la mise en forme littéraire ou scriptive et qui se matérialise par les films de Sembène.

Je me servirai de *L'histoire, la mémoire et l'oubli, De L'interprétation ; essai sur Freud et Temps et récit* de Paul Ricœur pour montrer que la connaissance historique

appelle la corrélation entre subjectivité et objectivité (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 439). Du point de vue de Ricœur, dans la représentation de l'histoire tout comme de celle de la mémoire, la sélection occupe une place centrale. Dans les deux cas, ce sont des représentations à l'intérieur desquelles la fragmentation du passé est décisive puisqu'elles procèdent par découpage du passé. Enfin, dans la perspective de Ricœur l'histoire et la mémoire sont appréhendées par rapport à la problématique de l'oubli car les deux vont en guerre contre l'oubli. Dans *Temps et récit* Ricœur examine le rapport entre le temporel et le narratif qui se matérialise dans une double forme de récit historique et de récit fictionnel. C'est sous cet angle que cet ouvrage me sera utile parce que la représentation historique de Sembène à partir du griot se situe dans ce hiatus du temps « configuré » (histoire), c'est-à-dire la reconstruction historique et le temps « refiguré » disons le fait de raconter (narration). (*Temps et récits* : 59)

Dans *De l'interprétation ; essai sur Freud*, l'histoire en tant qu'activité humaine est perçue comme une recreation et l'historien est le médiateur de cette création. Par conséquent l'histoire se réalise dans le « travail herméneutique » qui lit le réel comme une écriture dont le sens se déplace au fil du temps en fonction des diverses phases historiques qui sont celles qui ont été théorisées par Michel de Certeau. Cette lecture de l'histoire s'apparente avec la vision historique de Sembène qui fait de l'histoire une entreprise dont le sens se conquiert. C'est ici qu'il faut situer la déclaration de Sembène lorsqu'il affirme qu'il « parle à son peuple et pour son peuple.»

*Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora me sera utile car l'ouvrage m'aidera à voir dans quelle mesure les œuvres de Sembène peuvent être des lieux de mémoire en tenant compte des trois caractéristiques des lieux de mémoire établies par Nora. Du point de vue

de Nora ces lieux doivent être « matériels, symboliques et fonctionnels ». Si en Occident on parle de lieux de mémoire, en Afrique de l'Ouest le griot est une personne mémoire, c'est-à-dire qu'il est le gardien de l'histoire, de la mémoire individuelle et collective et des valeurs culturelles. Dès lors peut-on parler de personne de mémoire avec Sembène ?

Dans l'optique d'une réflexion entre l'histoire et le cinéma dans la perspective sénégalaise, l'ouvrage de Marc Ferro *Histoire et cinéma*, celui d'Antoine de Baecque, *L'histoire- caméra* et l'article de Jacques Rancière intitulé « L'historicité au cinéma » publié dans *De l'histoire au cinéma* seront mes sources principales. Selon Antoine de Baecque Marc Ferro est le précurseur de la réflexion du rapport cinéma- histoire à travers son ouvrage *Histoire et cinéma* qui est devenu la référence classique. De ce point de vue, il a le mérite d'avoir jeté les bases d'une discipline marquant ainsi un tournant épistémologique. On observera que du point de vue de Ferro, dès ses origines, le cinéma a été utilisé par les soviétiques et les nazis pour des finalités idéologiques et propagandistes et cela pendant la première et la seconde guerre mondiale. (*Histoire et cinéma* : 85). Il en résulte une réduction du cinéma à un « agent de l'histoire » qui s'est matérialisé par une « lecture historique et sociale du film » pour reprendre les expressions de Ferro (*Histoire et cinéma* : 19). Mais au delà de cette subordination du cinéma à l'histoire les deux font bon ménage et leurs relations est plus compliquée qu'une simple dépendance car comme le remarque Ferro : « entre cinéma et histoire, les interférences sont multiples » (*Histoire et cinéma* : 11). C'est ainsi que le cinéma tout en étant un agent de l'histoire donne aussi une forme à l'histoire et la reflète. C'est par rapport à un tel argument que de Baecque a affirmé qu'il y a une « forme cinématographique de l'histoire » et une « forme historique du cinéma » (*L'histoire- caméra* : 13). En d'autres



termes, il y a un double mouvement entre cinéma et histoire car d'une part le cinéma se sert de l'histoire dans le cadre d'une reconstitution historique et d'autre part l'histoire utilise le cinéma pour des finalités propagandistes. S'il en est ainsi c'est parce qu'ils sont tous « deux modes de représentations » et « deux phénomènes parallèles, à la fois intellectuels et esthétiques » qui rendent compte du réel dont ils témoignent nous dit de Baecque (*L'histoire- caméra* : 39). Dans l'optique de Ferro comme dans celle de de Baecque le rapport cinéma- histoire est structuré en termes de dépendance car si l'on examine leurs points de vue soit on fait de l'un l'agent ou l'objet de l'autre. En réalité cette manière classique de poser les rapports entre cinéma et histoire est simplificatrice et réductrice et elle ne permet pas de voir la complexité de cette relation. Il est avantageux de convoquer ici Jacques Rancière puisqu'il a le mérite de dépasser les deux directions ouvertes par Ferro et de Baecque en établissant un « rapport intrinsèque » entre cinéma et histoire. En effet, écrit Rancière : « les problèmes les plus intéressants se posent seulement lorsqu'on sort de ce rapport sujet/ objet et qu'on essaye de saisir les deux termes, de voir comment la notion de cinéma et celle de l'histoire s'entre- appartiennent » (*De l'histoire au cinéma* : 45). Entendons ici qu'il se produit une interférence plus large entre cinéma et histoire qui dépasse le simple objet ou agent et qui concernent des questions de méthodologies, de récits, de formes d'écriture, de limites et d'enjeux pour ne citer que ceux- là. On remarquera aussi que ce cadre va nous permettre d'une part d'incorporer la réflexion sémébénienne sur le rapport entre cinéma- histoire dans un espace plus large et d'autre part de relever la spécificité de la question dans un contexte africain en particulier celui sémébénien.

Le rapport entre cinéma et histoire est un terrain privilégié dans l'analyse des films de Sembène. Malgré son importance dans le corpus sembénien, c'est un des aspects qui n'a pas été grandement pris en charge par les critiques. Pourtant l'articulation cinéma-histoire est intéressante parce qu'elle permet de voir comment Sembène articule la question histoire- cinéma. Dès lors quel type de rapport Sembène établit entre cinéma et histoire ? S'inscrit-il dans la perspective ouverte par Ferro et reprise plus tard par de Baecque et Rancière ? Il est peu probable de comprendre le cinéma sembénien sans tenir compte de ce rapport non pas pour faire une étude détaillée de la question mais pour souligner d'une part que l'introduction du cinéma en Afrique est liée à l'histoire notamment de la colonisation comme nous l'avons démontrée dans nos développements antérieurs, et d'autre part pour montrer que chacun de ses films a quelque chose à voir avec l'histoire.

Pour esquisser la question du rapport entre cinéma et histoire dans une perspective sembénienne notons que les films de Sembène sont pensés à l'intérieur d'un cadre historique que nous avons appelé espace colonial d'où ils tirent leurs sources, modèles et paradigmes. C'est par rapport à ce dernier qu'ils deviennent intelligibles et leurs significations en découlent car Sembène déclare à Murphy : « Je fais des films de réflexion. Il faut faire réfléchir le public » (*Sembène Imagining Alternative in Film and Fiction* : 238). Soulignons que la réflexion à laquelle Sembène fait allusion est essentiellement liée au passé, c'est à-dire à l'histoire puisqu'il soutient en parlant de *Ceddo* : « J'ai surtout voulu que ce soit un film de réflexion, afin que nous, Africains, ayons le courage d'essayer de réfléchir sur notre histoire » (*l'Afrique littéraire* : 29). Si

l'on examine ces deux déclarations il est possible de faire un certain nombre de remarques.

D'abord, on peut observer la présence de l'approche dépendante qui consiste à subordonner le cinéma à l'histoire ou l'inverse car Sembène fait du cinéma un relais de l'histoire. Cette vision est corroborée par le fait que le cinéma a pour fonction de combler les vides laissés vacants par l'histoire. De ce point de vue la relation entre le cinéma et l'histoire pose un problème d'accessibilité aux faits historiques. Mais si le cinéma permet d'accéder à l'histoire pouvons-nous affirmer l'inverse ? Autrement dit, l'histoire rend-t-il possible la maîtrise du cinéma ?

Ensuite, on pourrait aussi relever l'approche complémentaire que Rancière a appelé « rapport intrinsèque » qui met l'histoire et le cinéma dans une relation interdépendante et complémentaire. Dans la dynamique sembénienne l'histoire et le cinéma se complètent car c'est la recherche d'un passé qui permet à Sembène de se mettre dans la peau d'un historien puisque Sembène confesse à propos de *Ceddo* : « je reconnais que ce n'est peut être pas historique mais c'est ma version » (*Sembène Imagining Alternatives in Film and Fiction* : 235). Par conséquent il est possible de soutenir qu'il y a un dosage entre cinéma et histoire et c'est à l'intérieur de ce clivage que l'œuvre cinématographique sembénienne se situe. Dans une telle optique, il est possible de faire de Sembène un cinéaste- historien. Historien il l'est parce que dans son cinéma l'histoire est au centre de ses préoccupations et il se fait gardien de la mémoire du passé de son pays. Il est aussi cinéaste dans la mesure où il se propose de faire une représentation historique à travers le médium du film.

Enfin, une troisième tendance est remarquable et c'est cette dernière qui fait la singularité de Sembène dans ce débat du cinéma- histoire. Plus précisément il s'agit de subordonner à la fois l'histoire et le cinéma à la figure du griot qui devient de fait l'incarnation des deux. En d'autres termes, la figure du griot permet à Sembène de s'approprier la fonction du griot et du cinéaste et cela parce que cette figure est à mi-chemin entre l'histoire et le cinéma. La contribution de Sembène dans le débat sur le rapport entre le cinéma et l'histoire réside dans l'introduction d'un troisième terme, la figure du griot, qui est une expression ambivalente permettant d'instrumentaliser à la fois l'histoire et le cinéma. La figure du griot incarne les deux qu'il permet de superposer. Elle lui permet d'être d'une part historien et d'autre part cinéaste. Il est donc possible de parler d'un déplacement de frontière entre l'histoire et le cinéma qui se trouve fusionné dans la figure du griot. C'est par rapport à un tel argument qu'on pourrait soutenir qu'il y a une domestication de la question du rapport cinéma- histoire dans un contexte africain en particulier celui sénégalais. De ce point de vue Sembène instrumentalise l'histoire, le cinéma et la figure du griot pour en faire un modèle cinématographique à trois pôles.

Ma démarche sera comparative. Par exemple, le film de Djibril Diop Mambety *Hyènes*, sera comparé à *Ceddo* car les deux films représentent le même empire du Kayoor pour examiner les variations et les constances. *Touki Bouki* sera rapproché à *La Noire de ...* puisque dans les deux cas il est question d'exil vers la France. Les films de la nouvelle génération comme Jean-Marie Teno (*Le malentendu colonial*), Alain Gomis (*L'Afrique*), Dani Kouyaté Keita (*Keita! L'héritage du griot*), Cheick Oumar Sissoko (*Guimba, un tyran, une époque*), Abderrahmane Sissako (*Bamako*), ou encore Lanciné Fadika- Kramo (*Djéli, conte d'aujourd'hui*) seront mis en parallèle avec les films de Sembène pour voir

ce qu'ils ont en commun. Par exemple dans *Keita ! L'héritage du griot* c'est grâce à un vieux griot que Mabo, élève dans une école française, va découvrir l'histoire de son nom de famille et celle de ses ancêtres. C'est pour éviter que cette histoire ne tombe dans l'oubli que ce griot se charge de la raconter.

*Portrait du colonisé* d'Albert Memmi, *Peau noire masques blancs* et *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon seront utilisés afin d'analyser les relations complexes entre colonisés et colonisateurs car il s'agira de voir comment interpréter et situer le discours historique de Sembène par rapport aux discours coloniaux et postcoloniaux. Par exemple le thème de la résistance tout comme celui du silence sont constants dans les films. Je discuterai leur signification et j'établirai des relations entre les films. *Emitai* sera mis en parallèle avec *Camp Thiaroye* car dans les deux films il est question de la participation africaine à la deuxième guerre mondiale. A un autre niveau *La Noire de ...* et *Guelwaar* seront comparés car étant des films qui traitent des problèmes liés au post-colonialisme comme l'immigration et la pauvreté.

### I.3- Organisation

Pour mieux explorer et analyser la représentation historique dans les films de Sembène à travers la figure du griot, mon travail s'organisera autour de deux pôles récurrents. Ces derniers sont reliés par de forts liens car tout se passe comme si Sembène tente de les concilier. Il s'agit de la figure du griot et de l'histoire. Mais est-il pertinent de recourir à la figure du griot pour reconstruire l'histoire?

Mon travail comprendra six chapitres. Un chapitre d'introduction, un chapitre conceptuel et quatre chapitres thématiques. Le choix de cette répartition est corollaire à une filiation ou des branchements avec la figure du griot et la représentation historique.

Pour qui s'emploie, comme je le fais à analyser la représentation historique dans les films de Sembène à partir de la figure griotique, définir la notion de griot, élément clé à partir duquel la représentation historique de Sembène sera basé et articulé. Dès lors que faut-il entendre par griot ? Le champ conceptuel de la notion de griot est vaste, trop vaste même pour être élucidé d'une manière exhaustive en quelques lignes ou en quelques pages. Par conséquent, la figure du griot sera appréhendée dans une perspective de son statut, de son contenu, et de ses fonctions. La réduction à cette perspective s'explique par l'ambiguïté, la polysémie et la richesse de ce concept aussi bien en Afrique de la savane et du sahel où il s'enracine qu'au niveau mondial après les travaux d'Alex Haley. Par conséquent, il est essentiel de limiter le cadre d'étude de cette notion pour éviter la diversion car aussi bien d'un point de vue traditionnel que moderne, le concept de griot est problématique. D'ailleurs c'est pourquoi Hale soutient que « Griot is a generic term » (*Griots and Griottes* : 15). Mon analyse de la notion de griot sera tributaire de toutes ces considérations puisque la figure du griot sembénien est constituée au moins par le griot conteur, narrateur et historien. Il existe des relations d'indépendance entre ces différents aspects et dimensions de la figure du griot. Je me servirai du texte de Valérie Thiers-Thiam qui établit des liens entre tous ces précurseurs de la figure du griot. S'inspirant de Hale, Thiers-Thiam énumère plusieurs fonctions du griot qui sont le griot gardien des traditions, de l'histoire, de la mémoire collective et individuelle. Le griot devient alors un conteur, un témoin, un porte-parole, un conseiller, un éducateur, un chroniqueur, un

intermédiaire entre le roi et ses sujets. Aussi, il serait intéressant de comparer les caractéristiques du griot chez Thiers-Thiam avec la conception du cinéaste de Jean Rouch qui assimile le cinéaste à « un porte parole, un témoin ».

Dans ce chapitre de la thèse, la perspective sera comparative afin d'appréhender le concept du griot pour voir comment il est devenu « un concept malléable, utilisé aussi bien dans le domaine littéraire que cinématographique, qui prend sa source en Afrique de l'ouest pour atteindre l'Europe, l'Amérique et les Caraïbes » pour paraphraser Thiers-Thiam dans la mesure où, « le griot subit un phénomène de globalisation et devient de plus en plus accessible à un public qui s'élargit, en même temps que ses interprétations se multiplient. » (*A chacun son griot* : 36-37). Il est donc possible d'affirmer que la figure du griot exprime une vision, une manière de se connecter à l'Afrique et à ses traditions. C'est en cela qu'elle s'exprime par des symboles, des valeurs et des croyances.

Le deuxième chapitre essaiera de cerner la mise en place de la figure du griot dans le corpus sembénien car c'est à partir d'elle que Sembène va prendre en charge l'histoire. La figure du griot est remarquable dans les premiers films de Sembène. C'est ainsi que dans *Borom Sarret*, nous avons un griot usurpateur qui dépossède le charretier de son gain quotidien. Si dans *Borom Sarret* le griot est peint négativement dans *Niaye* par contre le griot est décrit positivement parce qu'il est le principal narrateur et médiateur à l'intérieur d'une histoire d'inceste. Mais qu'est ce qui explique cette double position de Sembène sur le griot ? Faut-il y voir que Sembène était à la recherche d'un modèle théorique et par conséquent il lui fallait évaluer son modèle sur tous les plans avant de pouvoir se l'approprier? Sans vouloir anticiper sur nos développements ultérieurs, il est curieux de remarquer qu'après *Niaye* toutes les représentations du griot

de Sembène à l'exception du griot dans *Xala* sont positives. Qu'est ce qui explique cette exception de la peinture du griot dans *Xala* ? Sembène ne s'identifie pas consciemment ou inconsciemment au griot Dethy chez qui se retrouvent plusieurs fonctions clés de la figure du griot parmi lesquelles le griot témoin, narrateur, conteur, médiateur, porte-parole et historien.

En outre, dans *Borom Sarret*, *Xala* et *Niaye* le griot est présent physiquement. A l'inverse, dans d'autres films comme *Emitai*, *Camp Thiaroye*, *La Noire de ...* il est présent métaphoriquement avec la voix off. A un autre niveau Sembène se dit « griot de son peuple ». Mais comment comprendre cette prise de position de Sembène par rapport à la déclaration de Massa Makan Diabaté lorsque ce dernier affirme dans *L'Assemblée des Djinns* que « les griots sont morts avec l'arrivée des blancs, quand nos rois au lieu de s'unir contre un danger commun se sont entre-déchirés » ? (*L'Assemblée des Djinns* : 62). Sembène et Diabaté parlent-ils du même griot ? A défaut de pouvoir répondre à cette question de manière hâtive et arbitraire on peut noter que la question du griot en général et en particulier chez Sembène est problématique. Nous savons du moins dans *L'Harmattan* que Sembène compare sa technique à celle du griot lorsqu'il affirme: « Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrerait, déposait devant tous, sous l'arbre à palabre, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple » (*L'Harmattan* : 9). Entendons par là, que la figure du griot à laquelle Sembène fait allusion est celle de l'activité et de la profession du cinéaste. Il est donc possible de parler de plusieurs figures du griot qui



s'articulent les unes sur les autres dans les films de Sembène. Par conséquent, la figure du griot dans les films de Sembène est une structure à plusieurs pôles où chaque pôle participe à la mise en place de cette figure emblématique de la tradition. C'est la synthèse de toutes les dimensions du griot que Sembène va mobiliser pour représenter l'histoire et c'est cette fusion que j'appelle la figure du griot historique qui non seulement englobe la figure du griot narrateur de Thiers-Thiam mais la dépasse pour l'enrichir en y ajoutant le griot conteur, le griot témoin, le griot porte parole et le griot politicien.

Le troisième chapitre analysera la place et l'usage de l'image, de la musique, de la narratologie, de la voix off, et des symboles représentés dans les films de Sembène. Dans les films de Sembène la narratologie est confiée parfois à la voix musicale (*Camp Thiaroye*), tantôt elle est incarnée par l'image (*Emitai*) ou encore par une « voix off » (*La Noire de ...*). Ainsi plusieurs techniques narratologiques se juxtaposent ou se superposent. Mais en quoi ces techniques narratologiques ajoutent-elles quelque chose à la représentation historique de Sembène ? Les éléments narratologiques jouent un rôle décisif dans la représentation historique de Sembène dans la mesure où non seulement ils sont utilisés délibérément mais aussi ils sont incorporés aux événements et à la narration fictionnelle. Par exemple dans *Emitai* la combinaison de l'image et de la musique constitue l'un des moments forts du film parce que certaines scènes sont silencieuses pendant plus de cinq minutes. Malgré le fait que le film soit en diola une langue parlée au sud du Sénégal, le spectateur est en mesure d'interpréter le film et cela même sans sous-titrage.

Dans *Camp Thiaroye*, Sembène a choisi l'harmonica comme instrument de musique. Mais pourquoi a-t-il choisi l'harmonica au détriment d'un instrument africain ?

En quoi l'harmonica apporte un plus ou une particularité à sa représentation historique ?  
 Quel est l'enjeu de l'utilisation des éléments techniques dans la représentation historique que Sembène propose ?

Par exemple dans *Ceddo*, il y a beaucoup de paradigmes de l'oralité. Mieux, dirait-on le titre de *Ceddo* (infidèle, combattant) renferme une connotation de passion. Quels sont les effets bénéfiques que Sembène tire de tout cet assemblage entre les éléments visuels, sonores, rhétoriques, historiques et théoriques ?

D'autre part signalons que les éléments historiques comme les symboles, les rites, les dates, les archives, les documents, les paratextes abondent dans les films. Par exemple dans *Emitai* il y a beaucoup de sangs, de morts, de rites symboliques, de violences, de bruits, de danses, de masques, des photos de de Gaulle, de Pétain et des scènes d'enterrement. Dans *Ceddo* aussi nous avons des symboles comme les scènes d'enterrement, des affrontements entre ceddos et musulmans, des séquences de catéchisme où la présence de la croix et de la Bible est bien visible. En quoi ces symboles historiques ajoutent-ils quelque chose à la représentation historique sénégalaise ?

Le quatrième chapitre est une tentative de saisir les éléments et procédés historiques que Sembène utilise dans les films à travers la figure du griot. C'est un moment essentiel dans notre recherche car c'est ce chapitre qui fonde notre approche de la figure historique sénégalaise. Toute l'œuvre de Sembène s'inscrit dans un contentieux historique colonial et post-colonial. Ce contexte est crucial dans la mesure où non seulement il permet de voir tous les liens entre l'œuvre et l'histoire mais aussi il permet de voir dans quelle mesure l'œuvre de Sembène pourrait être lue comme une tentative de

réécriture de l'histoire. Ici notre réflexion s'inscrit dans une double perspective, celle d'une révélation de l'histoire et celle d'une appropriation de l'histoire que Sembène tente de réécrire.

L'histoire et le contenu des œuvres de Sembène se séparent difficilement de celle de l'entreprise coloniale car toute la vie quotidienne, sociale et politique de L'Afrique de l'Ouest pendant la période précoloniale et post-coloniale s'y trouvent. Il y a donc une tentative de recyclage du passé comme moyen d'écriture et de réhabilitation de la mémoire. A ce niveau *Camp Thiaroye*, *Emitai*, *La Noire de ...* et *Ceddo* illustrent bien le traitement du passé dans les œuvres de Sembène. Dès lors quel rapport établir entre ces différents films qui posent le problème du passé et celui de la mémoire ? Tous ces films abordent-ils le passé de la même manière ? Quels sont les changements d'un film à un autre ? Quelles sont les différences entre les films ? Quelle est la rhétorique de Sembène dans ces films ? De quel point de vue représente-t-il l'histoire ? Pfaff et Njeri Ngugi remarquent que la représentation historique de Sembène est problématique car elle n'est pas objective et elle répond aux préoccupations idéologiques. C'est ainsi que Njeri Ngugi dans un article intitulé, « Presenting and (Mis) representing History in Fiction Film : Sembène's *Camp Thiaroye* and Attenborough's *Cry Freedom* », donne l'exemple du personnage du sergent Diatta dans *Camp Thiaroye* qui n'appartient à aucune société. « He has no place in any society of the times » (*Journal of African Cultural Studies*: 59) car « Diatta has been a deprived African child » (*Journal of African Cultural Studies*: 62). Par conséquent il est évident que la représentation historique de Sembène pose problème du fait de sa fiabilité et de son objectivité. Cette question concerne l'ensemble de la création qui ambitionne de représenter l'histoire. Ici les œuvres de de Certeau et de

Ricœur, notamment en rapport aux notions de vérité historique et de preuve, m'aideront à discuter les arguments de Pfaff et de Njeri Ngugi dans la mesure où les caractéristiques du griot de Sembène partagent quelques similarités avec les éléments de l'histoire moderne et contemporaine à travers la corrélation entre la mémoire et l'histoire.

En analysant l'histoire à travers la figure du griot dans les films de Sembène, mon propos ne sera pas centré sur la véracité ou la vérité des événements historiques représentés mais plutôt sur les modalités de représentation des événements. Pour les besoins de ma thèse mon approche de l'histoire sera empruntée à la vision de l'histoire de Ricœur selon laquelle « l'histoire est une interprétation ». Ricœur situe l'histoire entre la subjectivité de l'historien et l'objectivité des événements historiques. Ce point de vue de Ricœur sera partagé par de Certeau qui réduit l'historiographie à un processus à trois étapes (documentaire, explicative et compréhensive- interprétative) Du point de vue de ses deux auteurs, l'histoire doit être comprise comme une combinaison de fait et de récit. Et c'est à ce niveau là qu'il faut inscrire la représentation historique de Sembène car étant une représentation située à mi-chemin entre histoire et mémoire. C'est dans cette optique qu'il faut faire appel à l'ouvrage de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* dans la mesure où du point de vue de ce dernier bien que l'histoire et la mémoire soient distinctes elles entretiennent des relations de proximité et de dépendance.

Par ailleurs, la fonction du griot que Sembène s'est assignée lui permet de s'approprier une voix historique griotique pour parler au nom de tous ceux qui ont été déshumanisé par la colonisation. Dans *Sembène: The Making of African Cinema* de Manthia Diawara Sembène affirme : « Je suis le porte- parole de toute une communauté, la bouche de ceux qui n'ont pas de bouche, les yeux de ceux qui n'ont pas d'yeux, les

oreilles de ceux qui n'ont pas d'oreilles, les jambes de ceux qui n'ont pas de jambes ». Dans une telle optique, il est possible d'affirmer que Sembène se fait le défenseur de tous ceux qui n'ont pas de voix. Cette déclaration de Sembène fait écho aux propos de Césaire dans lorsque qu'il soutient : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » (*Cahier d'un retour au pays natal* : 22). C'est ici qu'il importe de souligner que dans la perspective sembénienne, le cinéma est un outil de libération des pays colonisés et un pas vers l'unité africaine car Sembène déclare dans: « Un film est un débat et je veux causer avec mon peuple » (*Le cinéma africain* : 13). Cette conception du cinéma sembénien partage des affinités avec la Charte d'Alger<sup>3</sup> et le Manifeste de Niamey<sup>4</sup> qui font du cinéma « un moyen d'éducation, d'information, et de prise de conscience, et également un stimulant de créativité ». Ici il serait intéressant de voir si cette conception du cinéma a été influencée par la vision sembénienne du cinéma ou vice-versa.

Le dernier chapitre sera un bilan où il s'agira d'examiner le rapport entre le cinéma et l'histoire pour voir comment Sembène utilise le cinéma pour parler de l'histoire. Le choix d'intégrer cette question dans mon travail s'explique par le fait que la représentation historique sembénienne s'inscrit dans un contexte francophone dans lequel le cinéma ne peut pas être séparé de l'histoire de la colonisation tout comme la

---

<sup>3</sup> Lors du Festival Culturel Panafricain de 1979 à Alger l'éducation a été la mission assignée au cinéma. C'est un programme qui a pour but la réappropriation du regard et de la pensée. Au congrès de 1979 au Burkina Faso la charte a été adoptée à l'unanimité par les pionniers des cinémas africains et la FEPACI (fédération panafricaine des cinéastes) a fait du cinéma « un moyen d'éducation, d'information, et de prise de conscience et également un stimulant de créativité »

<sup>4</sup> Lorsqu'en 1982 à Niamey, venus rendre hommage à Oumarou Ganda à Niamey, les cinéastes africains ont rédigé un manifeste appelé le Manifeste de Niamey pour orienter la production et la distribution des films. C'est un document qui leur sert d'outil de travail et de réflexion.

littérature d'ailleurs car comme le montre si justement François Vokouma dans un article intitulé « Produire nos propres images... malgré l'état de l'Afrique », « le fait colonial est incontournable dès que l'on veut mener une réflexion sur le cinéma africain » (*L'Afrique et le centenaire du cinéma* : 271).

L'usage du griot dans la représentation historique sénégalaise a causé un changement de paradigme dans le rôle du griot dans le cinéma africain dans la mesure où le cinéma prolonge l'oralité. Ainsi le griot passe d'une figure narrative à celle historique puisque Sembène procède à un mélange de genre cinématographique et historique. Ce qui soulève la question de la méthodologie historique. Dans une telle perspective, dans quel sens les films de Sembène modifient-ils le point de séparation entre l'histoire et le cinéma ? Le cinéma sénégalais peut-il offrir un modèle théorique et méthodologique dans le cadre francophone ? Avec l'usage du griot à partir de quel point de vue Sembène représente-t-il l'histoire de l'Afrique de l'Ouest ? Quelles sont les valeurs historiques que propose Sembène ? Peut-il être considéré comme un historien ? Avec la figure du griot Sembène crée une symbiose entre cinéma et histoire, entre Sembène cinéaste et Sembène historien, entre conteur et historien, entre griot cinéaste et griot historien. Dans une telle optique, avec la figure du griot le cinéma africain prolonge l'histoire au sens où les deux se partagent l'oralité.

Enfin, on remarquera chez Sembène une absence de la représentation physique de la griotte. Pourtant les femmes occupent une place de choix dans ses œuvres de Sembène et cela aussi bien dans les œuvres littéraires comme celles cinématographiques. A ce niveau Dior Yacine dans *Ceddo*, Diouana dans *La Noire de ...* la femme ou la fille de Guelwaar dans *Guelwaar* ou encore les femmes dans *Emitai*, *Les bouts de bois de*

*Dieu* sont de belles illustrations. Dès lors peut-en parler d'un paradoxe chez Sembène ? Y a-t-il une figure de la griotte dans le cinéma sembénien ? Comment comprendre la figure du griot par rapport à la question du genre ?

Nous savons du moins depuis les travaux de Hale qu'il y a une négligence ou une absence de la griotte et de sa figure chez plusieurs écrivains et chercheurs. C'est ainsi qu'il signale le cas d'Alex Haley dans *Roots* chez qui il ne trouve aucune référence à la griotte car il affirme : « When Alex Haley searched for links to his heritage in The Gambia, he focused his efforts on male griot. There are not references to female griot in *Roots*, either the video or the written narrative » (*Griots and Griottes*: 217). Selon Hale, Haley n'est pas le seul à faire silence sur les griottes puisque Hale estime que même dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane malgré l'importance de la place des femmes dans l'épopée il n'en demeure pas moins que Mamadou Kouyaté le narrateur ne mentionne pas de griotte. « Although women play several key roles in the epic, the primary source, jeli Mamadou Kouyate, apparently did not mention jelimusow as having any significant speaking parts » (*Griots and Griottes* : 221). Le silence sur les griottes de certains auteurs et cinéastes se prolonge chez les chercheurs comme Sory Camara (*Gens de la parole. Essai sur les conditions des griots dans la société Malinké*) qui malgré les multiples informations données sur les griots, ne mentionne pas les griottes. C'est donc dire que le silence sur les griottes est une réalité et c'est à l'intérieur de ce cadre que nous allons examiner la spécificité de la question dans la perspective sembénienne.

## CHAPITRE II. DU GRIOT A LA FIGURE DU GRIOT : DE LA RÉALITÉ AU MYTHE

Parler du griot en général et de ses multiples statuts, origines, figures et fonctions, est une entreprise délicate car c'est parler de la représentation du griot d'une part et relever des prises de position sur une réalité en perpétuelle mutation d'autre part. Cela parce que le griot assume plusieurs fonctions en même temps : musicien, généalogiste, historien, troubadour, gardien de la mémoire, animateur, artiste, comédien, politicien, narrateur, conteur, interprète, porte-parole et sociologue. Les figures du griot quant à elles signifient une figure narrative ou historique, un procédé cinématographique, une démarche et une manière de se situer. Elles englobent plusieurs choses en même temps. Par conséquent le griot et les figures du griot sont problématiques sous plusieurs points de vue. D'abord d'un point de vue diachronique car plusieurs explications le plus souvent mythologiques sont avancées pour expliquer l'origine du griot. Les chercheurs, historiens, écrivains, anthropologues, critiques et sociologues n'arrivent pas à s'accorder sur l'origine du griot. C'est ainsi que plusieurs thèses sont avancées pour justifier la genèse du griot. Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata où l'épopée mandingue* nous propose une mythologie mandingue pour légitimer l'origine du griot. En effet selon cette mythologie qui d'ailleurs fonde l'épopée de Soundjata, il s'agit de deux frères chasseurs qui sont allés à la chasse du buffle qui terrorise les populations mandingues. Lors de leur séance de chasse au buffle le frère cadet tue le buffle et son grand frère compose une chanson en son honneur ». (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 25). Nous retrouvons le même mythe chez Drissa Diakité qui le revisite dans *Kouyaté, la force du serment* en



parlant de deux frères chasseurs Wulamba et Wulandi lorsqu'il écrit : « Ah ! Grand frère ! Si tu avais été griot, personne ne pourrait rien te refuser ! (I Jébaga-té). C'est de là que vient le patronyme des griots Jébagaté. » (*Kouyaté, la force du serment* : 78). Le même mythe est recyclé par Camara Laye dans *Le maître de la parole* mais cette fois avec des noms différents car il s'agit de Moké Moussa, l'aîné et Moké Dantouman, le cadet. Durant la séance de chasse au buffle Moké Moussa a eu très peur et est monté dans un arbre. Moké Dantouman est venu à bout du buffle et l'aîné siffle si fort que le cadet lui dit « Si frère était griot, personne n'eût pu lui résister » (*Le maître de la parole* : 58).

Dans la même direction, Ahmadou Kourouma à son tour, soutient une autre explication liant l'origine du griot à deux frères qui voyagent pendant une période de famine et de chaleur. Le petit frère ne pouvait plus supporter la faim et se plaignait de douleur. C'est alors que son grand frère décide de couper une partie de son mollet qu'il lui donne.

Fasciné par le courage de son frère aîné le cadet lui compose une chanson pour magnifier sa bravoure. Signalons que cette même idée de l'origine du griot est perceptible chez Sory Camara dans *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké* où plusieurs mythes expliquent l'origine du griot. C'est ainsi qu'il donne l'exemple de deux frères peuhls qui voyagent ensemble. C'est un voyage pénible à cause de la disette et de la chaleur. Le petit frère a eu faim et ne cesse de se lamenter. N'ayant rien trouvé pour calmer la faim de son frère cadet, le grand frère coupe un morceau de son mollet avec un couteau, le grille et le donne à son frère qui le mange. Au cours du voyage ce dernier découvre le sacrifice de son frère et compose une chanson en son honneur. (*Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké* : 142-143). Il faut aussi signaler que Sory Camara suggère deux autres mythes,

Wolof et Soninké qui disent exactement la même chose. On peut également relever la présence de ce mythe dans le cinéma en particulier dans *Djeli, conte d'aujourd'hui* de Fadika Kramo-Lancine dans l'épisode de la chasse puisque le petit frère déclare au grand frère : « tu m'as nourri avec ton sang, tes descendants seront meilleurs que les miens » Il faut donc relever qu'il y a une pluralité de récits mythologiques sur l'origine du griot et que tous ces mythes se recoupent car ils sont les mêmes qui sont revisités par les uns et les autres.

Un des aspects le plus constant dans ces différentes origines mythiques du griot est le rapport du griot au sang parce que dans l'épisode de la chasse ou du voyage il y a toujours la présence du sang. Tous ces mythes montrent le caractère irréductible du mythe du griot à un seul mythe. Par conséquent, cette pluralité des explications mythologiques participe à la complexification de la notion du griot dans la mesure où un mythe ne dit jamais ce qui s'est passé mais plutôt ce qui a pu ou dû se passer. Ce faisant on se trouve dans le domaine du probable, c'est-à-dire de la multiplicité des possibilités. Mais si l'on admet que le griot a une origine mythologique on peut alors comprendre la difficulté de la question car le mythe, que ce soit au sens général comme particulier, est un récit qui ne coïncide pas avec la réalité objective. Il est opportun de rappeler que le mythe est une tentative explicative comme le démontre Claude Lévi- Strauss puisqu'il écrit : « un mythe se rapporte toujours à des événements passés [...] ou [...] pendant les premiers âges [...] il y a longtemps. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. » (*Anthropologie structurale*: 231). Autrement dit le mythe raconte une histoire qui

s'est déroulée dans un temps lointain souvent hors de l'histoire. Ici, dans le cadre de nos recherches sur le griot, il s'agit bien entendu de la préhistoire de l'empire du Mandé et de son fondateur Soundjata Keita que les traditions orales africaines ne cessent de magnifier en tant que mythe fondateur. Dans une telle perspective, le mythe du griot fondateur est « un outil idéologique » pour paraphraser Barthes c'est-à-dire un récit explicatif et fondateur d'une pratique sociale. (*Mythologies* : 73).

D'autre part, d'un point de vue synchronique les fonctions du griot varient d'une époque historique à une autre, d'un pays à un autre, du village à la ville. A ce niveau la déclaration de Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* est une belle illustration quand il soutient: « Aujourd'hui, dès qu'on parle de griots, on pense « à cette caste de musiciens professionnels faite pour vivre sur le dos des autres ; dès qu'on dit griot, on pense à ces guitaristes qui peuplent nos villes et vont vendre leur musique dans les studios d'enregistrement de Dakar ou d'Abidjan. » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 5). Cette déclaration pose de manière essentielle deux grandes dimensions et deux domaines de validation du griot qui sont la musique et la parole, deux de ses attributs majeurs. Un examen des propos de Niane permet de remarquer de prime abord une claire et nette différence entre le griot d'hier et celui d'aujourd'hui qui est implicitement évoquée par l'exode et l'installation des griots musiciens et guitaristes dans les villes par opposition aux griots qui restent dans les villages. Ensuite, du point de vue de Niane, les musiciens professionnels et les guitaristes ne sont pas représentatifs des griots dans la mesure où ils vivent sur le dos des autres. D'ailleurs ces propos de Niane font écho à ceux de Camara Laye où la même problématique se dégage car « les vrais griots Bèlen-Tigui » ou maîtres de la parole n'errent pas dans les grandes villes ; ils sont

rare, se déplacent peu, restant attachés à la tradition et à leur terre natale » (*Le maître de la parole* : 21). Autrement dit, les griots authentiques ne quittent jamais leurs villages pour les villes car ces dernières risquent de les corrompre de même que leur art. On verra plus tard que cette manière d'aborder la question est problématique car elle nous plonge d'emblée dans les enjeux des fonctions et définitions du griot et nos développements ultérieurs permettront d'y voir plus clair. Pour le moment signalons simplement que Niane et Camara Laye ne sont pas les seuls à différencier le griot d'aujourd'hui d'avec celui d'hier d'une part et d'autre part le griot du musicien ou de l'artiste car nous retrouvons le même son de cloche chez Massa Makan Diabaté, en particulier chez un de ses personnages, Yamoudou lorsque ce dernier affirme que « les griots des soleils d'aujourd'hui ne sont que des animateurs publics qui chantent n'importe quoi. » (*L'Assemblée des Djinns* : 62-63). Toutefois si chez Niane et Camara ce sont les musiciens qui sont disqualifiés comme griot chez Diabaté par contre, ce sont tous les griots modernes qui le sont puisque ces derniers sont réduits à des animateurs ou amuseurs publics qui « sont des Samba danse comme on en voit dans les cages et qui se trémoussent pour quelques friandises. » (*L'Assemblée des Djinns* : 63). C'est donc dire que c'est au nom de l'altération, c'est-à-dire du changement, de la déformation et de la dénaturaion que les musiciens sont exclus des griots car Diabaté soutient que « les griots d'aujourd'hui ont troqué l'or contre le cuivre. » (*L'Assemblée des djinns* : 63). Mais est-il vraiment pertinent d'exclure les musiciens du groupe des griots ?

En excluant la musique et l'animation du griot, il devient alors une réalité incomplète, réduite et amputée puisque la musique et l'animation font parties de ses caractéristiques. En ce qui concerne la difficulté synchronique de la notion du griot, remarquons que si

dans une perspective historique l'origine du mot griot et sa réalité matérielle remontent à l'empire du Mali il est difficile de dater l'origine exacte du mot et d'établir son processus de mise en valeur. C'est ainsi qu'au niveau linguistique plusieurs versions sont avancées pour expliquer l'origine du mot griot et une variété d'expressions existent dans les langues africaines pour désigner le griot. Par exemple nous avons « gewel » en wolof, « gawlo » en pulaar, et « jali/ jeli » en mandingue qui sont synonymes de griot. On peut aussi évoquer le fait que certains chercheurs font remonter l'origine du mot griot au portugais « criado » ou « gritar » ou au français « grelot » ou au berbère « iggio » ou « egeum » ou encore au mot arabe « gawal ». (*Griots and Griottes* : 8). Dans une telle perspective le griot est une réalité multiculturelle qui obéit à des critères linguistiques, sociologiques, géographiques et historiques. Dès lors la notion de griot renferme-t-elle la même signification d'une zone culturelle à une autre ? Si l'on se base sur les travaux récents relatifs aux griots notamment ceux de Thiers-Thiam, dans *A chacun son griot. Le mythe du griot- narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, la réponse à cette question est négative puisque la compréhension de la notion du griot obéit à plusieurs types de critères. Par exemple, d'un pays à un autre, d'une région à une autre, d'une ville à une autre ou bien du village à la ville la signification du griot varie même si certaines constantes demeurent. Nous comprenons alors pourquoi dans une perspective sémantique le griot signifie tour à tour un historien, un conteur, un narrateur, un musicien, un philosophe, un artiste, un porte- parole, un éducateur, un généalogiste, un messenger, un intermédiaire, un ambassadeur ou un amuseur public pour reprendre les termes de Hale. (*Griots and Griottes* : 57). Par conséquent, la notion de griot sera appréhendée dans une perspective plurielle dans la mesure où la compréhension

rigoureuse de cette dernière suppose une étude littéraire, cinématographique, sociologique, anthropologique, artistique, historique et philosophique car, comme le montre l'ouvrage de Hale, le mot griot dérive à la fois d'une origine occidentale et africaine mais également, de part et d'autre de l'Atlantique le mot griot est utilisé pour qualifier écrivains, cinéastes, artistes et musiciens. En effet, Hale écrit : "Griot is a term that has both African and Western roots" (*Griots and Griottes* : 8). C'est pourquoi dans ce présent chapitre nous nous proposons de faire une étude généalogique de la notion du griot au sens nietzschéen, c'est-à-dire une étude des origines et évolutions des corpus sur le griot pour étayer les différents niveaux de complexification, de compréhension et de signification car les frontières linguistiques, historiques, philosophiques, archéologiques, géographiques et sociologiques de la notion de griot ne font que se déplacer depuis l'éclatement de l'empire du Mali.

## II-1 Généalogie du griot et de ses figures

Le terme généalogie comme titre de ce sous chapitre s'explique par une volonté de faire une étude diachronique et synchronique du concept de griot et de ses figures. Nous entendons par généalogie nietzschéen une étude des origines afin de connaître et d'établir les conditions et les milieux qui ont donné naissance à une chose, au sein desquels elle s'est développée et déformée. En effet, Nietzsche écrit: « Let us articulate this new demand: we need a critique of moral values, the value of these values themselves must first be called in question- and for that there is needed a knowledge of the conditions and circumstances in which they grew, under which they evolved and changed » (*Genealogy*

*of Morals* : 20). Ces propos de Nietzsche nous serviront de guide dans la mesure où du point de vue de Nietzsche la généalogie est une stratégie qui consiste à remonter à la source et aux fondements d'une chose pour pouvoir la détruire. Mais dans notre perspective ce qui nous intéresse ce n'est pas la partie destructive mais plutôt la recherche de l'origine et de ses filiations. Par conséquent la généalogie est une enquête qui nous permettra de redécouvrir les fonctions, les définitions et les extensions de la notion du griot et de ses figures. Aussi, elle donnera l'occasion d'évaluer comment les écrivains, cinéastes, musiciens et artistes se sont appropriés les figures du griot. Il faut souligner que chaque écrivain, cinéaste, musicien ou critique a sa propre vision et définition du griot et c'est sans doute la raison qui a poussé Hale à soutenir que chacun est griot, « Everyone is a griot » (*Griots and Griottes* : 8). Toutefois il y a lieu de préciser que si chacun peut certes jouer le rôle du griot il n'en demeure pas moins que tout le monde n'est pas griot car le griot émane d'une catégorie sociale ou d'une classe sociale composées de griots, forgerons, bûcherons, tisserands et cordonniers qui pratiquent l'endogamie. Thiers-Thiam a démontré que « les griots appartiennent à une classe spéciale de la société mandingue les nyamakalaw, que certains ethnologues désignent comme « caste » inférieure. » (*A chacun son griot* : 14).

La notion de griot est problématique car le terme est polémique et polyvalent. Hale en fait un terme qui suscite toujours des interprétations divergentes. En effet, il écrit: «The term itself is one of the most controversial features of the profession» (*Griots and Griottes*: 8). Si la figure du griot est controversée c'est parce qu'elle qui exprime un ensemble de rapports intellectuels, affectifs, politiques, idéologiques et historiques, rapports d'autant plus marqués qu'elle introduit une manière de se situer par rapport à

L'Afrique de l'Ouest et à ses traditions. Dans une telle optique, le griot a un double caractère, l'un valorisant qui réside dans sa connotation positive et son branchement à l'Afrique au sud du Sahara, et l'autre valorisé du fait que plusieurs notions sont consignées en son sein. C'est ici qu'il est pertinent d'introduire les notions de « vrais griots » et « faux griots » de Thiers-Thiam qui illustrent à plus d'un titre le caractère valorisé et controversé de la notion de griot (*A chacun son griot* : 136). Il est intéressant de souligner que les attributs de « faux griots » et « vrais griots » sont vraiment aléatoires et péjoratifs car il est rare de voir un griot se dire « faux griot ». Il est même curieux de constater que ce sont toujours certains qui qualifient les autres de « faux griots ». On pourrait nous objecter que malgré notre remarque, cette même idée de « faux griots » et de « vrais griots » se retrouve chez Camara Laye dans *Le maître de la parole* pour qui les vrais griots, les « Bélen-Tigui, ou maîtres de la parole, n'errent pas dans les grandes villes ; ils sont rares, se déplacent peu, restent attachés à la tradition et à leur terre natale » alors que les « faux griots sont des instrumentalistes, marchands de musique, choristes ou guitaristes qui errent dans les villes en quête de studios d'enregistrement. » (*Le maître de la parole*: 21). Mais il faut souligner que cette distinction entre faux griots et vrais griots se retrouve aussi chez des auteurs comme Niane et Diabaté. Il est même significatif que chez tous les trois auteurs précités (Niane, Diabaté et Camara) les musiciens et amuseurs publics sont rangés du côté des faux griots. En réalité cette vision des choses est basée sur le postulat selon lequel les vrais griots se trouvent dans les villages et non pas dans les villes du fait que c'est dans les villages que certaines traditions subsistent encore par rapport aux villes africaines qui ont tendance à être occidentalisées.



Par ailleurs, il est paradoxal de se référer aux critères d'animation et de déplacement comme des obstacles pour être un vrai griot même si « l'image du griot s'est ternie, surtout dans les villes, où on le considère comme un parasite » pour citer Thiers-Thiam (*A chacun son griot* : 29). Est-il pertinent de faire du griot un régulateur et témoin social tout en le dévalorisant du fait de ses déplacements ? En effet, Thiers-Thiam soutient que le griot est « le témoin de tous les grands événements et de tous les faits héroïques des guerriers » (*A chacun son griot* : 29) et Sory Camara de son côté fait de lui « le médiateur désigné des relations sociales et politiques » (*Gens de la parole* : 173). La contradiction est ici de taille car comment le griot serait-il un témoin et un médiateur s'il ne se déplaçait pas ou s'il ne participait pas aux événements sociaux ? Nous savons du moins, depuis les travaux de Manthia Diawara que dans la tradition orale, c'est à travers le point de vue du griot que les membres de la société prennent conscience de leurs univers. (*African Cinema: Politics and Culture*: 12). Dans une telle perspective le déplacement des griots non seulement est souhaitable mais devient crucial puisque, par sa présence, le griot immortalise les événements et participe à conscientiser les membres de sa communauté. Il reste à ajouter qu'il ne faut pas perdre de vue que le griot appartient avant tout à une catégorie socioprofessionnelle dont la tâche première et fondamentale est de coordonner, d'organiser et de témoigner des événements sociaux.

Enfin, aujourd'hui il y a un changement de paradigme relatif à la figure du griot qui fait que l'opposition entre griot et artiste ou musicien tend non pas à caractériser les fonctions du griot mais des attitudes et courants de pensée. C'est dans une telle dynamique que le griot se réduit parfois à un terme du langage courant car on dit souvent de quelqu'un qu'il est griot pour signifier qu'il est défenseur, porte- porte ou champion

d'une cause. Dans une telle optique, le terme griot est un terme courant de banalisation. D'ailleurs c'est ce que dénonce Thomas Hale dans son ouvrage lorsqu'il écrit que le griot est « un terme générique » (*Griots and Griottes* : 15). Nous retrouvons la même idée chez Thiers-Thiam qui parle de « globalisation et d'abâtardissement » du terme griot (*A chacun son griot* : 29) dans la mesure où le mot griot en devenant un nom générique a vu son contenu sémantique s'étendre, se diversifier et perdre en précision. On peut donc dire que le griot est un terme passe-partout puisqu'il a signifié et signifie tellement de choses qu'il est difficile à cerner. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Thiers-Thiam quand elle déclare que « le griot est un symbole malléable à tous les goûts. » (*A chacun son griot* : 36). En d'autres termes des écrivains, cinéastes, artistes, historiens, et chercheurs revendiquent à tort ou à raison les figures du griot. De ce point de vue les figures du griot sont manipulées à l'image de la parole que le griot manipule à sa guise. Par conséquent l'extrême étendue de la notion de griot interdit toute définition brève qui comprendrait d'emblée un choix unilatéral non justifié. C'est ici qu'il faut souligner les notions de « griotude », de « griottage » et de « griotisme » qui sont dérivées du griot et qui complexifient la notion de griot du fait qu'elles peinent à trouver des définitions consensuelles. Hale nous propose une longue liste de notions ou de concepts qui sont tributaires de la notion de griot. Se basant sur la présentation du poète, acteur et cinéaste ivoirien, Niangoranh Porquet s'auto-proclamant griot, intitulée : « La tradition orale et le nouveau média » lors du Fespaco 1987, Hale écrit en parlant de ce dernier : « He provided a list of terms to help readers understand the concepts he presented; griologie- the study of griot; griotude- the values of griots; griotisation- the means to stage African performances; griotique- the style of acting ; griographie- the world of griotique;

griotiseur- the practitioner of griotisation; griotiste- the philosopher of griotique; grioticien- the practitioner of griotique; grioturgie- the playwright of griotique; grioture- the writing, speaking and drumming of griotique; griotegie- griotique tragedy; grioterie- griotique comedy; griotscenie- the staging of griotique; griothèque- the collection of books, tapes, videos, and films about griots; griotoire- the repertoire of griot activities. » (*Griots and Griottes*: 324). Il est donc clair que les termes ou notions dérivés du griot sont multiples, riches et variés et il en résulte des déplacements sémantiques. Mais s'il en est ainsi, qu'est-ce qui explique cette richesse de la notion du griot et comment s'est-elle déroulée?

Hale propose un début de réponse à cette question puisqu'il explique l'extension de la notion par la richesse des domaines d'application du griot, par les multiples formes et fonctions du griot, et par ses contenus divers et horizons larges et implicites. On peut probablement établir que la notion même de griot est multidimensionnelle et la pensée qui la soutient a une richesse polyvalente. C'est ce caractère étendu de la notion qui fait qu'elle désigne un champ d'activité, une technique et une profession. Par exemple, il signifie en même l'artiste, le musicien, la technique narratologique, la technique cinématographique, l'écrivain, le poète, le chanteur, le peintre, le cinéaste, l'historien, l'animateur, le conteur et le cinéaste car le terme griot renvoie à une pluralité de diversités géographiques, linguistiques, culturelles, sociologiques, anthropologiques organisées par rapport à un fait historique émanant de L'Afrique de l'Ouest et reliant l'Afrique à ses diasporas.

Précisons que cette extension ne concerne pas simplement les domaines ou disciplines qui revendiquent la notion du griot mais aussi le concept, c'est-à-dire son

contenu sémantique dans la mesure où l'appellation griot n'est nullement neutre mais au contraire fortement valorisée et dévalorisante avec une charge à la fois positive et négative. Le caractère négatif du concept réside dans sa charge péjorative qui en fait le synonyme de quémandeur, d'usurpateur et ou de troubadour notamment dans le domaine social et politique comme nous l'avons mentionné dans nos développements antérieurs.

Cette dimension du griot est beaucoup plus perceptible après l'arrivée de la colonisation et le bouleversement des sociétés africaines devenues des « sociétés bâtardes » selon l'expression de Fama (*Les soleils des indépendances* : 14). Dans une telle perspective, le griot se réduit à un parasite social qui vit sur le dos des autres comme l'atteste la fameuse scène dans *Le Borom Sarret* où le griot dépossède le pauvre charretier de son gain quotidien. Il est intéressant de mettre en rapport cette dimension parasitaire ou nocive du griot avec son origine mythique comme nous l'avons vu dans nos développements antérieurs car dans les récits mythiques le griot est présenté comme ayant une origine négative.

La deuxième explication trouvée pour expliquer la richesse du terme griot émane d'Ahmadou Hampaté Bâ lorsque ce dernier soutient que la figure du griot est un symbole et « comme tout symbole, celui-ci comporte une interprétation positive et une interprétation négative, en raison du dualisme inhérent à toute chose » (*Aspects de la civilisation africaine* : 40). La notion de symbole introduite par Hampaté Bâ est intéressante car elle nous permet de parler du symbolisme de la figure du griot. Dans une telle optique, les figures du griot ne sont pas simplement une conception, une technique littéraire ou cinématographique mais elles renseignent sur des attitudes, des mouvements intellectuels, littéraires, cinématographiques, artistiques et des prises de positions

politiques, idéologiques et historiques. C'est pourquoi nous pensons que les figures du griot comme une technique littéraire, cinématographique ou artistique n'épuisent pas l'essence des figures du griot dans la mesure où il y a un au-delà des figures du griot où écrivains, cinéastes, historiens, artistes se situent idéologiquement et historiquement. C'est en ce sens que nous sommes d'accord avec Thiers-Thiam lorsqu'elle réduit les figures du griot à « une figure mythique » (*A chacun son griot* : 39) dans la mesure où elles dépassent le cadre sémantique pour englober le mythologique et le symbolique. On peut donc dire que s'il y a une communauté identique des griots il n'en résulte pas une assimilation doctrinale puisque le contenu des significations et des revendications varie d'une langue à une autre, d'un griot à un autre, d'un écrivain ou cinéaste griot à un autre, d'une région géographique à une autre et d'une époque historique à une autre.

On voit donc très clairement s'affirmer une approche première des figures du griot, c'est-à-dire ses déplacements de son cadre naturel Ouest- africain qui déforment le concept du griot en montrant ses aspects négatifs et qui ont fait dire à Hale : « Offshoots of the word- griottage, griotique, and griottisme- have also taken on negative meanings in France, where, as in West Africa, they often signify empty praise or praise for pay » (*Griots and Griottes* : 15). En faisant le point sur cette approche, on peut constater que même si elle participe à notre première compréhension des figures du griot, ne permet pas de saisir car elle relève de considérations théoriques. Nous avons fait ce détour pour montrer les difficultés et complexités qui entourent la notion de griot puisque même chez Sembène nous les retrouverons. Ce serait une erreur d'enfermer la notion du griot dans sa dimension théorique car cela relèverait d'un « obstacle épistémologique » pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard, c'est-à-dire quelque chose qui nous empêcherait de

saisir le griot dans sa plénitude (*La formation de l'esprit scientifique* : 13). Puisque cette démarche ne nous permet pas d'accéder à l'essence de la figure du griot il faut donc se demander qu'est-ce que le griot ou que signifie-t-il?

## II.2- Définition du griot et de ses figures

Pour bien comprendre les figures du griot commençons par souligner qu'elles renferment deux aspects qui affectent leurs compréhensions. Il s'agit de l'aspect fictionnel et réel. Plusieurs exemples peuvent étayer cet argument. Quand certains écrivains, cinéastes, artistes, auteurs, historiens et critiques se proclament griots c'est par rapport à la dimension fictionnelle du griot. Ce trait du griot se retrouve chez des auteurs comme Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, Sembène Ousmane et en général chez tous ceux qui se réclament du griot au sein des diasporas africaines. Pour rendre compte de la dimension réelle du griot on peut prendre comme guides le griot Balla Fasséké ou Mamadou Djéli Kouyaté dans l'ouvrage de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* ou encore Babou Condé dans *Le maître de la parole* de Camara Laye, d'autant plus que ces griots renvoient à une catégorie sociale. Il convient de remarquer qu'entre la dimension fictionnelle et réelle il y a une troisième catégorie de griots. Cette dernière est composée d'auteurs de descendance griotique et qui utilisent en même temps la figure du griot. Par exemple, c'est le cas de Dani Kouyaté dont le père Sotigui Kouyaté est griot. On remarquera que dans *Dans Keita ! L'héritage du griot*, Sotigui griot réel joue le rôle du griot fictionnel. Dans cette optique ils sont griots d'un double point de vue. Ce sont des auteurs comme Massa Makan Diabaté, Sory Camara et Drissa Diakité.

Dès lors on est en droit de savoir quel rapport établir entre le griot fictionnel et le griot réel. On peut soutenir que c'est le griot réel qui fonde le griot fictionnel et le griot fictionnel prolonge le griot réel, car comme le démontre Thiers-Thiam le recours à la figure du griot « s'inscrit comme un élément de base dans le projet esthétique et idéologique de chaque auteur. » (*A chacun son griot* : 11).

Par ailleurs, il y a lieu d'observer que comme l'origine et les statuts, la définition des figures du griot est problématique car la notion de griot renferme plusieurs choses en même temps. Fondamentalement elle renvoie à une multitude de diversités disparates sujettes à plusieurs ambiguïtés. Dès lors présenter le griot ou la figure du griot ainsi qu'on le fait souvent comme une entité singulière et unifiée nuit à la compréhension de cette figure culturelle, linguistique, sociologique et historique qui continue de se multiplier, de se diversifier et de s'enrichir dans un monde moderne et contemporain où le retour aux sources semble être de mise.

A la question « qu'est-ce-que le griot ? », le novice pourrait penser que la réponse est simple du fait de la banalité de la question. En réalité elle reste une question déroutante car jusqu' à présent les chercheurs, écrivains, cinéastes et critiques ne sont pas d'accord sur une définition consensuelle et notre interrogation sur le griot ne fait que prolonger le débat sur la question. C'est pourquoi à cette question, Thiers-Thiam répond par une autre question : « De quel type de griot parle-t-on ? » (*A chacun son griot* : 8). Ce début de réponse à la question, « qu'est-ce-que le griot ? » par une autre question « de quel type de griot parle-t-on ? », montre toute la complexité de la définition du griot. Signalons que cette réponse n'est pas un aveu d'ignorance mais plutôt une incapacité à trouver une définition générale et totale qui va englober tous les types de griot. N'est-ce

pas le principe même d'une définition d'être un terme fédérateur par rapport auquel toutes les catégories ou tous les types doivent pouvoir s'identifier ? Il faut noter que l'expression « type de griot » qu'utilise Thiers-Thiam peut être lue de plusieurs manières. D'abord, elle peut faire référence au domaine dans lequel on se situe car ce qui est griot dans la littérature n'est pas la même chose dans le cinéma, la musique, la sociologie ou l'histoire. Nous verrons plus tard comment et pourquoi lorsque nous aborderons les différentes fonctions du griot. Ensuite, dans le domaine géographique, comme nous l'avons montré plus haut, car être griot en ville n'a pas la même signification qu'être griot au village et cela à cause des attributs et perceptions du griot et de la figure du griot. Aussi être griot en Afrique n'est pas la même chose qu'être griot en dehors de l'Afrique parce que comme l'affirme si justement Hale: "First, griot has spread into many parts of the African diaspora, in particular the Caribbean and the United States, taking an extremely positive connotations for those who see the profession as a link to their ancestors." (*Griots and Griottes*: 15). Il faut donc observer que si le griot est perçu en général positivement à l'extérieur de l'Afrique il n'en demeure pas moins qu'en Afrique le plus souvent il est vu négativement et en particulier dans les grandes villes africaines où les fonctions griotiques tendent à être dévalorisées. On remarquera que tous ces décalages entre divers types de griot problématissent la définition du griot et celle de ses figures.

Du reste, est-il pertinent de se réclamer du griot à un moment où l'antenne de la télévision a remplacé le baobab ou le fromager ? On pourrait peut penser que les diasporas africaines du fait de leurs éloignements géographiques sont plus confrontées à des questions identitaires aiguës du fait de la distance. Dans une telle optique, les figures



du griot aident les différentes diasporas africaines à se reconnecter à l'Afrique, à négocier leurs identités pour reprendre les propos de Hale, c'est-à-dire « to negotiate identity, not only within their own cultures but also between Africa and other cultures. » (*Griots and Griottes* : 333). A cet égard les exemples d'Alex Haley dans *Roots*, d'Aimé Césaire qui se déclare griot connectant son peuple à son histoire ou de Maryse Condé qui voit son rôle d'« écrivaine moderne » comme le rôle « d'un griot moderne », sont de belles illustrations.

Une autre explication nous est proposée par Drissa Diakité dans *Kuyaté la force du serment* lorsqu'il examine la place de la parole du griot et de ses enjeux dans la société qui a produit le griot. Il est intéressant de noter que pour Drissa Diakité l'impossibilité de définir le griot se justifie par la vision de la parole. En effet, il écrit : « la parole du Manden est une chose, personne ne peut la dire en totalité. Ce que j'ai dit de Sunjata et de ses compagnons, ce que j'ai dit du Manden et du Soso, c'est cela qu'on m'a appris. Moi Jeli Kuyaté ! » (*Kuyaté la force du serment* : 203). Entendons ici que le griot est une totalité à laquelle personne ne peut accéder. Par contre ce à quoi les uns et les autres peuvent avoir accès sont des dimensions ou des aspects du griot. En d'autres termes le griot ne doit pas être perçu comme une notion unique et unifiée mais plutôt plurielle et éclatée. Sans doute c'est la raison pour laquelle la plupart des gens qui le définissent nous propose une partie ou composante du griot au lieu de le définir dans sa globalité.

Il est intéressant de remarquer que cette impossibilité de définir le griot découle de la culture ou société d'où le griot émane. En effet, en Afrique sub-saharienne le savoir tout comme la parole qui le symbolisent sont perçus comme une totalité inaccessible à

l'homme. En revanche ce qui est accessible à l'humain ce sont les morceaux ou divisions du savoir. La notion de totalité du savoir est très intéressante surtout lorsqu'elle est mise en rapport avec la conception occidentale du savoir puisqu'en Occident le savoir est défini depuis Aristote comme une totalité. La vision totalitaire du savoir est inconnaissable du Mandé<sup>5</sup> car comme l'affirme si justement Diakité « la parole du Mandé, on sait quand elle commence, on ne sait pas quand elle prend fin » (*Kuyaté la force du serment* : 137). On voit donc que la difficulté de définir le griot n'est pas simplement liée à la richesse du concept ou de son ambiguïté ou encore son caractère polysémique mais aussi et surtout par rapport à son caractère indéfinissable.

Ajoutons une dernière remarque en disant que si « le griot est mort » du moins comme le prétendent des auteurs comme Massa Makan Diabaté et Kourouma, comment définir quelque chose qui n'existe plus ? Il est curieux que ces auteurs qui décrètent la mort du griot se réclament en même temps du griot. Mais il faut bien souligner que cette déclaration de la mort est une ruse car comment peuvent-ils se réclamer du griot s'il est mort ? Il est possible de parler de la manipulation du griot et de ses figures dans la mesure où si l'écrivain, le cinéaste, ou l'artiste se réclament du griot, l'authenticité de leur parole est problématique. On peut donc s'autoriser de tous ces éléments pour affirmer que la notion de griot n'est certainement pas facile à cerner et on ne cessera jamais de dire que c'est une notion qui présente plusieurs ambiguïtés, différents usages et significations. C'est pourquoi nous estimons que pour une définition rigoureuse de la notion du griot mieux vaut considérer le griot et ses figures comme des corpus à analyser.

---

<sup>5</sup> Niane en tant qu'historien remet en question l'importance du secret dans le savoir car dit-il « quand un Blanc sait quelque chose tout le monde le sait. Il faudrait que nous arrivions à faire changer cet état d'esprit si nous voulons un jour savoir tout ce que les griots ne veulent pas livrer » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 78-79)

A défaut de pouvoir donner une définition du griot il est possible de proposer ses fonctions et caractéristiques car le griot remplit à la fois des fonctions sociologiques, éducatrices, politiques, narratives et historiques. Si le griot peut remplir toutes ces sociales c'est parce que, comme le remarque, Thiers-Thiam il « est témoin de tous les grands événements et de tous les faits héroïques des guerriers, exploits qui seront transmis aux descendants et assureront l'immortalité des héros » (*A chacun son griot* : 25). De ce point de vue, le griot préserve et transmet la mémoire et la culture de son peuple. Il faut aussi remarquer que ce passage de Thiers-Thiam précité présente un intérêt capital pour notre compréhension du griot et de ses figures puisqu'il pose sous un de ses aspects essentiels la question des fonctions du griot.

### II.3- Les fonctions du griot

Comme nous le disions, les fonctions du griot sont multiples et variées. Ce sont le griot narrateur, le griot conteur, le griot historien, le griot porte-parole, le griot artiste et le griot musicien et nous pourrions allonger la liste des fonctions du griot. Toutefois dans cette partie nous nous concentrerons essentiellement sur trois fonctions qui sont celles du narrateur, du conteur et celle de l'historien et cela en rapport à notre problématique spécifique qui est la vision de la figure du griot chez Sembène. Il nous semble que ces trois dimensions sont les plus visibles dans la représentation de l'histoire que donne Sembène à travers la figure du griot.

### II.3.1- Le griot narrateur

Une tradition tenace présente la figure du griot comme une figure narrative. Sans doute c'est la raison pour laquelle Thiers-Thiam estime que la fonction du griot narrateur est l'une des fonctions les plus répandues dans la littérature et le cinéma comme l'atteste son ouvrage, *A Chacun son griot. Le mythe du griot- narrateur dans la littérature et le cinéma de L'Afrique de l'Ouest* qui est consacré essentiellement à cette fonction narratrice du griot.

Cela dit, il semble judicieux à ce niveau de signaler que le texte de Senghor « Comment les lamantins vont boire à la source » dans « Négritude et Humanisme » in *Liberté I*, pose les jalons de la figure du griot narrateur. En effet Senghor écrit : « Comme le lamantin va boire à sa source, (...) l'écrivain s'abreuve aux paroles du griot, représentant à la fois du rythme et d'une conception magique du verbe » (*Liberté I* : 219). Remarquons que ces propos de Senghor sont symboliques car ils anticipent sur le destin subi par le griot et ses figures dans la littérature et le cinéma. On voit donc que le griot narrateur prend sa source dans le contexte d'émergence de la Négritude où l'écrivain, le poète et l'artiste ont recours à la figure du griot pour lutter contre l'exil et se reconnecter à l'Afrique. Dans une telle perspective, la figure du griot a une fonction compensatrice au sens freudien, c'est-à-dire d'un manque ou d'un vide qu'il faut compenser. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Thiers-Thiam quand elle soutient que « le griot est le symbole des réminiscences de la tradition africaine. » (*A chacun son griot*: 32). Pour asseoir solidement cette hypothèse d'enracinement de la figure du griot dans la littérature et le cinéma notons que Senghor sera suivi par Birago Diop dans *Les contes d'Ahmadou*

*Koumba* puisque ce dernier prétend que son ouvrage est le fruit d'un griot dont. Il se dit fidèle et traducteur de son griot dans la mesure où il s'est chargé de mettre sous une forme écrite les propos de son conteur- narrateur (*Les contes d'Ahmadou Koumba* : 7). On peut également signaler la présence du griot narrateur chez Niane lorsqu'il soutient que son ouvrage « est plutôt l'œuvre d'un obscur griot du village de Djeliba Koro dans la circonscription de Siguiris en Guinée. Je lui dois tout. » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 5).

Il convient de souligner que les littératures africaines francophones seront marquées par la reprise des figures du griot chez des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Massa Makan Diabaté, Drissa Diakité qui ont évolué dans un contexte post-négritude. C'est donc dire que la figure du griot en tant que figure narrative a toujours été une préoccupation des écrivains, poètes, cinéastes, artistes africains et des diasporas. De Senghor à Massa Makan Diabaté en passant par Birago Diop, Djibril Tamsir Niane, Ousmane Sembène, Sory Camara, Camara Laye et Maryse Condé. Chacun a essayé par rapport aux préoccupations du moment et avec les moyens de son domaine de proposer sa vision du griot narrateur.

Il est frappant de constater que chez tous ces auteurs le recours à la figure du griot narrateur est une ruse qui permet d'africaniser et d'authentifier leur récit. On observera que chez Senghor, Camara Laye, Niane, Birago Diop la figure du griot est idéalisée à l'image de « l'âme nègre » comme l'affirme Senghor : « c'est l'Europe qui nous a enseigné « le pèlerinage aux sources », nous a renvoyés, de la Sorbonne à l'école des griots et des « voyants ». » (*Liberté I* : 103). Dans une telle optique, il y a une valorisation du griot traditionnel qui permet à l'écrivain, au poète et à l'artiste de retrouver leurs

racines. En revanche, chez les auteurs de la période post- négritude, le griot traditionnel va disparaître pour faire place au griot moderne. C'est par rapport à un tel changement de paradigme du griot qu'il faut inscrire la thèse de la mort du griot. On remarquera dans les deux cas qu'il y a une manipulation de la figure du griot qui est selon l'expression de Thiers-Thiam « une manipulation des voix narratives » car il y a un amalgame entre « la voix du griot et la voix de l'auteur » (*A chacun son griot* : 38).

Il est pertinent de relever que l'analyse du griot narrateur nous donne l'occasion de souligner un trait curieux de la figure narrative qui consiste à surestimer la fonction narrative par rapport aux autres fonctions. Contrairement ce à quoi l'on pourrait s'attendre, comme le laissent sous entendre certains chercheurs, en particulier Thiers-Thiam, la fonction narrative n'est pas la seule fonction vitale du griot. Certes c'est la fonction qui a pris le pas sur les autres du fait de son utilisation et son développement dans le cinéma et la littérature et cela dès le début de la littérature et du cinéma francophone, car comme le montre Hale « the terms historian and storyteller reveal only part of the story of griot, translators and scholars have often adopted another word from the list of griot activities to describe the profession : praise-singer » (*Griots and Griottes* : 18).

### II.3.2- Le griot conteur

Dans notre tentative de saisir les fonctions du griot, l'analyse de la figure du griot narrateur représente un moment essentiel car très souvent la distinction entre le griot et le conteur n'est pas très claire. Il n'est donc pas sans intérêt de réexaminer leurs rapports.

La notion du griot conteur doit ses lettres de noblesse à Birago Diop dans son livre *Les contes d'Ahmadou Koumba* puisque Birago Diop prétend tenir son conte d'un vieux griot dont il se dit le traducteur. Ces propos de Birago Diop font écho à ceux de Camara Laye dans *Le maître de la parole* puisqu'il soutient n'être qu'un traducteur et que l'auteur est Condé Babou qui d'ailleurs avait « une réputation de conteur ». En effet, il écrit : « Nous n'en sommes que le modeste transcripateur et traducteur » (*Le maître de la parole* : 29). On retrouve un rapprochement du griot et du conteur chez Sory Camara dans *Gens de la parole* qui justifie la proximité du griot au conteur par le fait que les griots en général sont de grands conteurs quand il affirme: « Il arrive donc que les griots disent des tali (contes). Les récits en deviennent plus vivants grâce à leur éloquence. » (*Gens de la parole*: 252). On peut donc s'autoriser de cette déclaration pour dire que la proximité du griot et du conteur se fonde essentiellement sur l'éloquence de l'un et de l'autre. C'est cette facilité de la parole du griot que décrivent Sory Camara, Massa Maka Diabaté, Camara Laye dans leurs ouvrages respectifs cités plus haut. On peut aussi trouver des tentatives de rapprochement entre le griot et le conteur chez Kourouma qui se dit griot car c'est en conteur qu'il raconte l'histoire de Fama dans *Les soleils des indépendances*. En revanche dans son ouvrage *En attendant le vote des bêtes sauvages* c'est à Sora, un griot, que Kourouma donne la parole pour raconter l'histoire de Koyaga en cinq veillées à la manière des contes durant les veillées nocturnes. Il est donc possible de relier *Les soleils des indépendances* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*, deux œuvres qui viennent d'un même auteur et qui mettent respectivement en valeur le conteur et le griot. Ces deux textes peuvent nous servir de support pour établir des parallélismes entre le griot et le conteur qui entretiennent des rapports multiples. D'abord le griot

appartient à une catégorie sociale. Par conséquent, il est différent du conteur qui n'émane pas d'une catégorie sociale. Cette distinction est cruciale dans la mesure où elle permet de ne pas faire l'amalgame entre le griot et le conteur. Pierre NDa soutient dans *Le conte africain et l'éducation* que la différence fondamentale entre le griot et le conteur se situe au niveau de la stratification ou catégorisation sociale. En effet, il soutient: « Alors qu'il existe des castes de griots, de forgerons, il n'y a pas de caste de conteurs à vrai- dire. Dans les pays de forêt, on ne trouve pas généralement de conteurs professionnels; il n'y en a pas dans les pays de savane ; ce sont souvent des conteurs doublés de griots » (*Le conte africain et l'éducation*: 29). Entendons ici que le rapport entre le griot et le conteur n'est pas très clair dans la mesure où le griot est différent du conteur même si de temps en temps le griot joue au conteur. Précisons que si le griot joue au conteur dans certains cas il n'en demeure pas moins que le conteur ne peut pas être griot du fait que ce dernier relève avant tout d'une classe sociale. C'est donc dire que la différence entre griot et conteur est foncièrement professionnelle. Signalons que ce n'est pas simplement au niveau professionnel que le griot s'éloigne du conteur car dans les contes les acteurs sont des êtres humains, des animaux, des plantes, des génies et des objets alors que dans les récits des griots on a affaire à des humains.

Une autre différence entre le griot et le conteur réside dans leurs rapports avec leur public car si dans les séances de contes l'auditoire participe activement avec des chants et des refrains durant les veillées nocturnes, il n'en demeure pas moins que dans les performances des épopées l'auditoire reste silencieux. Toutefois il convient de préciser que les deux ont besoin d'une même aptitude car comme le remarque NDa dans les deux cas « il s'agit d'être un bon orateur, un bon acteur et un bon comédien au sens



noble du terme » (*Le conte africain et l'éducation*: 30). Nous retrouvons la même idée chez Camara qui fait du griot un excellent conteur pour ne pas dire le conteur idéal et cela grâce à sa « bouche affutée » qui donne une certaine saveur aux contes (*Gens de la parole* : 250).

Une autre remarque révélatrice de la proximité du griot et du conteur relève de l'univers métaphorique et symbolique dans lequel baignent le conteur et le griot et qui se matérialise par la présence du langage imagé, des métaphores, des symboles et de proverbes. Si Kourouma se réclame griot et conteur c'est parce que le passage du griot au conteur se fait sans transition et que dans le cas du griot comme celui du conteur c'est la parole du griot et celle du conteur qui l'intéressent. Tous les deux sont des « maîtres de la parole » au sens que Camara Laye donne à cette expression dans son ouvrage *Le maître de la parole*. Il est donc possible de parler d'un glissement entre griot et conteur chez Kourouma et qui se matérialise par la présence massive des proverbes, des paraboles, des images, qui sont des techniques d'expression et de narration par excellence des griots et des conteurs.

L'articulation griot-conteur est aussi visible dans le cinéma particulièrement chez Fadika Kramo-Lanciné dans *Djeli, conte d'aujourd'hui* et dans *Guimba, un tyran, une époque* de Cheick Oumar Sissoko. Dans ces deux films c'est le griot qui raconte le récit sous la forme d'un conte. C'est ainsi que dans *Guimba* le film commence par un travelling qui parcourt le long du fleuve avant de se poser sur une pirogue. Puis, apparaît un griot porteur de la parole du récit qui joue sa guitare traditionnelle. Enfin, il commence son récit et il est même significatif qu'à la fin il dit : « merci pour m'avoir écouté ». Cette manière de clôturer la narration et le décor imaginaire dans lequel le récit

est placé nous inscrit dans l'ambiance traditionnelle des contes. On retrouve un peu les mêmes procédés dans *Djeli, conte du griot*. C'est sous une modalité du conte que le film se déroule parce que c'est un griot qui est chargé de la narration. Dès l'ouverture du film il dit : « Écoutez la légende mandingue ! Écoutez l'histoire des deux frères ! Écoutez le don de la chair ! Écoutez le don de soi ! ». Il y a aussi la séquence de la séance de conte à la fin de laquelle la grand-mère de Fanta, une grande conteuse, demande à Fanta de transcrire dans ses livres ses contes afin que les enfants puissent les connaître.

Il faut ajouter à cela que le griot et le conteur sont de grands chanteurs comme l'affirme si justement Mohamadou Kane dans *Essai sur les contes d'Amadou Koumba* « Presque partout en Afrique le conteur chante, danse et joue de la musique » (*Essai sur les contes d'Amadou Koumba*: 56). Enfin soulignons que la parenté entre le griot et le conteur réside dans leurs fonctions sociales étant entendu que le rôle du griot tout comme celui du conteur est de « divertir et d'instruire » (*Le conte africain et l'éducation* : 197). Autrement dit le divertissement et l'enseignement constituent le socle de la fonction du griot. C'est ici qu'il faut relever que c'est au griot qu'on fait appel durant les cérémonies sociales de baptême, de mariage, d'initiation comme on fait appel au conteur pendant les veillées nocturnes. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Camara Laye quand il soutient qu'« avant d'être historien et détenteur par conséquent de la tradition historique qu'il enseigne, est, avant tout, un artiste et, en corollaire, ses chants, ses épopées et ses légendes, des œuvres d'art » (*Le maître de la parole* : 21). De ce point de vue, le griot comme le conteur est aussi et surtout ceux qui créent des œuvres d'art et cela grâce à leurs talents de manipulateur de parole. Il est pertinent de noter que le mérite des propos de Camara Laye est de souligner avec force la dimension artistique du griot et du conteur

qui se matérialise à certains égards dans la musique, l'animation et la danse. Par conséquent, le griot et le conteur sont de grands artistes avec des talents de chanteur, d'animateur et d'amuseur public.

### II.3.3- Le griot historien

Dans notre quête des fonctions du griot, l'examen de la fonction historique constitue une étape vitale car c'est la fonction qui nous intéresse le plus dans ce travail. Remarquons que cette fonction historique n'est pas bien prise en compte en particulier chez Sembène du fait de la prédominance du griot narrateur qui a gagné ses lettres de noblesse dans la littérature et le cinéma. Pourtant la fonction historique du griot occupe une place capitale dans le corpus sembénien à cause de la place que Sembène accorde à l'histoire dans ses œuvres. Pour avoir une idée de la dimension du griot en tant qu'historien il est intéressant de souligner que le griot doit être appréhendé comme une figure historique au sens où il interprète et influence la perception du passé. Selon Jacques Chevrier « le griot est celui qui fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations d'empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres » (*Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* : 22). De ce point de vue le griot assume la fonction d'archiviste surtout si l'on sait que la société du griot est essentiellement orale. On note aussi une position similaire chez Thiers-Thiam qui fait de lui le « témoin de tous les grands événements » au sens où il est « le dépositaire » et le détenteur « de l'histoire orale de son peuple » (*A chacun son griot* : 26-27). On retrouve la même dimension

historique du griot chez Niane lorsqu'il affirme que le griot « qui détient la chaire d'Histoire dans un village et qu'on appelle Belen-Tigui est un Monsieur très respectable qui a fait son Tour du mandingue » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 7). Il est également intéressant de relever que chez Sory Camara aussi le griot joue le rôle d'historien puisqu'il soutient que les griots « sont l'incarnation même de la mémoire que la société Malinké a de son passé, de son histoire » (*Gens de la parole* : 122). C'est donc dire que le griot a une fonction historique et cela parce qu'il connaît l'histoire de son royaume, ses fondements et les différentes ethnies qui le composent de même que l'histoire de chaque groupe qui le constitue. Nous comprenons alors pourquoi le griot peut jouer un rôle de médiateur, d'intermédiaire entre différentes couches sociales et différents membres de la société. Si le griot peut prétendre jouer le rôle d'historien c'est parce qu'il est le témoin privilégié de tous les événements sociaux, politiques, culturels, économiques et historiques. Nous savons, grâce aux travaux de Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*, le mérite du témoignage dans l'historiographie en tant que fondement de la fiabilité. En effet, Nora affirme que le témoignage est une sorte de « tribunal de l'histoire » (*Les lieux de mémoire* : XXVII). Entendons par là que le témoignage fonctionne comme preuve dans la reconstruction historique d'une part et d'autre part, il occupe une place de choix dans le processus de réhabilitation de la mémoire. A ce niveau l'introduction de *Comme une piqûre de guêpe* de Massa Makan Diabaté peut nous guider parce que Diabaté soutient que son livre est le fruit d'un témoignage. En effet, Diabaté écrit : « J'ai essayé de raconter, ce que j'ai vu et entendu » (*Comme une piqûre de guêpe* : 11). Il faut donc souligner que chez le griot le témoignage est décisif car c'est en griot que Massa Makan Diabaté écrit ses livres puisqu'il se réclame de descendance griotique.

Ainsi dans le griotisme comme dans l'histoire et l'historiographie, la dimension du témoignage est capitale dans la mesure où ils permettent de reconstruire les faits et de les authentifier. Nous comprenons alors pourquoi Thiers-Thiam a pu écrire que « le griot constitue toujours une figure d'autorité en matière de connaissance de l'histoire, et incarne l'authenticité de la parole » (*A chacun son griot*: 135). Dans le même sens, il est à cet égard utile de relever que c'est en griot historien que Kourouma situe l'histoire de Koyaga dans une république imaginaire, la République du Golfe. Le dictateur Koyaga est issu d'une tribu d'hommes nus qui vivaient dans les montagnes et dont les ancêtres étaient des sauvages avec lesquels on ne trouve pas de langue de politesse ou de violence pour communiquer (*En attendant le vote des bêtes sauvages* : 12).

Par ailleurs, on observera que le griot comme historien a une fonction critique du fait de sa familiarité avec toutes les couches sociales et cela en rapport à la fonction sociale assignée à l'histoire car dans la société mandingue, selon Camara Laye, l'histoire enseignée par le griot vise tout d'abord à assurer la cohésion sociale et ensuite à proposer aux générations futures des modèles (*Le maître de la parole* : 123). En tant que « baromètre de la société » selon l'expression de Thiers-Thiam, le griot est imbriqué dans un tissu de relations sociales où il sert de facilitateur, de porte-parole et de catalyseur social (*A chacun son griot* : 20). On ne saurait mieux évoquer la fonction historique du griot sans rappeler que nous sommes dans une société essentiellement orale où l'écriture est le parent pauvre comme le montre si justement Sory Camara dans *Les gens de la parole* et Camara Laye dans *Le maître de la parole*. Il est manifeste que dans ces sociétés orales l'histoire occupe une place centrale dans la mesure où « l'avenir sort du passé » pour paraphraser Hampaté Bâ. Dans une telle perspective, le griot est le détenteur de

l'histoire des familles, clans, tribus, communautés, royaumes et c'est sans doute la raison pour laquelle Djeli Mamadou Kouyaté a pu déclarer non sans raison: « Sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 9). Il est manifeste que dans ces propos de Djeli Mamadou Kouyaté il existe une corrélation entre le griot et l'historien. D'abord par la notion du refus de l'oubli puisque nous savons du moins depuis Ricœur que la mémoire peut être définie comme le refus de l'oubli lorsqu'il soutient « que la mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli » (*L'Histoire, la mémoire et l'oubli* : 537). Autrement dit l'oubli et la mémoire entretiennent des rapports d'interdépendance dans la mesure où l'oubli est lié à une problématique de la mémoire et de la fidélité au passé.

Ensuite selon Nora, l'oubli a pour fonction « de tout garder, tout conserver des signes indicatifs de la mémoire » (*Les lieux de mémoire*: XXIII). C'est ici qu'il est intéressant de relever la conception de la figure du griot chez Jean Rouch où son rôle est de sauvegarder à la manière du documentariste les documents et les traditions orales. Dans une telle perspective, le griot est le gardien de la mémoire individuelle et collective dans la mesure où le griot « détient la tradition historique et l'enseigne » pour paraphraser Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*: 6)

Sans doute on pourrait ajouter que cette histoire détenue et racontée par le griot se présente sous une forme narrative qui mélange fait historique, mythe, légende et cela dans le but de légitimer un certain ordre social. Il convient de rapprocher ce procédé narratif des griots avec ce que Sembène fait dans ses films puisqu'il mélange fiction et faits historiques. D'autre part il importe de souligner que les procédés narratifs du griot

posent problème même si Djeli Mamadou Kouyaté prétend faire une histoire objective lorsqu'il déclare: « Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 10). Cette fidélité clamée par Mamadou Djéli Kouyaté fait écho à celle promise par le griot dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma car il prétend dire toute la vérité sur le passé de la vie de Koyaga quand il affirme : « Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats... » (*En attendant le vote des bêtes sauvages* : 10).

Par ailleurs il importe de remarquer que cette histoire racontée par le griot, du fait de la présence des éléments mythiques et légendaires, est exclue de l'histoire telle qu'elle est conçue et définie par l'Occident. On pourrait reprocher à cette histoire un manque d'objectivité, de crédibilité et cela à cause de la manipulation des griots. L'histoire que raconte le griot est contée selon les modalités d'une épopée, c'est-à-dire une histoire qui fait place aux faits historiques et aux merveilleux comme l'atteste l'ouvrage de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* puisque c'est en historien-griot qu'il nous relate l'épopée mandingue et la vie de Soundjata. Une analyse de son ouvrage révèle son caractère historique qui se traduit par la présence des faits historiques qui se matérialisent par des dates, des lieux géographiques, des noms réels. Par conséquent on peut dire que dans l'ouvrage de Niane, le mythe, l'histoire et la légende se côtoient, se mélangent et se nourrissent entre eux. Nous reviendrons sur cette question dans nos chapitres ultérieurs en particulier quand nous analyserons la représentation de l'histoire chez Sembène. Pour le moment retenons essentiellement que l'art du griot historien, en raison de sa complicité et sa proximité avec le mythe et la légende, pose problème avec

l'histoire telle qu'elle se conçoit et se pratique dans la perspective occidentale où elle se réclame de la science.

Enfin, signalons que d'autres fonctions du griot existent. Par exemple les fonctions sociologiques ou anthropologiques étudiées par Abdoulaye Bara Diop dans *La société Wolof : tradition et changement* et par Boubacar Barry dans un ouvrage intitulé dans *Le royaume du Waalo : le Sénégal avant la conquête*. On pourrait ajouter d'autres fonctions comme celles d'ambassadeur, de porte-parole, de musicien, d'intermédiaire, d'animateur ou de conseiller, pour ne citer que ces dernières. Chacune de ses fonctions pourrait faire l'objet d'une étude particulière et approfondie. Nous n'avons pas étudié ces fonctions parce qu'elles ne sont pas l'objet de notre propos. Nous avons choisi délibérément les fonctions de conteur, de narrateur et d'historien car nous estimons que ce sont les fonctions les plus vitales dans l'élaboration de la figure du griot chez Sembène.

En conclusion de ce sous chapitre, il est intéressant de souligner que toutes les fonctions du griot que nous avons étudiées ont habituellement des rapports avec la définition du griot car elles relèvent des valeurs auxquelles le griot et ses figures sont associées. C'est sans doute une erreur et un paradoxe de privilégier une fonction au détriment d'autres notamment chez un auteur comme Sembène où les dimensions historiques et identitaires sont capitales. Les caractéristiques du griot et ses fonctions sont multiples, complexes et ambiguës. Chaque caractéristique et fonction n'est compréhensible et intelligible que par rapport à une totalité, le griot, qui l'a définit et par rapport à qui elle se définit. Par conséquent il y a un rapport d'interdépendance entre les différentes caractéristiques et fonctions du griot.



Au terme de notre réflexion sur le griot il nous est apparu évident que le griot et ses figures ont suscité un grand intérêt parmi les écrivains, cinéastes, historiens, musiciens, artistes, chercheurs et critiques comme l'atteste le nombre important des récentes publications sur la question du griot. Notre approche des figures du griot a privilégié une démarche plurielle où plusieurs disciplines ont été mobilisées pour une définition pertinente de la notion. Un certain nombre d'observations ressortent de notre tentative de saisir le griot et ses figures. Faisons le bilan. D'abord le rapport des uns et des autres aux figures du griot ne saurait s'apprécier valablement en dehors d'une analyse correcte des formes et modalités par lesquelles la figure du griot est perçue. Le concept de griot reste alors problématique et les difficultés de sa mise en valeur relèvent des différences de perception que l'on peut avoir selon les contextes culturels, l'époque, le domaine d'étude, l'espace géographique et les préoccupations des uns et des autres. Par conséquent, il y a un manque d'homogénéité géographique, linguistique, sociologique, historique et artistique du griot. L'analyse des fonctions du griot nous a permis de montrer une large interdépendance entre plusieurs champs d'études qui s'approprient et utilisent le griot et ses figures.

Toutes ces fonctions montrent le caractère irréductible de la figure du griot à une seule fonction. La classification ou la catégorisation des griots en conteur, narrateur et historien présente des limites car il y a des griots chez qui on peut retrouver toutes ces catégories. C'est le cas du griot mis en scène par Dani Kouyaté dans son film *Keita, l'héritage du griot*. En effet ce griot est avant tout un historien puisqu'il se charge d'enseigner et d'expliquer à Mabo l'histoire de ses ancêtres et l'origine de son nom de famille, Keita. C'est pour lutter contre l'oubli et éviter qu'une autre histoire ne soit

racontée à Mabo qu'il a fait le déplacement du village à la ville. D'ailleurs durant tout le film Mabo sera en conflit entre deux visions et deux versions de l'histoire. Celle que lui raconte le vieux griot et celle que le maître lui a enseignée et qui prétend que ses ancêtres étaient des Gaulois et qu'il descendait du singe. Nous reviendrons sur cette question dans nos développements ultérieurs en particulier quand nous aborderons la représentation historique chez Sembène car c'est un problème pris en charge par Sembène. Nous pourrions éventuellement faire des comparaisons pour voir s'il y a des influences sembéliennes chez Dani Kouyaté.

A un autre niveau c'est en conteur que le vieux griot raconte à Mabo l'histoire de ses ancêtres. D'abord, la présence de Mabo qui est un enfant. Il faut rappeler que le conte, dont l'objectif premier est l'éducation, est dédié essentiellement aux enfants. Ensuite, il y a la présence des animaux et des proverbes qui fait baigner le film dans une ambiance de conte. A ce niveau ce proverbe du vieux griot qui conclue son récit est une belle illustration du caractère conté du film puisqu'il dit : « le chasseur gagne toujours car le lion ne raconte jamais les histoires ». Enfin, le film commence comme un conte « Ouvre tes oreilles et écoute .... Tout a commencé avec les déboires d'une pauvre antilope ». Cela dit, il convient de noter que c'est en vrai narrateur que le vieux griot veut à tout prix raconter au jeune Mabo l'origine de son nom. Un nom qui évoque toute une épopée, une légende, une histoire, un mythe, celui du fondateur du Mandé. Dans une telle optique, Mabo est l'auditeur et le griot est le narrateur.

On voit donc que, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la fonction narrative n'est pas la fonction- clé de la figure du griot, encore moins son unique fonction. Certes elle a pris le pas sur les autres fonctions en raison de sa propension dans

la littérature et le cinéma. Le narrateur, le conteur, l'historien, le musicien, l'artiste sont des fonctions traditionnelles du griot. Le dénominateur commun de toutes fonctions demeure la parole et cette parole a une valeur et fonction identitaire. Dans une telle perspective, le griot se caractérise par une synthèse, une symbiose de plusieurs éléments disparates. La figure du griot n'est-elle pas le précepte socratique du connais- toi, toi Africain, dans la mesure où cette figure évoque une appartenance à une culture, à un mode de pensée et à une modalité d'être. On décèle plus nettement dans la définition des uns et des autres des parentés, des dépendances qui rendent compte d'un ensemble de parentés, d'affinités qui se rapportent à l'Afrique sub-saharienne et à ses traditions. C'est sans doute la raison pour laquelle toutes les définitions se rapportent à des identités africaines comme si la figure du griot était une sorte de pierre angulaire de celles-ci.

Nous avons vu plusieurs exemples typiques de la figure du griot et cela en rapport aux multiples attitudes des uns et des autres face à cette figure emblématique et énigmatique de la tradition. Le rapport des uns et autres face au griot est une sorte d'acte d'allégation des valeurs africaines traditionnelles. Dans une telle optique, il est possible de penser la figure du griot comme une « relation », c'est-à-dire une dimension relationnelle de L'Afrique de l'Ouest au sens que Glissant donne à cette notion dans *Poétique de la relation*. Autrement dit, c'est un point de jonction, de branchement et de connexion par rapport à l'Afrique. Il importe de relever ici que cette notion de relation fait écho à l'identité et montre la complexité de la figure du griot. Dans une telle perspective, la figure du griot se réduit à une notion à « com-prendre » au sens de Glissant, c'est-à-dire quelque chose qu'il faut conquérir et prendre avec soi, quelque chose qu'on s'approprie, car comme le dit Sembène dans *The Making of African Cinema*, « L'Afrique partie ne

reviendra jamais ». Entendons ici que Sembène brouille, décloisonne, le griot traditionnel d'une part et invite à une nouvelle vision du griot d'autre part. Il est donc possible de soutenir que les différentes définitions du griot et des ses figures sont et illustrent des tentatives de branchement et de connexion à l'Afrique car elles sont une volonté de se situer par rapport à cette dernière.

Enfin, l'intérêt que les intellectuels et artistes africains et ceux des diasporas portent aux traditions africaines en général et aux figures du griot en particulier n'est pas simplement esthétique mais aussi et surtout idéologique, historique et identitaire car il y a chez eux une prise de conscience claire des valeurs morales, littéraires, artistiques, philosophiques et esthétiques que les figures griotiques véhiculent en tant qu'emblème des traditions africaines. Il devient alors possible de comprendre l'effort louable qui est en train de se faire pour la collecte, la transcription et la conservation des traditions qui restent. Dans cette Afrique en évolution rapide où la télévision a supplanté le baobab et le manguier, il est tout à fait probable que les griots traditionnels disparaîtront mais la figure du griot survivra grâce aux écrivains, cinéastes, artistes qui continueront de revisiter le mythe du griot.

S'il est vrai qu'il existe plusieurs figures du griot et que la figure du griot varie d'un auteur à un autre, d'un écrivain à un autre, d'un cinéaste à un autre, d'un musicien à un autre, d'un artiste à un autre, quelle est la conception sembénienne de la figure du griot ? Voyons maintenant comment Sembène se situe par rapport à la question de la figure du griot.

### CHAPITRE III: LES FIGURES DU GRIOT DANS L'ŒUVRE FILMIQUE DE SEMBÈNE

L'élucidation conceptuelle et généalogique de la notion de griot nous a permis de montrer que la notion de griot en général est un concept problématique du fait de son caractère polysémique et ambigu. Par conséquent, l'exploration de la figure du griot au delà de la conception classique est décisive car comme nous le verrons Sembène va sortir cette figure de son cadre classique pour en faire une figure cinématographique. Dès lors que signifie la figure du griot chez Sembène ? Comment est-elle présentée? Comment fonctionne le schéma du griot dans l'œuvre de Sembène ? Et quels sont les enjeux de cette figure à l'intérieur du corpus sembénien ?

Le griot apparaît pour la première fois chez Sembène dans *Borom Sarret*. Plus précisément c'est dans la séquence où le Borom Sarret après avoir passé une matinée peu productive arrive au marché. Là, surgit de nulle part un griot pour chanter les louanges des ancêtres du charretier. Remarquons que le griot que Sembène met en scène dans *Borom Sarret* est un griot musicien et louangeur car ce dernier est présenté jouant son xalam, c'est-à-dire sa guitare traditionnelle. Dans une telle optique, le griot de *Borom Sarret* est un griot usurpateur puisqu'il dépossède le charretier de son gain quotidien. Si dans *Borom Sarret* le griot est présenté négativement, en revanche dans *Niaye* il est peint de manière positive car Dethye le griot est introduit comme un témoin, un médiateur, un narrateur et un porte-parole dans une histoire d'inceste qui a semé la zizanie entre habitants et déchiré tout un village. Plus précisément, il est le narrateur qui raconte l'histoire d'un chef de village qui a engrossé sa propre fille. La mère de la fille se suicide

pour éviter la honte, la fille immigre et le père en question est assassiné par son propre fils, ancien tirailleur devenu fou après avoir combattu aux côtés des troupes françaises. Par conséquent qu'est-ce qui explique cette double présentation du griot qui est tour à tour positive et négative ? Est-ce que Sembène était à la recherche d'un modèle théorique qu'il lui fallait tester ? Ou encore est-ce que Sembène voulait montrer aux spectateurs qu'il y a plusieurs figures du griot ? Le griot critiqué par Sembène dans *Xala* est aussi un griot louangeur comme celui de *Borom Sarret* parce que le griot du *Xala* chante les louanges d'Abdoul Kader Boye qui a pris une troisième femme qui à l'âge de sa fille. Dans les deux cas la mise en place de la figure du griot passe par une étape test avant d'être recyclée par Sembène. On peut donc dire que c'est dans *Niaye* que Sembène élabore sa pierre de touche de la figure du griot dans ce film où se trouve résumé tout le programme du modèle griotique. En d'autres termes, nous avons un griot témoin, un griot narrateur, un griot porte parole et tous ces attributs se retrouvent chez Dethye. C'est la raison pour laquelle Antoine Kakou a pu affirmer : « pour Sembène, l'étape de réalisation de *Niaye* est capitale, dans la mesure où il cherchait à africaniser totalement la conception et le style de son cinéma » (*L'Afrique Littéraire* : 62). Dans une telle perspective, *Niaye* représente une sorte de passage fondateur dans la systématisation de la figure du griot dans les œuvres de Sembène au sens où il jette les bases de la figure du griot.

Une deuxième remarque tributaire à la première est que dans les films de Sembène nous assistons à deux modalités de présentation de la figure du griot. Une présentation physique du griot qui est visible dans *Borom Sarret*, *Niaye* et *Xala*. A l'inverse dans tous les autres films il y a une vision métaphorique du griot, c'est-à-dire

que la présence du griot se matérialise sous la forme de la voix « off » où à travers des symboles comme le masque dans *La Noire de...*, « lesampe », bâton symbolique qui demande au roi d'arbitrer le conflit dans *Ceddo*, la figure historique du *Guelwaar* ou encore par le biais d'un porte-parole dans *Ceddo*, *Emitai* et *Camp Thiaroye*. Dès lors on est en droit de demander pourquoi une double présentation physique et métaphorique du griot?

La représentation physique et métaphorique de la figure du griot jointe à celle positive et négative complexifie cette figure chez Sembène. Certes, il est possible de tracer la mise en place du processus de la figure du griot qui se déploie à l'intérieur du corpus sembénien pour former un système. Toutefois, il y a peu d'études sur le rapport de Sembène avec les griots. Sembène lui-même, tout en prétendant être griot, ne fait pas cas de ses relations avec les griots dans ses films. Que veut dire Sembène quand il se proclame griot ? Se réfère-t-il aux multiples fonctions du griot dont parle Thomas Hale ou à quelques unes de ses fonctions ? (*Griots and Griottes* : 57). Cette difficulté prend forme davantage si l'on sait que nous ne savons pas les rapports que Sembène avait avec les griots. L'ensemble de l'œuvre de Sembène ne donne pas d'explication sur les rapports de Sembène avec les griots. Par conséquent, Sembène a-t-il fréquenté les griots ? Quand et à quelle occasion ? Quels sont les rapports que Sembène a entretenus avec les griots ? Comment Sembène a-t-il appris les fonctions du griot ?

La question du rapport entre Sembène et les griots n'a pas été posée par les chercheurs. Peut-être parce que faute d'informations disponibles sur ce sujet. Toutefois le fait de savoir les relations que Sembène avait avec les griots pourrait aider à mieux appréhender l'influence de ces derniers sur lui et du coup à mieux saisir la figure du griot

A défaut de connaître les relations qu'il avait avec les griots, nous savons tout au moins que grâce aux travaux de Vieyra dans *Ousmane Sembène Cinéaste* que Sembène a fréquenté les conteurs car durant son adolescence à Dakar, lui et ses camarades du même âge se rassemblaient autour du vieux Yahi Lalo « un merveilleux conteur qui nous faisait revivre cette Afrique des traditions et épopées » nous dit Sembène. (*L'Afrique Littéraire* : 19). Il reste qu'on peut prendre pour guide la conception du cinéma chez Sembène pour appréhender sa compréhension de la figure du griot dans la mesure où c'est dans ce sillage qu'il théorise son modèle griotique.

### III.1- Le griot éducateur : Le cinéma comme école du soir.

Pour mieux cerner la figure du griot chez Sembène, la conception du cinéma et de sa mission sont incontournables puisque la figure du griot est tributaire de la vision sembénienne du cinéma. Dans une interview accordée à *Arbre à Palabre*, Sembène définit le cinéma comme « une école du soir<sup>6</sup> ». La métaphore de « l'école du soir » est significative car l'école est un lieu d'acquisition du savoir. Cette conception du cinéma chez Sembène est très intéressante puisqu'il met en valeur le rapport indissociable entre cinéma et éducation. Sembène n'est pas le premier à assigner au cinéma une mission éducatrice parce que dans l'Allemagne nazie d'Hitler tout comme dans la Russie communiste le cinéma a pleinement joué un rôle éducatif dans une perspective de propagande. *Dans Cinéma et Histoire* Marc Ferro démontre comment le cinéma a été

---

<sup>6</sup> La notion de « cinéma comme école du soir » fait écho au « cours du soir » qui référence à l'enseignement donné après les heures de travail. Ce sont généralement les adultes qui sont concernés.



mobilisé pour servir les causes du nazisme et du communisme notamment quand il écrit :
 « Les soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans
 toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statut privilégié dans le
 monde du savoir, de la propagande, de la culture » (*Cinéma et Histoire*: 85). Si le cinéma
 a pu bénéficier d'une grande attention c'est parce que « le film a cet effet de déstructurer
 ce que plusieurs générations d'hommes d'Etat, de penseurs, avaient réussi à ordonner en
 un bel équilibre » nous dit Marc Ferro. (*Cinéma et Histoire*: 102). De ce point de vue, le
 cinéma est un puissant instrument de propagande qui a la possibilité de construire et de
 déconstruire les paradigmes et visions du monde pendant des siècles. Il y a donc des
 ressemblances<sup>7</sup> entre la vision du cinéma chez Sembène et celle qui a été de mise en
 Allemagne et en Russie puisque Sembène déclare : « Pour moi, le cinéma est un moyen
 d'éducation politique » (*Le cinéma Africain* : 13). Entendons par là que la mission du
 cinéma ne peut pas être appréciée sans une référence à l'éducation. Nous comprenons
 alors pourquoi il soutient dans une interview accordée à Elisabeth Lequeret en 1976 que
 « les cinéastes ont une grande responsabilité vis-à-vis de leur peuple » (*Le cinéma
 Africain* : 13). Il reste qu'on se demandera si la conception du cinéma de Sembène a été
 influencée par son séjour en Union Soviétique dans la mesure où c'est là où Sembène a
 fait ses études cinématographiques. La fonction éducatrice du cinéma chez Sembène
 correspond à la fonction assignée au cinéma pendant la colonisation puisque l'éducation
 est l'une des raisons de l'introduction du cinéma dans les colonies françaises en
 particulier en Afrique noire. En d'autres termes, le cinéma a été introduit dans les

---

<sup>7</sup> Il y a certes un usage propagandiste commun du cinéma chez Sembène et chez les Russes et les Allemands. Mais dans la perspective sembénienne la propagande vise à libérer ses concitoyens alors dans celle allemande et soviétique elle a pour but d'asservir des peuples.

colonies pour éduquer les Africains au sens où il permettra de les amuser et de les pousser à accepter la supériorité et la suprématie du Blanc. Dans une telle perspective, le cinéma permettra d'appréhender le Blanc comme un sorcier. Pour illustrer cela, signalons que dans une lettre datant du 7 Mars 1914 et adressée au directeur du cinéma, le général Marchand alors Colonel écrivait: « L'emploi du cinématographe par l'explorateur peut produire sur l'indigène d'Afrique Noire et de bien d'autres contrées à faciès moins foncés les effets d'impression escomptés par Viator (...) Le cinématographocomique (pardon) ! est évidemment l'arme de conquête de l'Afrique et de bien d'autres lieux. Il donne d'emblée à son possesseur la réputation de sorcier vis-à-vis des enfants de la nature, comme dirait Jean Jacques ». (*L'Afrique et le centenaire du cinéma*: 83). Ces propos confirment à plus d'un titre que le cinéma a été utilisé comme moyen de propagande au service de la colonisation. Il a aidé à mieux impressionner, dominer et assujettir les peuples dits inférieurs. Ceci est d'autant plus vrai qu'« il s'agissait d'organiser des projections dans les villages avec des camions ou des automobiles équipés pour cet usage. » (*L'Afrique et le centenaire*: 85). D'autre part, en montrant en Europe les films tournés en Afrique sur les Africains cela aidait à sensibiliser et surtout à convaincre l'opinion publique européenne en général et française en particulier, surtout les plus sceptiques sur le bien fondé de la mission civilisatrice. On peut donc dire qu'il y a une complicité entre la mission civilisatrice et celle de l'introduction du cinéma dans les colonies d'Afrique.

La seconde idée qui se dégage du « cinéma comme école du soir » est tributaire à la première. C'est l'éducation particulièrement celle africaine. Elle se fait sous la modalité d'un conte et se déroule durant les veillées nocturnes autour d'un conteur qui

non seulement amuse et divertit son audience mais aussi l'éduque par rapport aux valeurs traditionnelles et morales des sociétés africaines. Dans une telle perspective, la compréhension correcte du cinéma comme école du soir obéit à un mélange de registres culturels celui occidental et africain. Autrement dit, le cinéma comme école du soir a une double connotation, celle occidentale qui se réfère à l'école alors que, le prédicat soir fait écho aux contes africains. Par conséquent, il faut donc aller au delà du contexte occidental de la fonction du cinéma pour mieux cerner le sens et la fonction du cinéma car Sembène utilisera le cinéma occidental pour l'africaniser. Sans cet assemblage entre la culture occidentale et celle africaine qui se matérialise par des va-et-vient entre l'Europe et l'Afrique, toute tentative de saisir du cinéma sembénien sera épi-phénoménale puisque la fonction que Sembène donne au cinéma est tributaire d'une influence occidentale et africaine. Sans doute c'est la raison pour laquelle le cinéma de Sembène est perçu comme un mélange de traditions et de modernité comme l'affirme Jacques Chevrier lorsque qu'il soutient que Sembène a « un itinéraire qui est à la fois celui d'un homme placé par l'histoire au cœur de la tradition et de la modernité » (*L'Afrique littéraire* : 12). Ce point de vue de Chevrier sur le caractère mixte de l'œuvre sembénienne qui est à mi-chemin entre les influences de la culture africaine et les techniques cinématographiques modernes, est fondé puisque Sembène lui-même le reconnaît lorsqu'il affirme: « Je navigue entre deux rives, le passé et le présent, la tradition et la modernité » (*L'Afrique littéraire* : 13).

Mais si l'éducation est la fonction première du cinéma il est donc possible de parler de film pédagogique chez Sembène au sens où Prédal donne à cette expression, c'est-à-dire que « le film pédagogique répond généralement à une volonté

d'enseignement guidée par le double souci de contrôler la qualité de l'information apportée et les capacités réceptives des spectateurs » (*Le cinéma* : 66). Autrement dit, dans les films de Sembène la cohérence du récit, le choix des images et de la musique sont guidés par un objectif pédagogique. A ce niveau, *Camp Thiaroye*, *Ceddo*, *Guelwaar*, *La Noire de...*, *Emitai*, *Ceddo* sont de belles illustrations car dans ces films cités l'objectif historique est de mise. Si le film sémébien a une dimension pédagogique du fait de sa fonction éducatrice on peut aussi dire qu'il est documentaire car les films de Sembène se basent en général sur des faits qui ont réellement eu lieu. C'est ainsi que le récit de *La Noire de ...* est construit autour d'un fait divers puisque Sembène prétend que les faits relatés sont tirés d'un journal, *Nice-Matin* ou *Camp Thiaroye* basé sur une histoire réelle de soldats africains qui se sont battus pour la France durant la seconde guerre mondiale. Quant à *Emitai*, il s'inspire du massacre d'un village Diola durant la deuxième guerre mondiale suite au refus des femmes Jolas qui se sont opposées à la réquisition de leur riz pour les troupes coloniales. Enfin, *Guelwaar* est une figure historique qui incarne le refus. D'ailleurs nous reviendrons sur cet aspect et place du refus des films sémébien dans nos développements ultérieurs car il est un thème constant qui traverse les films d'une manière constante. A ce niveau, *Diouana*, *Guelwaar*, les femmes Jolas, les tirailleurs sénégalais et les *Ceddos* sont de belles illustrations. En outre ajoutons que les films sémébien se singularisent par une simplicité d'intrigue avec des personnages ordinaires que Sembène appelle « des héros du quotidien », sans un grand développement psychologique. C'est sans doute la raison pour laquelle les critiques qualifient la démarche sémébienne de simpliste puisqu'émanant d'événements et de faits d'ordre social, politique, religieux, culturel ou militaire.

Par ailleurs, précisons que c'est en rapport au film pédagogique et documentaire qu'il faut situer la déclaration de Sembène lorsqu'il soutient que « le film est un débat et je veux causer avec mon peuple ». (*L'Afrique littéraire* : 13). Ces propos montrent que les films de Sembène n'ont pas seulement une dimension pédagogique et documentaire ils ont aussi une dimension politique. Le fait que Sembène veuille causer avec son peuple n'est pas gratuit parce que c'est pour éduquer ce dernier sur son passé colonial car comme l'affirme Daniel Serceau : « Son œuvre témoigne du passé et du présent de l'Afrique avec une force inégale. » (*L'Afrique littéraire* : 5). Il n'y a pas de film de Sembène où on ne retrouve pas le caractère pédagogique, documentaire ou militantiste. Ainsi il est affirmé que : « chaque culture se représente pour pérenniser sa morale et son éthique de vie » (*L'Afrique et le centenaire*: 10). On relèvera dans cette déclaration que du point de vue sémébienne, l'auto représentation est capitale pour une société et sans doute c'est la raison qui a poussé Sembène au cinéma. Mais pourquoi Sembène tient-il à l'autoreprésentation ?

D'abord, c'est pour refuser que le regard ne soit tronqué car comme l'affirme Amadou Hampaté Bâ : « Il appartient en effet aux Africains de parler de l'Afrique aux étrangers, et non aux étrangers, si savants soient-ils de parler de l'Afrique aux Africains. Comme le dit un proverbe malien : « Quand une chèvre est présente, on ne doit pas bêler à sa place ! » » (*Aspects de la civilisation africaine* : 31). Ensuite, jusqu'en 1963, date du premier film des africains, Sembène et les siens étaient incapables de s'auto-regarder. Enfin, il reste qu'on appréciera mieux cette volonté d'auto représentation en rapport à l'histoire de Sembène et de son peuple dans leur rencontre avec la colonisation car très tôt Sembène a été conscient des capacités de l'image et des forces du cinéma, et de ses

impacts sur les spectateurs surtout en rapport au contexte d'introduction du cinéma en Afrique.

C'est ici qu'il faut souligner l'importance du cinéma pour Sembène et qui est un instrument idéal pour l'éducation de sa société. On peut donc comprendre le passage de Sembène de la littérature au cinéma parce qu'il s'est rendu compte que l'écrasante majorité de son peuple est analphabète et n'a pas accès aux livres. A cet égard Sembène déclare : « quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays je ne pourrais jamais atteindre par mes livres les grandes masses, j'ai décidé de faire du cinéma » (*L'Afrique littéraire et artistique* : 202). Du point de Sembène, pour mieux atteindre le grand nombre, le médium du cinéma est mieux approprié pour conscientiser les masses. C'est dans ce cadre de mission éducatrice du cinéma qu'il faut situer la volonté sembénienne de faire des films en langues nationales. C'est pourquoi, nous sommes d'accord avec Pierre Haffner lorsqu'il affirme en parlant des premiers films de Sembène que « c'est en montrant ces premiers films aux paysans et aux pêcheurs que Sembène Ousmane transforma son esthétique, particulièrement en remplaçant le français par le ouolof ou le dioula... ». (*L'Afrique et le centenaire du cinéma* : 89). Les propos d'Haffner sont basés sur deux films : *Le Mandat* et *Emitai*. Mais cette tentative de faire des films en langues nationales ne sera qu'éphémère car les derniers films de Sembène seront faits en français. Dès lors pourquoi Sembène a-t-il arrêté de faire des films en langues nationales ? Plusieurs pistes de réponses peuvent être envisagées parmi lesquelles le manque de moyen financiers et de structures adéquates pour les besoins des films faits en langues locales. Sembène parle de « mégotage » pour faire allusion aux difficultés financières et structurales que rencontre le cinéma

francophone surtout si l'on sait que la distribution commerciale des films est assurée par des firmes occidentales.

La mise à jour de la fonction du cinéma chez Sembène a permis de démontrer que le cinéma est défini comme « une école du soir ». Ce que nous retiendrons surtout c'est que Sembène investit le cinéma d'une mission éducatrice dans laquelle le savoir et le divertissement, le registre culturel de l'Occident et l'Afrique se côtoient et se complètent. C'est pourquoi le pédagogique, le documentaire ou le militantisme traversent ses films de bout en bout. Voyons maintenant comment cette conception du cinéma comme école du soir sera mise en pratique dans les films sembéliens.

### III.2- Le griot acteur ou témoin

Le rapport entre le cinéma et l'éducation nous a permis de voir que du point de vue sembélien, l'éducation est la mission première du cinéma. Nous avons montré que si Sembène assigne au cinéma une fonction éducatrice à travers la figure du griot c'est dans une optique salvatrice et libératrice au sens où d'une part le cinéma permet de réhabiliter les valeurs traditionnelles dont le griot est une composante et un symbole, et d'autre part il permet d'informer et d'éduquer les populations d'Afrique noire et notamment celles de L'Afrique de l'Ouest sur leur passé précolonial, colonial et postcolonial. Il reste à voir comment la présence de Sembène renforce cette fonction attribuée au cinéma. Dès lors en quoi la présence de Sembène participe-t-elle au projet éducatif du cinéma ? Comment et pourquoi la présence de Sembène renforce la mission éducatrice dévolue au cinéma ?

Sembène est présent dans certains de ses films comme *Le Mandat* où il joue le rôle d'écrivain public. D'un point de vue symbolique ce rôle joué par Sembène dans *le Mandat* est très significatif et cela sous plusieurs points de vue. D'abord il lui confère un statut intermédiaire puisque l'écrivain public en tant que messenger est celui qui est entre l'émetteur d'un message et le récepteur. Sous ce rapport la présence de Sembène est relative à son rôle de connecteur entre les différents membres de sa communauté et cela par le médium du cinéma. Ce rôle d'écrivain faisait partie des fonctions du griot dans les sociétés traditionnelles car c'est lui qui était chargé de consigner les valeurs, l'histoire et la mémoire de sa société. Ensuite, l'écrivain public est fortement lié à l'éducation parce qu'il écrit pour les moins érudits, c'est-à-dire les moins éduqués. Il doit pouvoir transcrire et l'une de ses caractéristiques premières réside dans sa qualité d'écoute et de discrétion. Dans notre perspective qui est la représentation de l'histoire à travers la figure du griot, ce que l'écrivain public doit transcrire est l'histoire de son peuple avec la colonisation. Enfin, l'écrivain public se déplace beaucoup pour rencontrer ses clients d'une part, mais également il a accès à toutes les maisons.

Rappelons que Sembène a été un infatigable voyageur qui a sillonné l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. On trouve une confirmation des nombreux voyages de Sembène dans l'ouvrage de Gadjo *Ousmane Sembène : une conscience africaine*. Ce sont l'ensemble des voyages de Sembène qui contribuent à faire de lui « une conscience africaine » parce qu'il est un cinéaste qui prend son bâton de pèlerin pour sensibiliser, éduquer son peuple sur sa culture et son histoire. Sembène lui-même reconnaît avoir visité plusieurs pays et continent puisqu'il prétend avoir « bourlingué d'un bout à l'autre du continent Africain, en Europe, en Amérique, en Asie » (*L'Afrique littéraire* : 24). Ici il



faudrait noter que Sembène n'est pas le premier cinéaste à avoir beaucoup voyagé. Nous savons que Jean Rouch qui est aussi comparé à un griot dans un article de Stseoller intitulé « Jean Rouch a Cinematic Griot », est un grand voyageur. Il a sillonné l'Europe, l'Afrique et l'Amérique tout comme Sembène (*The Cinematic Griot* : 12). D'où une certaine proximité des deux cinéastes qui oblige à les rapprocher en dépit de la différence idéologique qui les oppose. Dans l'article « Sembène vu par Rouch » Sembène reproche à Rouch de représenter les Noirs comme des insectes. A cet effet, il affirme : « ce que je reproche aux films ethnographiques, c'est de nous regarder comme des insectes » (*L'Afrique littéraire* : 86).

Dans *La Noire de ...*, Sembène assume la fonction du scribe, c'est-à-dire de l'écrivain public. Soulignons que nous sommes dans une société orale où l'écriture est le parent pauvre de l'écrasante majorité de la population. De ce point de vue, Sembène est perçu comme un porte-parole, voire *un témoin*. C'est ici qu'il est opportun de faire référence à *Niaye*, car Dethye le griot est celui qui voit d'une part ; et d'autre part il est celui qui parle. D'une certaine manière il représente le point de vue du narrateur. Par conséquent, la présence de Sembène dans ses films pose la question du narrateur dans le cinéma. D'abord cette présence permet de s'approprier le récit et de lui donner une certaine authenticité et validation. Ensuite elle confère au récit le statut de témoin. Rappelons que Sembène a été à la fois témoin de la colonisation, de l'Indépendance et de la période postcoloniale.

Pour avoir une idée de la mise en valeur du témoignage et apprécier toute son importance dans la dynamique sembénienne, il est important de souligner que Sembène insiste sur le fait qu'il a été témoin et cela à plusieurs occasions. C'est ainsi qu'en parlant

d'*Emitai* il dira : « j'ai été témoin des événements que je raconte dans le film pendant la deuxième guerre mondiale » (*Bingo*: 56- 57). Il faut également noter que dans une interview accordée à Firinne Ni Chréachain Sembène affirme : « I was born in the colonial era. I witnessed all the humiliation and self abasement my father had to put up with in order to survive » (*Ousmane Sembène Interviews*: 138). Ces passages cités montrent que Sembène assigne au témoignage une place vitale. Par conséquent, il est certain que cette présence de Sembène dans ses films n'est pas gratuite. Elle participe à une volonté de témoigner. Mais si tel est le cas pourquoi Sembène assigne au témoignage une place de choix ? Pour répondre à cette question on observera que Sembène tient à « marquer son temps », à « laisser des marques » car dit-il « c'est à nous de laisser quelque chose à nos enfants, comme nos ancêtres nous ont laissé les contes et les légendes dont nous sommes fiers » (*L'Afrique littéraire* : 23). Le témoignage joue un rôle crucial dans la représentation historique. Or, nous savons que l'histoire est le cheval de bataille de Sembène. Alors il est aisé de voir pourquoi Sembène tient à témoigner par sa présence dans ses films. Mais est- il légitime d'assimiler le griot éducateur à un témoin ? En quoi et comment le témoignage participe t- il à la fonction éducatrice du griot ? Il n'y a pas plus grand éducateur qu'un témoin parce qu'éduquer est une certaine façon de témoigner dans la mesure où le témoignage se réfère à la réalité et celle-ci est la première ressource de l'enseignement dont l'ultime finalité vise la praticabilité. Enfin, terminons en disant que la présence de Sembène dans ses films se justifie par la mise en abyme du cinéaste griot qui est aussi un griot acteur.

On constatera que dans d'autres films comme *Faat kiné* la présence de Sembène est éphémère car il n'apparaît que pour quelques secondes. Mieux dira t- on, il n'assume

aucun rôle. Ajoutons que dans des films comme *Camp Thiaroye*, il est impossible de noter une quelconque présence de Sembène. On peut donc se demander pourquoi Sembène est-il présent dans certains films et absent dans d'autres ? Ou encore même dans des films où sa présence est visible pourquoi n'assume-t-il aucune fonction ? Comment interpréter cette tendance dans les films sembéliens ? Il s'avère intéressant de noter que cette double modalité de présence de Sembène dans ses films correspond à la double apparition du griot démontrée dans nos développements antérieurs. Par conséquent, il y a une certaine équivalence entre le griot et le cinéaste.

### III.3- Le griot conteur ou narrateur

Selon Ahmadou Hampaté Bâ les cultures africaines sont principalement caractérisées par leur caractère oral. C'est la raison pour laquelle Hampaté Bâ soutient que « dans la civilisation moderne, le papier s'est substitué à la parole » (*Aspects de la civilisation africaine*: 25). Entendons ici que dans les sociétés africaines la parole joue un rôle fondamental dans la transmission de la culture et des valeurs socio-éducatrices d'une génération à une autre. Hampaté Bâ en fait ce qui définit l'homme car « dans les civilisations orales, la parole engage l'homme, la parole EST l'homme » (*Aspects de la civilisation africaine*: 25). C'est donc dire que dans les sociétés traditionnelles d'Afrique les détenteurs de la parole jouent un rôle essentiel. Ces détenteurs de la parole sont soit des griots ou des conteurs du moins, si on se réfère aux travaux de Massa Makan Diabaté dans son ouvrage intitulé *L'Assemblée des Djinns* où il existe bien entendu une connexion forte entre le griot et la parole. En effet, Diabaté écrit : «- Griots, vous êtes la

mémoire sociale de nos peuples qui ont fait fi de l'écriture pour nous pousser à un effort de mémorisation, cela de siècle en siècle. » (*L'Assemblée des Djinns*: 182). On peut également repérer la même idée chez Camara Laye dont le titre de son ouvrage fait du griot « le maître de la parole ». (*Le maître de la parole*). Il faut donc convenir qu'il existe de nombreuses études sur les rapports entre le griot et le conteur en rapport à la parole. Le rapprochement du griot et du conteur s'articule essentiellement au niveau de la parole et de sa maîtrise. On peut même parler d'indéniables similitudes qui se traduisent parfois par un glissement de l'un à l'autre. Cette remarque fonctionne bien chez Sembène qui se dit à la fois conteur et griot. En effet, dans la préface de *l'Harmattan* Sembène affirme: « Je me souviens pourtant dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrerait, déposait devant tous, sous l'arbre à palabre, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement: rester au plus près du réel et du peuple. » (*L'Harmattan* : 9). Il faut sous entendre par cette déclaration que Sembène établit des parallélismes entre sa méthode cinématographique et celle griotique d'une part et s'identifie au griot d'autre part.

Sembène s'assimile aussi à un conteur. Mais en quoi peut-il être comparé à un conteur ? En effet, Il suffit de consulter les innombrables interviews de Sembène pour se rendre compte qu'il se voit lui-même dans la peau d'un conteur. On note à ce sujet que dans un article intitulé « Ousmane Sembène » de Noureddine Ghali, il prétend être un conteur lorsqu'il affirme : « il n y a plus de conteurs traditionnels de nos jours et je pense que le cinéaste peut les remplacer » (*Cinéma 76* : 14). Dans une telle optique, Sembène prône une substitution du conteur par le cinéaste dans un contexte moderne où les

conteurs on tendance à disparaître. Si Sembène postule le remplacement du conteur par le cinéaste c'est parce que les deux ont pour fonction d'éduquer et de distraire mais également ils ont des similitudes au niveau narratif. Ce rapprochement du conteur et du cinéaste dans le cinéma sembénien est corroboré dans un article de Jean Delmas intitulé « Ousmane Sembène : un film est un débat » où il soutient : « Le rire fait partie de notre société ; les gens de chez nous aiment parler et rire (...) Je suis un conteur parce que dans un conte on peut faire passer des choses tout en précisant que le cinéma est une représentation du réel » (*Jeune Cinéma* : 14). A la lumière de cette déclaration, il est manifeste que Sembène établit des équivalences entre le conteur et le cinéaste, entre les techniques et objectifs du cinéaste et du conteur.

C'est le recours aux mécanismes du conteur et des fonctions didactiques et divertissantes du conte qui permet à Sembène de se comparer au conteur. En effet, lorsqu'on examine les films sembéliens on se rend compte que plusieurs éléments autorisent ce rapprochement. D'abord, il y a une présence massive des proverbes dans les films de Sembène comme dans la parole du conteur ou du griot. L'utilisation des proverbes est une pratique courante à la fois dans les films comme dans les contes car les proverbes contiennent des vérités très simples et visent à enseigner une morale. Ils permettent de faire des mises en garde, de rappeler le capital d'expérience du passé et de prodiguer des conseils. C'est ainsi que *Emitai* contient des proverbes comme : « la poule du soir ne cherche pas de graines pour ses poussins » ou encore dans *Guelwaar* pendant la scène de la discussion entre abbé et Barthélemy lorsque le premier cité affirme qu' « il n'y a pas de vertu dans la misère et la pauvreté ». Mais c'est surtout dans *Ceddo* où il y a plus d'une vingtaine de proverbes notamment lors de la réunion que le roi avait

convoqué ou pendant le duel entre Madior et Jaraaf ou entre Jaraaf et Jogomay. Par exemple quand Madior affirme que « couvrir l'ombre ne l'empêche pas d'apparaître » ou encore « si le lézard se moque du dindon, c'est qu'il y a un arbre tout près ».

Il est tout à fait singulier de constater que le style sembénien s'apparente à celui du conteur du fait de la présence des animaux dans ses films. Dans les contes une bonne place est faite aux animaux. Par exemple dans *Camp Thiaroye* après le massacre des tirailleurs le ciel est rempli de vautours. Ces mêmes animaux sont présents dans *Guelwaar* durant les scènes de confrontation entre les musulmans et chrétiens au cimetière musulman de Baye Aly. On retrouve aussi des vautours dans *Ceddo* durant les séquences de confrontation entre la princesse Dior et son ravisseur ceddo et après que les musulmans aient rasés les habitations des ceddos. Dès lors une question s'impose qu'est-ce qui explique la permanence du vautour dans les films de Sembène ? Sur ce, il serait intéressant de voir la signification de cet animal dans un contexte Ouest africain car dans les films de Sembène, il n'apparaît que pour annoncer un danger, une menace, une confrontation, un massacre ou un malheur. Dans une telle perspective le vautour ne se voit que lorsqu'il y a crise.

On repérera également d'autres animaux comme le caméléon dans *Guelwaar* ou le moustique qui a piqué Barthélemy ou encore des lézards, le coq rouge ou enfin, la chèvre noire dans *Emitai*. Sembène n'est pas le seul cinéaste africain à utiliser les animaux et les proverbes dans ses films. C'est ainsi que l'on retrouve une utilisation massive des animaux dans les films de Djibril Diop Mambéti comme *Hyènes* et dont le titre lui-même renvoie à un animal. En outre, on relèvera dans ce film des hippopotames, éléphants, oiseaux, hirondelles, hyènes, singes, vaches et des taureaux. Par ailleurs, on

notera que dans *Touki Bouki*, les proverbes sont aussi remarquables. Par exemple, lorsque Ibra soutient à son ami que « son serpent est descendu. »

Mais c'est surtout dans *Djeli, conte d'aujourd'hui* de Fadika Kramo-Lanciné où les proverbes sont plus visibles. Ils sont articulés le plus souvent à la palabre dans les débats sur la question du mariage de Fanta et de Karamoko. C'est ainsi que la maman de Fanta déclare à Fanta qu' « un cabri ne peut pas téter une vache » pour signifier que Fanta est d'une descendance noble tandis que Karamoko est fils de griot. Par conséquent ils ne peuvent pas se marier. On peut aussi rappeler les propos de l'oncle de Fanta qui dit au père de cette dernière : « quand on a de la viande à cuire il faut se déplacer chez celui qui a le feu » Enfin, nous citerons Fanta qui soutient qu' « un morceau de bois à beau duré dans le marigot ne deviendra jamais un crocodile ». Dès lors peut-on parler d'une influence Sembénienne sur Kramo-Lanciné et Djibril Diop Mambeti ? Sans pouvoir répondre à cette question de manière hâtive et arbitraire il est clair que la présence des animaux tout comme celle des proverbes manifestent une volonté d'africaniser leurs films d'une part et dérivent d'une emprise des traditions orales sur les cinéastes africains, d'autre part.

Par ailleurs, la présence des animaux dans les films de Sembène montre l'influence de l'imaginaire et du sacré dans ses films comme dans l'univers des contes. Ceci est d'autant plus vrai que ce sont les éléments de l'imaginaire ou du sacré qui assurent la narration. C'est ainsi que dans *La Noire de ...*, la narration se fait par et à travers le masque. D'abord le masque marque l'union de Diouana avec ses employés puisque c'est pour témoigner sa gratitude qu'elle a offert le masque à ses patrons. Ensuite le masque voyagera de Dakar à Antibes. Et, à Antibes il sera le seul élément fort qui

connectera Diouana à sa culture. Puis, le masque marque la rupture définitive entre Diouana et sa patronne lors de la séquence de confrontation durant laquelle chacune d'elle réclame la paternité du masque. Enfin, c'est par elle que le film se termine lorsqu'il est récupéré de nouveau par l'enfant qui poursuit le patron de Diouana. C'est donc dire que le masque divise les différentes étapes du film et surtout il marque le point culminant du récit dans la mesure où il marque l'évolution de Diouana de sa rencontre avec sa patronne à son suicide. C'est sans doute une des raisons pour laquelle Michel Serceau a pu écrire que « tout se cristallise sur le masque, argument principal du récit » (*L'Afrique littéraire*: 76).

On constatera que dans *Emitai* le griot est incarné sous une forme symbolique à travers le « Bakine », c'est-à-dire le bois sacré qui tient lieu de palabre où les hommes discutent du sort de leur village après l'invasion des troupes coloniales. Il est donc possible de soutenir que c'est la présence des éléments symboliques dans ses films, de l'imaginaire, des animaux et le recours aux récits longs et lents comme dans les contes que, le cinéaste Sembène est comparable au conteur. Par conséquent, le style sembénien s'inspire des traditions africaines qu'il recycle et c'est la raison pour laquelle nous sommes d'accord avec Tiers-Thiam lorsqu'elle parle du passage du « stylo camera » à la « Kora camera » car c'est en conteur que Sembène nous raconte *Ceddo*, *Emitai*, *Guelwaar* et *Camp Thiaroye* comme le griot dans *Keita! L'héritage du griot*, raconte l'histoire de Soundjata Keita à Mabo.

On peut donc conclure provisoirement en disant qu'il y a une parenté assez nette entre le mode opératoire de Sembène et celui du conteur d'une part et d'autre part avec celui du griot car « le monde imaginaire des films de Sembène ressemble à celui des



contes » pour paraphraser Haffner. (*L'Afrique littéraire* : 64). Autrement dit, l'utilisation massive des proverbes, des animaux et du symbolisme des traditions établissent des parentés entre le cinéma sénégalais et les contes africains, entre Sembène le cinéaste et le conteur traditionnel, entre le cinéaste et le griot. Nous comprenons alors pourquoi à l'occasion de la présentation d'*Emitai* au Théâtre National de Paris, le cinéaste algérien Tewfik Farès a affirmé dans un article intitulé « Les gris- gris d'Ousmane Sembène » que « l'œuvre filmique de Sembène est parsemée de manifestations orales » (*Jeune Afrique* : 66). C'est donc dire que dans l'arrière plan de la technique cinématographique se trouve un branchement à l'Afrique et à ses traditions à travers sa figure griotique.

Soulignons que c'est cette dimension de la figure du griot qui a été théorisée le plus par les critiques qui la considèrent comme narrative. Cette opinion largement répandue que nous ne partageons pas est tributaire de l'influence de la notion du narrateur qui prévaut dans la littérature et le cinéma occidental. Encore une fois certes la dimension narrative de la figure du griot est indéniable chez Sembène mais elle n'est qu'une part ou un aspect de sa figure du griot dont les dimensions sont complexes et sophistiquées. S'il existe des convergences entre le cinéaste et le conteur, il n'en demeure pas moins qu'ils présentent des différences fondamentales au point qu'il est tentant de parler de leur incompatibilité car le cinéaste a recours à l'image alors que chez le conteur le verbe est crucial. Cette constatation nous oblige à dire que même si le cinéaste ne peut pas remplacer le griot et le conteur il y a une tentative de substituer le cinéaste au conteur ou au griot car les films de Sembène se caractérisent par des emprunts massifs des techniques du conteur et du griot. Il convient de se demander si le cinéaste réussit cette mission de conteur ou de « griot moderne ».

### III.4- Le griot porte-parole ou metteur en scène

L'analyse de la fonction du cinéma à travers la figure nous a amené à explorer la figure du griot dans ses aspects témoin, c'est-à-dire acteur, conteur ou narrateur dans les films de Sembène, il reste à examiner la dimension du griot porte-parole pour compléter le schéma griotique de Sembène. Ce dernier point est central parce que c'est toute la fonction du cinéaste qui est incarnée par le griot porte parole. D'où la question suivante : en quoi et comment le griot porte parole contribue-t-il au projet cinématographique sénégalais qui se matérialise à travers la figure du griot ? Est-il pertinent de réduire la fonction de cinéaste à celle d'un porte-parole ? Quels sont les enjeux de cette réduction ?

La fonction de porte-parole du cinéaste se manifeste sous plusieurs modalités. Par exemple dans *Emitai*, c'est le sergent Badji qui va incarner la figure du griot porte-parole à travers sa fonction d'interprète entre les femmes diolas et le commandant. Cette présence du griot comme porte-parole est aussi visible dans *Camp Thiaroye* où la fonction du griot est assurée par le sergent Diatta d'abord, ensuite par un groupe de tirailleurs lorsque ces derniers décident de soumettre leurs revendications au général. Dans *Guelwaar* le griot porte-parole est assumé par une figure historique puisque Guelwaar est le porte-parole d'une communauté qui refuse l'aide alimentaire dans la mesure où elle réduit Guelwaar et les siens à l'esclavage. On se rappelle l'une des plus fortes scènes du film, celle du meeting où Guelwaar avait pris la parole au nom des siens pour fustiger un système qu'il considère comme une forme d'esclavage moderne.

En outre, signalons qu'au-delà du film, Guelwaar est une figure emblématique et historique du refus qui incarne aussi le rejet et la soumission. Nous reviendrons dans nos développements ultérieurs sur cet aspect du refus quand nous aborderons les enjeux de la représentation historique car cet aspect du refus incarné par un porte-parole est constant dans tous les films de notre étude. Dans *La Noire de ...*, le griot porte-parole est représenté par le scribe qui se charge de traduire les pensées de son peuple. Il est même significatif que cette fonction soit incarnée par Sembène puisque c'est lui qui joue ce rôle dans le film. C'est dans *Ceddo* où nous avons une juxtaposition de plusieurs porte-parole. D'abord, par le crieur public appelé le « Yenkat » qui informe les populations sur la convocation de roi mais aussi qui est le point de jonction entre le ceddo ravisseur qui détient la princesse Dior Yacine et le reste du village. Observons qu'il est le seul qui traverse les limites tracés par le ceddo ravisseur à la princesse Dior Yacine sans danger. Ensuite, Jaaraf qui est le bras droit et porte parole du roi et qui se charge de communiquer les volontés du roi à la population. Puis, nous avons Jogomay, doyen des ceddos et qui parle aux noms de tous les ceddos. Enfin, nous avons Ababacar qui va remplacer Jaaraf après l'assassinat du roi et l'usurpation du pouvoir par l'Iman.

Soulignons que cette dimension du griot porte-parole est cruciale dans la conception du cinéma sénégalais car c'est par apport à celle-ci que Sembène se dit griot et prétend parler au nom de son peuple. Nous reviendrons de manière plus précise sur cette dimension du griot porte parole dans nos développements ultérieurs car c'est l'une des dimensions du griot qui va être mobilisée pour représenter l'histoire. En d'autres termes, elle incarne le cinéaste dont la mission est d'éduquer et de rendre compte, c'est-à-dire de témoigner. Le porte-parole revendique la parole qui dépasse la personne qui parle

puisqu'il parle au nom d'un groupe, d'une communauté, d'un état, d'un pays, d'un continent ou d'une race. C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire la déclaration de Sembène lorsqu'il affirme : « Je parle à mon peuple et pour mon peuple ». (*Le cinéma Africain : Un continent à la recherche de son propre regard* : 13). Certes Sembène parle pour son peuple et à son peuple mais le porte- parole est toujours mandaté par un groupe au nom duquel il parle. Mais Sembène est-il mandaté pour parler au nom de son peuple ? A défaut d'être mandaté par son peuple Sembène s'est auto-désigne pour défendre les siens et parler en leur nom. Dans une telle optique, la notion de griot sembénien obéit à une rhétorique de persuasion et de manipulation.

Il suffit de passer en revue les différents types de griot porte- parole mis en scène par Sembène pour se rendre compte de la charge idéologique, politique, culturelle et historique que Sembène va mobiliser pour construire sa figure du griot. On peut donc dire qu'il y a chez lui une instrumentalisation de la figure du griot qui se traduit par un outil théorique et c'est en cela qu'il peut être acteur, narrateur et metteur en scène. Dans une telle perspective il est manifeste que « le cinéma africain est devenu un instrument d'expression et de projection des principales croyances et valeurs de l'Afrique face au monde.» pour parler comme Sembène lui-même. (*L'Afrique et le centenaire*: 104)

Le rapport du cinéma et de l'éducation dans la perspective sembénienne nous a permis d'assimiler le cinéaste à un griot témoin, narrateur, conteur, et à un porte- parole. La figure du griot rassemble plusieurs dimensions et symboles, ouvre des portes entre eux et établit des rapports de communication. Elle permet d'instaurer un faisceau de liens entre les symboles, elle-même étant incluse dans ce faisceau car la figure du griot puise dans les traditions africaines et dans le modernisme. Comme on l'a vu, il y a une mise

en place de la figure du griot chez Sembène, mais elle n'est compréhensible que si l'on procède à une analyse des œuvres de jeunesse aux œuvres de maturité, c'est-à-dire des premières œuvres aux dernières. Par conséquent, on aperçoit alors une mise en place de la figure du griot qui se déploie progressivement à l'intérieur du corpus sénégalais pour former un système. C'est donc dire qu'il existe une affinité et un lien indissociable entre la conception ou fonction du cinéma comme école du soir d'une part et la figure du griot comme acteur, narrateur, conteur, et metteur en scène d'autre part. Mais ce développement n'est pas incohérent, il procède par remaniement et corrections successives puisqu'on décèle plus nettement dans les films de Sembène des parentés et des dépendances qui rendent compte d'un ensemble de compilation sur la construction de la figure du griot. Ceci révèle la complexité de la présentation, du statut, du fonctionnement et des fonctions du griot dans les films sénégalais. D'abord, ils s'articulent autour de plusieurs pôles qui sont le griot témoin, le griot narrateur ou conteur et le griot porte-parole. Chaque pôle a ses propres articulations et le tout est tissé dans une conception du cinéma éducatif où le cinéaste se définit comme griot. La figure du griot chez Sembène est disparate, diversifiée et unie car elle embrasse plusieurs figures qui se côtoient, se croisent, se superposent et se complètent. Elle est alors un ensemble archétype à plusieurs pôles qui traduit un modèle de perception et exprime des expériences individuelles et collectives, des espoirs et craintes et des rêves et hantises. Toutes les figures du griot se fondent en un tout harmonieux pour former le socle de la figure du griot chez Sembène.

Il est même difficile de parler du griot au singulier chez Sembène à moins d'entendre par griot le modèle théorique sénégalais qui fait recours à l'usage du griot car

chez lui plusieurs figures se juxtaposent et se complètent. Il faut donc prendre acte qu'il y a une unité de toutes les dimensions de la figure du griot autour des enjeux idéologiques, politiques, culturelles et historiques qui sous-tendent les œuvres sembéliennes et leur fournissent leur âme nourricière. Ces enjeux ont pour finalité la revalorisation de l'homme africain et de son identité qui ont été bafoués par la colonisation. Il importe donc de souligner que dans la figure du griot chez Sembène ce qui l'intéresse le plus dans cette figure c'est la parole du griot, c'est-à-dire la technique et le style.

On peut donc affirmer que dans les films de Sembène c'est plus la fonction politique et socio-historique du griot qui l'intéresse et qu'il valorise davantage que la fonction classique et narrative dans la mesure où du point de vue de Sembène les dimensions porte-parole, témoin et éducateur sont essentielles. C'est dans cette triple dimension qu'il faut situer la mise en place de la figure du griot qui est à la fois un modèle mythique et théorico-idéologique. Mythique dans la mesure où Sembène n'est pas le seul à utiliser ce modèle selon Thiers-Thiam et c'est pourquoi elle parle de « mythe littéraire et cinématographique » (*A chacun son griot* : 60). Théorico-idéologique car il y a quelque chose de plus profond dans la figure du griot qu'une simple figure mythique du cinéma et de la littérature comme le prétend Thiers-Thiam et c'est la charge idéologique, politique et historique. C'est pourquoi, nous sommes d'accord avec Michel Serceau lorsque ce dernier écrit que « tout le cinéma de Sembène n'est que la représentation chaleureuse des minutes d'un procès limpide : l'histoire de la domination de son peuple, orchestrée par l'Occident, avec accompagnement de ses dirigeants. » (*L'Afrique littéraire* : 72). Dès lors une question s'impose : peut-on parler d'une manipulation de la figure du griot chez Sembène à l'image du griot qui manipule les mots ? A cette question,

nous répondrons par l'affirmative car la conception de la figure du griot sembénien obéit plus à un objectif politico- idéologique qu'esthétique et cela en raison de la sélection de certaines fonctions du griot au détriment d'autres. C'est ainsi par exemple que l'aspect musical et louangeur du griot sera dévalorisant au profil de sa dimension historique.

Enfin, la dissection des différents aspects de la figure du griot chez Sembène révèle un tissage où l'esthétique, le politique et l'histoire coexistent, se joignent et se complètent. Dans une telle perspective, la figure du griot fonde la conception du cinéma comme école du soir où l'acteur, le narrateur, le metteur en scène et cinéaste se superposent.

## CHAPITRE IV: ANALYSE DES ÉLÉMENTS FILMIQUES

Dans notre chapitre précédent nous avons analysé la mise en place de la figure du griot chez Sembène dans l'objectif de montrer comment Sembène a eu recours à la figure emblématique et mythique de la tradition orale qu'est le griot pour représenter l'histoire du Sénégal. Dans la perspective sembénienne, plusieurs types de griots se superposent, se côtoient et se complètent réciproquement. Ce sont le griot narrateur et conteur, le griot témoin, le griot porte-parole, le griot éducateur et le griot historien. C'est à l'intérieur de ce schéma théorique que Sembène inscrit son art, son cinéma et se définit comme cinéaste-griot. On signalera aussi que les caractéristiques africaines de ses films découlent du même schéma.

Dans ce présent chapitre, l'axe central de notre réflexion sera l'analyse des éléments narratifs. Poser la question des éléments narratifs dans un film en général et dans les films de Sembène en particulier revient à analyser les images, la musique et les procédés narratifs car la fonction des images, de la musique et de la narratologie pose la question de l'esthétique filmique de Sembène. Dès lors la question qu'on est en droit de se poser est comment le griot sembénien utilise-t-il ces éléments narratifs précités? Comment sont-ils structurés? En quoi et comment cette esthétique renforce-t-elle la fonction du cinéaste griot que Sembène s'est assignée?

L'analyse des éléments filmiques tels que les images, la musique et la narration ne fait que d'une certaine manière prolonger jusqu'à ses ultimes implications esthétiques et idéologiques la représentation de l'histoire à travers la figure du griot car la manière de représenter l'histoire participe à l'histoire représentée et cela pour plusieurs raisons.



D'abord, parce que le griot est un témoin privilégié de cette histoire et en tant que tel, sa version est capitale. Rappelons que le témoignage est un élément fondamental dans la représentation historique. Ensuite, il est la voix qui raconte cette histoire, c'est-à-dire le porte-parole. Autrement dit, il est le narrateur de cette dernière qu'il a la tâche de raconter aux générations futures au sens où il est chargé de sa diffusion et de sa mise en scène à travers la parole et le gestuel. Enfin, il est le gardien de cette histoire car sans lui elle tomberait dans l'oubli pour paraphraser Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. En effet, Niane, rapportant les propos de Djéli Mamadou Kouyaté, écrit: "L'Art de parler n'a pas de secret pour nous; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli; nous sommes la mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations " (*Soundjata ou l'épopée mandingue*: 9). En d'autres termes, le griot est une bibliothèque c'est-à-dire une personne mémoire et un conservateur de savoir historique. On observera parallèlement que les modalités de conserver et de représenter cette histoire contribuent à cette dernière elle-même. C'est pourquoi nous procéderons à une analyse des images, de la musique et des procédés narratifs que le griot Sembène va mobiliser. Cette analyse est importante d'autant plus qu'elle permet de faire une évaluation des éléments de l'histoire racontée dans ce chapitre. Par conséquent, notre réflexion s'inscrira dans une perspective plurielle où l'esthétique, le symbolisme et l'idéologie s'articulent.

Le corps et la voix sont deux éléments essentiels dans le dispositif filmique de Sembène dans la mesure où leurs fonctions sont cruciales pour comprendre les films. La dimension de la voix est celle qui fonde le griot porte-parole et le griot historien. Quant à celle du corps c'est elle qui incarne et légitime le griot témoin en tant qu'il porte la

marque et apporte la preuve de la représentation historique. Il y a donc une centralité du corps et de la voix dans les films car ce sont deux éléments qui fonctionnent comme deux axes ou pôles autour desquels l'image, la musique et le récit viennent se greffer et s'abreuver. Le choix de la voix et du corps comme cadre d'étude des éléments filmiques participe à une volonté de témoigner et de dénoncer d'autant plus que le corps mis en scène par Sembène est un corps à la fois qui souffre et témoigne. Si le corps mis en valeur dans le cinéma sémébien est souffrant la voix sera l'outil qui va être mobilisé pour dénoncer cette souffrance. Dès lors peut-on parler d'une "esthétique de résistance" chez Sembène au sens que Jean Marc Moura donne à cette expression dans un article intitulé « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », c'est-à-dire une esthétique qui a pour objectif d'abord de montrer une souffrance, puis de la dénoncer avant de la combattre. (*Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada* : 179).

La présence remarquable du corps et de la voix dans les films de Sembène n'est pas gratuite car ce dernier en fait un objet de discours. Autrement dit, le corps et la voix dérivent d'un système de symboles qui émane de la figure du griot, explique leurs mécanismes de fonctionnement et fonde leur usage. Dans une telle perspective, les films deviennent une transposition de la réalité et une prise de position envers celle-ci que le cinéaste griot vise à ancrer chez le spectateur à travers leurs portées, dimensions sémantiques et symboliques. Par conséquent, les films véhiculent des informations à travers la voix et le corps; et la force de l'impact que chaque film laisse sur le spectateur est liée à la densité des informations que véhiculent ces derniers.

Les vrais fondements de la présence significative du corps et de la voix dans ses films peuvent être déduits à partir d'un certain nombre d'indices révélateurs dans les films et interviews sembéliens. C'est ainsi que Sembène déclare: " En Afrique le cinéma marque plus par les images que par l'expression ou les gestes. Et le geste est plus important que le parlé. Le seul moyen pour nous d'avoir une dimension, c'est de trouver une voix qui nous est propre" (*Afrique Noire: quel cinéma:* 83). Cette prise de position de Sembène sur les cinémas africains en général et en particulier sur son propre cinéma est capitale car elle jette les bases de son cinéma notamment les deux axes majeurs que sont l'image et la voix. Si ces deux éléments sont primordiaux c'est parce que le programme esthétique et politique de Sembène est de faire des films qui sont à la fois "spectaculaires et didactiques". La voix et l'image sont les deux instruments qui lui permettront d'atteindre son objectif pédagogique et militantiste qui consiste à la fois d'éduquer les masses et de les distraire par le biais du spectacle.

Sembène a été très sensible à la question de la souffrance du corps, à son asservissement et à son exclusion. A cet égard le corps de Diouana ou de Guelwaar ou encore ceux des tirailleurs sénégalais symbolisé par Pays sont de belles illustrations. On peut donc dire que cette prise de conscience de la part de Sembène explique la récurrence de la présence du corps dans tous les films. Dans une telle perspective, le corps mis en scène par Sembène est un corps créateur, un corps qui engendre un discours et une rhétorique. Entendons ici que le corps matérialise la pensée de Sembène en lui donnant une dimension physique et palpable. Ce travail du corps sera complété par celui de la voix qui œuvre pour la libération du corps opprimé. C'est en partie ce qui explique le caractère engagé des films sembéliens. Il devient alors possible d'affirmer que la voix et

le corps fondent le cinéma de Sembène en devenant ainsi, selon l'expression de Deleuze "l'acte de fabulation," c'est-à-dire l'acte de création qui se matérialise parfois en "acte de parole" tantôt en "acte de conte" ou encore en "acte de mythe". (*Image- temps*: 317). Remarquons que cet "acte de fabulation" est rendu possible grâce à un va-et-vient entre la voix et le corps, entre la parole et l'image et selon toujours Deleuze c'est ce va-et-vient entre la parole et l'image qui définit le cinéma moderne. (*Image- temps*: 322).

On peut aussi signaler que la présence remarquable du corps dans les films s'explique par la proximité du griot avec son peuple d'où une certaine affinité voire une complicité de Sembène avec ses personnages. On retrouve les traces de cette proximité entre Sembène et ses personnages dans cette déclaration lorsque Sembène soutient : « je dois sentir les frottements, les odeurs; je dois voir, assister, être témoin de scènes vivantes, c'est mon travail, sinon je ne peux pas créer! » (*L'Afrique littéraire* : 23). Ainsi, c'est par le contact que Sembène établit sa proximité avec ceux qu'il représente dans son cinéma. Ceci est d'autant plus vrai que Sembène aime à déclarer et cela à plusieurs occasions qu'il parle à son peuple, avec son peuple et pour son peuple. A cet égard il affirme à David Murphy : « je suis artiste. En tant qu'artiste tout ce qui m'intéresse c'est de rester au plus près de mon peuple » (*Sembène. Imagining Alternatives in Film and Fiction* : 234). Il y a donc chez Sembène un besoin de rester connecté avec son peuple. On peut même dire que c'est le rapprochement avec son peuple qui est la condition de la création sembénienne.

Soulignons que cette philosophie de Sembène qui consiste à rester près de son peuple est l'une des principales fonctions et qualités du griot. Il est donc clair que même si le griot n'est pas présent physiquement, c'est-à-dire en chair et en os dans les films

sélectionnés pour notre étude (*La Noire de ...*, *Guelwaar*, *Camp Thiaroye*, *Ceddo*, *Emitai*) et par extension dans d'autres films comme *Niaye*, il y a chez Sembène un besoin de reproduction des mécanismes et stratégies griotiques ou de cette culture griotique pour montrer sa complicité et proximité avec son peuple car toutes les idées, les spécificités culturelles du griot et ses mécanismes de fonctionnement sont recyclés, réappropriés et repris par Sembène. On observera que c'est par le biais du corps et de la voix que Sembène communique avec son spectateur puisque devant une histoire écrite il s'agit d'évoquer une histoire orale édifiante. Dans une telle optique, le corps et la voix prennent le pas sur le texte historique et expriment la beauté des films.

A un autre niveau remarquons que les dimensions de la voix et du corps sont cruciales dans les films du fait que c'est le griot porte-parole qui commande l'axe de la voix et le griot témoin celui du corps. Par conséquent, le style sembénien sera fortement tributaire de la figure du griot car comme le remarque si justement Camara Laye "ce n'est pas la beauté idéale qui intéresse le griot, mais plutôt la beauté expressive de son chant, de sa légende ou de son conte" (*Le maître de la parole. Kouma Lafôlô kouma: 22*).

Enfin, les axes de la voix et du corps ne sont pas simplement visibles dans les films de notre étude. Elles englobent l'ensemble des œuvres filmiques de Sembène car même les films qui ne sont pas l'objet de notre analyse comme *Faat Kiné*, *Le mandat*, *Xala*, *Borom Sarret* et *Moolaadé* sont traversés par le corps et la voix. La voix et le corps peuvent aider à faire le pont entre les films de Sembène d'une part et d'autre part à saisir l'unité du corpus sembénien dans sa dimension esthétique, politique, identitaire et historique. Si la dimension de la voix nous amène le point de vue des personnages, du

narrateur et du cinéaste celle du corps nous propose le point de vue de la caméra. Pour le moment voyons le point de vue de la caméra.

#### IV.1- Du corps-image à l'image-corps

L'examen des images constitue un moment crucial surtout si l'on sait que Sembène est issue d'une société où l'écrasante majorité est illettrée. IL est tout à fait conscient des enjeux bénéfiques du cinéma puisqu'il affirme : « quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays je ne pourrais jamais atteindre par mes livres les grandes masses, j'ai décidé de faire du cinéma. » (*L'Afrique littéraire et artistique* : 202). C'est aussi ce qui lui a fait dire : « Moi- même, je l'avoue, j'ai une très grande peur de la puissance de l'image que j'utilise. Avant d'utiliser chaque image, je suis obligé de calculer, d'imaginer l'impact et la force de cette image sur les spectateurs » (*Sixième Festival du cinéma Africain* : 30). Dès lors quelle est l'importance des images dans les films de Sembène? Quels messages véhiculent-elles? En quoi et comment les images contribuent-elles à la représentation historique du griot sénégalais? Si l'on admet que le griot se singularise par l'usage de la parole en quoi l'image peut-elle compléter ou renforcer le travail du griot?

Nous avons intitulé ce sous chapitre: du corps image à l'image corps pour montrer que dans les films de Sembène le corps assume une fonction d'image parlante, c'est-à-dire une image parfois qui illustre, supporte et supplante le récit ou tantôt exprime l'état d'âme et les sentiments des personnages. Dans une telle optique, l'image devient un objet de lecture puisqu'elle est selon la formule de René Prédal « une interprétation » dans la

mesure où toujours selon Prédal « le sens d'une image passe donc par son cadrage, sa composition, les attitudes des personnages mis en scène, les mouvements qui les accompagnent, etc. (*Le cinéma* : 88).

L'un des aspects essentiels et remarquables des films sembéliens, mais encore peu étudié, est la prise en charge du corps, respectivement symbole de la souffrance du peuple de Sembène. S'il en est ainsi comment le corps est-il représenté? Comment caractériser le corps représenté par Sembène et quelle est sa fonction? Le corps se définit depuis Descartes comme la composante physique d'un être et il est complété par l'âme. En effet, Descartes se définit en tant que substance pensante, c'est-à-dire comme un corps et une âme. Il déclare: "Je pense, donc je suis." (*Le discours de la méthode* : 54). Dans une telle perspective, le corps devient un objet de discours et un producteur de symboles. Observons que dans le contexte africain le corps a une dimension sacrée et symbolique et c'est à ce titre qu'il mérite un rite comme le montre les populations Diolas dans *Emitai* pendant la scène de cérémonie rituelle de leur chef Djiméko après sa mort. Si Descartes a étudié le corps dans une perspective pensante, c'est-à-dire une substance qui supporte l'âme; chez Sembène par contre le corps est pris en charge dans sa dimension opprimée, marginalisée et meurtrie. Par conséquent le corps représenté par Sembène exprime ses souffrances et se rebelle car il illustre le destin des personnages sembéliens en devenant leur modèle d'illustration. C'est ainsi que dans *Ceddo* la scène inaugurale du film nous inscrit dans une perspective corporelle car Dior Yacine, la princesse enlevée par les ceddos, nous est montrée dans toute sa nudité se baignant dans un lac. Durant cette scène initiale, il s'avère intéressant de noter que même la caméra participe à cette mise en scène du corps de Dior Yacine et cela grâce au zoom, gros plan et travelling. Dans une telle

optique, le corps de Dior Yacine a une fonction technique dans la mesure où c'est lui qui ouvre le film mais également le clôt car à la fin du film Dior Yacine est montrée en gros plan jetant son fusil après avoir assassiné l'imam.

On pourrait aussi citer le corps de Jogomay ou des ceddos notamment durant les scènes de rasage. Il en est de même des scènes de marquage des esclaves qui illustrent la présence du corps dans *Ceddo*. Cette importance du corps est aussi perceptible dans *Guelwaar* parce que toute l'histoire tourne autour du corps de Guelwaar qui est perdu suite à une erreur administrative. Ce corps perdu de Guelwaar sera d'abord enterré puis déterré avant d'être ramené à Thiès où il sera enterré de nouveau. D'un point de vue symbolique ce corps témoigne la souffrance de Guelwaar et de son peuple surtout si on sait que c'est à la suite d'une agression corporelle que Guelwaar est décédé. Enfin, signalons la scène de la veillée funèbre où Nogal la femme de Guelwaar à travers le flash back dialogue avec le corps de Guelwaar à travers sa tenue funèbre. On signalera que cette séquence s'ouvre d'abord sur un plan d'ensemble puis en gros plan avec un focus sur Aloyse, handicapé et boitant, revenant de l'hôpital avec une valise à main après le décès de Guelwaar. Ensuite, la caméra se promène dans la salle en travelling et le gros plan permet de visualiser la photo du mariage de Guelwaar, l'alliance, le gang que Nogal avait porté le jour du mariage et la grosse pendule accrochée au mur du salon. Enfin, la caméra finit son travelling sur le costume funèbre et la cravate que Guelwaar devrait porter. C'est ce moment précis que Sembène choisit pour déclencher les souvenirs du mariage de Nogal et de Guelwaar en flash back qui fait dire à Nogal lorsqu'elle s'adresse à son défunt mari à travers sa tenue funèbre : « l'héritage de Guelwaar est très lourd pour une femme ». On observera que cette scène ne vaut pas seulement par son caractère



symbolique mais aussi par l'influence des techniques griotiques qu'elle autorise de par sa lenteur et la longueur des images qui font écho aux mécanismes narratifs du griot.

Dans *La Noire de ...*, aussi on assiste à la transformation progressive du corps de Diouana à mesure que le film avance et cela d'une image à une autre. D'abord, Diouana enlève sa tenue africaine pour mettre une robe que Madame lui a offerte. Ensuite elle met une boucle d'oreille, un tablier, des chaussures de soirée et porte une perruque. Puis on assiste à un isolement et enfermement du corps de Diouana car comme elle le dit souvent elle même : « Ici je suis une prisonnière, je connais personne et personne n'est de ma famille. Voici pourquoi je suis leur esclave. » Enfin, le film se termine par le suicide de Diouana dont le corps montré en gros plan est étalé dans la baignoire. Il est intéressant de remarquer que le tablier que porte Diouana est ce corps enfermé et réduit en esclavage. La caméra participe à cette mise en scène du corps de Diouana en gros plan et en vision panoramique car elle montre Diouana nettoyer la cuisinière, la salle de bain, le lavabo, la table à manger, la table du salon ou encore faire la vaisselle. D'ailleurs c'est cela qui sera à l'origine de son suicide puisque ce corps de Diouana est un corps chosifié par ses employés.

Dans *Emitai* le corps des femmes Diolas est exposé au soleil pour avoir refusé de céder le riz réclamé par l'administration coloniale en guise de participation des colonies à l'effort de guerre. Ces corps de femmes ont d'abord été brutalisés, malmenés, séquestrés et emmenés de force à la place publique. C'est ici qu'il faut évoquer la scène de prise d'otage des femmes Diolas car elle met en valeur la souffrance des corps. Durant cette scène les plans rapprochés, les demi-plans, les zooms et les travellings de la caméra permettent aux spectateurs de se concentrer sur le visage, de lire leurs tristesses et leurs

états d'âme occasionnés par les violences et brutalités coloniales qui n'épargnent même pas les enfants. Dans cette séquence de la séquestration des femmes Diolas les mouvements de la caméra permettent d'apercevoir des enfants qui pleurent, des femmes qui somnolent et se penchent les unes sur les autres car elles sont fatiguées après avoir été exposées au soleil toute la journée. Si Sembène insiste sur ces images c'est parce qu'elles véhiculent la souffrance des femmes car comme le soutient Sembène lui-même dans une interview à Harold Weaver : « I did not look for music to engage the audience. I just want to show, by gestures, that the women are tired, their legs are tired, their arms are burdened- one woman has the sun shining in her eyes, another two are sleeping. All this is shown in silence, but that is a silence that speaks. » (*Ousmane Sembène Interviews*: 30)

Enfin, dans *Camp Thiaroye* le corps est mis en valeur par plusieurs scènes.

D'abord, par la scène inaugurale du film, c'est-à-dire le défilé militaire qui d'ailleurs fait écho à une scène similaire dans *Emitai*. Il s'agit du rassemblement des militaires avant leur déploiement à Effok, village diola qui sera effacé de la carte géographique de la région. Ensuite, pendant la scène du déshabillage, plus précisément, après l'incident avec les militaires américains, le commandement colonial a décidé de changer la tenue des tirailleurs. Dans cette séquence c'est le corps et surtout le visage qui nous assure la description psychologique et l'état d'âme des tirailleurs et cela grâce au gros plan, travelling et au zoom de la caméra car comme l'affirme Deleuze: " l'image- affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage" (*L'image- mouvement*: 125). Dans une telle perspective, le gros plan renforce la fonction dramatique d'une scène comme le montre la plus part des scènes clefs dans les films sembéliens. Si le visage est montré en gros plan c'est parce qu'il est l'expression de l'état d'âme de ses personnages. De ce

point de vue, on est tenté de parler d'un certain langage du corps dans les films de Sembène. C'est Pays et notamment ses troubles mentaux qui illustrent le mieux le corps souffrant dans *Camp Thiarore* puisque tout le monde le considère comme fou ou à moitié fou comme le dit un des tirailleurs : « Guerre a foutu Pays. Rien dans la tête ». C'est ici qu'il faut relever que le personnage de Pays fait écho au personnage fou de *Niaye*. En effet, Niaye est revenu de la guerre traumatisé par les Allemands et les camps de concentration à l'image de Pays. Il ne rêve que de batailles et de décor militaire. Ce qui le pousse à arpenter les rues du village à la recherche d'une gloire militaire et finalement à assassiner son propre père.

Par ailleurs, on retiendra au sujet de Pays que malgré la prétendue folie il est un visionnaire car il est le seul tirailleur qui est averti de leur destin. D'abord durant la scène où les tirailleurs ont séquestré le Général il est la seule personne à douter de la sincérité du général lorsque ce dernier accepte « le taux d'échange de 1000 francs français pour 500 francs Afrique ». En effet, selon le caporal-chef Diarra qui servait d'interprète Pays a dit que « le général menti, menti beaucoup beaucoup ». Dans cette scène précise, à travers les gestes, il est visible que Pays n'est pas content de la confiance que ses camarades ont accordée aux promesses du général encore moins de sa libération. Ensuite, le corps est aussi mis en valeur pendant la séquence de la nuit du massacre quand Pays était de garde en tant que sentinelle. Il a réveillé ses camarades d'armes pour les informer que le camp était encerclé personne ne l'a cru et tout le monde pensait qu'il hallucinait car disent-ils « Pays voit les Allemands partout, même en Afrique ». Nous savons que la suite des événements lui donnera raison car tous les tirailleurs et leur camp de transit seront massacrés.

On peut également constater que le corps est valorisé dans les derniers moments du film qui se terminent par l'enterrement des tirailleurs dans des fosses communes. Durant ces dernières scènes c'est sur l'image des corps déchiquetés comme dans les camps de concentration et la musique que le film prend fin. C'est ici qu'il est intéressant de remarquer que la présence du corps dans les films séméliens se matérialise aussi par les cérémonies d'enterrement qui sont perceptibles dans la plus part des films. A ce niveau, l'enterrement de Saxewar et de Birima dans *Ceddo*, celui du chef diola dans *Emitai*, de Guelwaar dans son film éponyme, des tirailleurs dans *Camp Thiaroye* sont de belles illustrations. On pourrait aussi y ajouter l'enterrement de Diouana car le retour des ses effets évoque implicitement son enterrement même si le film n'en fait pas cas.

Tous ces corps souffrent et se décomposent à l'image de celui de Guelwaar ou des tirailleurs ou encore des ceddos. D'un point de vue symbolique ces corps en décomposition et souffrance illustrent et traduisent le monde traditionnel de L'Afrique de l'Ouest qui se dégénère. Par exemple les ruines et les débris du camp de Thiaroye, le reste des habitations des ceddos ou encore du village d'Effok, les bagages de Diouana ramenés à Dakar, les restes du corps de Guelwaar ramenés du village de Baye Aly sont édifiants. Il faut donc convenir que dans les films de Sembène le corps est présent de manière récurrente mais le plus souvent en corps qui souffre. Sa présence illustre, supporte et complète le récit dans la mesure où elle participe au caractère réaliste des films en leur donnant une dimension physique, symbolique, tragique et historique. On peut relever au moins trois catégories: le corps chosifié (Diouana, Pays), le corps témoin (Pays, Guelwaar, et les femmes diolas), et le corps mémoire (*Camp Thiaroye*, *Niaye*). Par conséquent, dans les films de Sembène le spectateur découvre progressivement la mise en

valeur du corps. C'est un corps qui fascine parce qu'il est mis en scène dans sa dimension tragique, c'est-à-dire un corps qui souffre et qui cherche à se libérer. Cette souffrance du corps sénégalais est renforcée par les ruines, débris et vestiges du décor qui sont visibles dans la plus part des films.

Les corps mis à jour par Sembène existent sous une double modalité. Soit ils sont silencieux comme ceux des femmes diolas, de Pays, de Borom Sarret ou bien ils sont rebelles à l'image de ceux des tirailleurs, du tirailleur de *Niaye*, de Diouana, des ceddos et de Guelwaar car comme le démontre René Prédal l'image renseigne sur « les attitudes des personnages mis en scène, les mouvements qui les accompagnent » (*Le cinéma*: 88). C'est ici qu'il est pertinent de relever que les corps représentés par Sembène sont des corps de "description- narration" selon l'expression de Deleuze, c'est-à-dire des corps qui assurent aussi bien la description que la narration car du point de vue de Deleuze "dans le cinéma quelque chose doit se passer autour de l'image, derrière l'image et même à l'intérieur de l'image" (*Image- temps*: 64). Il faut donc convenir que la force de l'image dans les films de Sembène est symbolique, esthétique et idéologique parce qu'elle participe à une volonté de témoigner et d'illustrer l'histoire racontée. Nous comprenons alors pourquoi les films sénégalais passent par un dualisme visuel qui correspond aux deux aspects qui ont marqués la société sénégalaise: la société traditionnelle et celle moderne. La société traditionnelle est incarnée par les images tournées en zones rurales comme dans *Ceddo*, une partie d'*Emitai* et de *Guelwaar* alors que la société moderne est symbolisée par les images tournées en zones urbaines comme dans *La Noire de ...* et certaines séquences de *Guelwaar*, *Emitai* et de *Camp Thiaroye*. La forte présence des images dans les films de Sembène révèle la prédominance des symboles de l'oralité

africaine car comme le remarque Catherine Gaston Mathé “le cinéma apparaît tout à la fois comme le miroir de la société. Il la reflète, il la met en scène, il en livre une représentation” (*La société française au miroir de son cinéma*: 361). Autrement dit, l’implication de l’oralité africaine donne aux films sénégalais une certaine allure théâtrale et une certaine proximité avec les films ethnographiques. C’est ainsi que *Emitai* peut être mis en parallèle avec *Les maîtres fous* car dans les deux films la primauté accordée à l’image et aux rites est centrale. Il peut paraître paradoxal de rapprocher un film de Sembène avec celui Jean Rouch surtout si l’on sait que Sembène reproche à Rouch de représenter les Africains comme des « insectes ». En dépit de leur divergence doctrinale et esthétique la proximité d’*Emitai* et des *Maîtres fous* est frappante en raison de la place prépondérante des images, symboles et rites dans les deux films<sup>8</sup>.

Les films de Sembène sont parsemés par toute la vie quotidienne, sociale, politique, culturelle et historique de L’Afrique de l’Ouest parce qu’ils sont le résultat d’une prise de conscience des époques historiques et émanent d’une conscience vive et d’une ambition de témoigner. Ils expriment alors des expériences individuelles et collectives, les espoirs et craintes, les rêves et hantises d’un peuple dont l’identité a subi les contre coups de la colonisation. C’est à ce titre qu’ils constituent des témoignages, des références socio-historiques qui ont pour rôle de transmission culturelle et d’un lieu de mémoire culturelle. Par exemple dans *Emitai* la caméra remplace la narration et devient “caméra corps” selon l’expression de Deleuze, c’est-à-dire une caméra qui se substitue à la place de la voix, remplace le discours et explique le sentiment des personnages, fait avancer le récit et l’action et joue un rôle illustratif. (*Image temps*: 263).

---

<sup>8</sup> Sembène n’aime pas les films ethnographiques comme ceux de Rouch car ces derniers perpétuent les mythes coloniaux qui dévalorisent l’Africain et les cultures africaines.

On retrouve cette caméra corps dans *Camp Thiaroye* notamment dans la scène de déshabillage où la camera se fixe sur le visage des tirailleurs et se met à tourner en se focalisant sur leurs tenues, visages et corps. Il y a aussi la scène de fouille des chambres où les tirailleurs sont exposés au soleil et qui a fait dire à un d'eux « pourquoi nous au soleil. Ça c'est fasciste ». Dans cette séquence, les tirailleurs sont accusés d'avoir dépouillés des cadavres allemands et d'avoir volé leur argent. On pourrait en dire autant du vieux Kabebe qui a été attaché au soleil parce que son fils a refusé d'être mobilisé pour aller se battre dans une guerre qu'il ne considère pas comme étant la sienne. Durant cette scène le corps de Kabebe et son visage sont filmés longuement comme des corps de résistance. Par conséquent, il y a un effet caméra dans les films qui, grâce au travelling et au zoom, permet le jeu et le dynamisme des images. Toutes les images poignantes des films de Sembène sont montrées soit en gros plan ou en zoom. C'est ainsi que la scène de confrontation de la maman de Diouana avec le patron de cette dernière permet d'étayer ce point de vue. En effet, dans cette séquence de confrontation la caméra se fixe sur la maman de Diouana en gros plan puis en plan rapproché sur le visage qui permet de lire le désarroi, l'amertume et la tristesse.

On pourrait aussi citer la séquence des derniers moments des tirailleurs dans *Camp Thiaroye*, en particulier durant leur enterrement dans des fosses communes. Dans cette scène finale les corps mutilés et déchiquetés sont montrés en gros plan, en plan rapproché et en zoom entassés dans des fosses communes. C'est aussi le cas pendant le bombardement des femmes diolas dans *Emitai* ou bien encore lors de la scène de déterrement du cadavre de Guelwaar dans un espace ouvert où le zoom de la caméra suscite l'émotion. Enfin, la dernière illustration du caractère poignant des images nous est

fournie par la scène de l'assassinat de l'iman dans la séquence finale de *Ceddo* quand la caméra se pointe sur l'iman d'abord en gros plan, puis en plan d'ensemble avec un zoom sur son chapelet et enfin en plan fixe et rapproché afin de témoigner ce qui va se passer. Toutes ces images fortes sont montrées dans une ambiance sombre avec une musique angoissante ou lyrique qui rappelle une atmosphère de deuil et cette tendance est renforcée par la présence des ruines et débris. A ce niveau les scènes de destruction des habitations des ceddos, la scène de retour des restes de Diouana à Dakar, la scène d'enterrement des tirailleurs, le retour de la dépouille mortelle de Guelwaar et la destruction des cases Diolas sont de belles illustrations.

Pour conclure sur la mise à jour du corps dans les films de Sembène, retenons essentiellement que tous les films sont articulés autour du corps. Il peut aider alors à saisir les films dans leur unité spatio-temporelle et leur cohérence expressive puisqu'il permet de faire des ponts entre les personnages, les thèmes et les films. C'est pourquoi nous estimons que le corps va être l'un des instruments mobilisés par Sembène pour caractériser ses personnages et leurs situations. Les corps sembéliens sont présentés sous une modalité opprimée, marginalisée, meurtrie car ce sont des corps qui parlent, murmurent, rapportent ce qui s'est passé d'où les "voix off" qui les accompagnent le plus souvent en flash back. Ils ont une fonction stratégique, expressive, symbolique, esthétique, historique et idéologique car comme l'affirme Sembène en parlant de l'héroïne de *La Noire de ...*, Thérèse Mbissine Diop : « Ma caméra ne quittait pas Thérèse Mbissine Diop, j'avais devant moi un visage qui devait traduire ce que je voulais exprimer » (*L'Afrique littéraire*: 26). Il y a chez Sembène une volonté de faire du corps un outil expressif capable de témoigner un état de fait. Dans une telle perspective, il est



possible de parler d'une stratégie de corps créateur, c'est-à-dire un corps capable d'engendrer un discours et une rhétorique.

Mais si tel est le cas pourquoi Sembène a-t-il choisi délibérément de faire du corps un élément expressif? Pour répondre à cette question, plusieurs aspects doivent être pris en considérations. D'abord, il faut rappeler que Sembène est tout à fait conscience des forces et possibilités manipulatoires de l'image sur le spectateur. La déclaration de Sembène dans une interview accordée à Michael Dembrow et Klaus Troller permet d'étayer cette prise de position quand il affirme: « for me, an image is charged with something, it should correspond to an action that must come from somewhere » (*Ousmane Sembène Interviews* : 67). Autrement dit, du point de Sembène, une image n'est jamais neutre car elle sert à refléter et illustrer quelque chose. Il faut souligner que cette importance de l'image dans le cinéma sénégalais qui se prolonge dans la valorisation du corps est à mettre en rapport avec la figure du griot puisque chez ce dernier le gestuel est essentiel.

Il reste à ajouter que le griot se singularise essentiellement dans le gestuel et la mimique qui sont ses attributs fondamentaux. Par conséquent la mise en valeur du corps dans les films de Sembène obéit à des enjeux identitaires car ce corps valorisé est là pour témoigner et exprimer la souffrance du peuple de Sembène. C'est pourquoi nous estimons que le corps est un instrument de témoignage qui a une valeur identitaire, politique et historique. C'est ici qu'il y a lieu de rapprocher les films de Sembène avec ceux d'autres cinéastes africains comme Dani Kouyaté *Keita ! L'héritage du griot* plus précisément dans la scène inaugurale où Djéliiba, le griot est montré en gros plan assis

dans un hamac. Dans cette scène initiale le corps du griot est passé en revue de la tête au pied et cela grâce au zoom, travelling, gros plan et plan rapproché.

On retrouve aussi cette mise en scène du corps dans *Femmes aux yeux ouverts* de Folly où il y a une mise en valeur du corps des femmes. La même chose pourrait être dite sur les films de Djibril Diop Mambeti notamment *La petite vendeuse de soleil* où la petite fille, héroïne du film témoigne de la suprématie du corps car elle est handicapée ou encore de *l'Afrique* de Gomis où les difficultés d'El Hadj font échos à ses souffrances corporelles. La prise en charge du corps est également visible dans *Guimba, un tyran, une époque* de Sissoko, *Djeli, conte d'aujourd'hui* de Kramo-Lanciné et dans *Bamako* de Sissoko. Par exemple, dans *Guimba, un tyran, une époque* les séquences de châtement corporel que le roi donne à certains de ses habitants ou encore les scènes de femmes violées par le prince Janguiné illustrent le corps qui souffre. Mais c'est surtout la scène finale qui marque le plus cette souffrance corporelle puisque le film se termine par un lynchage et une pendaison de Guimba, le roi tyran. Avec *Bamako* le corps et les visages sont filmés en gros plan et en demi-plan pour refléter la détresse et la souffrance des populations. A ce niveau la convocation de l'un des témoins qui arrive à la barre sans pouvoir dire un mot est illustrant. Symboliquement cette scène ne vaut pas simplement par la mise à jour d'un personnage témoin qui ne parle pas mais par le fait que ce personnage n'a pas besoin de parler parce son corps peut exprimer son message.

Enfin, dans *Djeli, conte d'aujourd'hui* la mise en valeur du corps est assez remarquable et cela à plusieurs niveaux. D'abord, dans la séquence de la chasse des deux frères. C'est une longue séquence sans parole avec des gros plans, demi-plan et plans d'ensemble avec un focus sur le corps et les visages des chasseurs. Il est même

symbolique que le grand frère coupe une partie de son corps pour la donner à son petit frère. Ensuite, il y a la scène de bain de Karamoko que sa maman lui donne pour le protéger contre les mauvais esprits. Puis, il y a la longue scène de circoncision où le gestuel et la musique remplacent la parole et cela grâce au travelling, au gros plans et demi-plans. Enfin, la scène finale car elle est construite autour du regard et de l'expression du corps. C'est ainsi que grâce au travelling, la caméra fait le tour de la salle d'hôpital pour identifier les personnes présentes. Elle se pose tour à tour sur le médecin, Fanta, le père de Fanta qui remercie Dieu pour avoir sauvé sa fille et sur le frère de Fanta qui transpire. La longue et dernière image constitue l'un des moments forts du film. Elle marque la confrontation entre le père de Fanta et Karamoko. Il n'y a pas d'échange de parole encore moins de contact physique. Mais c'est au niveau du regard et de l'expression corporelle que la confrontation a eu lieu car les deux hommes sont restés longtemps face à face sans s'adresser la parole et c'est le corps en particulier le regard qui assurent leur communication.

Il est donc possible de dire qu'il y a une problématique du corps dans les cinémas africains dans la mesure où cette dernière est perceptible chez la plus part des cinéastes africains. C'est pourquoi nous estimons que si c'est Godard qui fonde « le cinéma-corps » comme le prétend Deleuze (*Image-temps*: 281; c'est Sembène qui inaugure le prolongement de ce « cinéma corps » dans les films africains.

Enfin, terminons en disant que si le corps permet au griot de témoigner et d'illustrer la souffrance de son peuple qu'en est-il de la voix? En quoi la voix complète-t-elle ce travail de témoignage du corps-image?

#### IV.2- Des sans voix en quête de voix

Dans notre analyse des éléments filmiques de Sembène l'examen de la voix constitue un moment décisif car la voix est un outil vital chez le griot. Par conséquent, l'importance de la voix dans les films est à mettre en rapport avec la fonction du griot que s'assigne Sembène. Cette voix griotique du cinéaste ou du cinéaste griot est la voix de tous ceux qui n'ont pas de voix, ceux qui n'ont pas droit à la parole au nom de la colonisation qui les a déshumanisés, à cause de la supériorité raciale et culturelle fondement de l'entreprise coloniale. Ces voix opprimées et opprimées, à qui on a interdit de parler et pour qui on a écrit leur histoire, se cherchent à travers les films de Sembène pour se libérer et parler d'eux mêmes et pour eux mêmes.

Il faut donc bien souligner que c'est autour de la voix que s'articule dans une dimension essentielle tout l'enjeu idéologique, politique, identitaire et historique de la figure du griot de Sembène car comme l'écrit Michel Chion "la voix serait un espace de liberté [...] à conquérir" (*La voix au cinéma*: 11). Si la voix a un tel enjeu dans les films de Sembène c'est parce que c'est le pouvoir qui se joue en son sein dans la mesure où "la voix donne d'emblée une inclination, une perspective, une droite et une gauche, un avant et un derrière" (*La voix au cinéma*: 15). Dans une telle perspective, il est possible de parler d'une suprématie de la voix dans les films sembéliens, c'est-à-dire d'une primauté de la voix du fait qu'elle est le noyau qui hiérarchise et centralise tous les autres éléments filmiques.

Il serait intéressant de rapprocher cette prédominance de la voix dans les films de Sembène avec celle de Césaire quand ce dernier se fait le défenseur de toutes les voix

puisque Césaire déclare: “Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir » (*Cahier d’un retour au pays natal*: 22). Toutefois, précisons que si la voix de Césaire est celle de tous ceux qui souffrent car il se fait le défenseur de tous les opprimés il n’en demeure pas moins que celle de Sembène est la voix de son peuple. Le dénominateur commun de toutes les voix des personnages sembéliens est qu’elles sont toutes, pour reprendre l’expression de Chion, des voix qui “racontent, commentent et suscitent l’évocation du passé” car elles “savent tout, se souviennent de tout mais se trouvent submergées par la présence du passé visible et audible qu’elles font lever”. (*La voix au cinéma*: 47). Par conséquent leur enjeu est le pouvoir qui les fonde, les inspire et détermine leurs structures et modalités de fonctionnement. C’est ici qu’il est opportun de signaler que la palabre occupe une place singulière dans les films. Elle se matérialise parfois par la présence du baobab (*Camp Thiaroye*, *Guelwaar*, *Ceddo*), tantôt par le fromager (*Emitai*, *Ceddo*), ou encore par un espace public (*La Noire de ...*, *Ceddo*, *Emitai*, *Guelwaar*). Dans tous ces lieux c’est la parole qui est de mise comme dans les sociétés traditionnelles de L’Afrique de l’Ouest. C’est ainsi que dans *Emitai* elle est perceptible dans toutes les séquences du bois sacré où les hommes discutent de la mobilisation forcée des jeunes du village, de la séquestration des femmes et de la réquisition du riz. C’est également le cas dans *Guelwaar* notamment dans la scène de confrontation entre les chrétiens et musulmans car les premiers sont regroupés sous le baobab en train de discuter en attendant que Gora s’occupe de l’ouverture de la tombe. Dans *Camp Thiaroye* aussi c’est sous un baobab que le débat entre le sergent Diatta et le capitaine Raymond se déroule. Avec *Ceddo* la palabre est de mise dans la séquence de la réunion que le roi a organisée pour statuer sur

l'enlèvement de sa fille Dior Yacine et sur les nouvelles règles du royaume après l'arrivée de la religion musulmane. Enfin, dans *La Noire de ...*, certes il n'y a pas de baobab ni de fromager mais c'est le lieu de l'écrivain public qui sert d'endroit de palabre car c'est un espace de transit où les gens, en particulier les jeunes, se rencontrent pour discuter des problèmes de la cité. C'est peut-être ce qui explique sa fonction singulière dans le film car toutes les étapes de l'itinéraire de Diouana sont marquées par ce lieu public de l'obtention du travail au retour de sa valise. Il est significatif que c'est dans cet espace public que le patron de Diouana a été conduit d'abord quand il a ramené les effets restants de Diouana avant sa confrontation avec la maman de cette dernière.

On peut donc dire que les personnages de Sembène se définissent et s'identifient par la voix à l'image, de leurs corps, de leurs costumes, de leur démarche puisque comme le remarque Chion "l'absence ou la présence d'une voix donne à un personnage une dimension particulière" (*La voix au cinéma*: 71). Il y a donc une mise en jeu de la voix de manière visible et symbolique. Les voix mises en valeur par Sembène ne sont innocentes mais plutôt elles refusent et revendiquent comme celle de Diouana, Guelwaar, des ceddos, des soldats tirailleurs ou des femmes Diolas qui disent comme le proclame Diouana : "Plus jamais Diouana sera esclave de Madame, plus jamais Diouana fera la cuisine, plus jamais Diouana lavera les bols..." Dans une telle optique, ce sont des voix de résolution qui disent non à une situation présente et antérieure qu'elles ont acceptée dans le passé.

Dans *Camp Thiaroye* les soldats reviennent dans leurs pays à la façon des héros, pleins d'exploits et d'expériences qui de leur point de vue leur donnent droit à une voix. Ils ont droit à la parole puisqu'ils se sont battus au côté des troupes françaises pour libérer

leur mère patrie, la France. Cette expérience leur a donné une claire conscience de leurs identités et droits. Dans *Emitai* les femmes sont à la recherche de voix pour s'opposer à la réquisition de leur riz qui symbolise leur existence. Remarquons que dans *Emitai* cette voix se singularise et se manifeste par le silence qui est leur mode de protestation. Dans *La Noire de ...*, Diouana est à la recherche de voix pour dénoncer le racisme, l'isolement et l'esclavage dont elle est victime. Cette voix de Diouana se traduit par une résolution sous forme de refrain: "plus jamais". Dans *Ceddo* c'est la prise en compte de leurs voix qui a poussé les ceddos à enlever la princesse Dior et à défier l'autorité du roi car comme le déclare Jogomay : « Nous autres ceddos nous n'avons plus de voix dans cet empire ».

Avec *Guelwaar* c'est la recherche de la voix pour dénoncer le néocolonialisme et l'aide alimentaire qui contribuent à maintenir les pays pauvres dans une situation de dépendance et de servitude qui a poussé Guelwaar à prendre la parole lors d'un meeting pour fustiger l'attitude des élus politiques et administratifs. Ces personnages sont à la recherche de voix ne sont pas aux mêmes niveaux. Certaines voix sont au niveau individuel comme celle de Diouana. D'autres sont à un niveau collectif à l'image des voix des femmes diolas. D'ailleurs c'est ce qui explique l'absence de personnage principal dans *Emitai* dans la mesure où le film est centré sur un groupe de manière générale. On pourrait aussi citer le cas de Guelwaar puisque que ce dernier parle au nom du peuple et ce sont les vieux et sages de l'arrondissement qui l'ont choisi afin qu'ils parlent en leur nom. Terminons en disant que certaines voix sont à la fois au niveau individuel et collectif et c'est le cas des voix dans *Ceddo* et *Camp Thiaroye* pour ne citer que ces deux là.

Si Sembène croit au cinéma en tant qu'espoir et instrument apte à libérer son peuple c'est à cause de l'importance déterminante de la voix. Elle est là pour manifester et dénoncer une situation qui perdure et qui doit cesser. Aussi c'est elle qui fonde la notion du cinéaste griot car le griot est un porte-parole, c'est-à-dire un porteur de voix. Il est la voix du roi, du peuple, des familles, des communautés et du royaume. Il est aussi la voix des individus sans voix à l'image de Diouana et enfin celle du témoin, de l'éducateur et de l'historien. Il est donc possible d'affirmer que la voix est un outil fondamental chez le griot et cela pour plusieurs raisons.

D'abord le griot se définit comme maître de la parole. On se rappelle la déclaration du griot de Niane, Mamadou Kouyaté, qui se définit comme « maître de la parole » ou encore le titre de l'ouvrage de Laye Camara intitulé *Le maître de la parole Kouma lafôlô kouma*. Si les griots sont maîtres de la parole c'est parce qu'ils sont "maîtres de voix" pour reprendre l'expression de Chion, c'est-à-dire, qu'ils sont des porte-paroles de leur peuple à l'image de Sembène qui dit parler au nom de son peuple. (*La voix au cinéma* : 72). En effet, Sembène affirme lors d'une interview avec Pierre Haffner que « les artistes ne sont pas les griots du pouvoir. Ils sont la voix du peuple et non pas la voix d'une minorité (...) Voilà ma déontologie du cinéma Africain » (*L'Afrique littéraire*: 24).

Ensuite, le griot est la voix des traditions et des cultures car c'est par sa voix que les événements historiques et culturels se répandent, se diffusent et se conservent comme le dit si justement Mamadou Kouyaté "Sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes". (*Soundjata ou l'épopée mandingue*: 9).



De ce point de vue si le griot assure la fonction d'historien et de gardien de mémoire c'est parce que sa voix permet de perpétuer et de témoigner le passé.

Enfin, c'est par la voix que le griot acquiert de la réputation. Ici nous nous référons à la fameuse distinction établie par Thiers-Thiam entre « vrai griot » et « faux griot » que nous avons abordée dans notre chapitre antérieur. (*A chacun son griot* : 136). Cette distinction se fonde sur la voix car la valorisation du griot est basée sur la réputation de sa voix au sens où c'est cette voix qui fait et défait les rois, assure la bonne réputation des uns et la mauvaise réputation des autres et c'est elle aussi qui explique la crainte des membres d'une communauté à l'égard du griot.

A un autre niveau, la voix assure l'unité et la circulation des personnages, des images, des éléments historiques et de la narration. Elle est présente sous plusieurs manières: en fragmentation, en superposition et en doublage. C'est ainsi que dans les films de Sembène plusieurs voix sont identifiables. Il s'agit de la voix des personnages qui souffrent, la voix off ou celle du narrateur et la voix du cinéaste c'est-à-dire celle du griot. Par conséquent il faut distinguer plusieurs niveaux ou couches de la voix.

D'abord, nous avons la voix corps. Cette voix est incarnée par des personnages comme Diouana, Guelwaar, Jogomar ou les ceddos, les femmes diolas et des tirailleurs sénégalais. Elle se présente sous une double modalité. Parfois elle se présente sous une forme de refus à l'image de celle des ceddos, Guelwaar, Diouana et les tirailleurs. Tantôt elle est là de manière silencieuse comme celle des femmes diolas dans *Emitai*.

Ensuite, la voix se pose en terme de voix off, c'est-à-dire celle d'un narrateur omniscient qui raconte ou fait revivre les événements passés. Dans *La voix au cinéma* Michel Chion propose la notion "d'accoumètre" pour désigner la voix off car c'est une

voix dont on ne voit pas la source (*La voix au cinéma* : 29). Malgré le fait qu'on ne la voit pas, elle nous est très proche et elle résonne en nous comme s'il s'agissait de notre propre voix. C'est pourquoi Michel Chion l'appelle aussi "voix-je" car elle est "englobante" et absorbe le spectateur. Elle est quasi présente dans tous les films de Sembène de *La Noire de ...* à *Guelwaar* en passant par *Ceddo*, *Emitai* et *Camp Thiaroye* pour ne citer que ceux-là. Dans *La Noire de ...*, la voix off est présente et elle parle de Diouana et pour elle. Elle revient sur les événements passés pour nous raconter sa vie. Elle est introduite sous forme de flash back. Plus précisément ce retour en arrière a permis de retracer l'itinéraire de Diouana avec comme point de départ "la place des bonnes à Dakar" où « tout a commencé un petit matin » C'est ici qu'il est intéressant d'évoquer le cas de Toto Bissainthe comédienne haïtienne qui a incarné le personnage de Diouana. Il est certain que ce choix n'est pas gratuit car en tant qu'haïtienne Bissanthe est descendante d'esclave. Il va sans dire que choisir une personne issue de l'esclavage pour incarner un personnage principal dans un film où l'esclavage est central obéit à un souci de réalisme et de symbolisme.

Par ailleurs, c'est par rapport à un tel argument qu'il est possible de déceler la présence ou les traces de la figure de la griotte dans les films de Sembène en particulier dans *La noire de...* Pour ce faire on pourrait prendre comme guide la voix de Toto Bissainthe car c'est une voix hors- champ qui parle de Diouana et pour elle. Par conséquent, à travers la « voix off » il se joue une possibilité d'évocation de la griotte car selon Michel Chion la « voix off » « est une voix sans identité, sans corps, sans espace, sans lieu » (*La voix au cinéma* : 40). Il est important de souligner que dans *La Noire de ...* tout le monde parle sauf Diouana et c'est une voix dont l'émission est invisible qui conte

son histoire dans la mesure où « c'est à la place de l'Autre que parle la voix off » pour paraphraser Michel Chion (*La voix au cinéma* : 40). Dans une telle optique, le message véhiculé par la « voix off » est une information cachée et elle doit être cherchée et conquise par le spectateur. Mais si l'on admet que la « voix off » incarne la voix griotique dans *La Noire de...* pourquoi construire la figure de la griotte autour de la « voix off » ? Sur quoi repose cette démarche sembénienne ? Pour répondre à ces questions il n'est pas inutile de rappeler que la figure du griot chez Sembène est essentiellement métaphorique. Ce rappel prend toute son importance puisque la représentation physique du griot dans les films est limitée. Celle de la griotte est absente. Par conséquent, dans la représentation du griot comme dans celle de la griotte nous avons affaire à une « sorte d'acte symbolique » pour reprendre les termes de Chion, c'est-à-dire une incarnation métaphorique de la figure griottique. D'ailleurs nous reviendrons sur cette question dans nos développements ultérieurs en particulier dans notre dernier chapitre lorsque nous aborderons la question de la griotte. Si nous l'avons convoqué à ce stade de notre réflexion c'est pour montrer d'une part comment Sembène procède au niveau de la mise en valeur des éléments filmiques et d'autre part souligner l'appropriation sembénienne de la « voix off » pour en faire un élément métaphorique voire symbolique capable de traduire un élément culturel africain. Il reste à noter que si « la voix off » est susceptible de désigner la voix de la griotte c'est parce qu'elle est vitale chez la griotte car c'est à travers la voix que la réalité de la griotte se définit et devient intelligible.

Dans *Guelwaar* la « voix off » permet de renseigner le spectateur sur les événements qui n'ont pas été montrés. Par exemple la scène du meeting qui est montrée en flash back pour indiquer le caractère téméraire et courageux de Guelwaar qui a eu

l'audace de défier les autorités administratives et politiques lors d'un meeting où il a fustigé leur mentalité d'assistés. Avec *Camp Thiaroye* c'est la voix off qui nous plonge dans les camps de concentration et sur le passé des tirailleurs. On notera aussi, toujours par rapport au *Camp Thiaroye*, que c'est la voix off qui introduit la vie familiale du sergent Diatta en France. A ce niveau la scène de la lettre du sergent Diatta est édifiante car elle nous a permis de savoir que le sergent Diatta était marié et qu'il était père d'une fille. Il faut signaler que cette lettre était adressée à sa femme qui était en France. Dans une telle perspective, la voix off donne des éléments descriptifs, illustre, narre et commente l'action et les événements. Elle assure les transitions, la continuité temporelle du récit et établit la cohérence narrative. Par conséquent, la voix off est là pour remplir les trous et poches de la narration.

En troisième lieu nous avons la voix du cinéaste griot Sembène qui est une voix hors champ. Elle a une fonction réflexive et se matérialise par des interviews et des commentaires sur les films. Dans une telle optique, la parole se trouve doublement figurée: "en tant qu'énoncé, en tant qu'énonciation" selon l'expression d'Alain Gardes (*Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*: 131). Entendons ici que nous avons le récit du griot qui transpose au cinéma son pouvoir de conteur mais également qui revient sur son conte pour l'expliquer, l'étaler, le diffuser et le défendre.

Toutefois remarquons que cette voix du cinéaste peut avoir des tendances idéologiques et manipulatoires à l'image du griot qui manipule les mots. La même chose pourrait être dite de la voix off puisque la voix du narrateur est une ruse et peut avoir des allures manipulatoires surtout si l'on sait que le commentaire de la voix off, par son aspect désincarné, donne l'impression d'une certaine objectivité alors qu'en réalité elle

est l'expression d'une perspective. Elle peut imposer un point de vue contraire aux événements ou encore forcer le spectateur à adhérer au point de vue du commentateur. C'est sans doute la raison pour laquelle Deleuze en fait "une voix toute puissante qui sait tout." (*Image- temps*: 354). On est donc autorisé à dire qu'il existe plusieurs niveaux ou couches de voix qui se côtoient dans les films de Sembène. C'est ici qu'il est opportun de faire allusion au *Camp Thiaroye* car l'une des caractéristiques singulières du film demeure la juxtaposition de voix. En effet, un examen du film fait apparaître une pluralité de plusieurs voix qui se superposent.

D'abord, la voix off qui assure la narration et le commentaire du film. Sa fonction est complétée par l'image et la musique qui l'illustrent, la complètent et parfois prennent son relais.

Ensuite nous avons la voix du sergent Diatta en tant que porte-parole des tirailleurs. Rappelons que dès le début du film le sergent Diatta a été désigné par les tirailleurs pour les représenter et son choix s'explique par sa maîtrise du français et de la culture française car comme le dit un des tirailleurs: "Sergent Diatta parle français meilleur que Blancs"

Puis, il y a la voix des tirailleurs qui est symbolisée par le "Français petit nègre". Au début du film c'était juste une langue de camaraderie utilisée essentiellement par les tirailleurs pour communiquer entre eux mais petit à petit, à mesure que le film évolue le «Français petit nègre » deviendra la langue du film. De ce point de vue il y a une inversion de la langue officielle et de la langue officieuse car Sembène dévalorisera le Français officiel au profit de celui vernaculaire. Signalons que les tirailleurs se

définissent à travers le « Français petit nègre » au sens que ce dernier est leur langue de camaraderie, leur instrument de lutte, de solidarité et d'identité.

Après la voix des tirailleurs il y a celle de Pays même si on nous le présente comme un muet. Selon Michel Chion «le muet n'est le plus souvent qu'un personnage secondaire, marginal, perpendiculaire mais en même temps placé au plus près du centre, du nœud, du mystère. Qu'il soit là pour inquiéter, pour catalyser, pour révéler, il est le plus souvent un instrument». (*La voix au cinéma*: 82). Ce qu'on peut articuler à partir de cette déclaration est que la situation de Pays est plus ou moins ambiguë car Pays parle et ne parle pas. D'une part, Pays est incapable de parler et d'exprimer sa douleur car il est mutilé et traumatisé par les Nazis et les camps de concentration dont il porte les séquelles. Dans une telle optique, « Il a payé la privation de la parole » pour paraphraser Chion (*La voix au cinéma* : 82). D'autre part il s'exprime à travers les gestes comme l'illustrent certaines scènes de *Camp Thiaroye*, notamment la séquence de séquestration du général ou encore la séquence finale quand le camp de Thiaroye est envahie par les chars avant le massacre final des tirailleurs. C'est dans cette scène finale qu'il y a lieu de rappeler que Pays était de garde. Il était monté sur le mirador du camp à partir duquel il a aperçu les chars de combats venir en direction du camp. Il s'est précipité pour aller avertir ses frères d'armes. Evidemment ces derniers ne l'ont pas cru puisqu'ils l'assimilent à un fou. Il est selon l'expression de Chion « un personnage secondaire, marginal, perpendiculaire, mais en même temps placé au plus près du centre, du nœud, du mystère. Qu'il soit là pour inquiéter, pour catalyser, pour révéler, il est le plus souvent un instrument » (*La voix au cinéma* : 82) Cela est d'autant plus vrai que Pays est décalé par rapport aux autres tirailleurs et il symbolise la souffrance et le traumatisme des tirailleurs

pendant la seconde guerre mondiale notamment dans les camps de concentration. Dans une telle perspective, il est un «gardien de secret», (...) « présumé savoir le dernier mot dont on poursuit la quête » au sens qu'il "est le témoin, l'œil qui était là quand ça s'est passé" pour paraphraser Chion. (*La voix au cinéma*: 82). De ce point de vue il incarne à la fois une voix témoin et mémoire.

C'est ici qu'il est opportun de faire référence à Zégué Bamba dans *Bamako* puisque c'est en témoin et porteur de voix qu'il est présent au procès que les représentants de la société civile ont engagé contre la Banque mondiale et le Fond monétaire internationale. Il se veut témoin des réalités et bouleversements des sociétés ouest- africaines. A ce niveau, la séquence longue entre plaidoiries quand Zégué Bamba hurle les douleurs de l'Afrique est une illustration car il est le reflet de cette Afrique à qui on a donné des ordres et à qui on a tout pris. Il est même significatif que dès son arrivée à la cours Zégué Bamba veuille parler mais il se heurte à une logique selon laquelle on lui demande d'attendre son tour. Mais il ne comprend pas cette norme puisqu'il dit « quand une parole est mûre il faut l'enlever. Pourquoi garder une parole mure ? »

Enfin la voix du cinéaste Sembène qui est une voix hors champ et qui se prononce sur les événements et le film dans des interviews et commentaires. Par exemple Sembène déclare à propos de *Camp Thiaroye* : « *Camp Thiaroye* is based on a historical event » (*Ousmane Sembène Interviews* : 136). On peut donc dire qu'il y a une pluralité de voix qui se juxtaposent dans *Camp Thiaroye*. On notera par ailleurs, que nous retrouverons une même stratégie de juxtaposition de voix dans *Keita ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. En effet, dans ce film nous avons la voix de Dani Kouyaté en tant qu'il est fils d'un griot, la voix de Kouyaté cinéaste, la voix du griot Djéliba, la voix de Mabo un griot

en initiation, la voix de la maman de Mabo qui aspire au modernisme, la voix des amis de Mabo qui sont des griots virtuels et en devenir, la voix du père de Mabo qui tient à initier son enfant aux traditions et enfin la voix du maître qui incarne le modernisme et la culture française et qui entre en conflit avec la voix du griot. Par conséquent, il est possible d'affirmer qu'il y a des parentés au niveau des superpositions de voix entre *Camp Thiaroye* et *Keita ! L'héritage du griot*. Pour autant peut-on parler d'une influence sembénienne sur Kouyaté? Sans pouvoir établir une influence quelconque de Sembène sur Kouyaté il est évident qu'il y a des similitudes entre Sembène et Kouyaté et cela grâce à la figure du griot même si leur conception de cette figure est différente.

On peut donc dire que dans les films de Sembène, tout se cristallise autour de la voix. Les voix qui circulent dans les films, les voix sans corps, les voix avec corps. C'est ici qu'il s'avère opportun de faire un parallélisme entre *Camp Thiaroye* et *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras où l'on retrouve un peu les mêmes procédés de juxtaposition des voix. En effet, dans *Hiroshima mon amour* nous avons d'abord le prologue comme voix qui permet de camper l'univers dans lequel va se dérouler l'action, puis le récit en flash back dans lequel la voix off apparait comme un moyen de mise en scène de l'enchaînement narratif et enfin la voie intérieure qui accompagne elle ou la française dans les rues de Hiroshima pour dénoncer les horreurs commis par les bombes et collecter les vestiges d'un passé douloureux et traumatique. On pourrait même pousser la comparaison en disant que dans les deux cas il y a un tissage des événements et des images autour de la voix (dans *Hiroshima* lui et elle) et chez Sembène autour de la voix des tirailleurs.



Pour terminer, nous retiendrons essentiellement que la voix structure les films de Sembène où elle occupe une place privilégiée. On peut même parler d'un "vococentrisme" chez Sembène pour reprendre l'expression de Michel Chion, c'est-à-dire une centralité de la voix comme motrice fondamentale qui commande et ordonne les films en leur donnant un caractère politique, idéologique et griotique. S'il en est ainsi dans les films de Sembène, c'est parce que le message porté par les voix présentées est très fort dans la mesure où elles sont en quête de voix, de liberté et de dignité. Ce sont des voix qui tentent de se faire entendre pour marquer des événements comme l'esclavage moderne, la seconde guerre mondiale, l'aide au tiers monde ou encore l'impérialisme chrétien et musulmans. Il est important de comprendre ici la valeur de ces voix car elles essayent aussi de narrer leurs souffrances et leurs histoires. C'est bien cette réalité qu'évoquent ces voix multiples qui se succèdent, se juxtaposent, se doublent et se complètent. Il s'agit fondamentalement de la voix des personnages qui se rebellent, de la voix off qui se charge de la narration, de celle de l'image pour supplier, renforcer, compléter ou illustrer. C'est aussi la voix musicale pour présenter les personnages, décrire leur état psychologique et enfin celle du cinéaste qui nous invite à une réflexion sur les films. Il devient alors possible d'affirmer que les films de Sembène s'organisent autour de la voix et cela non seulement au niveau de la sonorité, et du visuel mais également dans la perspective de la narration où elles se côtoient, se superposent et se s'emboîtent.

Dans les films de Sembène les voix sont multiples et variées à l'image des voix du griot dont les dimensions sont plurielles car le griot peut parler pour le roi, pour le peuple, pour un individu, pour une famille, pour une institution, pour toute une

communauté ou voire même pour un royaume. Cette pluralité des voix et leur caractère récurrent montrent que pour Sembène la voix est ce qui permet de dénoncer, de refuser, de se révolter, de parler de soi, de parler à soi et pour soi et de narrer sa propre histoire. Par conséquent, ses enjeux sont politiques, culturels, historiques et identitaires. C'est pourquoi nous sommes d'accord en partie avec Serge Daney dans un article intitulé "la Rampe" lorsqu'il écrit: "le cinéma africain n'est pas comme l'Occident le voulait, un cinéma qui danse, mais un cinéma qui parle, un cinéma de l'acte de la parole. C'est par là qu'il échappe à la fiction comme à l'ethnologie." (*Cahiers du Cinéma*: 119). Certes Dancy a raison de dire que le cinéma africain est plus parlant que dansant mais dire que c'est un cinéma qui échappe à la fiction est problématique car la fiction est présente dans tous les films de Sembène même si ces derniers sont inspirés de faits réels. D'ailleurs la notion même de cinéma africain pose problème car les cinémas en Afrique sont disparates, variés et hétérogènes.

#### IV.3- Une musique narrative

Dans notre tentative d'analyser les éléments filmiques dans les œuvres de Sembène, l'analyse de la musique représente un moment essentiel car elle constitue l'un des attributs du griot. Par conséquent, pour bien comprendre les éléments filmiques il faut analyser comment la musique sera prise en charge par le griot Sembène surtout si l'on sait que la musique joue un rôle crucial dans certains de ses films tels que *Camp Thiaroye* où elle marque les moments forts et pivots du film ou encore dans *Ceddo* où c'est la musique qui assure la division des différentes étapes et les thématiques du film. Dès lors

la question qu'on est en droit de se poser est comment caractériser les musiques dans les films de Sembène? Quels sont les principes qui les structurent et gouvernent leurs relations? Tous les films abordent-ils la musique de la même manière? En quoi et comment la musique participe-t-elle au projet sembénien de la représentation historique à partir du modèle griotique?

Dans les films de Sembène plusieurs musiques sont perceptibles; de la musique angoissante dans *Camp Thiaroye* à la musique chevaleresque dans *Ceddo* en passant par la musique dramatique dans *La noire* et la musique militaire dans *Emitai* et *Camp Thiaroye*.

Selon Deleuze, il y a deux types de musique : celle qui fait partie intégrante de l'intrigue filmée qu'il appelle « musique diégétique » ou « musique ancrée dans la scène » ou encore « musique de scène ». Du point de vue de Deleuze, cette musique est entendue par les personnages comme par les spectateurs. C'est pourquoi il l'appelle aussi « musique in ». A l'inverse, la musique off ou « musique extra-diégétique » n'appartient pas à la fiction. Elle est une musique ajoutée au film sans avoir nécessairement de lien avec l'intrigue. C'est un élément filmique qui est destiné aux seuls spectateurs et les personnages ne l'entendent pas (*Image-temps*: 313). Si l'on se base sur ces critères de classification de Deleuze « la musique in » se retrouvera dans des films tels que *Camp Thiaroye* et *Emitai*. Par exemple dans *Camp Thiaroye* la musique militaire, au début du film, qui annonce le retour des guerriers, est une musique diégétique car elle appartient à l'action du film puisqu'elle ponctue la marche des tirailleurs. Il en est de même de celle contenue dans *Emitai* lors du rassemblement des troupes avant de partir pour réquisitionner le riz des femmes Diolas. C'est pourquoi nous

partageons le point de vue de Frederick Ivor Case lorsqu'il soutient que chez Sembène "la musique ne sert ni à distraire ni à divertir, elle est une composante essentielle d'un discours véhiculé par un ensemble de signes polysémiques." (*L'Afrique et le centenaire du cinéma* : 149). A l'opposé la « musique off » se retrouve dans *La Noire de ...*, *Ceddo* et *Guelwaar*. On observera par ailleurs dire que cette distinction n'est pas systématique car dans des films comme *Camp Thiaroye* ou *Emitai* la musique « in » et la musique « off » cohabitent.

Plusieurs musiques sont identifiables dans les films de Sembène. C'est ainsi que nous avons la musique mélancolique dans *Camp Thiaroye* qui décrit une situation triste comme la scène de changement des tenues et le silence qui s'en est suivi. Plus précisément dans cette scène, elle renseigne sur l'état d'esprit des personnages. Il faut souligner que dans ce film, la musique prend toute son importance puisqu'elle décrit l'état psychologique et émotionnel des personnages, marque les scènes de crise et de tension et cela grâce à l'harmonica qu'Ismaël Lô joue dans le film. Cette musique d'Ismaël Lô annonce tous les moments forts du film des scènes de crise de Pays au massacre des tirailleurs en passant par la prise d'otage du Général, du soldat américain blanc, du mécontentement des tirailleurs après leur changement de tenue, de la confrontation entre tirailleurs et officiers de l'armée coloniale. A côté de cette musique il y a la musique classique que le sergent Diatta écoute et qui a fait dire au capitaine Labrousse : « un tirailleur qui écoute de la grande musique, on aura tout vu. » Le sergent Diatta lui-même l'avoue durant la scène de la lettre à sa femme quand il affirme : « Pour être mieux avec toi et être ensemble j'écoute Adagio d'Albinoni notre morceau préféré ». On remarquera aussi la musique française qui est jouée au bar Le coq Hardi et que les

officiers écoutent dans leur quartier résidentiel. Ajoutons la musique jazz de Charlie Parker que le sergent Diatta offre au soldat Noir américain pendant la scène de réconciliation. Enfin, terminons avec la musique africaine qui a permis aux tirailleurs de danser la nuit de leur massacre. Il y a donc une utilisation technique et esthétique de la musique dans *Camp Thiaroye* ou plusieurs types de musique se côtoient.

On notera aussi la variété musicale dans *La Noire de ...* où la musique dramatique annonce le suicide de Diouana. Cette musique est jouée par la Kora de Lalo kéba Dramé et c'est elle qui couvre l'itinéraire de Diouana de sa recherche de travail à la scène du suicide en passant par ses illusions et désillusions. On peut relever aussi la musique lyrique qui prend en charge la narration de certaines scènes clefs comme l'arrivée de Diouana à Antibes, le parcours et la vue panoramique d'Antibes, la scène de l'arrivée de Diouana dans l'appartement de ses patrons et la scène du déjeuner, la scène de l'annonce du suicide de Diouana Gomis dans le journal. Il faut aussi noter que c'est la musique dramatique jouée par Baba Maal qui ponctue la scène d'affrontement entre les chrétiens et les musulmans dans *Guelwaar*. On peut donc dire que dans ces deux films (*Guelwaar*, *La Noire de ...*) la musique est là soit pour montrer un drame (le suicide de Diouana) ou pour anticiper un affrontement dramatique (le face à face des chrétiens et musulmans au village de Baye Aly).

Un autre type de musique visible dans les films de Sembène est la musique africaine et cela grâce au tam-tam dans *Ceddo*, à la flûte dans *Emitai*, et au ballet théâtral dans *Guelwaar*, *Emitai* et *Ceddo*. On peut donc retenir qu'il existe une variété musicale dans les films de Sembène. Mais si tel est le cas qu'est-ce qui explique cette mosaïque musicale dans les films de Sembène ? La musique constitue un élément dont l'influence

est directe et profonde. Elle permet à Sembène de communier avec ses personnages d'une part et d'autre part de créer des liens de solidarité entre les spectateurs et les personnages. On ne saurait comprendre cette fonction technique et esthétique de la musique dans les films de Sembène que par rapport aux récits du griot et du conteur dans lesquels la musique non seulement permet de détendre l'atmosphère mais également elle établit des liens de connections entre narrateur et assistance, entre assistance et personnages. A cette remarque s'ajoute une deuxième qui s'articule à la première car dans le récit du conteur et du griot la musique assure la répartition des thèmes et la caractérisation des personnages. Par conséquent, dans les films sembéliens, si plusieurs musiques s'articulent les unes sur les autres c'est par rapport aux fonctions traditionnelles de la musique dans les contes ou récits griotiques où elles assuraient la répartition thématique et la catégorisation des personnages. C'est par rapport à un tel argument qu'on peut parler de mélodie thématique dans *Ceddo* car chaque action ou partie du film est associée à une ou plusieurs mélodies. De ce point de vue la musique assure le découpage du film. Elle donne l'occasion au spectateur de ne pas être un simple réceptacle passif de la fiction mais plutôt de lui faire occuper une position active en tant que lecteur de l'œuvre filmique. Ce faisant, elle permet, au delà de l'histoire racontée, à chaque spectateur de se raconter une histoire.

D'une manière générale, les films de Sembène sont traversés par une variété musicale d'une part et d'autre part, le choix de la musique dans ses films n'est pas gratuit dans la mesure où elle obéit à une logique de démonstration. Mais si tel est le cas quel est alors l'enjeu de la musique dans les films de Sembène?

D'abord, la musique apporte une note de variété qui va dans le sens de l'africanité des films car dans la perspective sénégalaise comme nous l'avons démontré dans notre chapitre précédent, le cinéma n'est pas simplement un moyen de communication mais c'est aussi un moyen de jouissance. Tout est mis en œuvre pour concilier éducation et jouissance comme dans les contes. Plus précisément la musique renforce le récit en y ajoutant une note émotionnelle et elle prépare le spectateur à une incursion dans les traditions orales.

Ensuite, la musique commande la structure du film. Elle en délimite avec précision les étapes, souligne les événements les plus importants et procède à des mises en valeur des situations et événements. Dans *Ceddo* c'est la musique qui ponctue les différents thèmes du récit. Par exemple le thème de l'esclavage nous est introduit par la musique noire américaine, celui de l'enlèvement de la princesse Dior par la musique de Farba. D'ailleurs c'est par la musique de Farba que les villageois ont appris l'enlèvement de Dior Yacine car Farba battant son tam- tam a fait le tour du village pour informer les villageois du grand meeting que le roi a convoqué suite à la prise d'otage de sa fille Dior Yacine. Et enfin, la musique arabisante ou arabe qui annonce la suprématie de l'iman qui prend petit à petit les pouvoirs du roi.

Puis, la musique correspond à des pauses ou à des temps morts du film. C'est ainsi qu'elle permet à l'imagination d'entrer en jeu pour continuer l'action qui se trouve ainsi suspendue. A cet égard, *La Noire de ...* peut servir d'illustration. Par exemple après la révolte de Diouana le spectateur peut se demander : que va faire Diouana, rentrer à Dakar ou désertir la maison des patrons surtout si l'on sait que c'est le jour où elle est restée seule avec les enfants car ses patrons n'ont pas passé la journée à la maison.

*Guelwaar* aussi démontre très bien cette fonction de suspens de la musique car la musique de Baba Maal correspond à des périodes de suspension de l'action. On se rappelle les scènes d'affrontement entre les chrétiens et les musulmans où le spectateur pourrait se demander si l'affrontement aura lieu ou pas ou encore si les villageois de Keur Baye Aly vont céder à l'ouverture de la tombe afin de savoir si le corps enterré était celui de Guelwaar ou de Mor Cisse. C'est dans le même horizon qu'il faut évoquer *Camp Thiaroye* puisque la musique dissonante produite par l'harmonica d'Ismaël Lô maintient et entretient le dramatique de la scène qui se vit et le spectateur reste dans le suspens jusqu'au massacre final des tirailleurs. Dans une telle perspective, la musique est la voie par laquelle l'émotion et le fantasme du spectateur envahissent l'univers des films sénégalais.

Par ailleurs, on signalera que parfois certains refrains de la musique continuent l'action et à ce niveau *Ceddo* est une belle illustration car il y a une juxtaposition et superposition de plusieurs scènes en même temps. Par exemple, on passe alternativement de la cérémonie de rasage et d'attribution de nom des ceddos à Dior Yacine avec son bourreau et à la scène du catéchisme après le décès du prêtre. Chacun de ses trois événements est marqué par une note musicale particulière. C'est ainsi que la musique noire américaine mélangée avec celle Afro-cubaine nous emmène à la scène du catéchisme, celle de Farba à la scène de Dior Yacine et son ravisseur, et enfin, celle arabe nous plonge sur la place publique où les ceddos convertis par force sont rasés malgré leur volonté. Cette prévalence de la musique assure le changement de décor et de situation. Dans une telle optique, c'est grâce à la musique que Sembène fait des va-et-vient entre plusieurs scènes disparates.



Une caractéristique de la musique est qu'elle continue le récit en accentuant la dramatisation. On relèvera de nombreux exemples où la musique concourt à créer ou à renforcer l'effet de dramatisation. Dans *La Noire de ...* c'est par la musique que le spectateur découvre le suicide de Diouana dont le corps est étalé dans la salle de bain. Le récit est certes fait par une voix off mais c'est à la musique que Sembène a recours pour susciter l'émotion du spectateur devant ce drame. Dans *Camp Thiaroye* c'est par la musique angoissante que Sembène marque les tensions et les crises. La scène de prise d'otage du général, du soldat américain Blanc, la scène de fouille des chambres, la scène de révolte des tirailleurs quand ils ont boudé leur nourriture car, disent-ils : « c'est une nourriture de cochon ». On repérera également la séquence de la fin du film quand le récit s'arrête pour permettre à la musique inquiétante jouée avec l'harmonica par Ismaël Lô d'avoir le dernier mot sur le massacre des tirailleurs et leurs enterrements dans des fosses communes. Il est donc clair que dans *Camp Thiaroye*, Sembène s'applique à l'harmonisation du récit et de la musique pour susciter l'émotion du spectateur d'une part et de sympathiser avec les personnages d'autre part.

Enfin, la musique facilite la description des personnages et la mise en valeur de leurs sentiments. L'exemple le plus patent à ce niveau est celui de Pays puisque Pays est muet. Ses crises sont marquées par la musique angoissante de l'harmonica. A ce niveau la scène du début du film est assez révélatrice car la présentation de Pays nous est faite par le biais de l'harmonica. Plus précisément, dès l'arrivée des soldats dans leur camp de transit à Thiaroye, Pays est introduit aux spectateurs devant les barbelés qu'il contemplait et c'est la musique qui fait le reste. On pourrait aussi remarquer que toutes les crises de Diouana sont véhiculées par la musique africaine de Lalo Keba Dramé avec sa Kora.

C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Deleuze quand il affirme que : « le mouvement affectif intérieur d'un personnage ou d'un groupe s'exprime directement dans la musique » (*Image- temps* : 312). En d'autres termes, la musique permet de saisir la caractérisation psychologique et émotionnelle des personnages.

On peut donc s'autoriser de tous ces éléments pour soutenir qu'il existe une importance capitale de la musique dans les films de Sembène où elle assure la continuité du récit, la cassure, le changement de décor et d'action, facilite la description des personnages et de leurs sentiments, renforce les procédés de dramatisation, contribue à donner des effets de suspense et enfin permet aux spectateurs et à Sembène d'entrer en communion et complicité avec les personnages et le récit. Dans une telle perspective, la musique soutient l'action, renforce l'image et le discours, participe à la narration, crée l'ambiance, réveille l'assistance, relance l'intérêt, fait participer le spectateur comme dans des contes. Par conséquent, la musique dans les films de Sembène n'est pas un élément accessoire au récit. Elle constitue un élément de participation, de détente qui ponctue la progression du récit, relance l'intérêt de l'auditoire et du spectateur et stimule l'inspiration du narrateur et du cinéaste. Dans tous les cas elle complète le récit. L'alternance récit-musique restitue aux films sembéliens leur caractère africain car dans les contes c'est le même procédé qui est utilisé.

Pour terminer remarquons qu'il existe une affinité voire, une relation indissociable, entre la musique et le récit dans les films de Sembène car la musique jette le pont entre le spectateur et les personnages, entre le cinéaste et ses personnages et entre le cinéaste, les personnages et les spectateurs. On peut donc dire que la musique est investie d'une efficacité d'ordre thématique, descriptive, narrative et technique. Sous ce

rapport elle est un moyen d'éducation, de formation et d'éveil culturel dans la mesure où la musique participe à la description des personnages, accompagne la narration qu'il complète, remplace le narrateur, annonce les différentes parties du film ou les différentes thématiques. Son apport est alors illustratif, descriptif, esthétique et cela grâce à sa fonction de doublage et d'accompagnement.

#### III.4- Une narration didactique

L'analyse de la narration constitue le dernier moment de notre chapitre. C'est elle qui fonde la voix et le corps car elle est le point de jonction et d'unité entre la voix qui est chargée de narrer et le corps qui illustre ce qui est raconté. Cet examen permet de voir comment la narratologie est structurée. Dès lors comment l'intrigue et les éléments historiques sont structurés et comment interpréter la narratologie à partir des mécanismes griotiques? La conception griotique de Sembène a-t-elle influencé ses procédés narratifs?

Signalons que notre conception de la narratologie sera tributaire de la définition que René Rivara propose de la narratologie. En effet, pour Rivara la narratologie est une relation entre l'histoire, la narration et le récit. (*La langue du récit*: 19). Dans une telle optique, la narratologie est une structure à trois pôles où l'histoire (l'événement), la narration (chronologie) et le récit (l'histoire narrée) se côtoient et s'articulent. Rivara se servira des techniques de narration, des types de narrateur, de la construction chronologique du récit et des différents points de vue ou de perspective pour élaborer sa conception de la narratologie. Pour mieux élaborer sa conception narratologique, il se basera sur la conception du récit que Gérard Genette a posé dans son ouvrage intitulé *Le*

*discours du récit* où il établit les trois sens du récit. (*Le discours du récit* : 226). D'abord, le récit comme objet en tant que le texte narratif ou le discours qui relate les événements. Ensuite, le récit comme une série d'événements, c'est-à-dire un assemblage chronologique auquel le texte donne un sens. Enfin, le récit comme l'acte de narrer disons la narration elle-même et qui se matérialise par une combinaison des événements et du texte narratif.

Cela étant dit, il convient de remarquer que les films de Sembène décrivent souvent des individus au quotidien banal dont la vie dérape plus ou moins soudainement. Ils décrivent la manière avec laquelle les personnages tentent de réagir à des situations auxquelles rien ne les a préparés. L'une des caractéristiques des films de Sembène est qu'ils se fondent sur des faits historiques avérés mais Sembène profite des vacuités ou vides historiques pour y introduire des personnages tirés de son imagination. C'est ainsi que dans *La Noire de ...* c'est un fait divers tiré de *Nice Matin* qui donnera l'occasion à Sembène de dénoncer le néocolonialisme car il s'agit d'une domestique sénégalaise qui est partie en France avec ses patrons. Là elle sera réduite en esclave et victime de solitude, d'exclusion et d'humiliation avant de décider de se donner la mort. En effet Sembène déclare que "c'est dans *Nice Matin* qu'en juillet 1958 j'ai lu le fait divers que je raconte. J'en ai d'abord tiré une nouvelle pour mon recueil *Voltaïque* puis ce film. Il ne comporte aucune exagération. Par exemple, il existe réellement « un marché aux bonnes » ». (*L'Afrique littéraire*: 26). C'est donc dire que c'est sur un fait palpable que Sembène fonde son film puisque dans ces propos on remarquera une volonté de rester proche de la réalité et c'est ce qui explique le caractère documentaire des films de Sembène.

Dans *Guelwaar* tout est parti d'une erreur administrative qui a causé la confusion de deux cadavres celui de Guelwaar et de Mor Cisse. En effet, Sembène prétend avoir lu ce fait divers dans un journal puisqu'il déclare à propos de *Guelwaar* : « *Guelwaar* is based on a true story » (*Ousmane Sembène Interviews* : 155). Ce prétexte permettra à Sembène de critiquer l'aide alimentaire des pays occidentaux qui est de son point de vue une forme de néocolonialisme. Avec *Ceddo* c'est la révolte des ceddos qui va être utilisée pour fustiger l'impérialisme chrétien et musulman qui a déstabilisé un empire sénégalais en y introduisant des valeurs islamiques et chrétiennes. Signalons qu'en dépit de la déformation des éléments historiques que Sembène lui-même admet il n'en demeure pas moins que le caractère factuel du film est de mise puisque Sembène affirme : « I admit that the film is not historical but it's my version » (*Ousmane Sembène Interviews* : 174). Dans *Emitai* la réquisition du riz par le gouvernement colonial offre l'occasion à Sembène de critiquer les abus de l'administration coloniale qui durant la seconde guerre mondiale a fait participer les colonies en troupes et en vivres. Il importe de noter qu'*Emitai* est basé sur des faits historiques dans la mesure où Sembène soutient : « the story of *Emitai* is based on an actual event » (*Ousmane Sembène Interviews* : 26). Enfin, dans *Camp Thiaroye* c'est sur la revendication des tirailleurs sénégalais pour leurs droits aux pécules et indemnités de démobilisation que Sembène va baser son film pour fustiger l'ingratitude de la France envers des soldats qui se sont battus en donnant tout pour libérer leur mère patrie. Là aussi Sembène tire son film à partir d'événement historique puisque Sembène confesse : « *Camp Thiaroye* is based on a historical event » (*Ousmane Sembène Interviews* : 136). Il est donc clair que les films de Sembène sont construits et s'inspirent autour de faits divers à caractères ordinaires et quotidiens ou

d'événements historiques. Dès lors la question qu'on est en droit de se poser est de savoir pourquoi construire une fiction autour des faits de cet ordre? Sur quoi repose cette démarche Sembénienne?

Avant de répondre à cette question remarquons que Sembène n'est pas le seul cinéaste africain à articuler son film autour des faits simplistes. On retrouve un phénomène similaire dans *Djeli, conte d'aujourd'hui* puisque le film se base sur l'histoire de deux jeunes étudiants Fanta et Karamoko qui sont du même village. Partis en ville pour faire leurs études ils tombent amoureux. De retour en vacances dans leur village pour célébrer leur union ils se heurtent au refus des parents en particuliers de ceux de Fanta qui estiment que Fanta ne peut se marier avec Karamoko car elle d'une famille noble alors qu'il est un griot. On peut également dire la même chose de *Guimba, un tyran, une époque* car dès sa naissance Kani est fiancée au prince Janguine un nain pervers et capricieux. Pour marquer ce lien, un cordon a été attaché à son poignet gauche. Au cours de ses visites de courtoisie à Kani il tombe amoureux de la maman de Kani, Meya et veut l'épouser. Il est en concurrence avec son père pour la main de Meya. C'est donc dire que la construction d'un film autour d'un fait ordinaire est assez courante chez les cinéastes africains.

On a souvent parlé du caractère simpliste des films Sembéniens comme le fait Kenneth Harrow dans *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Mais il faut souligner que cette démarche découle de la conception Sembénienne du cinéma dont le but est d'éduquer les masses surtout si l'on sait que la majorité des concitoyens Sembéniens sont illettrée. Dans une interview accordée à Momodou Niang Sembène souligne: « I have always tried to explore how to make my

work more accessible to people » (*Ousmane Sembène Interviews*: 180). Autrement dit, la simplicité de la démarche sembénienne s'explique par rapport à un public illettré que Sembène vise et ambitionne d'éduquer. Sans doute, on peut relier cette démarche simpliste aux mécanismes du griot et du conteur car au delà de leur simplicité les films sont remplis de leçons de morale et de sagesse. C'est un peu comme dans les contes où à première vue le récit peut paraître simple et linéaire et il faut dépasser la signification apparente pour pouvoir appréhender et apprécier toute la morale qui le sous-tend. On retrouve un écho de cette vision dans une déclaration de Sembène lorsqu'il affirme à Michael Dembrow et Klaus Stroller en parlant de ses films : « The story is clear and simple. At first glance you said good, that's really clear, but when you dig, you find philosophy. You find that there is something within that simplicity » (*Ousmane Sembène Interviews*: 71). Entendons ici, que les films de Sembène sont à creuser sinon on court le risque de passer à côté de ses messages. C'est comme dans les rêves où il y a un « contenu latent » et le « contenu manifeste ». Le « contenu manifeste » est le rêve tel qu'on peut le raconter au petit matin, c'est-à-dire sa signification apparente. En revanche, le « contenu latent » est ce qui est caché disons la signification ou l'interprétation du rêve. C'est pourquoi nous nous accordons avec Frederick Ivor Case dans un article intitulé « Sémiotique du cinéma d'Ousmane Sembène quand il soutient que « le monde cinématographique d'Ousmane Sembène est parsemé de signes qu'il faut savoir déchiffrer pour arriver à une compréhension cohérente des divers messages » (*L'Afrique et le centenaire du cinéma* : 145). Il faut donc convenir que la sémiotique sembénienne à laquelle se réfère Frederick Case émane des techniques des conteurs et griots où le véritable message véhiculé est toujours à chercher et à conquérir. Ce qui naturellement

oblige à dépasser le récit premier pour atteindre la morale du récit cachée. C'est sans doute la raison pour laquelle Antoine Kakou a pu écrire dans un article consacré à Sembène, intitulé « Les gris- gris d'un conteur » que « l'écriture filmique rigoureuse, quant à la composition de l'image et à l'organisation du décor, est éminemment limpide et susceptible d'être didactique » (*L'Afrique littéraire* : 64). Il y a donc une utilisation du style griot-conteur dans la démarche sénégalaise et qui se justifie par une finalité pédagogique et pratique. D'ailleurs comme nous l'avons montré c'est une des raisons qui a amené Sembène de la littérature au cinéma.

Force est alors de constater que l'une des fonctions et significations majeures des films de Sembène réside dans leurs portées pédagogiques. C'est par rapport à cet objectif pédagogique qu'il faut relier surtout la présence des enfants dans tous les films de *La Noire de ...* à *Guelwaar* en passant par *Camp Thiaroye*, *Emitai* et *Ceddo*. Dans *La Noire de ...* tout au début du film, c'est chez un enfant que Diouana a acheté son masque avant de le donner comme cadeau à ses patrons. C'est aussi avec le même enfant que le film se termine notamment la scène finale où l'enfant avec son masque poursuit le patron de Diouana qui a ramené le reste des effets de cette dernière. De même on peut constater que dans *Guelwaar* ce sont les enfants qui clôturent le film. Plus précisément durant le retour des chrétiens avec la dépouille mortelle de Guelwaar, les enfants ont rencontré des camions remplis de vivres qu'ils ont attaqués avant de les verser sur la chaussée. Dans *Ceddo* les enfants sont visibles aussi particulièrement dans la scène de rasage et de nom des ceddos sur la place publique. Avec *Camp Thiaroye* la présence de l'enfant nous est signalée pendant la visite de l'oncle du sergent Diatta puisque durant cette visite il est venu avec sa femme, leur petite fille et leur fille Bintum qu'il voulait donner en mariage



au sergent Diatta. Il faut terminer en notant que c'est surtout dans *Emitai* où les enfants vont jouer un rôle prépondérant car ce sont deux enfants qui vont guider et organiser la révolte des femmes diolas. Ce sont eux qui vont servir de l'eau aux femmes quand elles ont été kidnappées et exposées au soleil.

Il devient alors possible de soutenir qu'il y a un souci pédagogique qui sous-tend les films de Sembène et qui se matérialise par une présence permanente des enfants d'une part et d'autre part par celle des résidus et symboles des traditions africaines comme le masque dans *La Noire de ...* qui assure la narration du début jusqu'à la fin. D'abord, au début du film le masque est présent comme un objet ludique avec lequel l'enfant joue. C'est en jouant avec le masque que Diouana le remarque et décide de l'acheter pour l'offrir à ses patrons. Ensuite, Diouana le donne à ses patrons pour leur témoigner son amitié et sa gratitude. Enfin, elle le reprend après sa déception en guise de protestation et de rupture. Il est même remarquable que c'est le masque qui pose l'un des actes premiers de la révolte de Diouana puisqu'elle déclare : « Madame m'a trompée » avant de décrocher le masque suspendu au mur du salon. Tout se passe comme s'il est l'élément catalyseur du film autour de quoi tout s'articule. Il est là pour témoigner de l'itinéraire et la vie de Diouana et c'est lui qui lit Dakar et Antibes, Diouana à ses patrons en tant que pacte symbolique de leur relation. Il est même singulier à la fin du film que le patron de Diouana le ramène à Dakar avec les effets de Diouana car rien ne l'oblige à le faire.

Par ailleurs, on pourrait aussi citer lesame dans *Ceddo* qui pratiquement joue le même rôle dans la mesure où la narration se cristallise autour de lui. Il est là pour témoigner et servir d'arbitre dans le différent qui oppose les ceddos au pouvoir royal. La même chose pourrait être dite du « Bakine » ou bois sacré dans *Emitai* sur quoi la

narration se focalise. Dans une telle optique, il est possible de parler d'un certain symbolisme dans les films qui est perceptible à travers des objets qui marquent les moments forts de la narration filmique. C'est dans cette dynamique qu'il faut situer la prédominance des cérémonies rituelles qui se matérialisent par des scènes d'immolation de chèvre et de poulet symbolisant le sacrifice fait aux dieux dans *Emitai*. De ce point de vue, il y a un caractère rituel et symbolique qui encadre *Emitai*. D'abord par la place prépondérante de l'image dans le film qui facilite et renforce le silence des femmes. *Emitai* se singularise par un silence de résistance des femmes qui utilisent la chanson comme riposte. Ensuite, au niveau de son aspect rituel car les cérémonies rituelles y abondent et se traduisent par des sacrifices faits aux dieux, des séances de consultations et danses. Enfin au niveau de leur dimension théâtrale notamment durant les scènes de consultations des dieux où le gestuel et la palabre sont mis en valeur.

Il est possible de parler d'une influence de l'imaginaire des traditions dans les films de Sembène et cette tendance est renforcée par les animaux et les proverbes qui sont perceptibles dans tous les films. C'est ainsi qu'on y retrouve des vautours, coqs, chèvres, caméléons, des oiseaux, et des insectes. C'est cette forte présence des animaux qui a fait dire à Antoine Kakou que « les animaux grouillent dans les films de Sembène ». (*L'Afrique littéraire* : 64). Il devient alors essentiel de remarquer que tous ces éléments donnent aux films sembéliens un caractère africain car « la tradition orale détermine le style d'écriture filmique de Sembène. » pour paraphraser Daniel Serceau. (*L'Afrique littéraire*: 19). S'il en est ainsi c'est parce que le model narratif sembélien s'apparente à celui du conteur car dans les deux cas il y a la présence des animaux, des proverbes, des enfants et des éléments imaginaires et cela en rapport aux objectifs pédagogiques. On

peut donc s'autoriser de tous ces éléments pour dire que le modèle narratif sembénien est calqué sur le modèle griotique et celui du conteur qu'il recycle.

L'analyse des films de Sembène révèle une large connexion avec les éléments historiques. Le fil de cette analogie nous est fourni par les dates<sup>9</sup> (*Camp Thiaroye*, *Emitai*), la dédicace (*Emitai*), les noms et symboles historiques (*Guelwaar*, *Ceddo*, *Emitai*, *La Noire de ...*), les renvois et allusions à des événements historiques comme la première et seconde guerre mondiale, les camps de concentration nazis, le massacre des tirailleurs, le racisme, la révolte des ceddos qui sont dissous dans les films. De ce point de vue les films rendent compte d'une certaine proximité de Sembène avec l'historien. Pour autant peut-on faire de Sembène un historien et de ses films des documents ou archives historiques ? Sans vouloir anticiper la question de l'historicité sembénienne et de ses films, observons que cette question sera prise en charge par notre chapitre suivant. Si nous l'avons mentionnée c'est pour montrer que la narration sembénienne renferme plusieurs éléments historiques de manière hétérogènes.

Pour conclure sur la narratologie notons que les films de Sembène sont traversés par des éléments et images des traditions de L'Afrique de l'Ouest, des dates, des symboles historiques et des événements historiques, des souvenirs et des éléments de la mémoire africaine. La narratologie sembénienne se caractérise par la marque de l'Afrique occidentale qui est visible au niveau des images, de la musique et du récit et cela grâce aux procédés et mécanismes de la culture du griot. D'autre part soulignons qu'elle se singularise par un type d'écriture qui se caractérise par une présence massive des débris, ruines et reste des traditions. Ce deuxième aspect de la narratologie sembénienne est à

---

<sup>9</sup> Dans *Camp Thiaroye* il y a une insertion de la date sur l'écran au moment du massacre. Ceci donne au film un caractère documentaire.

mettre en rapport avec sa volonté de témoigner et de réécrire une histoire des traditions dans un contexte moderne et contemporain car Sembène déclare à Pierre Haffner : « ce que nous demandons, c'est de marquer notre temps » (*L'Afrique littéraire* : 22). De ce point de vue, il est clair qu'il y a chez Sembène une volonté de témoigner. Ainsi, nous constatons qu'il existe une corrélation entre l'articulation des éléments de la tradition africaine et celle des éléments historiques car ce sont les mêmes procédés de tissages que Sembène va utiliser. Par conséquent il y a plusieurs niveaux de tissages ou de synchronisations dans les films d'abord l'articulation voix-corps, puis celle image-musique-récit et enfin, éléments traditionnels et historiques. Observons que c'est autour de tous ces pôles que gravite la narratologie sembénienne qui emprunte à la fois au théâtre, au conte et aux mécanismes griotiques. C'est pourquoi nous estimons que les films de Sembène sont « des réseaux structurés d'une multitude de codes » pour reprendre une expression de Marc Vernet dans un article intitulé « Codes non spécifiques » (*Lectures d'un film* : 46). En d'autres termes, l'analyse des films de Sembène passe par un code narratif, visuel, sonore, imaginaire, mythique, historique et identitaire. S'il en est ainsi c'est parce que dans la figure du griot plusieurs pôles s'articulent comme nous l'avons montré dans notre chapitre précédent. Il y a donc chez Sembène une volonté de faire un cinéma ancré dans les valeurs et traditions africaines en s'appuyant sur le patrimoine culturel africain. C'est ce passage d'un style à un autre, d'une forme de sensibilité à une autre et d'un modèle narratif à un autre où réside l'originalité de Sembène.

Du reste, l'impératif de réappropriation du cinéma et de la figure du griot semble est la logique qui commande les films de Sembène parce qu'il s'agit de se réapproprier le

regard et la voix pour parler de soi et des siens. C'est en partie ce qui justifie l'intégration de la musique africaine et des images du monde traditionnel de l'Afrique. Dans une telle perspective, il est possible de parler d'un cinéma sub-saharien voir sénégalais comme étant un ensemble d'éléments et de discours sur l'Afrique sub-saharienne. L'examen des éléments filmiques de Sembène nous a permis de montrer que dans ses films il y a une esthétique hétérogène car plusieurs techniques narratives et éléments narratifs se côtoient, se superposent, se juxtaposent, et s'aliment réciproquement dans une optique complémentaire pour représenter l'histoire de l'Afrique Occidentale. On décèle plus nettement dans les films de Sembène des parentés et des dépendances entre la musique, l'image, le récit, des éléments de culture de la tradition orale, des ingrédients historiques qui rendent compte d'un ensemble de compilation, d'affinité entre différents films et différentes thématiques abordées et cela grâce à l'appropriation des techniques et cultures griotiques. C'est ainsi que parfois c'est à la musique que Sembène charge la structuration filmique ou la répartition thématique. (*Ceddo*). Dans une telle optique, il y a un ancrage de la musique dans le récit et un enracinement du récit dans la musique. Tantôt c'est à elle que Sembène confie la description d'un personnage (*Pays, Diouana*) ou encore les crises ou tensions dans les films (*Emitai, Camp Thiaroye et Guelwaar*). Par conséquent la musique est là pour compléter, illustrer et boucher les poches du récit d'une part et d'autre part pour compléter la description des personnages. Avec l'image Sembène procède de la même manière car l'image remplace le récit (*Emitai*), le commente (*Guelwaar*), l'illustre (*La Noire de ...*) et cela grâce au gros plan, zoom, travelling de la caméra. On peut donc dire qu'il y a un bon dosage entre la musique, l'image et le récit

dans les films de Sembène. Par conséquent le récit, la musique et l'image se fusionnent dans les films et cela par le biais du corps et de la voix.

Grace à la voix et au corps les films de Sembène posent les jalons d'un cinéma de résistance, de refus comme l'attestent Diouana dans *La Noire de ...*, Jogomay et les ceddos dans *Ceddo*, les femmes diolas dans *Emitai*, les soldats tirailleurs dans *Camp Thiaroye*, et Guelwaar dont le nom symbolise le refus. Le point commun des personnages sembéniens demeure une prise de conscience de leur état et le refus de cet état car ils ont tous reçus des affronts, vexations, et humiliations qui sont le destin de tous les peuples colonisés. Ce cinéma de refus se matérialise par le choix des personnages et de la thématique de la révolte, des procédés de résistance comme le silence et la quête de voix. D'où le caractère historique, politique et militantiste des films sembéniens. On pourrait étendre la liste des films de Sembène où le corps et la voix sont mis à la fois en scène et en valeur de manière récurrente. A ce niveau, *Borom Sarret*, *Faat Kiné*, *Moolaadé*, *Le mandat* et *Xala* sont de belles illustrations. Tous ces films portent l'empreinte du corps et la voix. Dans *Faat Kiné* on se rappelle la poignante scène de brûlage du dos de la mère de Faat Kiné qui avait offert son dos en guise de bouclier pour protéger Faat Kiné à la suite de sa grossesse non désirée qui lui a valu la répudiation paternelle. Au niveau de la voix il est clair que Faat Kiné et ses deux amies sont à la recherche de voix pour dénoncer les oppressions et humiliations qu'elles subissent des hommes. Remarquons au passage que dans *Faat Kiné* plusieurs voix se juxtaposent et se superposent. Ce sont la voix de Faat Kiné et ses amies, la voix de la maman de Faat Kiné et enfin la voix d'Aby la fille de Faat Kiné. Chaque voix correspond à une génération de femmes. D'abord la voix de la maman de Faat Kiné qui incarne les traditions et les valeurs ancestrales, puis celle d'Aby

qui est la voix de la femme sénégalaise moderne et enfin celle de Faat Kiné qui est la voix intermédiaire entre la voix traditionnelle et celle moderne.

Dans *Moolaadé* le spectateur est frappé par la présence massive du corps et cela est matérialisé par la thématique du film car il s'agit de l'excision dont les séquelles restent à jamais permanentes chez la femme excisée. Même la caméra y participe et cela grâce au gros plan, au zoom et au travelling qui montre aussi dans d'autres séquences les femmes défilées avec des baignoires remplies d'eau qu'elles transportent d'un bout à un autre bout. Ces scènes de femmes transportant de l'eau sont visibles aussi dans *La Noire de ...* ou dans *Le mandat*. Mais pour revenir au corps de femmes qui souffrent c'est surtout la scène de lynchage de Collé Ardo sur la place publique avec un fouet qui symbolise le plus ce corps qui souffre. Ces femmes qui souffrent dans *Moolaadé* se singularisent par une quête de voix qui sera trouvée grâce à la radio. Si les hommes ont décidé de brûler toutes les radios sur la place publique n'est ce pas parce qu'elles permettent aux femmes de se réveiller et d'avoir une voix. Dans une telle optique, si la radio est perçue comme dangereuse par les hommes c'est parce qu'elle permet d'éveiller les femmes d'une part et d'autre part elle leur donne la possibilité d'avoir une voie et de se faire entendre. Toutefois, précisons que si dans *Moolaadé*, *Faat Kiné* le corps qui souffre est plus un corps féminin il n'en demeure pas moins que dans *Xala* et dans *Borom Sarret* le corps souffrant est plus un corps masculin même si dans ces films cités il y a aussi le corps de femme qui souffre. Par exemple dans *Xala* l'impuissance du personnage principal symbolise ce corps qui souffre et c'est surtout la scène finale du crachat sur Abdel Kader Boye, montré nu en gros plan et en focus qui marque le paroxysme du corps souffrant dans ce film.

Il est donc possible de dire que l'œuvre filmique de Sembène est traversée de bout en bout par le corps et la voix. On peut même dire qu'ils constituent la charpente de son œuvre puisqu'ils sont les deux noyaux fondamentaux qui structurent les films en leurs donnants deux pôles centraux (corps et voix), un caractère identitaire et une dimension idéologique, politique et esthétique. Dissimulés dans les images, rythmés par la musique et articulés au récit et aux événements historiques décrits le corps et la voix constituent l'unité des personnages, des thématiques, du récit et enfin des films. Ce qui se cache derrière la voix et le corps c'est une question identitaire car c'est par le corps et la voix qu'un individu se définit. Si le corps illustre la souffrance du peuple sénégalais c'est la voix qui dénonce cette souffrance. Le corps et la voix sont des objets artistiques et esthétiques. Par conséquent, on appréciera mieux les fonctions du corps et de la voix dans les films de Sembène en rapport à la notion du spectacle qui fait partie des buts du cinéma. Et si l'on croit Guy Debord dans *La société du spectacle* "Le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie" (*La société du spectacle*: 19). Oserons-nous affirmer l'existence d'une idéalisation du corps et de la voix dans les films sénégalais? Il est possible de déceler à travers la présence massive du corps et de la voix une certaine volonté de témoigner chez Sembène sa proximité avec son peuple à l'image du griot qui est très proche de son peuple d'une part et d'autre part un désir de symboliser la souffrance de ce dernier. D'où un corps pour témoigner cette souffrance et une recherche de voix pour la dénoncer. De ce point de vue dans les films sénégalais les enjeux esthétiques et militantistes se superposent car l'art et la politique se fusionnent. Ceci est d'autant plus vrai que dans les films on passe sans pont de la voix au corps et vice versa d'une part et d'autre part sans transition entre la musique, l'image et le récit.



Enfin, pour terminer ce chapitre retenons essentiellement que le style sembénien s'inspire des caractéristiques de la "caméra Kora" pour montrer et du "stylo caméra" pour dénoncer selon l'expression de Thiers-Thiam. La figure du griot a permis à Sembène de trouver un modèle capable de domestiquer le cinéma d'une part et de recycler les éléments de la tradition africaine pour représenter une histoire à la manière griotique et sembénienne d'autre part. Par conséquent on peut parler d'un cinéma hybride où l'oralité et les techniques cinématographiques occidentales se côtoient pour assurer vivacité et originalité des films.

## CHAPITRE V: HISTOIRE GRIOTIQUE : ASPECTS DES FILMS DE SEMBÈNE OUSMANE

Dans nos chapitres antérieurs notre réflexion a été centrée d'une part sur la figure du griot pour saisir la conception sembénienne du griot et d'autre part sur l'analyse des éléments filmiques à laquelle se livre Sembène par le biais de la technique griotique. A présent il est temps de se concentrer sur l'aspect historique et mémorial de la figure du griot pour voir comment Sembène va mobiliser cette figure ou technique griotique pour représenter l'histoire coloniale et postcoloniale de L'Afrique de l'Ouest. En effet, il s'agit de mettre à jour le contexte historique qui explique l'usage de la figure du griot puis d'analyser les éléments historiques que la figure du griot va prendre en charge avant d'examiner les motivations qui sous tendent cette représentation historique sembénienne.

Les films de Sembène sont imprégnés en arrière plan par des questions de traces, de témoignages, de preuves documentaires, de symboles historiques et de dates qui servent de support à une réflexion sur l'histoire et la mémoire. Par conséquent, ce présent chapitre révélera les implications politiques, idéologiques et identitaires. Soulignons que la représentation historique sembénienne est le résultat d'une expérience personnelle et collective qui se manifeste par une proximité de Sembène avec ses personnages comme nous l'avons démontrée dans notre dernier chapitre. Dans une telle perspective, il est possible de soutenir que Sembène remonte le cours de l'histoire coloniale en y jetant un regard critique pour asseoir une interprétation filmique de cette dernière. Pour mieux apprécier cette entreprise sembénienne, rappelons la déclaration sembénienne sur *Ceddo* lorsqu'il affirme: « J'ai voulu que ce soit un film de réflexion, afin que nous, Africains,

ayons le courage d'essayer de réfléchir sur notre propre histoire. » (*L'Afrique Littéraire* : 29). De ce point de vue, le cinéma est perçu dans la perspective sénégalaise comme un moyen de réflexion sur l'histoire et par conséquent son prolongement ou complètement. Mais est-il pertinent de faire du film un moyen de réflexion sur l'histoire ? Ce que Sembène affirme à propos de *Ceddo* pourrait s'appliquer aux autres films de notre étude parce qu'ils sont des réflexions directes ou indirectes sur l'entreprise coloniale. C'est ici qu'il est essentiel de noter, que pour comprendre la prise en charge de la question historique dans le cinéma sénégalais et d'apprécier toutes les implications de cette dernière, il y a lieu de procéder à un rappel du contexte et des raisons qui ont motivé cette écriture historique par l'intermédiaire du cinéma.

Ce rappel non seulement est important mais semble même crucial pour mieux saisir la singularité de la représentation historique sénégalaise. Sembène n'est pas le premier colonisé africain à prendre en charge l'histoire coloniale puisqu'il s'inscrit dans la brèche ouverte par des ethnologues (Frobenius, Delafosse). Il sera devancé par des écrivains de la négritude (Senghor, Césaire), des historiens (Joseph Ki-Zerbo, Cheikh Anta Diop), des politiciens (Nkrumah, Lumumba) et il sera suivi par des partisans de l'antillanité et de la créolité (Glissant et Chamoiseau) pour ne citer que ceux là. On voit donc que nombreux sont les intellectuels et artistes africains et des diasporas qui se sont inscrits dans une problématique de réappropriation et de réécriture de l'histoire coloniale dans plusieurs domaines et selon des modalités différentes et couvrant diverses périodes historiques. Par conséquent, il y a une floraison manifeste de réécritures historiques découlant le plus souvent d'une volonté de corriger une histoire coloniale officielle française d'une part et d'autre part de revisiter et de révéler certains pans des histoires

coloniales qui ont été oubliées, méprisées et / ou refoulées. Le point commun de toutes ces réécritures historiques réside dans le fait qu'elles émanent d'autres voix, le plus souvent marginalisées, et qui se matérialisent par « l'histoire des à-côtés et des marges » pour paraphraser Foucault, c'est-à-dire des voix historiques marginalisées et reléguées au second plan. (*Archéologie du savoir*: 179). Ces histoires mises de côté et marginalisées seront mises en valeur sous une modalité subversive car elles se présentent comme une concurrente et une alternative à l'histoire officielle. Dès lors la question qu'on est en droit de se poser est quel est le rapport entre la représentation historique sénégalaise et d'autres types de représentations comme celle de Césaire, Cheikh Anta Diop par exemple. Comment situer la représentation historique sénégalaise? Qu'est-ce qui fait la particularité de la représentation historique sénégalaise ?

Ajoutons que ce rappel permet de situer le besoin de réécriture historique dans un cadre de contentieux historiques entre la France et ses colonies dans la mesure où tous les films de Sembène ont d'une manière ou d'une autre un rapport quelconque avec la colonisation soit directement ou indirectement. C'est ainsi qu'on retrouve dans ses films tous les thèmes coloniaux allant de la guerre à l'immigration en passant par le racisme, la subversion, la résistance, et l'aide au développement. Dans une telle perspective, la représentation historique sénégalaise s'inscrit alors dans une double perspective celle d'une critique de l'histoire officielle sous l'éclairage du cinéma et celle d'une écriture de l'histoire mais cette fois « une histoire des marges ». Par conséquent, les films de Sembène peuvent être lus comme une évaluation de l'entreprise coloniale car ils procèdent à une analyse des différentes étapes coloniales du début de la colonisation jusqu'aux conséquences qui en découlent notamment la paupérisation des masses,

l'immigration et l'aide pour les pays colonisés. Nous comprenons alors pourquoi toutes les phases coloniales y sont développées puisque tout se passe comme si Sembène passe à la loupe toutes les périodes coloniales pour les évaluer et montrer comment elles sont impliquées les unes sur les autres. C'est la raison qui a fait dire à Danielle Serceau que : « Sembène est le seul cinéaste africain qui ait traité en même temps de l'impérialisme colonial, de la traite, de l'impérialisme chrétien, des missionnaires, et de l'impérialisme musulman, des marabouts » (*L'Afrique littéraire* : 94). On objectera à cette déclaration que Sembène n'est pas le seul cinéaste africain chez qui il y a une prise en charge de l'esclavage, de l'impérialisme puisqu'il y a d'autres cinéastes qui ont bien montré l'articulation des questions coloniales en particulier celle de la colonisation et celle de la traite négrière transatlantique<sup>10</sup>. A cet égard le cas de Téo est une parfaite illustration. En revanche, ce qui est vrai, Sembène est le premier cinéaste africain qui a mené des réflexions sur les questions d'esclavage, de colonisation, et de post-colonisation car de son point de vue elles émanent d'un même système assimilable. Par conséquent, si Sembène est le père des cinémas africains il est aussi celui de l'introduction de la thématique historique dans ce même cinéma.

Cela étant dit, il convient plutôt de rapprocher cette approche historique sembénienne, de la mettre en rapport avec le film de Téo, *Le malentendu colonial*. En effet, dans ce film Téo a passé en revue toutes les questions coloniales avant de démontrer qu'il y a un prolongement d'un même système mis en place pendant l'esclavage, la colonisation, le néocolonialisme et l'apartheid et qui consistait à asservir et

---

<sup>10</sup> La plupart des cinéastes africains n'ont pas abordé la question de la traite négrière transatlantique ou ne l'ont abordée que d'une manière allusive. Sembène est l'un des rares cinéastes africains à l'avoir traitée dans son cinéma. Il faut aussi mentionner *Adanggaman* (2000) de l'ivoirien Roger Gnoan Mbala qui prend en charge l'esclavage transatlantique.

dominer la race noire. Autrement dit pendant toutes ces périodes c'est le même système qui était de mise avec des ajustements et des modifications légères selon les contextes et les circonstances. C'est ici qu'il est intéressant de signaler que si un même système a pu être opérationnel dans ces différents phénomènes historiques c'est parce que tous visent à dominer et exploiter l'homme noir. On observera que ce film documentaire de Téo a révélé toute la vitalité et complexité du système colonial qui malgré la fin officielle de la colonisation continue d'exister sous une certaine forme et d'une certaine manière notamment en rapport aux questions d'immigration, d'aide au développement. On ne s'étonnera pas alors que ces points de vue développés dans les films de Téo partagent des similitudes avec ceux de Sembène car du point de vue de Sembène la colonisation a influencé et continue d'influencer les rapports entre l'Afrique et l'Europe d'une part et d'autre part on ne peut pas séparer l'esclavage, la colonisation et l'immigration car tous émanant d'un même système avec des modifications nécessaires selon les contextes et les circonstances. S'il est possible de dire qu'il y a des points de vue convergents entre Sembène et Téo peut-on pour autant parler d'une certaine influence sembénienne sur Téo ? Sans pouvoir établir une quelconque influence de Sembène sur Téo il est évident que les deux partagent les mêmes intérêts qui est la prise en charge de la question coloniale même s'il s'agit dans des régions différentes d'Afrique. Chez Sembène, la prise en compte de la question coloniale se concentre uniquement sur l'Afrique de l'Ouest en particulier au Sénégal tandis que chez Téo par contre, elle se focalise sur l'Afrique de l'Est du moins par rapport à son film, *Le malentendu colonial*. Toutefois notons que chez Téo l'histoire n'est pas prise en charge à partir d'une perspective orale et griotique alors que chez Sembène c'est le cas.

L'histoire est un thème fécond dans les cinémas africains car nombreux sont les cinéastes africains et des diasporas chez qui l'histoire est source d'inspiration. A cet égard les films de Dani Kouyaté (*Keita, l'héritage du griot*), de Cheikh Omar Sissoko (*La genèse*), de Roger Gnom Mbala (*Adanggaman*), de Haile Gerima (*Sankofa*) sont des exemples patents puisque chez ces auteurs cités l'histoire est source d'inspiration. La volonté de s'engager sur un terrain historique s'explique par un désir de s'auto-représenter d'une part et d'envisager son propre futur à partir de son passé et non pas à partir d'un passé écrit par les autres d'autre part. C'est par rapport à un tel argument que Guido Convents remarque: « après l'indépendance, les cinéastes africains ont voulu réécrire, au moyen de l'image, l'histoire de leurs pays déformée par les colonisateurs.» (*L'Afrique quel cinéma ?* 13). Dans une telle optique, la prise en charge de la question historique s'inscrit dans une démarche politique, idéologique et identitaire qui consiste à « décoloniser la culture de l'image » selon l'expression de Convents (*L'Afrique quel cinéma ?* 13). On peut donc dire que s'il y a un besoin d'écriture historique chez Sembène c'est pour permettre à Sembène et aux siens de se retrouver après les déroutes occasionnées par la colonisation. D'où une réappropriation et une réécriture historique qui va s'articuler autour de trois axes la période pré-coloniale, coloniale et post-coloniale.

Du reste, dans la perspective sénégalaise l'histoire n'est pas simplement à reconstituer mais elle doit être évoquée et le griot est le personnage idéal pour le faire dans la mesure où il est à la fois historien et gardien de la mémoire. Par conséquent les récits historiques officiels doivent faire place à une histoire expressive et subjective c'est-à-dire une histoire inspirée des valeurs et traditions africaines, incarnée par le cinéaste griot dont la finalité doit témoigner et participer à un éveil de conscience. On peut donc

s'autoriser de tous ces éléments pour affirmer que du point de vue de Sembène la question historique est essentielle car étant ce qui permet à son peuple de se connaître et de forger sa propre identité. C'est pourquoi nous estimons que les films *Ceddo*, *Camp Thiaroye*, *Emitai*, *La Noire de ...*, *Guelwaar* tentent de s'approprier et de réécrire l'histoire coloniale et post-coloniale à travers la mise en scène du griot. Il est manifeste que dans cette optique, les films de Sembène tout comme le personnage historique sembénien sont des lieux de mémoires au sens que Nora donne à cette expression dans son ouvrage *Les lieux de mémoire* car ils sont des « traces », des « restes » pour comprendre L'Afrique de l'Ouest, son passé colonial et ses rapports avec la France d'une part et d'autre part pour apprécier Sembène comme une personne mémoire indispensable aux générations futures dans leur compréhension de l'itinéraire de l'Afrique subsaharienne dans ses rapports avec le monde.

La relecture ou réécriture de l'histoire à laquelle procèdent les films de Sembène, questionne même l'histoire officielle de la colonisation mais également la méthode même de cette historiographie officielle. Ceci est d'autant plus vrai qu'en février 2005 le parlement français a voté la loi 2005- 158 promulguant les bienfaits de la colonisation. En effet, cet article stipulait que « les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus des territoires la place éminente à laquelle ils ont droit »<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Le deuxième alinéa de l'article 4 de la loi N 2005- 158 du 23 Février qui avait alimenté la polémique a été supprimé depuis le 31 Janvier 2006 par le Conseil Constitutionnel sur suggestion du Président Jacques Chirac.



Récemment le discours de Nicolas Sarkozy du 27 Juillet 2007 tenu dans le grand amphithéâtre de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar a été perçu comme reproduisant les mythes et clichés coloniaux sur l'Afrique et les Africains qui ont fondé l'impérialisme français car Sarkozy affirme que « le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire (...) Jamais il ne s'élance vers l'avenir (...). Dans cet univers où la nature commande tout, l'homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable où tout est écrit d'avance (...). Il n'y a pas de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès. » (*L'Afrique de Sarkozy* : 195-196). On peut remarquer que le discours s'articule sur une dialectique du manque, de l'inachèvement et de la répétition qui inscrit l'Afrique et l'homme africain dans une vision statique et intemporelle puisque dans cet univers Africain « le paysan africain (...) ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles » et que « l'homme reste immobile au milieu d'un ordre immuable ». (*L'Afrique de Sarkozy* : 195-196). D'autre part il faut signaler que le discours de Sarkozy se situe dans le prolongement de la loi sur « le rôle positif de la colonisation » puisque du point de vue Sarkozy « le colonisateur a pris » mais « il a aussi donné. Il a construit des ponts, des routes, des hôpitaux, des dispensaires, des écoles. Il a rendu féconde des terres vierges, il a donné sa peine, son travail, son savoir » (*L'Afrique de Sarkozy* : 193). Si on compare les apports et les préjugés de la colonisation par rapport à l'énumération de Sarkozy la conclusion implicite serait qu'il y a plus d'effets bénéfiques que de tort. C'est pourquoi la colonisation est perçue dans la rhétorique de Sarkozy non pas comme « un crime » mais une simple « faute » à la limite comme une erreur involontaire car Sarkozy soutient que « la colonisation fut une grande faute qui fut payée par l'amertume

et la souffrance de ceux qui avaient cru tout donner et qui ne comprenaient pas pourquoi on leur en voulait autant » (*L'Afrique de Sarkozy* : 194). Par conséquent, on peut donc dire que le discours de Sarkozy est une relecture ou réécriture de l'histoire coloniale car de son point de vue « la colonisation n'est pas responsable de toutes les difficultés actuelles de l'Afrique » et que parmi les colonisateurs « il y avait des hommes mauvais mais il y avait aussi des hommes de bonne volonté qui croyaient faire le bien. Ils se trompaient mais certains étaient sincères. Ils croyaient donner la liberté, ils créaient l'aliénation. Ils croyaient briser les chaînes de l'obscurantisme, de la superstition, de la servitude. Ils forgeaient des chaînes bien plus lourdes, ils imposaient une servitude plus pesante » (*L'Afrique de Sarkozy* : 194)<sup>12</sup>.

Le discours de Sarkozy a été perçu comme une insulte et une présentation caricaturale de l'Afrique et c'est pourquoi Achille Mbembe dans un article intitulé « L'interminable puits au fantasme », s'en prend au ton paternaliste et donneur de leçon discours avant de remarquer que le discours de Sarkozy ne fait que perpétuer les propos de Gobineau, Jules Ferry, Hugo et Jean Marie Le Pen dans la mesure où il est basé sur le mépris, le racisme, le fantasme et la fabrication de l'Afrique et de l'homme africain et cela en dépit des connaissances historiques modernes disponibles sur l'Afrique et la colonisation. Du point de vue de Mbembe l'Afrique et l'Africain sont présentés dans le discours de Sarkozy comme des objets fabriqués car « on ne se donne pas seulement un objet imaginaire. On se donne aussi un homme imaginaire, « l'homme noir » et on lui trouvera. (...). On l'appellera d'abord le « nègre » (sorte d'homme matière puisque

---

<sup>12</sup> Il existe d'autres textes qui font la critique du discours de Sarkozy à Dakar. Par exemple *L'Afrique humiliée*. Paris : Fayard : 2008 d'Aminata Traoré ou encore *Nicolas Sarkozy à Dakar. Débat et enjeux autour d'un discours*. Paris : l'Harmattan : 2008 d'André Julien Mbem.

marchandise quantifiable), puis « l'homme noir » et on lui trouvera une substance impérissable que l'on désignera « l'âme noire » (*L'Afrique de Sarkozy* : 115). Ajoutons que pour Mbembe le discours de Sarkozy est le fruit d'une « construction spéculative » résultant d' « un héritage direct de l'ethnologie occidentale et des philosophes de l'histoire qui ont dominé la deuxième moitié du XIX siècle. Elle repose sur l'idée selon laquelle il existerait deux types de sociétés humaines- les sociétés primitives régies par la mentalité sauvage et les sociétés civilisées gouvernées par la raison et dotées, entre autres, du pouvoir que confère l'écriture » (*L'Afrique de Sarkozy* : 96). Ibrahima Thioub, historien à l'université de Dakar abondera dans le même sens lorsqu'il écrit en parlant du discours de Sarkozy que « le discours officiel français continue de mobiliser les répertoires qui ont nourri des siècles durant, les atrocités de la traite esclavagiste puis de la domination coloniale » car son discours est prisonnier « des perceptions sur l'Afrique qui, au XIX siècle déjà, étaient celles des officiers et administrateurs de la France impériale, irrésistible sur le plan militaire et arrogante sur le plan idéologique » (*L'Afrique de Sarkozy* : 159).

Enfin, il faut aussi évoquer l'ouvrage collectif des historiens africains qui a été rédigé sous l'égide d'Adama Ba Konaré et préfacé par Elikia Mbokolo. Dans cet ouvrage intitulé *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy* (2008), les historiens africains montrent comment Sarkozy, reprenant en son compte les clichés et théories racistes de l'ethnologie en particulier celles de Hegel et de Hugo, tente une relecture révisionniste de la colonisation pour en faire un bien pour les peuples colonisés. Leur interprétation du discours de Sarkozy, comme imprégné d'arrogance et de racisme, est basée sur le contenu, la rhétorique et le lieu symbolique où

il est tenu parce que le parrain de l'université Cheikh Anta Diop est l'un des plus grands défenseurs de l'histoire africaine.

La notion d'histoire sera appréhendée dans une double perspective, celle des colonisés et celle des auteurs comme Ricœur, Nora, de Certeau qui ont révolutionné le concept, les méthodes, les sources de l'histoire en redéfinissant ses rapports avec la mémoire mais également en posant une nouvelle approche historiographique. Pour ces derniers l'histoire se situe entre le donné et le créé, entre la réalité et la fiction et que l'historien est un interprète de la réalité historique. Dans cette perspective, le rapport de l'histoire et de la fiction sera revisité et il ne s'agira plus d'établir un rapport d'opposition mais plutôt de dépendance réciproque dans la mesure où la fiction ne sera pas exclue de l'histoire. D'abord, par la nature même de la science historique puisqu'elle traite de l'homme et en tant que telle elle est limitée. Ensuite, par le fait que l'historien qui étudie cette science est embarqué dans sa représentation. Enfin, les échelles et méthodologie mises en pratique par l'historien sont tributaires de considérations qui sont personnelles ou extra- historiques.

*Le Robert* définit l'histoire comme « connaissance et récit des événements du passé jugés dignes de mémoire ». Remarquons que cette histoire est écrite avec un « H » majuscule. Il faut donc sous entendre que dans cette perspective de nombreux écrits historiques singuliers, des expériences et voix historiques sont ignorés et réduits au second plan. En français le mot histoire a une double signification car à côté de l'histoire « Histoire » existe une histoire qui peut être traduite par le mot anglais de « story » c'est-à-dire une histoire qui se réfère à la fiction ou au récit mensonger.

Pour notre démarche dans ce chapitre, nous partirons de la problématique générale de l'histoire africaine c'est-à-dire le débat sur la prétendue non existence d'une histoire africaine fondement et justification de l'entreprise coloniale, puis nous examinerons les modalités de la représentation historique avant de dégager les enjeux qui motivent la réécriture historique sénégalaise.

### V.1- Contexte d'une écriture griotique et filmique de l'histoire.

Pour mieux saisir la mise en scène de la question historique chez Sembène notamment dans ses aspects les plus significatifs et ses enjeux il est essentiel de commencer notre premier point par une mise en contexte car c'est à l'intérieur de celle-ci que Sembène se situe et c'est par rapport à ce contexte que la représentation historique sénégalaise devient intelligible en particulier ses enjeux politiques, culturels, identitaires et historiques.

Dans *Les principes de la philosophie du droit* Hegel situe une philosophie et en général une œuvre par rapport à son contexte en des termes qu'il nous semble intéressant de noter puisqu'il met en relief le rapport indissociable d'une œuvre, philosophie ou pensée et son contexte historique. En effet Hegel écrit : « En ce qui concerne l'individu chacun est fils de son temps, de même aussi la philosophie, elle résume son temps dans la pensée. Il est aussi fou de s'imaginer qu'une quelconque philosophie dépassera le monde contemporain que de croire qu'un individu sautera au dessus de son temps, franchira le Rhodus » (*Les principes de la philosophie du droit* : 29). Les films de Sembène en tant que modalité de la pensée de ce dernier ne sauraient être à l'abri de ces propos de Hegel.

Un commentaire des termes de cette déclaration de Hegel permet de voir clairement les rapports des films de Sembène avec leurs contextes qui ont favorisé leur éclosion et dont ils prennent en charge de manière répétitive. Sembène lui-même reconnaît la validité des remarques hégéliennes puisqu'il déclare : « Pour qu'une œuvre, pour qu'un film ait un impact ; il faut que l'on puisse aller au delà de cette œuvre, de ce film » (*Le sixième festival du film africain* : 19).

Une première idée qui se dégage des propos de Hegel est que la portée d'une œuvre ne saurait être appréhendée et appréciée sans une référence précise, un lieu historique, selon les dates, les moments et les circonstances. Dans le cas des films de Sembène, il s'agit essentiellement de la colonisation et de ses implications et d'ailleurs c'est ce qui fait qu'elles traversent les films de manière permanente soit explicitement ou implicitement. C'est pourquoi nous estimons qu'il n'y a pas de film de Sembène qui ne soit pas lié d'une manière ou d'une autre à l'entreprise coloniale. Même si on prend un film comme *Moolaadé* dont le thème central tourne autour d'une pratique sociale traditionnelle qui est l'excision fait écho à la colonisation à travers la radio produit de la colonisation qui y joue un rôle clé mais également à travers la figure de Mercenaire qui est présenté comme ayant sillonné toute l'Europe avant de venir corrompre les femmes du village. Dans une telle dynamique l'œuvre de Sembène dans sa totalité et sa diversité est en dialogue avec la colonisation car étant son fondement mais aussi ayant grandement influencé cette dernière.

Une seconde idée qui semble se dégager et qui est tributaire de la première c'est que si l'œuvre de Sembène est un produit de son époque cela veut dire qu'elle a des rapports avec d'autres œuvres se situant dans le même sens. Dès lors la compréhension

de l'œuvre filmique de Sembène en particulier ses films *Ceddo*, *La Noire de ...*, *Emitai*, *Guelwaar*, et *Camp Thiaroye* ne peut pas faire l'économie d'un rappel, même sommaire des moments essentiels de l'histoire dans laquelle ils se situent où ils émergent. Dans une telle perspective, il faut donc aller au delà des films pour mieux cerner le sens de leur écriture historique. Sans ce hors texte toute tentative de saisir la représentation historique sembénienne sera partielle et incomplète. Par conséquent, parler de la représentation historique de la figure du griot chez Sembène, c'est essayer de situer Sembène à l'intérieur d'une problématique beaucoup plus générale qui remonte à l'origine de la colonisation notamment ses justifications théorico-idéologiques qui consistent à nier l'existence d'une culture et histoire africaine et qui se prolonge au delà du contentieux historique opposant la France à ses colonies. Le destin assumé par l'histoire des Africains et celle des diasporas africaines est particulier car leur histoire s'est vue tour à tour réfutée, reniée, revendiquée et assumée. On ne saurait donc s'étonner que la prise en charge de l'histoire dans les films de sembéniens s'inscrit en amont dans le prolongement du débat justifiant l'entreprise coloniale et en aval comme résultant de cette entreprise coloniale.

Il importe de rappeler que la domination de l'Afrique ne s'est pas faite exclusivement d'une manière militaire, politique et économique. Pour qu'elle soit pleinement efficace et acceptée par toutes les couches sociales européennes elle doit être justifiée et légitimée au plan moral, philosophique, religieux et historique comme le prouve Frobenius lorsqu' il écrit «Cependant la traite des noirs ne fut jamais une affaire de tout repos ; elle exigeait sa justification ; aussi fit-on du Nègre un demi- animal, une marchandise » (*Histoire de la civilisation Africaine* : 15) . C'est ainsi que certains

penseurs européens ont essayé de montrer l'infériorité du nègre et de l'Africain.

« L'homme de la nature » avait-on baptisé l'Africain. On pourrait faire remonter cette justification à Voltaire dans *Essai sur les mœurs et l'Esprit des nations*. En effet, parlant du noir ou de l'Africain, Voltaire écrit : « Leurs yeux ronds, leur nez épaté, leurs lèvres toujours grosses, leurs oreilles différemment figurées, la laine de leur tête, la mesure même de leur intelligence, mettent entre eux et les autres espèces d'hommes des différences prodigieuses. Et ce qui démontre qu'ils ne doivent point cette différence à leur climat, c'est que des nègres et négresses transportés dans les pays les plus froids y produisent toujours des animaux de leur espèce, et que les mulâtres ne sont qu'une race bâtarde d'un noir et d'une blanche, ou d'un blanc et d'une noire». (*Essai sur les mœurs et l'Esprit des nations*: 6-7). Il est donc manifeste que chez Voltaire la race noire est reléguée au rang de l'animalité et cela grâce aux similarités avec le groupe animal avec qui il partage la même morphologie.

Après Voltaire on peut citer l'ouvrage de Georges Cuvier intitulé *Recherche sur les ossements fossiles de quadrupèdes* qui se situe dans le même sens lorsqu'il y soutient que « La plus dégradée des races humaines, dont les formes s'approchent le plus de la brute, et dont l'intelligence ne s'est élevée nulle part au point d'arriver à un gouvernement régulier » (*Recherche sur les ossements fossiles de quadrupèdes* : 105). Du point de vue de Cuvier, l'homme blanc incarne par excellence l'espèce humaine la plus accomplie et par conséquent il illustre l'humain de l'homme.

Si chez Voltaire, le noir est comparé aux animaux à partir de leurs formes morphologiques du moins explicitement chez Cuvier par contre l'assimilation dépassera le cadre morphologique pour embrasser celui de l'intelligence ouvrant ainsi la voix à



*L'essai sur l'inégalité des races* de Gobineau. En effet, pour Gobineau « La variété mélanine est la plus humble et gît au bas de l'échelle. Le caractère d'animalité empreint dans la forme de son bassin lui impose sa destinée, dès l'instant de la conception. Elle ne sortira jamais du cercle intellectuel le plus restreint. Ce n'est cependant pas une brute pure et simple, que ce nègre à front étroit et fuyant, qui porte, dans la partie moyenne de son crâne, les indices de certaines énergies grossièrement puissantes. Si ses facultés pensantes sont médiocres ou mêmes nulles, il possède dans le désir, et par suite dans la volonté, une intensité souvent terrible. Plusieurs de ses sens sont développés avec une rigueur inconnue aux deux autres races : le goût et l'odorat. » (*L'essai sur l'inégalité des races* : 368). On constate donc que les critères d'inégalité dressés par Gobineau visent essentiellement à situer le Noir au bas de l'échelle humaine pour pouvoir le dominer et le chosifier.

Il convient de faire une petite remarque en disant que si les théories de Voltaire, de Cuvier et de Gobineau émanent de la biologie, la justification historique par contre sera fournie par Hegel dans *La raison dans l'Histoire*. A ce propos, il affirme que : « L'Afrique, aussi loin que remonte l'histoire, est restée fermée sans lieu avec le reste du monde ; c'est le pays de l'or, replié sur lui-même, le pays de l'enfance qui au-delà du jour de l'histoire conscience, est ensevelie dans la couleur noire de la nuit » (*La raison dans l'Histoire*: 39). Pour Hegel l'Afrique se caractérise par l'inexistence d'une histoire. Dans la logique et conception hégélienne, le développement des peuples de l'humanité s'est fait suivant plusieurs étapes et chaque étape correspond à un développement de l'esprit qui coïncide avec un type et modalité de la pensée ou de l'esprit. C'est ainsi que nous avons la première étape qui correspond à une phase mythique, puis celle scientifique

qui est l'apogée de l'esprit et se matérialise par la séparation de la pensée mythique de celle philosophique. Dans cette perspective hégélienne, si l'Occident s'est caractérisé par une émancipation de la pensée mythique il n'en demeure pas moins que l'Afrique soit restée toujours sous tutelle mythique et par conséquent anti- historique c'est-à-dire qu'elle ne fait pas encore partie du « continent historique ».

Enfin, terminons cette mise à jour des théories racistes légitimant l'entreprise coloniale et la mission civilisatrice par Lévy-Bruhl puisque c'est lui qui fournira les arguments anthropologiques dans *La mentalité primitive*. Selon lui, la mentalité primitive se définit par excellence par la mentalité nègre. Il établit une théorie des races en établissant une corrélation entre la couleur de la peau et les capacités intellectuelles qui visent à mettre le noir au bas de l'échelle et le blanc au sommet.

A la lecture de tous ces propos il ressort que les arguments avaient été élaborés avec une intention manifeste pour justifier la rupture entre la « lumière » et la science qui se trouvent du côté de l'Occident et de l'obscurité et l'ignorance supposées être vers l'Afrique d'une part et d'autre part pour montrer que l'Afrique n'a pas d'histoire et de passé car étant incapable d'accéder à la raison ou lumière. Il faut donc noter que cette idéologie civilisatrice et raciste sur l'Afrique et les Africains reposent essentiellement sur un complexe de supériorité de l'Europe et de la civilisation judéo chrétienne. Elle est articulée par certains intellectuels qui véhiculent mécaniquement l'image d'une Afrique précoloniale fondamentalement primitive et sauvage peuplée de sociétés aux mœurs naturelles proches des animaux. On ne saurait donc s'étonner que les justifications étant données, il était devenu alors possible aux puissances coloniales de se rencontrer à Belin

pour se partager l'Afrique d'une part et pour réglementer les occupations coloniales afin d'éviter des conflits et des confrontations.

Cette vision antihistorique présumée (sans passé et sans histoire) de l'Afrique et de ses diasporas dont les habitants n'ont rien inventé comme le dit Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* s'est prolongée jusqu'au delà des périodes coloniales notamment dans le discours de Sarkozy du 26 Juillet 2007 à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar où ce dernier affirme que « le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire » car l'homme africain ne connaît que « l'éternel recommencement ». Il est clair que ces propos de Sarkozy font écho aux théories racistes notamment ceux d'Hegel qui soutiennent que « l'Afrique aussi loin que remonte l'histoire, est restée fermée sans lieu avec le reste du monde. » (*La raison dans l'histoire* : 39).

Il va sans dire que si les propos de Sarkozy peuvent être rapprochés des théories colonialistes et racistes en général et ceux de Hegel en particulier c'est parce qu'ils véhiculent beaucoup de clichés et de stéréotypes coloniaux et racistes. C'est cette idéologie paternaliste, raciste et coloniale que dénonce l'ouvrage collectif de certains intellectuels africains intitulé *L'Afrique répond à Sarkozy : contre le discours de Dakar*, sous la direction de Makhily Gassama<sup>13</sup>.

Il reste à ajouter qu'après les théoriciens racistes arrivent les ethnologues comme Delafosse Frobenius et Teilhard de Chardin qui ont démenti les bases idéologiques de la colonisation selon lesquelles les Européens ont trouvé en Afrique des peuples sauvages

---

<sup>13</sup> D'autres ouvrages vont dans le même sens et critiquent le discours de Sarkozy afin de dénoncer les contre vérités et clichés coloniaux qui sous tendent sa fabrication et réécriture historique de la colonisation française. Par exemple *Comment Nicholas Sarkozy écrit l'histoire de France*. Paris : Editions Agone, 2008, sous la direction de Laurence De Cock.

auxquels ils ont apporté la lumière et la civilisation car comme le dit si justement Teilhard de Chardin, l'Afrique est le lieu d'où émergent les premiers hommes. En effet, de Chardin écrit : « A en juger par tout ce que nous savons maintenant de l'évolution des mammifères, ce n'est certainement ni en Amérique (Nord ou sud), ni en Eurasie, au nord des chaînes alpines ou himalayennes, - mais c'est au cœur de l'Afrique que l'homme a dû émerger pour la première fois » (*L'apparition de l'homme*: 147 ). Il est intéressant de relever que ces propos de Chardin font écho à la thèse de Cheikh Anta Diop selon laquelle « l'Afrique serait le berceau de l'humanité » Cheikh Anta Diop remarque dans *Nation nègres et cultures* en parlant des philosophes grecs et romains qui ont côtoyé les Egyptiens qu'« ils ont écrit sur tous les événements de leur temps ; en particulier, ils ont parlé de leur propre histoire et de leur race comme de celles des autres peuples. Ils étaient donc bien placés pour enseigner la postérité sur les caractéristiques des peuples qui vivaient autour de la Méditerranée et ils n'ont pas manqué de le faire. Tous nous apprennent que les Egyptiens étaient des Nègres, comme les Ethiopiens et les autres Africains ; que l'Egypte a civilisé le monde (*Nation nègres et cultures*: 31-32). Dans une telle perspective, les arguments de Cheikh A. Diop se basent essentiellement sur les sources des anciens grecs et romains qui sont des données fiables pour prouver l'Africanité de l'Egypte. Cheikh Anta Diop insiste plus sur la préhistoire notamment celle de l'Afrique et des grands royaumes africains qui lui permettent d'établir que l'Afrique a bel et bien une histoire. Toutefois cette histoire a cessé avec la destruction du royaume du Cayor. Par conséquent, la période coloniale est conçue dans la vision de Cheikh Anta Diop comme étant une parenthèse, une rupture avec le mouvement historique africain et n'enlève en rien à l'historicité de l'Afrique. (*Nation nègres et cultures* : 543).

On observera que bien avant Cheikh Anta Diop, Frobenius avait déjà abondé dans ce sens quand il affirme dans *Histoire de la civilisation africaine* que « Les révélations des navigateurs du XV au XVII siècle fournissaient la preuve certaine que l’Afrique Nègre qui s’étendait au sud de la zone désertique du Sahara était encore en plein épanouissement, dans tout l’éclat de civilisation harmonieuses et bien formées. Cette floraison, les conquistadores européens l’anéantissaient à mesure qu’ils progressaient » (*Histoire de la civilisation africaine*: 14). Il est à cet égard utile de relever que Frobenius a d’abord commencé par critiquer la méthode que les sociologues et ethnologues positivistes ont utilisée pour étudier les sociétés ou peuples non européens. Il leur reproche de ne pas quitter « leur moi » c'est-à-dire leur logique mécaniste européenne qui ne s’arrête qu’ « aux faits promus réalités objectives » (*Histoire de la civilisation africaine*: 11). A l’opposé, il propose d’aller au delà des faits pour chercher leurs significations c’est-à-dire ce qu’il appelle « vision en profondeur au lieu de « vision de surface » » (*Histoire de la civilisation africaine* : 20).

Si Frobenius demande de procéder de cette manière c’est parce que nombreux sont des peuples du monde qui ont recours à la sensibilité et à l’intuition pour connaître, dépeindre et appréhender le monde dont les Africains mais également « tout homme a son style propre.» Dans *Histoire de la civilisation Africaine*, Frobenius partira de deux types de civilisation celle éthiopienne et celle hamitique. La civilisation éthiopienne s’étend en Afrique du nord le Sahara compris alors que la civilisation hamitique concerne l’Afrique équatoriale et tropicale. Si la première est déterminée par la plante, la vie agricole en générale avec un système patriarcat la seconde par contre se caractérise par l’élevage et le nomadisme avec le matriarcat comme cadre familial. Frobenius utilise le

terme de « civilisation mystique » pour désigner celle éthiopienne et « civilisation magique » pour qualifier celle hamitique. Chacune des types de sociétés a ses caractéristiques propres par rapport à ses réalités géo-historique et sociologiques. Pour Frobenius la civilisation est moins « un ensemble de faits communs à une société ou à un groupe de peuple comme le croyaient et le disaient les sociologues positivistes, qu'un état d'âme, un style commun à un peuple ou à un groupe de peuple. » C'est ce « style » comme esprit de civilisation que Frobenius définit comme « culture ».

C'est à partir de cette conception de la culture que Frobenius va expliquer la morphologie des cultures. Il soutient qu'au delà des diversités de formes il y a une unité de la civilisation humaine en montrant que toutes les civilisations se sont développées en passant par l'enfance, l'adolescence et la maturité. Selon lui l'étape la plus féconde est celle de l'enfance, au cours de laquelle la sensibilité et « la raison intuitive » sont les plus actives. C'est essentiellement l'étape de l'art et plus généralement de la créativité. C'est pendant la deuxième étape que survient la « raison discursive » et la volonté qui organisent les sensations et intuitions. La maturité est la dernière étape et à ce stade la raison prend le pas sur la sensation. Dans une telle perspective il n'y a pas de peuple primitif et tous les peuples ont franchi l'étape de l'enfance. (*Histoire de la civilisation Africaine* : 204- 206). Ce qui existe est que certains peuples ont gardé l'esprit créateur de l'adolescence alors que d'autres sont dans le pragmatisme de l'âge mûr. Sans doute c'est peut être la raison pour laquelle que Frobenius a affirmé dans *Histoire de la civilisation* que « l'idée du « Nègre barbare » est une invention européenne qui a, par contre- coup dominé l'Europe jusqu'au début de ce siècle » (*Histoire de la civilisation Africaine*: 15). S'il en ainsi c'est parce que comme il le démontre dans *Le mythe de l'Atlantique* « Dans

cette partie du monde, l'Afrique, nous trouvons encore vivantes des civilisations dont chez nous, nous n'extrayons au cours de nos fouilles que des tessons et des débris incompris. Mais là bas elles vivent encore, et elles parlent. Elles ne parlent pas seulement avec la bouche, elles parlent avec l'âme, comme des êtres vivants. Elles parlent à tous ceux qui ont une âme et qui ne sont pas ossifié par leur intelligence et la technique de l'intelligence. » (*Le mythe de l'Atlantique*: 51).

Ces déclarations de Frobenius sont perceptives chez Senghor dans *Liberté III* lorsqu'il affirme : (L'idée du « Nègre barbare » est une invention européenne qui a, par contrecoup, dominé l'Europe jusqu'au début de ce siècle. » (*Liberté III* : 399). On les retrouve aussi chez Césaire qui écrit : « civilisés jusqu'à la moelle des os ! L'idée du nègre barbare est une invention européenne. » (*Discours sur le colonialisme*: 37). Et enfin, ils sont perceptibles chez Cheikh Anta Diop notamment dans sa démonstration de l'appartenance de l'Égypte à l'Afrique. En effet, Cheikh Anta Diop soutient en parlant de l'Égypte dans *Nations nègres et cultures* qu'on y trouve « de grands États bien ordonnés, et cela dans les moindres détails, des souverains puissants, des industries opulentes, civilisés jusqu' à la moelle » (*Nations nègres et cultures* : 353). L'apport de Frobenius est qu'il n'insiste pas sur la race mais plutôt sur la culture.

La deuxième remarque sera tributaire de la première parce qu'elle introduit le relativisme culturel. C'est ce dernier qui intéresse le plus les écrivains de la négritude car dans la vision de Frobenius la culture éthiopienne appartiendrait aux nègres. Par conséquent, le bénéfice de la contribution des ethnologues et en particulier de Leo Frobenius est d'ouvrir une brèche qui a permis aux pionniers de la négritude en particulier Senghor de revendiquer leurs différences et héritages culturels et historiques.

C'est pourquoi Senghor a affirmé lors d'une conférence en l'honneur de Frobenius à Francfort que « C'est Leo Frobenius, plus que tout autre, qui a éclairé pour nous, des mots comme arts, mythe, Eurafrique [...] Et d'abord le mot émotion. Jusque là, nos maîtres, qui avaient été formé dans la moule du rationalisme, nous avaient appris à nous méfier de l'émotion et à nous laisser guider que par la seule raison discursive ».

(*Ethiopiennes* : 24). L'intervention des ethnologues a été une occasion pour les noirs africains comme ceux des diasporas de revisiter le passé du noir car comme l'écrit si justement Lilyan Kesteloot dans *Les écrivains noirs de langue française* : « la nouvelle école ethnologique a cherché à dépasser les théories de Lévy-Bruhl, Gobineau et de Spengler ». (*Les écrivains noirs de langue française* : 101). C'est ainsi que cette nouvelle ethnologie et sa nouvelle approche ont permis à plusieurs courants de voir le jour parmi lesquels la négritude, le Panafricanisme ou l'égyptologie. Par exemple Senghor déclarait dans « Dialogues des cultures » que la négritude, c'était traditionnellement, pour les savants, pour les ethnologues, ce que Maurice Delafosse appelait « l'âme noire » et Leo Frobenius la « civilisation africaine » (*Liberté V* : 17). Dans une telle optique, le paradigme senghorien est grandement tributaire aux ethnologues notamment la fameuse phrase selon laquelle « l'émotion est nègre et la raison est hellène » et qui a valu à Senghor plusieurs critiques selon lesquelles il serait un complexé coupable de racisme envers sa race comme le soutient Marcel Towa dans *Négritude et servitude* quand il trouve une place à Senghor « plus près de Gobineau que de Césaire » (*Négritude ou servitude* : 11). En réalité la valorisation de l'émotion est une contre offensive intellectuelle à valeur élogieuse car dans la conception senghorienne la raison est perçue



comme synonyme de l'animosité européenne et par conséquent il fallait la combattre par tous les moyens.

D'autre part, on pourrait aussi ajouter la contribution d'Aimé Césaire dans *Discours sur le colonialisme* où il analyse les mécanismes par lesquels la colonisation a dépouillé le colonisateur de toute forme de civilisation parce que plus le colonisateur déclare sa volonté de civiliser les autres plus lui-même devient barbare dans la mesure où la colonisation a réalisé le contraire de ce qu'elle prétendait faire c'est-à-dire la déstabilisation et la déstructuration des sociétés colonisées. D'ailleurs Césaire remarquera que la colonisation « déshumanise l'homme même le plus civilisé. » (*Discours sur le colonialisme*: 21). Il établit un rapport entre le nazisme et la colonisation pour montrer que le nazisme et la colonisation visaient l'extermination de certains peuples. Si l'Occident condamne le nazisme et non la colonisation c'est parce que ce sont des Blancs qui sont persécutés.

Il y a lieu aussi de citer le courant africaniste ou égyptologique dirigé par Cheikh Anta Diop. Selon ce dernier, l'Afrique est le berceau de l'humanité où s'est développée bien avant l'Occident la fabrication des outils, l'agriculture et la domestication des animaux. Dans *Nations nègres et cultures*, il y a étudié l'histoire de l'Afrique antérieure aux traites négrières arabes et européennes. Son argument comporte deux volets. D'une part il prouve que l'Égypte ancienne était africaine et cela grâce à des tests de mélanine. D'autre part il établit une parenté génétique de l'Égypte ancien avec les langues négro-africaines contemporaines notamment le wolof. Les dernières pages de *Nations nègres et cultures* examinent « les structures sociales et politiques dans la société précoloniale du

Cayor qui est aussi dans une certaine façon visible dans toute l'Afrique et dont les caractéristiques seraient « l'harmonie et l'équilibre » (*Nations nègres et cultures* : 549)

Remarquons aussi que d'autres intellectuels africains comme l'historien burkinabé Joseph Ki- Zerbo ont participé au rétablissement de l'homme et de l'histoire africaine. Par conséquent, on peut donc soutenir que plusieurs courants littéraires, historiques, ethnographiques, et sociologiques ont existé et à travers eux écrivains, historiens, penseurs, artistes africains et des diasporas ont essayé chacun dans une perspective qui lui est propre, avec les outils théorico- idéologiques de réfuter les thèses selon lesquelles les Africains et les Noirs étaient une race inférieure sans culture et sans passé.

On retiendra que c'est dans ce débat de réécriture et de défense de l'histoire africaine que se situe la représentation historique sembénienne. Dès lors la question qu'on est en droit de se poser est la suivante : pourquoi Sembène n'a-t-il pas milité dans aucun de ses mouvements surtout si l'on sait que Sembène a été témoin des débats sur la négritude et le Panafricanisme ? Le contexte d'écriture des premières œuvres de Sembène s'inscrivait dans une période où la négritude était en vogue. On remarquera d'abord que Sembène bien que n'ayant pas milité dans le mouvement de la négritude, fera ce que les pères de la négritude ont fait c'est-à-dire restaurer la dignité de l'Afrique et de l'homme noir. Pour répondre à cette question plusieurs directions peuvent être prises en considération.

D'abord, la prise de conscience des forces du cinéma comme nous l'avons démontré dans notre second chapitre car l'introduction du cinéma en Afrique participait au projet idéologique colonial comme le remarque si justement Manthia Diawara

lorsqu'il affirme : "To justify themselves (European countries) morally, they argued that they had a duty to civilize Africans. Most of the pioneers who introduced film production to Africa used the same argument." (*African cinema*: 1). De ce point de vue, Sembène ayant compris les enjeux et impacts du cinéma, a décidé de se battre sur le terrain de l'adversaire. D'ailleurs la charte d'Alger adoptée au deuxième congrès de la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) abondera dans le même sens<sup>14</sup>. C'est ici qu'il faut souligner le décret Laval qui interdisait aux Africains de s'auto-représenter. En effet, le décret Laval de Mars 1934 portant le nom de Pierre Laval Ministre des colonies du 9 Février au 13 Octobre 1934 stipulait que toute prise cinématographique sur l'Afrique et les Africains devrait avoir au préalable une autorisation administrative des colonies. L'objectif de ce décret était d'une part de contrôler la production filmique en Afrique, et d'autre part de manipuler les images sur les Africains pour montrer leur sauvagerie et justifier l'entreprise coloniale. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Diawara pour dire que « The purpose of the Laval decree was to control the content of films that were shot in Africa and to minimize the creative roles played by Africans in the making of films (*African cinema*: 22)

Ensuite une deuxième raison qui est liée à la première et qui concerne l'importance de l'auto-représentation, c'est-à-dire- une représentation du Noir face à lui-même. C'est dans une telle perspective qu'il faut situer les débats qui ont opposé Rouch à Sembène car Sembène reproche au cinéma en général et en particulier à celui ethnographique de présenter l'Afrique et les Africains négativement.

---

<sup>14</sup> La charte d'Alger adoptée par le deuxième congrès de la FEPACI à Alger, le 18 Janvier 1975 stipule que « le cinéma a un rôle primordial à jouer parce qu'il est un moyen d'éducation, d'information et de prise de conscience, et également un stimulant de créativité » in (*Afrique* 50. Singularité d'un cinéma pluriel : 303)

Enfin, une troisième raison qui combine les deux précédentes et qui est liée à la démarcation de Sembène à la fois face aux colonisateurs et face aux colonisés notamment ses devanciers africains et des diasporas car Sembène déclare en parlant de *Ceddo*: « j'ai voulu que ce soit un film de réflexion, afin que nous, Africains ayons le courage de réfléchir sur notre propre histoire et les éléments que nous avons reçus de l'extérieur et que nous cessions de faire des films pour pleurer sur notre misère ou solliciter la condescendance des autres. » (*L'Afrique littéraire* : 29). A la lecture de ces propos on observera que l'idée principale contenue dans cette déclaration est que la représentation historique sembénienne s'inscrit à contre courant de certaines représentations historiques de certains Africains qui ont tendance à mettre tous les malheurs de l'Afrique sur le dos du colonisateur. C'est ici qu'il est opportun de signaler que dans *Ceddo* si les critiques sembéniennes s'adressent d'abord à l'impérialisme chrétien et musulman, il n'en demeure pas moins qu'elles sont adressées aussi aux Africains notamment aux chefs africains complices de ces deux impérialismes. Il faut aussi reconnaître que cette auto-critique de soi est une pratique courante dans la prise en charge de la question historique chez Sembène. On ne s'étonnera pas alors de trouver une même auto-critique similaire dans *Guelwaar* en particulier durant la scène du meeting où Guelwaar critique et fustige son peuple pour solliciter et accepter l'aide alimentaire des pays colonisateurs car de son point de vue une société qui demande et accepte toujours de l'aide surtout l'aide alimentaire est une société qui renonce définitivement au développement car « l'aide tue le courage, la vergogne et la vertu » et la volonté de se développer et d'être indépendant.

Dès lors la prise en charge de l'histoire coloniale dans les films de Sembène appelle nécessairement la mise en place d'une autre histoire qui est au delà de l'histoire

officielle et qui se fera par le biais cinématographique à travers la figure du griot. Dans une telle perspective, l'originalité de Sembène ne réside pas dans la réappropriation et / ou réécriture de l'histoire coloniale puisque dans cette perspective, il a été devancé par plusieurs auteurs mais plutôt par l'usage de la figure du griot pour revisiter cette histoire et cela dans un espace filmique. Toutefois, notons que si cette écriture filmique de l'historique à travers la figure du griot est inaugurée par Sembène il n'en demeure pas moins qu'elle sera suivie par d'autres cinéastes africains comme Dani Kouyaté dans *L'héritage du griot* où ce dernier se livre à une réécriture de l'empire du Mali et de son fondateur Soundjata à travers la figure du griot Djéliba. Par ailleurs il y a lieu de préciser que si la réappropriation et la réécriture historique sembénienne est essentiellement coloniale celle de Dani Kouyaté par contre est fondamentalement précoloniale puisque l'histoire qu'elle prend en charge remonte au XIII<sup>e</sup> siècle avant l'arrivée des envahisseurs chrétiens et musulmans. En d'autres termes, il s'agit de l'histoire du Mali et de son empereur fondateur Soundjata Keita au treizième siècle.

Pour terminer ce sous chapitre contextuel de la représentation historique dans les films de Sembène nous retiendrons surtout que cette histoire est exclusivement liée à la colonisation puisqu'elle est la raison utilisée par Sembène pour revisiter l'histoire africaine à travers la figure griotique. C'est ici qu'il faut préciser que ce ne sont pas toutes les périodes historiques de l'Afrique qui vont être prises en charge comme chez Cheikh Anta Diop dans *Nation nègres et cultures* encore moins l'Afrique dans sa globalité. C'est plutôt et essentiellement la période coloniale et post-coloniale ou l'histoire coloniale de L'Afrique de l'Ouest particulièrement celle sénégalaise.

Enfin, soulignons que l'originalité et la contribution de Sembène résident dans le fait qu'il est le premier à revisiter cette histoire à travers le film d'une part et par le biais du griot d'autre part. Il est même symbolique qu'il utilise une figure emblématique de la tradition orale pour revisiter l'histoire car tout se passe comme s'il y a un refoulé des traditions africaines et de l'histoire coloniale. Contrairement à l'aspect oral de l'histoire africaine qui a servi de prétexte pour écarter l'Afrique de l'histoire, la revalorisation de la figure du griot, emblème de l'oralité pour retracer l'histoire coloniale est une stratégie qui ne trompe pas car elle s'inscrit dans une perspective idéologique qui donne à la représentation griotique une valeur historique. De ce point de vue, la représentation historique sembénienne est une version historique qui est à la fois filmique et griotique. Voyons maintenant les modalités de cette écriture filmique que nous propose le cinéaste griot.

## V.2 - Réécriture griotique et filmique de l'histoire coloniale et postcoloniale

Après avoir exploré le contexte historique de la prise en charge de l'histoire coloniale dans les films sembéniens qui permettait de situer Sembène dans ce débat de la réécriture historique, il reste à voir comment les éléments historiques sont articulés et dissous dans les films à travers une écriture filmique et la figure du griot. Autrement dit, ce présent sous chapitre se focalisera essentiellement sur les modalités de la représentation des éléments historiques.

Les films de Sembène sont marqués par une mise à jour de plusieurs périodes historiques qui les traversent. Il s'agit du début de la colonisation, de l'apogée de la

colonisation, de sa fin et évidemment des faits et événements qui en découlent. Du point de vue de Sembène, il faut marquer les différents aspects de la colonisation pour mieux l'appréhender et en tirer des conclusions. C'est sans doute la raison pour laquelle Sembène affirme : « Dans le cinéma on doit bien analyser et bien voir car au lieu de dire qu'un homme marche, il est bien de savoir d'où il vient et où il va » (*Ousmane Sembène Interviews* : 4). Entendons ici que la compréhension totale d'un phénomène passe par une analyse de ses origines, développements et conséquences. Dans une telle perspective, l'histoire coloniale se caractérise par une synthèse, symbiose de plusieurs éléments dont l'impérialisme culturel et religieux, la participation à la première et seconde guerre mondiale, l'assimilation et le prolongement de l'esclavage, l'immigration et l'aide au développement des pays colonisés. Ainsi, les films constitueraient un ensemble de vestiges historiques à analyser c'est-à-dire un magma historique qui pourrait servir d'archives, de documents, de symboles et de preuves documentaires à un historien. Mais si tel est le cas comment tous ses éléments sont-ils pris en charge dans les films ? Comment sont-ils structurés et quels rapports établir entre eux ? Comment interpréter ces modalités en rapport aux nouveaux critères historiographiques modernes ?

Par critères historiographiques nous nous référons essentiellement aux notions de document, d'archive, de symbole, de preuves documentaires et de témoin ou témoignage.

Les procédés d'intégration des éléments historiques sont riches, multiples et variés

Ce sont essentiellement les procédés de substitution, de déplacement, de renversement ou inversion, d'allusion. C'est ainsi que dans *Ceddo* la question précoloniale est posée à partir d'une révolte des ceddos qui refusent un bouleversement

de leurs structures et croyances traditionnelles. Avec *Emitai* la contribution des colonies à l'effort de guerre sera une occasion de mettre en scène les brutalités commises sur les populations colonisées mais également de révéler la mémoire du village d'Effok qui a été rasé par l'administration coloniale suite à l'opposition des femmes diolas de céder leur riz. Ce film montre les contradictions du système colonial car au moment où les braves soldats d'Effok se battaient pour la mère patrie qui est la France leur village est éliminé de la carte géographique de la Casamance. Nous retrouvons une même histoire similaire du barbarisme et de l'ingratitude de la France qui non seulement a refusé de payer les soldats qui se sont battus contre les Nazis pour elle mais les a massacrés pour avoir réclamé leur dû.

Ces deux événements qui sont liés à la seconde guerre mondiale sont méconnus des manuels historiques de la France car comme le montre Diawara en parlant de *Camp Thiaroye* et d'*Emitai* : « They are conditioned by the desire to show African heroism where European history only mentioned the actions of the conquerors, resistance where the colonial version of history silenced oppositional voices, and the role of women in the armed struggle. » (*African Cinema* : 152). Il faut donc convenir que ce que dit Diawara sur ses deux films peut s'appliquer à l'ensemble des films historiques de Sembène puisqu'ils ont tous une ambition de remplir des vides ou poches historiques qui n'ont pas été prises en compte dans l'écriture historique officielle. D'ailleurs nous reviendrons sur cet aspect dans la mesure où c'est l'un des objectifs visés par Sembène à travers sa représentation historique. Avec *La Noire de ...* l'histoire post-coloniale est explorée à travers la problématique de l'exil et de l'esclavage moderne dont le noir est victime. Enfin, dans *Guelwaar* aussi l'histoire post-coloniale est présente mais elle est abordée à



partir de l'aide aux développements d'une part et d'autre part dans une perspective d'affrontement entre musulmans et chrétiens. Du point de vue symbolique, le choix de la religion musulmane et chrétienne pour aborder une question postcoloniale comme l'aide alimentaire aux pays colonisés est stratégique parce que ce sont les deux impérialismes religieux qui ont causé la déstabilisation des sociétés africaines comme le démontre Frobenius. (*Histoire de la civilisation africaine* : 14).

Il est donc clair qu'il y a une volonté d'articuler les questions coloniales les unes sur les autres afin de prouver qu'elles sont intimement liées et entretiennent des relations d'interdépendance. On peut donc affirmer que la permanence de la question coloniale dans les films se matérialise par un prolongement thématique entre films et cela en dépit de l'ordre chronologique des périodes historiques représentées qui sont l'arrivée de la colonisation (*Ceddo*), l'expansion de la colonisation et la participation africaine à l'effort de guerre du colonisateur (*Emitai et Camp Thiaroye*), la fin officielle de la période postcoloniale notamment après les indépendances (*La Noire de ...*) et le néocolonialisme (*Guelwaar*).

D'autre part, à observer les films de Sembène il est difficile voire impossible de soutenir qu'il y a une évolution thématique ou chronologique du traitement de l'histoire coloniale. En tout cas la parution des films n'autorise pas une telle conclusion même si les premiers films de Sembène comme *Borom Sarret*, *La Noire de ...* ou *Le mandat* sont fortement influencés par leurs contextes historiques post- indépendances.

Mais si on se réfère aux périodes historiques *Ceddo* devait précéder tous les films sur le plan de la production du fait de sa thématique puisqu'il se concentre sur l'arrivée de l'impérialisme musulman et chrétien mais également du fait de la période qu'il couvre.

Ensuite, il doit être suivi par *Emitai* et de *Camp Thiaroye* puisque ces deux films parlent de la période coloniale plus précisément durant la seconde guerre mondiale. Ensuite, *La Noire de ...* qui correspond à la période des lendemains d'indépendance. Et enfin, *Guelwaar* qui prend en charge la période post- coloniale c'est-à-dire les périodes de difficultés qui sont ont suivi les indépendances dans la mesure où dans ce film il sera essentiellement question du néocolonialisme et des illusions qui ont suivi la décolonisation.

La volonté de régresser vers les origines de la colonisation comme le fait *Ceddo* doit être perçue comme une tentative de saisir diachroniquement la colonisation depuis ses origines multiples. Certes cette intention est louable car elle permet de mieux saisir la colonisation depuis ses sources primaires. Mais le choix de *Ceddo* pour marquer le début de la colonisation est un peu arbitraire et présente des faiblesses. D'abord, *Ceddo* parle d'un empire sénégalais qui date du XVII<sup>e</sup> siècle alors que la colonisation est antérieure à cette date. Selon Frobenius (*Histoire de la civilisation africaine*) et Cheikh Anta Diop (*Nations nègres et cultures*) la colonisation du Sénégal remonte au XVI<sup>e</sup> siècle et elle a commencé non pas par des zones intérieures mais plutôt par celles côtières et cela en rapport à l'accessibilité de ces zones avec la navigation. Ensuite, il y a un amalgame entre l'impérialisme musulman et chrétien parce que les deux sont présentés comme s'ils sont arrivés en Afrique au même moment. En réalité le colonisateur musulman est dans cette zone au moins depuis le XII<sup>e</sup> siècle- XIII<sup>e</sup> siècle tandis que celui européen date du XVI<sup>e</sup> si on se réfère à Frobenius et à Cheikh Anta Diop. Par conséquent, dans *Ceddo* il y a un mélange de dates et d'événements qui peuvent tromper le spectateur qui n'est pas familier aux événements et dates auxquels Sembène fait allusion. Il est donc possible de

soutenir que plusieurs modalités sont utilisées pour parler de l'histoire et parfois elles peuvent être combinées comme l'illustre *Ceddo*. Pour établir ces modalités plusieurs observations ou remarques méritent d'être faites.

La première remarque qui se dégage est que Sembène évoque les éléments historiques par un procédé d'allusion. A ce niveau, *Camp Thiaroye* et *Emitai* sont remplis d'allusions à la première guerre mondiale comme le dit si justement le commandant du détachement chargé des tirailleurs dans *Emitai* lorsqu'il affirme : « C'est un grand honneur que la France vous fait. J'espère que vous allez vous comporter dignement comme vos grands parents ont fait ». Dans *Camp Thiaroye* la déclaration du capitaine de garnison, La Brousse fait écho aux théories racistes selon lesquelles les Africains seraient des enfants voire des êtres primitifs proches des animaux. En effet, il déclare au capitaine Raymond : « Regardez-les, ce sont de grands enfants » ou encore à la mission civilisatrice quand il soutient : « La France est généreuse avec ces indigènes. Elle les a sortie du barbarisme ». Ajoutons l'allusion faite aux camps de concentration quand un des tirailleurs dit : « nous souffris froid Europe nous souffris neige nous souffris camp de concentration » ou encore « Allemand connaît tirailleurs sénégalais ». Le mérite d'évocation des camps de concentration permet à Sembène d'établir des parallélismes entre la souffrance des tirailleurs et des Français dans les camps de concentration pour montrer la contradiction du système colonial français qui combat d'une part une pratique et d'autre part perpétue la même pratique. C'est ici qu'il est opportun de relever l'une des scènes fortes du film qui est celle des barbelés. C'est une scène pleine d'émotion dans laquelle Pays est plongé dans ses souvenirs des camps de concentration. En effet dès l'arrivée des tirailleurs dans leur camp de transit à Thiaroye, le camp est montré en plan

d'ensemble qui permet de le visualiser comme un espace isolé, sinistre et clos avec ses barbelés, son mirador. Pays est filmé en plan d'ensemble d'abord puis en demi-plan avec un focus sur son visage se dirigeant vers les barbelés. La caméra se focalise sur son corps d'abord puis son visage avant de se pointer sur son bras et ses doigts qui essaient de toucher et contempler les barbelés. Grâce aux mouvements de la camera et de la lumière on peut lire l'angoisse et les souffrances et traumatismes que les tirailleurs ont endurés dans les camps de concentration dont Pays et son corps sont le reflet. Dans cette scène on voit le caporal chef Diarra aller à la rencontre de Pays pour le calmer et le rassurer. Pour ce faire il prend du sable qu'il met dans la main de Pays et lui dit : « Regarde ! Nous sommes en Afrique, tu n'es plus à Buchenwald. Ici pas camp de concentration. Ici terre d'Afrique, terre sauve. Bientôt toi et moi partirons village papa maman. » Observons que les barbelés, l'isolement du camp et le mirador augmentent la menace à mesure que les tirailleurs entrent dans le camp. Tout se passe comme s'ils entrent dans une prison pour ne pas dire un lieu dangereux où ils vont rencontrer la mort. Cette scène sera renforcée par celle suivante qui complète le souvenir des camps de concentration puisque Pays est montré en gros plan avec son manteau d'hiver et son casque allemand devant les barbelés interdisant ses camarades de sécher les habits qu'ils avaient lavés. Cette séquence présentée en gros plan déclenche les souvenirs des camps de concentration où la sentinelle est debout sur le mirador dans un espace de deuil, c'est-à-dire un lieu de désolation et de tristesse où les corps déchiquetés sont accrochés sur des poteaux. Par conséquent, ces deux scènes se réfèrent aux traumatismes des tirailleurs dans les camps de concentration. Elles seront complétées par la scène finale. Plus précisément les mouvements de la lumière, la position fixe de la caméra, le gros plan, le plan d'ensemble,

le travelling et la séquence longue des images sur le mirador et les bâtiments vont être mobilisés et mis en valeur pour témoigner le massacre des tirailleurs. Il est à cet égard utile de relever que durant cette scène le gestuel sera valorisé par le biais de Pays, symbole et témoin du barbarisme colonial. D'abord, Pays est montré en gros plan assis en train de somnoler. Puis, il se réveille comme s'il avait senti venir le danger, met la main sur le front pour mieux regarder, aperçoit de loin les lumières des chars et entend leurs bruits. Ensuite, il se précipite pour descendre les escaliers du mirador, court pour avertir ses camarades qui dormaient. Il cogne sur les baraques avec son casque allemand. Tout le monde est réveillé. Avec la main, la tête et des gestes il explique que le camp est encerclé par les chars. Mais son message d'invasion du camp n'est pas compris par ses camarades en particulier le caporal- chef Diarra qui lui servait d'interprète. Comme Pays est devenu muet et traumatisé par les Allemands dans les camps de concentration, son message a été taxé d'hallucination. Au moment où les autres soldats rentraient dans leurs chambres arriva le sergent Diatta qui demande au caporal- chef Diarra ce qui s'est passé. Là encore Diarra dit au sergent Diatta que « Pays a dit que les Allemands ont encerclé le camp ». Diatta essaya de calmer Pays en le tapotant sur l'épaule avant de demander à Diarra de le ramener dans sa chambre. Mais Pays insiste, crie, s'oppose en remuant la tête et invite le sergent Diatta à venir voir de quoi il parle avant de céder. Evidemment la suite lui donnera raison.

C'est ici qu'il y a lieu de s'arrêter un peu sur l'usage que Sembène fait du personnage de Pays. D'abord, en le présentant comme muet il permet à Sembène d'une part de mettre en valeur les atrocités et barbarismes de l'Occident dont Pays est le reflet et d'autre part de montrer toutes les souffrances que les colonisés ont endurées pour la

France. A ce niveau la scène de fouillage des chambres est une illustration. C'est une séquence dans laquelle les tirailleurs sont accusés de voler leur argent en dépouillant les cadavres allemands. Pour contredire cette idée et étayer son argumentation le sergent Diatta avait demandé au caporal- chef de faire venir Pays. Une fois Pays arrivé sur le lieu la caméra nous le présente d'abord, en plan d'ensemble, puis en gros plan et enfin, en demi- plan et en zoom pour se concentrer sur son visage qui traduit la souffrance et les peines subies par les tirailleurs dans les camps de concentration. Le sergent Diatta profitera de cette occasion pour « donner une belle leçon d'histoire » aux officiers français comme le remarque le capitaine Labrousse. Ensuite, le personnage de Pays donne à Sembène la possibilité de recycler un proverbe africain selon lequel « la vérité sort de la bouche d'un fou » puisque Pays est considéré comme un fou par ses camarades et par les militaires français. Dans une telle perspective, Pays est façonné comme un éclaireur, un guide et un visionnaire malgré ses traumatismes et son incapacité à parler.

Pour mieux saisir cette caractérisation de Pays on se servira de deux scènes : celle de la séquestration du général et de la fête que les tirailleurs avaient organisée la nuit de leur massacre. Durant sa séquestration par les tirailleurs, le général pour se faire libérer, avait promis que tous les tirailleurs allaient être payés et qu'il donne sa parole d'officier. Malgré les assurances du général qui était prêt à réitérer ses mêmes promesses devant l'assemblée des tirailleurs et ses camarades officiers français, Pays était réticent car il a pressenti que le général n'allait pas tenir sa parole. Mieux il s'oppose à la libération du général, crie, fais des signes de désaccord avec les mains et la bouche pour dire que le général parle simplement mais il ne va pas respecter ses engagements. Il remue la tête pour signifier sa désapprobation de la libération du général, se frotte les mains pour dire

que c'est fini car ils sont trompés. Là encore l'histoire donnera raison à Pays dans la mesure où après la libération du général non seulement les tirailleurs ne seront jamais payés mais ils seront massacrés. Dans la séquence de la fête des tirailleurs la nuit de leur massacre Pays est aperçu dans sa tenue allemande en gros plan puis en demi-plan avec une mine triste et inquiète qui préfigurent les dangers encourus par les tirailleurs. Il est monté sur le mirador pour veiller sur le camp et ses camarades alors que ces derniers chantaient, dansaient, riaient et jubilaient dans l'espoir de recevoir leurs primes et indemnités.

On peut également noter que le personnage de Pays donne l'occasion de marquer les différentes étapes du film à travers ses crises qui ponctuent la péripétie des tirailleurs d'une part et de souligner l'occultation des événements qui ont lieu à Thiaroye d'autre part car le silence de Pays prolonge le silence sur le massacre de Thiaroye à l'image de celui des femmes qui perpétue symboliquement l'écrasement du village d'Effok. Enfin, il permet à Sembène de rapprocher les atrocités coloniales et celles nazies car comme le souligne si justement le sergent Diatta lors de son débat avec le capitaine Raymond : « Je fais toujours un parallélisme entre Effok et Oradour-sur-Glane. C'est la même mentalité entre l'armée coloniale et le barbarisme nazi. ».

On relèvera que le débat s'est déroulé sous le baobab symbole de l'arbre à palabre que la caméra nous montre en gros plan. Par conséquent la conversation qui s'y déroule fait référence à la palabre sous l'arbre à la place publique. Il est même singulier que c'est sous cet arbre que va se dérouler le seul moment de désaccord entre le sergent Diatta et le capitaine Raymond. Dans une telle perspective, l'ensemble de la scène est à percevoir sous le mode de l'instance narrative du conte que Sembène essaye de recréer. Par ailleurs,

nous remarquerons que ces propos du sergent Diatta font écho à ceux de Césaire puisque ce dernier avait déjà démontré dans *Discours sur le colonialisme* des ressemblances entre le colonialisme et le nazisme quand il écrit : « Ce nazisme- là, on l'a supporté avant de le subir, on l'a absous, on a fermé l'œil là- dessus, on l'a légitimé parce que jusque- là, il ne s'était appliqué qu'à des peuples non européens » (*Discours sur le colonialisme* : 13). Du point de vue de Césaire, si l'Occident a fermé les yeux sur les violences et barbarismes coloniaux alors qu'il dénonce celui nazi c'est parce que dans le premier cas nous avons affaire à des Noirs pour ne pas dire des peuples dits « inférieurs » alors que dans le deuxième cas les victimes sont des Blancs.

Du reste, on pourrait étendre la liste des allusions par cette déclaration du chef diola qui renvoie au partage de l'Afrique par différentes nations européennes, c'est-à-dire à la Conférence de Berlin où l'Afrique a été morcelée par différentes puissances européennes. En effet, Kabebe soutient : « Où allons- nous ? A l'est les Portugais, au nord les Anglais, derrière la mer et devant la France ». Il convient de souligner que ces propos de Kabebe, chef Diola sont tenus lors d'un débat dans le bois sacré où la caméra est centrée sur le gros fromager qui supplante ce lieu de culte. D'un point de vue symbolique le lieu et l'ambiance rappellent à plus d'un titre l'arbre à palabre du village où les hommes se rencontrent pour discuter des problèmes du village. Ce lieu public de la parole et des gestes est restauré par Sembène dans *Emitai* de manière répétitive et dans plusieurs scènes. D'abord quand les jeunes du village sont enrôlés de force dans l'armée coloniale pour aller se battre du côté de la France, les vieux se sont réunis dans le bois sacré pour discuter de l'événement et voir la conduite à tenir. Cette scène se caractérise par une alternance entre le gros plan, le plan d'ensemble, le demi- plan et le travelling qui



permettent de restituer l'atmosphère des débats dans les places publiques sous l'arbre à palabre où la parole est à conquérir. Les vieux Diolas se lèvent, tapent leurs poitrines, lèvent leurs doigts, remuent leurs têtes, se passent la boisson et font des sacrifices aux dieux. Ensuite la même scène est reprise quand le colonel s'est opposé aux funérailles de Djimeko car dit-il « sans riz pas de cérémonie funèbre ». Nous retrouvons la même séquence similaire quand les femmes sont exposées au soleil parce que les vieux du village se sont retrouvés pour débattre s'il faut céder le riz à l'administration coloniale.

Le point commun de toutes ces scènes demeure la mise en scène de la parole et du gestuel qui rappellent à plus d'un titre à la fois le griot et l'arbre à palabre. Cette technique griotique recyclée par Sembène est perceptible dans tous les films de notre étude. C'est ainsi que dans *Guelwaar* on la retrouve dans la scène du débat entre Barthélémy et Gora sous le grand baobab du village de Baye Aly quand le second cité déclare : « j'ai un souvenir vague de votre père ». Ce qui du coup déclenche le flash back qui a permis de revenir sur la scène de la plainte quand Guelwaar est venu déposer une plainte à la gendarmerie. Mais c'est surtout la séquence du meeting qui illustre le mieux cette articulation parole-geste dans *Guelwaar*. Grâce au travelling la caméra fait le tour des personnes présentes à ce meeting avant de se poser sur Guelwaar d'abord, en plan d'ensemble pour exhiber son corps puis, en demi-plan avec un focus sur son visage, ensuite sa main tendue et ouverte et enfin son doigt accusateur qui dit à l'instar de Zola « J'accuse ». Il est important de souligner que cette scène garde toute sa valeur dans un contexte oral africain et par rapport à l'importance de la parole car dans ce lieu public le droit à la parole se donne comme dans les contes puisque Guelwaar parle au nom de tous ceux qui refusent l'aide alimentaire des organisations non gouvernementales. On ne

saurait mieux comprendre et apprécier la scène sans son rapport à une articulation geste-parole ou corps-parole qui la compose. Ce sont aussi ces deux éléments qui fondent la technique des griots et des conteurs.

Rappelons que Guelwaar a été désigné par les anciens pour parler au nom du peuple et pour ce dernier. On observera que d'un point de vue symbolique cette scène est significative parce qu'elle se passe sur un lieu de meeting endroit idéal de la palabre, un espace ouvert où la conquête et la prise de la parole se font l'enjeu fondamental. Il est même significatif que le député- maire demande au modérateur et distributeur de la parole de « faire taire Guelwaar ». Cette scène est à mettre en rapport à celle finale du film. En effet après avoir rencontré les camions de l'aide alimentaire au retour du village de Baye Aly où les chrétiens ont récupéré le corps de Guelwaar les enfants ont commencé par ouvrir les sacs de riz et de mil avant de les verser par terre. Le mouvement de la caméra permet de voir les baobabs qui symbolisent l'arbre à palabre. Il en résulte un débat qui a opposé Gor Mac et Nogay la femme de Guelwaar quand il demande aux enfants d'arrêter de jeter la nourriture par terre sous prétexte que la Bible l'interdit. La réplique de la femme de Guelwaar ne s'est pas fait attendre puisqu'elle dit : « ce que la Bible interdit, c'est de ne pas respecter sa parole » car Gor Mac, Guelwaar et leurs amis ont promis de s'opposer farouchement à l'aide alimentaire.

On pourrait aussi évoquer *Ceddo* en particulier la scène du meeting que le roi a convoquée pour informer ses habitants des nouvelles dispositions de son royaume après avoir accepté l'islam. Le gestuel, la parole et la floraison des proverbes sont les particularités qui caractérisent cette scène qui rappelle à plus d'un titre les grands débats

sous l'arbre à palabre. Cette tendance est renforcée par le rituel et cela grâce au «sampee» bâton symbolise qui donne le droit à la parole aux ceddos.

On voit donc que la plus part des scènes de Sembène sont articulées autour de la parole, du geste et du rituel. Par conséquent, dans les films de Sembène, il y a manifestement une volonté de recréer les caractéristiques de la communication orale des traditions qui sont perceptibles chez les griots ou les conteurs car le corps et la parole sont les deux éléments expressifs que ces derniers utilisent. C'est sans doute la raison pour laquelle Murphy a pu écrire que pour Sembène « le cinéma est l'art moderne qui se rapprochait le plus de l'art du griot, avec son mélange de geste, du rituel et de la parole » (*Interview avec Sembène* : 239).

D'autres allusions telles que l'école à travers la question de la langue française, l'immigration sont présentes (*Guelwaar, La Noire de ...*) ou encore le racisme et l'esclavage (*La Noire de ..., Ceddo*). C'est ici qu'il faut rappeler la scène du repas dans *La Noire de ...* car dans cette dernière il est question à la fois du racisme, de la langue française, de l'isolement et de l'esclavage de Diouana. D'abord, la caméra nous présente la cuisine en plan d'ensemble puis en gros plan et enfin en demi-plan avant de se fixer sur Diouana et son tablier. Le tout dans un espace rétréci et clos qui métaphoriquement suggère l'isolement et l'enferment de Diouana. Il convient de s'arrêter un peu sur la succession du gros plan, du demi-plan et du plan rapproché qui semblent être constante chez Sembène. Est-ce que cette technique est tributaire de la démarche griotique ? Autrement dit, est-ce que c'est l'utilisation des mécanismes griotiques qui nécessitent l'usage répétitif de ces différents plans ? On ne sait pas si c'est la figure du griot qui explique la fréquence de ces procédés techniques. Toutefois on peut remarquer que ces

plans permettent de rendre plus visible l'objet représenté en particulier le corps mis en scène par Sembène dans sa globalité et dans ses particularités. Ensuite, la caméra se pointe en gros plan et en plan rapproché sur le masque accroché au mur comme pour témoigner. Il est pertinent de se demander si le masque appartient à une tradition griotique et si oui comment est-il inscrit dans cette tradition ? Sembène lui-même donne un début de réponse puisqu'il procède à un recyclage de la fonction traditionnelle du masque lorsqu'il déclare à Guy Hennebelle : « for me the mask is not a mystical symbol as it could have been to our previous ancestors but a symbol of unity and identity and the recuperation of our culture ». (*Ousmane Sembène Interviews*: 17). Dans une telle perspective il y a un déplacement de la fonction du masque d'une perspective symbolique et traditionnelle à celle politique et idéologique

L'insertion du masque dans la scène donne l'occasion de faire un voyage d'Antibes à Dakar sans pour autant affecter le déroulement de l'intrigue car c'est ce moment choisi par Sembène pour faire un flash back sur la vie de Diouana à Dakar en particulier quand elle cherchait du travail. Ce rappel où on remonte le passé de Diouana permet d'établir des contrastes entre sa vie isolée, enfermée et esclave d'Antibes dans la mesure où Diouana soutient que sa vie « se passe entre la cuisine, la salle de bain, le salon et la chambre à coucher ». Il est donc clair que cette vie d'Antibes contraste celle de Dakar marquée par un espace ouvert, symbole de son épanouissement. On observera que la cuisine dans laquelle Diouana est montrée seule assise avec son tablier, plongée dans des méditations et regrets s'oppose à la salle voisine large, espacée et aérée où les patrons de Diouana et leurs invités mangeaient et discutaient de l'Afrique et les « indigènes ». Grâce au travelling et aux mouvements de la caméra Sembène fait des va-et-vient entre la

cuisine et la salle à manger de ses patrons et cela grâce à Diouana qui fait des va et viens pour servir du riz aux invités ou pour amener du café. C'est pendant ces allers et retours que Diouana sera embrassé par un des invités de ses patrons qui soutient : « je n'ai jamais embrassé une négresse. » C'est aussi ce qui donnera l'occasion du débat sur Diouana et le français. Evidemment pour sa patronne Diouana ne parle pas la langue française mais la comprend. Ce qui permet à une invitée d'affirmer que dans ce cas Diouana comprend le français « par instinct comme un animal ». Ces propos renforcent si besoin en est la chosification de Diouana.

La seconde remarque sur les modalités de la représentation historique sembénienne concerne les dates car *Camp Thiaroye* se singularise par l'abondance des dates. A ce niveau la déclaration du sergent Diatta qui soutient que sa mère est morte en 1942 ou encore la présence des dates du 30 novembre 1944, du premier décembre 1944 à 3 heures du matin et 5 heures du matin comme paratextes sont des illustrations patentes. Il importe de souligner que la date est une composante essentielle de l'histoire puisque l'histoire a pour but de marquer, c'est-à-dire de dater les événements et de les situer dans le temps. La notion de date est aussi l'une des fonctions fondamentales du griot qui joue le rôle de calendrier des événements dans une société orale. D'ailleurs c'est cette capacité du griot qui fait de lui le gardien de la mémoire collective et individuelle parce qu'il est le seul membre de sa communauté capable de donner avec précision la date de telle ou telle bataille ou la naissance de tel ou tel roi. L'utilisation des dates est aussi une technique courante utilisée dans les films documentaires. Par conséquent, la date permet à Sembène d'articuler ses films autour de plusieurs registres dans lesquels différents domaines

cohabitent. Il s'agit essentiellement du griot, de l'historien et du documentaliste à l'occidental.

La troisième remarque qui mérite d'être faite sur les modalités de représentations des éléments historiques est liée à l'usage de la dédicace. En général la dédicace est une simple inscription placée par un auteur au début ou à la fin d'une œuvre pour mettre son œuvre sous le patronage d'une personne ou d'un groupe de personnes illustres ou influentes pour témoigner des sentiments d'amitié ou de gratitude. Mais la dédicace sémébienne donne à penser puisque le film *Emitai* s'ouvre par: « Ce film est dédié à tous les militants de la cause africaine ». Évidemment, il est manifeste que cette dédicace n'est pas gratuite car elle est une formule langagière de portée idéologique et historique contenant un message. Elle exprime une filiation, un rappel qui s'enracine dans le combat de tous ceux qui ont lutté pour la libération africaine. En dédiant son film aux militants de la cause africaine, Sembène inscrit le film dans une perspective de combat consacrée à la réhabilitation de l'histoire africaine et à la conservation de sa mémoire. On peut imaginer que la dédicace s'adresse à tous ceux qui se sont levés contre l'impérialisme africain et pour le triomphe de la réhabilitation africaine. Signalons que la dédicace fait écho aux contes africains où il y a toujours une morale qui rappelle une filiation et cela en rapport au caractère pratique des contes. Si la dédicace sémébienne recoupe les contes c'est parce dans les deux l'aspect didactique, la finalité pratique et la recherche d'idéal sont de mises. Par conséquent, la dédicace sémébienne est métaphorique par sa forme raccourcie et sa connotation, et elle préfigure les enjeux idéologico- politiques qui sous-tendent le film.

La quatrième remarque est relative à l'évocation des éléments historiques par le biais des noms. C'est ainsi que dans *Emitai* les noms de de Gaulle et du Maréchal Pétain font écho à la seconde guerre mondiale et de ses implications coloniales. Il est intéressant de relever l'une des scènes clés et comique du film. On se rappelle de la scène de discussion entre le caporal et le sergent quand le premier soutient que « Maréchal Pétain est le père de la France » ou encore « on chantait le Maréchal Pétain maintenant de Gaulle. Il s'agit essentiellement de la scène du changement des portraits de Pétain à de Gaulle car les soldats voient les portraits changer sans vraiment comprendre ce que cela signifie encore moins les implications de ce changement. La séquence est annoncée par l'arrivée d'un messager qui amène la nouvelle du remplacement de Pétain par de Gaulle. La scène se déroule la nuit puisque les jeux de lumières permettent de voir le messager venir à vélo avec beaucoup de portraits de de Gaulle. Elle est présentée en gros plan et en plan rapproché avec un focus d'abord sur le portrait de Pétain et ensuite sur celui de de Gaulle. Le sergent Badji remplace le portrait de Pétain par celui de de Gaulle et dit au caporal que « c'est le nouveau chef de la France et il est un général de deux étoiles ». Evidemment la réplique du caporal ne tarde pas car ce dernier lui dit : « Où tu vois deux étoiles commandées sept étoiles ? Moi caporal toi sergent. Comment moi commander toi ? Tu me prends pour un con ». Au delà du caractère comique, la scène garde tout son poids symbolique car elle permet d'établir un parallélisme et paradoxe entre la lutte contre le barbarisme nazi (la lutte pour la liberté) et la perpétuation de ce même barbarisme (asservissement des colonisés) dans l'espace colonial et qui a fait dire à Kabebe le chef Diola qui a remplacé Djimeko que « les Blancs sont de vrais barbares ».

L'idée d'utiliser et d'apposer le portrait de Pétain et de de Gaulle est une stratégie qui ne trompe pas. Elle vise à montrer que pour les Africains il n'y a pas de distinction entre de Gaulle symbole de la liberté et le maréchal Pétain celui du triomphe nazi mais plutôt une équivalence. Donc Sembène inverse les deux non pas en les mettant dans un rapport d'opposition mais de complémentarité voire même d'égalité puisque pour les Africains le colonialisme est synonyme du nazisme. De ce point de vue, Sembène déconstruit la lecture de l'histoire de la seconde guerre mondiale qui présente de Gaulle comme un libérateur. Il y a donc dans cette scène une relecture de l'histoire officielle de la France à travers le grand tableau présent dans le film sur lequel est marqué l'héritage de la France. D'ailleurs Sembène déclare à Nourédine Ghali : "The story of people killed in Senegal is De Gaulle; the story of Algeria in 1945 is De Gaulle; the story of Madagascar is De Gaulle; why do people want De Gaulle presented as a hero or a superhero?" (*Ousmane Sembène Interviews* : 80). En outre, nous signalerons que le nom de de Gaulle est aussi présent dans *Camp Thiaroye* lors de la scène inaugurale car durant le défilé militaire on entendait parmi la foule les écoliers dire : « vive de Gaulle ».

A côté des noms et figures historiques de la France Sembène propose aussi ceux Africains. C'est dans cette perspective qu'on pourrait aussi citer le nom de Guelwaar ou Ceddo noms éponymes des films qui renvoient à toute une histoire comme l'illustrent ces propos de Guelwaar prêtés à Kocc Barma, philosophe wolof qui s'est distingué par ses leçons morales lorsqu'il soutient : Kocc Barma disait que « l'aide tue la vergogne, la honte et le courage ». C'est ici qu'il importe de souligner que dans la tradition griotique le nom évoque toute une histoire. On retrouve cette importance du nom dès les premières scènes de *Keita ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté dans la mesure où le griot a



commencé par expliquer à Mabo la signification et l'origine du nom de famille Keita<sup>15</sup>. Il est même possible de dire que toute l'intrigue du film s'articule autour de cette quête. Si Sembène a recours aux noms pour évoquer l'histoire coloniale c'est parce des noms comme Pétain, de Gaulle sont intimement liés à la colonisation au sens où ils sont symboles tandis que Guelwaar, Kocc Barma émanent de la culture traditionnelle et des symboles africains. L'évocation des noms français et ceux des Africains a l'avantage de permettre à Sembène de mettre face à face deux mondes symboliques (français et africain) dos à dos, c'est-à-dire l'histoire africaine et celle française et qui se retrouvent simultanément confrontées l'une à l'autre dans l'entreprise coloniale. Il va sans dire que cette présence des symboles relève de l'influence des traditions sur les procédés de mise en scène des éléments historiques.

Du reste, d'autres symboles sont utilisés par Sembène dans son entreprise de la représentation historique. Il s'agit du bateau (*La Noire de ...*, *Camp Thiaroye*), des chaînes et séances de marquage (*Ceddo*) et du tablier de Diouana (*La Noire de ...*) qui rappellent l'esclavage, de la valise qui évoque l'exil et l'immigration (*La Noire de ...*, *Guelwaar*), de l'école symbolisée par la question de la langue française, (*Guelwaar*, *Camp Thiaroye*, *La Noire de ...*, *Emitai*). Par exemple, c'est par le retour de la valise et du masque de Diouana à Dakar que se termine *La Noire de ...*. Durant cette scène finale la valise est prise tour à tour en plan d'ensemble, en gros plan, et en plan éloigné. Grâce au travelling on voit le patron de Diouana avec la valise et le masque en main parcourir les rues de Dakar à la recherche du domicile familial de Diouana. L'enfant le suit depuis la place publique jusqu'à la maison. Une fois que ce dernier dépose la valise et le masque

---

<sup>15</sup> D'ailleurs le griot reproche à l'instituteur de ne pas connaître l'histoire de son nom et d'occuper tout de même une position privilégiée, celle d'éducateur.

l'enfant prend le masque et se met à le poursuivre. Il est donc clair que le choix d'intégrer la valise dans cette scène n'est pas fortuit. Elle participe à une volonté de témoigner de l'exil car Diouana est aussi une exilée et une immigrée au delà de son esclavage. De ce point de vue, Sembène articule esclavage, exil et immigration dans un même schéma comme pour dire que les trois découlent d'une même structure.

D'autres symboles relatifs à la religion chrétienne, comme la présence de la Bible, les scènes de catéchisme, la croix sont aussi perceptibles dans *Ceddo*. Du point de vue de Sembène la religion chrétienne est l'outil qui avec l'école vont accompagner la colonisation car Sembène écrit « Dans la légende, on dit que les souris se mettent à deux pour grignoter le pied du dormeur : l'une souffle, l'autre ronge [...]. Celle qui souffle c'est la religion. Celle qui ronge, l'impérialisme » (*L'Harmattan* : 77). Dans une telle dynamique la religion chrétienne est alliée de l'impérialisme. Sembène n'est pas le seul à voir le rapport indissociable entre la colonisation et l'église puisque ce rapport est l'un des points centraux du film de Téo, *Le malentendu colonial* où ce dernier affirme que « sans l'église et son apport dans l'entreprise coloniale la colonisation n'aurait pas lieu » car l'église a joué tout à tour le rôle d'éclaireur, de propagande, de mystification, d'acceptation de l'entreprise coloniale mais également a contribué grandement à l'expansion de la culture coloniale à travers l'implantation des écoles et églises. Dans une optique, la religion chrétienne a été une arme culturelle, idéologique et politique.

Enfin remarquons que dans tous ces procédés les éléments historiques sont pris en charge sous le mode de l'anamnèse dans la mesure où Sembène a été témoin de plusieurs étapes de la colonisation (période coloniale, indépendance, post-coloniale). C'est donc grâce aux souvenirs que Sembène peut remonter le cours de l'histoire de la colonisation

pour reconstruire l'entreprise coloniale. Par conséquent, la présence des éléments historiques dans les films de Sembène correspond à une réalité car étant visible dans l'ensemble des films. Les renvois ou allusions historiques abondent dans les films et se présentent sous plusieurs modalités qui sont des dates, des événements, des noms, des symboles, des lieux, et des paratextes. Tous ces procédés ont plusieurs rapports avec la technique griotique qui allie parole, geste, mimique, noms, symboles, dates, événements, lieux, paratextes et allusions que Sembène s'approprie. Dans une telle optique, les modalités de la réécriture filmique sembénienne de l'histoire sont influencées par les techniques griotiques. Par conséquent, la figure du griot est présente à tous les niveaux de la représentation historique sembénienne.

Même si la figure du griot n'est pas évoquée ou présente physiquement il n'en demeure pas qu'elle soit perceptible en filigrane c'est-à-dire implicitement et commande le mode de représentation historique sembénienne. C'est ici qu'il est opportun de noter que les films de Sembène sont traversés par des histoires superposées qui sont perceptibles comme l'illustrent *Ceddo* ou *Guelwaar*. Dans *Ceddo* par exemple plusieurs histoires sont imbriquées les unes sur les autres. Il s'agit de l'histoire de la princesse Dior, du roi, de l'iman, des ceddos, des musulmans et des esclaves. Cette articulation d'histoire à plusieurs tiroirs se prolonge dans la configuration de l'espace du film et elle renforce le chevauchement des récits. C'est ainsi que l'espace de la princesse Dior et de son ravisseur se situe dans les périphéries du village aux alentours du marigot. Les mouvements de la caméra permettent de le parcourir dès les premières scènes du film et cela grâce au travelling. Il est même singulier que dès les scènes inaugurales, le ceddo ravisseur utilise une corde pour délimiter cet espace.

L'espace de l'imam et de ses disciples est marqué par des briques en banco et une clôture en pailles qui tiennent lieu de culte où les protagonistes récitent le coran, répètent le nom d'Allah et accomplissent la prière. Celui du prêtre est indiqué par une baraque devant laquelle une croix chrétienne permet de confirmer que c'est une église. L'espace du marchand d'esclave est illustré par des esclaves attachés et marqués avec du fer ou encore par des vendeurs d'esclaves qui sont à la recherche d'arme à feu. Quant à celui des ceddos il n'est pas bien précis. Ce qui suggère dans une certaine mesure la perte de leur indépendance et de leurs voix. Toutefois la scène de leur réunion privée après avoir été expulsés par l'imam à la seconde assemblée générale permet de se faire une idée de leur espace car les ceddos sont montrés dans leurs bois sacrés à cotés de leurs maisons en pailles et palissades discutant et consultant leurs fétiches pour voir s'il fallait s'exiler, se convertir ou se battre. Il est remarquable que tous ces espaces soient montrés par la combinaison de gros plan, demi- plan et en plan, en travelling, en focus avec des superpositions ou alternances qui font échos aux récits.

On notera par ailleurs que l'alternance entre les scènes rend compte de ce tissage d'un récit principal articulé à plusieurs récits. C'est ainsi que la scène du rasage et du changement de nom s'alterne avec la scène des derniers moments de Dior Yacine avec son ravisseur quand ses derniers ont été avertis de la mort du roi et de l'usurpation du pouvoir par l'imam. Nous signalerons au passage que cette usurpation du pouvoir prolonge celle de l'identité des ceddos à qui des noms musulmans seront donnés au détriment de leurs noms traditionnels. Il y a donc dans *Ceddo* un ensemble de récits qui s'emboîtent, se côtoient et se juxtaposent à côté du récit principal. Cette technique se manifeste par une fragmentation de l'espace. La scène du meeting que le roi a convoquée

sur la place publique illustre le mieux cette répartition spatiale des différents protagonistes. En effet, grâce au travelling, aux gros plans, aux plans d'ensemble et demi-plan la caméra permet de visualiser l'ensemble des personnes présentes à cette réunion dans leurs espaces respectifs. D'abord les ceddos qui arrivent en premier sur le lieu de la réunion avec leur bois mort sur la tête. Dès leur arrivée Jogomay, leur porte parole dépose le «sampee », jette son bois mort par terre et s'assoit. Les autres ceddos le suivent. On voit le prêtre arriver et prendre place à côté du marchand d'esclaves. Puis, arrivent l'imam et ses disciples qui vont se mettre sur une natte faisant face au roi et sa délégation qui sont les derniers à arriver sur ce lieu public. Cette scène qui se tient sous le baobab que la caméra permet d'appréhender rappelle la palabre car c'est la parole et l'argumentation qui sont en jeu dans la mesure où chaque partie entend défendre sa cause. C'est ce qui explique l'abondance des proverbes qui d'ailleurs font référence au baobab comme l'illustre ce proverbe de Madior quand il dit au roi : « le vent qui terrasse le baobab n'épargnera aucun autre arbre. ». Du point de vue de Madior l'imam est un grand danger et tous les problèmes que rencontrent le roi et son royaume sont causés par lui. En laissant l'imam prendre de l'ascension sur ses habitants le roi tend vers sa perte inévitable.

Cette démarche sembénienne s'apparente aux contes africains car dans ces derniers chaque personnage est associé à un espace qui permet de le caractériser et d'avoir des impacts sur son comportement. Il y a donc l'empreinte des traditions orales sur les films qui leurs donnent leurs allures africaines. *Guelwaar* aussi contribue à exemplifier cette stratégie narrative car dans ce film l'histoire tourne d'abord autour du corps de Guelwaar. Mais au delà de cette histoire principale coexistent d'autres histoires.

Autrement dit, pendant que la recherche du corps de Guelwaar se poursuit d'autres récits se greffent à cette quête. Il s'agit de l'histoire de Barthélémy qui a immigré en France, de Sophie la fille de Guelwaar qui mène une vie de prostituée à Dakar, du frère de Mor Ciss qui a fait deux enfants à la deuxième femme de son propre frère et enfin l'histoire de l'aide au développement.

Il est donc clair que dans une certaine mesure *Guelwaar* reprend la structure de *Ceddo* avec ses récits éclatés et articulés les uns sur les autres. Toutefois dans *Guelwaar* le film se termine par une paix, une réconciliation entre chrétiens et musulmans alors que dans *Ceddo* on ne voit pas cette réconciliation. L'élimination de l'iman par Dior Yacine à la scène finale peut être interprétée comme une libération de son peuple. On soulignera que cette technique sémébienne qui consiste à tisser des récits secondaires à l'intérieur de celui principal est très proche des mécanismes griotiques de la narration où plusieurs histoires s'emboîtent et cela grâce à la digression.

Les modalités de la réécriture filmique de l'histoire sémébienne procèdent par une domestication des éléments historiques selon une stratégie de décentrage. D'abord, Sembène procède par sélection car ce ne sont pas tous les événements qui vont être pris en considération. Il fait des emprunts de certains éléments historiques de manière fragmentaire et hétérogène pour reconstituer les événements douloureux de l'histoire coloniale.

Ensuite, par recyclage car Sembène change l'ordre des événements en y ajoutant la fiction. Signalons que l'ordre de présentation des événements dans les films est différent de l'ordre réel car dans la réalité les faits ne se sont pas passés comme dans les

films. Il y a donc un déplacement, un changement des événements et ingrédients en fonction des souvenirs de Sembène et par rapport à ses préoccupations.

Puis, par réappropriation en naturalisant les éléments historiques dans la fiction. Entendons ici que les éléments historiques ne peuvent pas supplanter les faits historiques. Tout au plus ils ont une valeur historique dans la mesure où ce sont des renvois et des échos à la réalité historique. Il est intéressant de noter que cette réécriture ou mise en récit des événements historiques crée l'illusion réaliste par le rajout des détails comme les objets, emblèmes, métaphores, symboles, figures et noms qui viennent préciser les étapes historiques. Dans une telle optique, la présence massive des ingrédients historiques donne une double dimension aux films de Sembène où documentaire et fiction se côtoient, se complètent et s'alimentent réciproquement. Par conséquent, dans les films de Sembène il y a une double articulation entre éléments historiques et fictionnels. C'est ainsi que parfois la fiction est tissée autour des éléments historiques (*Camp Thiaroye, Emitai, La Noire de ..., Ceddo*). Tantôt ce sont les éléments historiques qui sont articulés autour de la fiction (*Guelwaar, Faat Kiné, Borom Sarret*). Dans les deux cas Sembène récupère les éléments historiques, les déplace, les recycle et les naturalise dans la fiction selon une stratégie de déconstruction- reconstruction pour en faire des récits inédits. C'est un processus créatif qui permet un bouleversement des éléments factuels en les démolissant avant de les recomposer selon une logique et des normes nouvelles. Si la déconstruction implique une rupture avec l'ancien la reconstruction en revanche obéit à une volonté de faire du nouveau. Ce faisant, on aboutit à des décalages entre fiction et réel, entre éléments historiques et éléments fictionnels, entre narration historique et celle fictionnelle. On peut donc dire que dans les films de

Sembène la fiction et l'histoire entretiennent des relations de complémentarité et d'indépendance car si la fiction est l'espace narratif de l'écriture filmique de Sembène le cadre historique reste celui de l'espace temporel. Dans une telle perspective, la relation de l'histoire et de la fiction est au cœur des représentations filmiques de Sembène.

C'est ici qu'il y a lieu de souligner que les modalités d'usage des ingrédients historiques posent en toile de fond la question de la vraisemblance et de la vérité historique d'une part et d'autre part pose le rapport entre la fiction et l'histoire, entre l'histoire et la mémoire.

Pour conclure retenons que l'analyse de la présence des ingrédients historiques a révélé la présence de plusieurs éléments qui se côtoient, se juxtaposent, se superposent et se complètent. Cette technique opère selon une stratégie de refus et de résistance qui a pour finalité de reconstituer une histoire oubliée, marginalisée et refoulée. Elle est tributaire du patrimoine culturel et traditionnel du griot qui permet à Sembène de tisser des liens entre différentes périodes historiques et thématiques de la colonisation, et de jeter des ponts entre histoire et ses modalités de représentation, entre histoire et fiction. Si « le griot fait revivre l'histoire » selon l'expression de Chevrier (*L'arbre à palabre*: 30) on peut donc dire que cette revivification se fait à travers les dates, noms, symboles, allusions et cela pour conserver la mémoire et rester fidèle au passé. Le dénominateur commun des tous ses éléments vivificateurs demeure la trace, la preuve et le témoignage.

Enfin, l'histoire qu'évoque Sembène même s'il y a des éléments historiques qui l'encadrent, le traversent et le déterminent demeure une histoire composée esthétiquement et idéologiquement. Mais s'il est vrai que la figure du griot a fortement



influencé les modalités de représentation historique sémébienne quels sont alors les enjeux qui la sous tendent, la conditionnent et expliquent sa mise à jour.

### V.3- Enjeux d'une écriture griotique et filmique de l'histoire

Nous avons vu que l'analyse du contexte historique de la représentation historique de Sembène nous a permis de situer Sembène dans une problématique plus générale qui est celle d'une réhabilitation du passé de l'Afrique et des Africains que la colonisation avait nié, humilié et chosifié selon l'expression de Césaire. Celle des modalités a montré un branchement avec la figure du griot d'une part mais également une cohabitation de plusieurs techniques qui opèrent par déplacements, configurations, réappropriations selon une logique de déconstruction-construction d'autre part. Le tout est tissé autour d'une double structure où la fiction et le documentaire s'articulent l'une sur l'autre, cohabitent et s'alimentent réciproquement. C'est donc dire que c'est à partir d'un contexte de contentieux historique et d'une stratégie de décentrage c'est-à-dire une démarche inversée consistant à valoriser ce qui a été bafoué et renié, à recentrer ce qui a été marginalisé qu'il faut situer Sembène. Si l'on croit Michel Laronde le décentrage est un procédé d'écriture qui exerce une « torsion sur la forme et la valeur du message ». En effet, écrit Laronde : « est « décentrée » une Écriture qui, par rapport à une langue et une culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. » (*L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain* : 8). Evidemment dans le cas sémébien ce n'est pas par rapport à la langue ou à la culture que le décentrage nous intéresse mais plutôt dans le domaine historique et de son écriture.

Dans une telle perspective, il est possible de soutenir que le décentrage de l'écriture historique à laquelle procède Sembène se situe à trois niveaux. D'abord, il s'actualise au niveau de la forme puisque qu'il se fera par le biais du cinéma et à travers la figure du griot où la parole, l'image et la mimique seront mises en valeur. Autrement dit, le décentrage historique se fera sous une modalité fictionnelle et cela grâce à un recyclage des traditions africaines en particulier les recettes griotiques. Ensuite, il se manifeste sur le plan du contenu par une réécriture historique et griotique qui rendra connu et célèbre auprès du public certains événements méconnus comme ceux de Thiaroye et d'Effok. Par conséquent, il révélera la vérité historique sur la colonisation et ses multiples conséquences sur les sociétés africaines. Enfin, il se matérialise à travers une rhétorique de dénonciation, de refus et de résistance à l'image de ses personnages puisque le décentrage de l'écriture historique sémébienne sera surchargée idéologiquement et politiquement comme le reconnaît Sembène lui-même en parlant de *Ceddo* lorsqu'il confesse à David Murphy : « I admit that the film is not historical but it is my version. » (*Ousmane Sembène Interviews* : 174). Pour résumer ces différents procédés on retiendra que le regard historique se fera à partir d'une perspective filmique avec une technique griotique et une rhétorique anti-coloniale comme outil théorico idéologique. Ainsi se créent des écarts historiques entre modes d'écriture, contenus et formes historiques dans la mesure où les faits sont déplacés, réinterprétés, reconfigurés selon une nouvelle logique qui est celle de la réhabilitation des cultures africaines et de l'établissement de la vérité sur le fait colonial et ses implications. Le but est d'aboutir à des décalages et inversions entre le centre et la périphérie, entre l'histoire officielle du colonisateur et l'histoire marginalisée du colonisé. La conséquence qui en découle dans la perspective

sembénienne est que la version historique proposée se situe à côté de l'histoire officielle pour l'incliner, la contredire et la réécrire. Il faut donc souligner que cette vision griotique sur l'histoire coloniale n'est pas gratuite. Elle participe à un besoin de réappropriation historique. Mais s'il en est ainsi quelles sont les finalités de cette réappropriation et réécriture de l'histoire à travers la figure du griot? Nombreux sont les enjeux qui traversent les films de Sembène.

Le premier enjeu est le refus du silence et de l'oubli qui ont marqué certains événements comme le massacre des tirailleurs à Thiaroye ou encore celui de l'effacement du village d'Effok. En effet, Sembène déclare à Samba Gadjigo en parlant du *Camp Thiaroye* que « ces hommes ne mourront plus maintenant, grâce au cinéma. Les Français les ont tués, mais le cimetière existe encore à Dakar. Nous l'entretiens toujours, mais mon gouvernement n'en dit rien. Il n'existe aucun papier officiel (*Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers* : 83). Dans une telle perspective, les films sembéniens témoignent d'un passé qui tend à être oublié ou refoulé.

Par conséquent, il y a une volonté de conscientiser et d'éduquer l'opinion publique sur des événements comme celui de Thiaroye ou d'Effok car ce sont des événements non seulement qui sont méconnus de l'opinion publique mais également sont absents des manuels historiques. C'est ici qu'il est opportun de convoquer le film de Dani Kouyaté *Keita! L'héritage du griot* puisqu'il traite d'une page de l'histoire d'Afrique, l'épopée mandingue. Mais il traite surtout de l'oubli progressif de cette histoire. On se rappelle que le film commence par cette déclaration : « L'Afrique ne sait plus écouter ses griots, qui au demeurant, perdent progressivement l'art de lui parler ». Dans une telle optique, le griot est celui qui lutte contre l'oubli. A ce niveau la déclaration de Djeli

Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* est assez édifiante lorsqu'il affirme que : « sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli ; nous sommes la mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 9).

Le second enjeu lisible dans les films est une volonté de déconstruire une histoire fallacieuse qui ne restitue pas les événements historiques de manière fidèle et objective mais plutôt selon des objectifs d'asservissement et de domination des colonisés car comme le dit si justement Fanon quand il soutient que l'histoire coloniale est accomplie et écrite par les colonisateurs et consommée par les colonisés. (*Les damnés de la terre* : 36). On peut donc dire que c'est contre cette tendance que s'élève la représentation historique sembénienne car Sembène soutient dans *The Making of African Cinema* que « dans les livres scolaires les colons ont montré Samory comme un barbare mais c'est faux. Samory est l'homme le plus important pour l'unité africaine. Il était plus pragmatique. Samory n'était pas un saint mais en son temps il était le meilleur ». Il est donc essentiel de souligner qu'il y a un décalage entre la version historique officielle et la vérité historique des faits. C'est par rapport à un tel argument qu'il faut inscrire la scène de la lettre dans *La Noire de ...*. Lorsqu'on analyse cette scène on se rend compte qu'elle est annoncée par le masque sur lequel la caméra se fixe en gros plan puis en plan d'ensemble et en plan rapproché. Ensuite c'est par un travelling que le tour de la salle nous est présenté passant en revue la patronne, le patron avant de se poser sur Diouana et son visage. Dès que le patron commence à écrire la lettre on voit Diouana pincer les lèvres, fermer les yeux avant que les larmes ne commencent à couler. Puis, elle déchire la lettre et affirme : « C'est pas vrai. Ce n'est pas ma lettre. Ici je suis prisonnière ... Je suis

leur esclave ». Il est clair que dans cette scène Sembène établit le mensonge des patrons de Diouana à travers leur lettre fabriquée de toute pièce. D'un point de vue symbolique il fait des parallélismes entre la lettre simulée de Diouana et la version de l'histoire coloniale dans sa version officielle. De ce point de vue, la version historique sénégalaise va à l'encontre de celle officielle dans un double mouvement, de contestation et d' « alternative historique » selon l'expression de David Murphy qui fait de *Ceddo*, *Emitai*, *Camp Thiaroye* des tentatives d'alternative historique. « In these three films, Sembène creates an alternative history of colonialism to the one proposed by the discourse of empire, revealing the conflict and resistance that had effectively been erased from the coloniser's accounts. His art becomes an act of resistance in the struggle for the memory of colonialism » (*Sembène: Imagining Alternative in Film and Fiction*: 185). La notion d'alternative historique est intéressante parce qu'elle peut s'entendre de deux manières. D'abord, en tant que résultat puisqu'elle se présente comme un produit historique qui peut suppléer à celui officiel. Ensuite, au niveau de la modalité d'écriture de cette histoire surtout si l'on sait que dans la perspective sénégalaise elle se fera dans le cinéma avec la figure du griot. Certes les propos de Murphy sur Sembène et son art sont justes et pertinents mais ils sont incomplets car l'alternative historique à laquelle Murphy se réfère quand il parle de Sembène et de son art dépasse le cadre de *Ceddo*, *Emitai* et *Camp Thiaroye*. Nous estimons qu'il faut intégrer à cette liste de Murphy *La Noire de ...*, *Guelwaar* et *Niaye* pour ne pas limiter la prise en charge de la représentation historique sénégalaise. Cette manière de percevoir la question historique chez Sembène est réductrice et ne tient pas en compte de la dimension post-coloniale si chère à Sembène en tant que conséquences et ramifications de la traite négrière transatlantique et

de la colonisation. Nous ne pensons pas que la représentation historique sembénienne peut se concevoir dans sa totalité sans la partie post- coloniale que Sembène désigne tantôt par « le néocolonialisme ». En effet, Sembène déclare dans une interview à Alioune Touré Dia: « In African history there are periods that we can't perfectly grasp today. There is the beginning of slavery, the installation of French rule, the assimilation, and in between all these time, there was the war of 1914- 1918, the war of 1939- 1945. At each period, an external event knocks against the wall of Africa. For me, without being a historian, I try to analyze these aftereffects » (*Ousmane Sembène Interviews*: 124). A partir de cette prise de position de Sembène sur l'histoire de l'Afrique en général et de ses multiples périphéries depuis l'esclave il devient alors possible de soutenir que la question historique chez Sembène reste une thématique constante qui dépasse *Ceddo*, *Emitai* et *Camp Thiaroye* comme il le fait remarquer: « After the slave trade and colonization we are living at a time of neocolonialism.» (*Ousmane Sembène Interviews*: 53).

Du point de vue de Sembène même si officiellement la colonisation est terminée elle existe encore sous forme voilée notamment à travers le néocolonialisme. Sans doute pourrait-on ajouter que pour Sembène, l'histoire enseignée aux élèves et étudiants est une histoire fausse et falsifiée et par conséquent elle mérite d'être corrigée. C'est pourquoi dans une interview accordée à Rolf Richter il soutient: « History is a great relevance to the present. The children learn history, but from our point of view today, the history taught in school has to be corrected and revised" (*Ousmane Sembène Interviews*: 102). On retrouve dans ces propos de Sembène la thèse de falsification ou de déformation de l'histoire africaine. C'est ici qu'il est opportun d'évoquer la proximité de Sembène avec tous ceux qui ont lutté pour la restauration de l'histoire africaine et de la dignité noire

notamment Cheikh Anta Diop dans *Nations nègres et cultures* où il accuse le colonisateur de la « plus monstrueuse falsification de l'histoire de l'humanité. » Pour Cheikh Anta Diop c'est cette falsification qui est le fondement et la justification de l'entreprise coloniale. Dans une telle logique toute démarche qui va à l'encontre de l'entreprise coloniale doit s'attaquer aux arguments falsificateurs. La volonté de corriger une histoire falsifiée est une constante qu'on retrouve chez tous ceux qui ont lutté pour la réhabilitation de l'homme noir et de sa dignité de Frobenius à Sembène en passant par Senghor, Césaire, Cheikh Anta Diop, Fanon, Memmi pour ne citer que ceux là. C'est pourquoi nous partageons le point de vue de Sada Niang lorsqu'il soutient que les films de Sembène: « tentent de rétablir la vérité d'un continent, de ses femmes et de ses hommes pour contester les images d'une Afrique inventée par le savoir occidental. » (*Littérature et cinéma en Afrique francophone* : 27).

Le troisième enjeu est lié aux deux premiers et vise à la réhabilitation de la vérité historique sur l'entreprise coloniale par le biais du cinéma. Ici l'enjeu est essentiellement l'auto-représentation et cela pour plusieurs raisons. D'abord si l'on croit Marc Mangin, dans un article intitulé « L'Afrique sans fric », le cinéma a été introduit dans les colonies « à une époque où l'homme noir a été dépossédé de sa destinée, où il était considéré comme un être primitif, sans culture et sans histoire » (*Cinéma* : 271). Dans une telle optique, le cinéma avait pour mission d' « éduquer et de civiliser l'homme noir ». Ensuite les films tournés en Afrique étaient utilisés par les Européens pour prouver à leurs publics la supériorité du Blanc puisque comme le remarque Nwachukwu Frank Ukadike : « Everything that symbolized African culture was discredited as primitive, ungodly, and unchristian. » (*Black African Cinema* : 28-29). Entendons ici que l'Afrique

et sa culture étaient synonymes de primitif et de barbarisme. Par conséquent, le cinéma permettait de reproduire et d'amplifier les stéréotypes racistes sur l'Afrique et les Africains. C'est sans doute la raison pour laquelle Sembène a décidé de se battre sur le terrain de l'adversaire qui est aussi celui de l'image dans la mesure où il fallait décoloniser le regard et la mentalité comme le remarque Olivier Barlet : « corriger les mythes colportés par les images occidentales [pour] changer la vision qu'ont les Occidentaux du continent et de la culture noire aussi bien que celle qu'en ont les Africains eux-mêmes » (*Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question* : 62). C'est dans ce sillage qu'il faut inscrire la déclaration de Sembène lorsqu'il écrit que : « Des ethnologues à travers leurs commentaires, ont utilisé le cinéma pour établir la soi-disant supériorité de leur civilisation. Ces « africanistes » ont menti à leur propre public » (*L'Afrique et le centenaire du cinéma* : 10). Dans une telle dynamique si écrivains, sociologues, ethnologues, historiens, africanistes ont proposé respectivement des versions littéraires, sociologiques, ethnographiques, historiennes et africanistes de l'histoire coloniale celle sembénienne rentre dans le cadre d'une perspective filmique.

Ce troisième enjeu est relatif à la conception sembénienne du cinéma qui assigne au cinéma une mission éducatrice. En effet, dans *Bingo* Sembène déclare « La meilleure école, c'est le cinéma [...]. Le cinéma fait partie intégrante de notre culture. » (*Bingo* : 58). Cette déclaration sembénienne, surtout dans sa deuxième partie, est problématique. Est-il pertinent de soutenir que le cinéma fait partie de la culture africaine ? A quelle culture africaine Sembène se réfère-t-il ? A la culture africaine traditionnelle, c'est-à-dire celle d'avant la colonisation ou celle post-colonisation disons celle de l'après de la fin officielle de la colonisation ?



Le quatrième enjeu est d'enseigner et de promouvoir une histoire des marges et des à- côtés que l'histoire officielle occidentale ne considère pas comme relevant de l'histoire. La figure du griot montre que l'histoire de l'Afrique ne commence pas avec la colonisation car dans la perspective sembénienne cette histoire était sauvegardée par le griot qui est chargé de la perpétuer de génération en génération. C'est par rapport à une telle perspective que l'on peut dire que : « dans l'Afrique traditionnelle quand un griot meurt c'est une bibliothèque qui brûle » pour reprendre la formule d'Amadou Hampaté Bâ. C'est aussi dans le même horizon que Sembène affirme à Mamadou Niang en parlant des fonctions historiques du griot : « He was a guardian of the past and the truth ». (*Ousmane Sembène Interviews* : 206). Dans une telle optique, les ressources du griot sont des sources précises pour l'historien et c'est en ce sens que les films de Sembène et le personnage de Sembène sont des lieux de mémoire au sens que Nora donne à cette expression dans *Les lieux de mémoire*. Pour Pierre Nora « les lieux de mémoire peuvent être des monuments, des personnages importants, des musées, des archives, des symboles, des institutions ». Le point commun de tous ces éléments est qu'ils « sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers ». (*Les lieux de mémoire* : XXXIV). Tous ces lieux permettent la « recomposition » de l'éclaté. Ils sont aussi des « traces » qui « relient » « le présent au passé » car comme remarque Sembène, il est important de connaître son passé dans la mesure où ce dernier prolonge le présent et le futur. En effet, il déclare à Alioune Touré Dia: « It is important to know the past. The past is nothing than a reflection of the present or the future. » (*Ousmane Sembène Interviews*: 123). C'est ici qu'il faut noter, comme nous l'avons démontré dans nos développements antérieurs,

que les films de Sembène présentent les éléments historiques de manière hétérogène et fragmentaire ce qui correspond à la fragmentation de la mémoire. De ce point de vue il y a recomposition ou reconstitution des éléments disparates qui sont les dates, symboles, noms, lieux et documents.

Enfin, le dernier enjeu est le point commun de tous les enjeux précités. Il s'agit fondamentalement de celui identitaire et qui se matérialise dans une auto-recherche. Sembène déclare à Samba Gadjigo: « On ne fait pas l'histoire pour se venger, mais pour s'enraciner. » (*Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* : 83). De façon fondamentale les films de Sembène posent la question identitaire car ils réclament une autre histoire face à une histoire officielle dont le griot se fera l'historien et le témoin. Ce griot procédera par une correction, une appropriation, une écriture et une diffusion.

C'est dans une telle dynamique qu'il faut situer la déclaration constante de Sembène selon laquelle « il parle à son peuple et pour son peuple ». Si Sembène prétend parler au nom de son peuple et pour son peuple c'est parce qu'il se présente en défenseur de son peuple et de son identité. Il est un peu comme son propre héros Guelwaar puisque Sembène affirme à Bern Wolpert en parlant de Guelwaar : « He wanted to strength the identity of his people and defend their autonomy. » (*Ousmane Sembène Interviews* : 163). Il est important de comprendre ici que cette mission passe nécessairement par une réécriture historique car Sembène soutient : « Every people should have the memory of their own history. Africa has not acquired that historical memory, especially in the Francophone countries ». (*Ousmane Sembène Interviews* : 139). Si l'histoire officielle se définit comme écrite alors celle du griot est orale et filmique, c'est-à-dire qu'elle combine la parole, le geste et la mimique. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Marc Ferro

quand il soutient que « chaque société secrète sa propre histoire face à l'uniformisation de la connaissance historique » (*Dix leçons sur l'histoire du vingtième siècle* : 87).

Entendons ici que la représentation historique sembénienne manifeste un désir de corriger une histoire défectueuse et de témoigner une histoire cachée et refoulée. Par conséquent elle a pour finalité de combler des vides ou poches qui marquent certains événements historiques qui ont été déformés par l'histoire officielle ou qui ont été entourés par un silence comme les événements qui se sont passés au camp de transit de Thiaroye ou dans le village d'Effok. C'est à ce titre que la réappropriation et réécriture historique sembénienne se situe à mi-chemin entre histoire et mémoire, entre fiction et histoire, entre vérité fictionnelle et celle historique. Ce qui situe l'enjeu de la représentation historique Sembène dans un problème plus général, celui de l'histoire et de la fiction

Par ailleurs, on remarquera aussi que l'aspect fictionnel et réel du griot prolonge le débat entre l'histoire et la mémoire parce que c'est la question de la fiction et du réel qui est inscrit au cœur de ce débat. L'apport de Sembène dans ce débat est de participer à partir d'une perspective africaine par le biais de la figure du griot qui est à la jonction de la fiction et du réel, entre histoire et mémoire surtout si l'on sait que la fonction du griot était à la fois d'être historien et gardien de la mémoire. La voix du griot est selon les termes de Massa Makan Diabaté « cette bouche qui dit aux Malinké leur histoire » (*L'assemblée des Djinnns*: 250). Aussi les griots étaient toujours considérés comme la mémoire sociale de leur pays pour avoir sauvé son passé de la mémoire et de l'oubli pour paraphraser Niane. (*Soundjata ou l'épopée mandingue* : 9). On voit donc que ces deux citations relatives aux fonctions du griot nous plongent dans une problématique de l'histoire et de la mémoire et montrent aussi que l'histoire et la mémoire ne sont pas si

éloignées car elles sont incarnées par le griot qui assure les deux rôles : d'historien et de gardien de la mémoire.

Pour mieux cerner l'aspect historique et mémorial des films de Sembène nous partirons d'abord de la notion de l'herméneutique de Ricœur qui fait de l'histoire une interprétation et de l'historien un interprète pour montrer que Sembène utilise la notion de griot pour interpréter l'histoire coloniale. (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 30). Pour Ricœur l'interprétation est présente à toutes les étapes de l'historiographie de la méthode à la mise à jour en passant par les sources, la variation des échelles, la sélection des modes explicatifs, interprétatives, et causaux. Signalons que l'analyse des procédés de la représentation historique sembénienne a montré que c'est par des noms, dates, symboles, témoignages, des allusions, des souvenirs que Sembène arrive à proposer une vision ou interprétation de l'histoire coloniale. Ils sont là pour témoigner. Selon Ricœur le témoignage occupe une place de choix dans le processus de la représentation historique en tant qu'« une structure stable » (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 206). » Ces éléments auxquels Sembène a eu recours Ricœur les appellent des « indices, documents, témoignages, souvenirs, traces et preuves documentaire » car ils sont l'aporie de la présence de l'absence (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 11).

Nous retrouvons les mêmes éléments de la représentation historique sembénienne dans les trois critères historiographiques de Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*. En effet, pour de Certeau il y a trois phases dans le processus de l'écriture historique. La première phase que de Certeau appelle phase documentaire composée de témoins et d'archives. Elle montre que l'histoire est « le produit d'un milieu social » dont elle émane à la manière dont les biens de consommation sont produits dans les

entreprises car soutient de Certeau: « du rassemblement des documents à la rédaction du livre la pratique historique est tout entière relative à la structure de la société» (*L'écriture de l'histoire* : 76). Autrement dit, cette étape est un moment sociologique qui renseigne sur les réalités, les problèmes, les préoccupations et les modes de fonctionnement de la société dans laquelle l'histoire voit le jour. C'est ainsi que les films sénégalais ont une certaine valeur sociologique et ils informent sur les modes de vie des personnes, des époques, des valeurs culturelles et des problèmes que ses personnages rencontrent. Par exemple, un film comme *La Noire de ...* présente une vue d'ensemble sur Dakar au lendemain des indépendances notamment sa division structurale entre le quartier indigène caractérisé par l'insalubrité, l'étroitesse, la paupérisation et l'anarchie dans les constructions (quartier de Diouana) et le quartier résidentiel blanc marqué par les rues goudronnées, les belles maisons spacieuses, le confort et la propreté (quartier des patrons de Diouana). On pourrait en dire autant de *Camp Thiaroye* qui nous expose les conditions de vie des tirailleurs à Thiaroye, leur vie dans les camps de concentration en Allemagne et aussi leur mode de vie au sein de l'armée française où ils se sont donnés corps et âmes jusqu'à leur massacre final.

La deuxième phase est une phase explicative et compréhensive et se traduit par une recherche causale. C'est ainsi que de Certeau soutient que « l'histoire est une pratique [...]. Elle est toujours médiatisée par la technique et sa frontière se déplace constamment entre le donné et le créé et les milles et une manière de le dire » (*L'écriture de l'histoire* : 80). Ce sont ses va-et-vient que Ricoeur appellent « entre- deux ». Il faut observer que ces propos certains trouvent un écho favorable dans les films de Sembène puisque que dans ces derniers le donné et le créé se côtoient, s'alimentent mutuellement.

Si on se réfère aux films *Camp Thiaroye* ou *Emitai* on peut dire que des événements comme la révolte et le massacre des tirailleurs ou la destruction du village d'Effok émanent du donné, c'est-à-dire sont des faits car relevant de la facticité alors que les personnages comme Pays, Sergent Diatta et leurs caractéristiques proviennent de la création disons de la fabulation.

Enfin, la dernière phase qui est celle de la représentation. Autrement dit, « elle est la mise en forme littéraire ou scriptive » (*L'écriture de l'histoire* : 101). Ricoeur l'appelle « mise en intrigue » et elle se manifeste chez Sembène par une mise en scène filmique sous l'égide du cinéaste- griot. Dans une telle optique, l'œuvre sembénienne « redistribue l'espace des possibles ou le réel et l'irréel, entre « l'irréalité et la réalité, entre la fiction et l'histoire qui entretiennent des rapports d'interdépendances pour reprendre les formules de Ricoeur. (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 339).

Il est donc possible d'affirmer que les films de Sembène sont à cheval entre « une ambition de fidélité de la mémoire pour que certains événements de l'histoire coloniale de L'Afrique de l'Ouest ne tombent dans l'oubli et « une ambition de vérité » qui est aussi une volonté de corriger une histoire fallacieuse dont l'objectif est de rendre à l'homme africain sa dignité bafouée par le colonisateur à travers la figure du griot qui est défenseur et vulgarisateur des valeurs culturelles de l'Afrique sub- saharienne. Dans une telle perspective, Sembène et ses œuvres constituent une mémoire dans la mesure où ils « permettent une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique » pour paraphraser Ricoeur. (*La mémoire, l'histoire et l'oubli* : 589).

On peut s'autoriser de tous ces éléments pour soutenir que dans la perspective sembénienne l'histoire coloniale est « un passé qui ne passe pas » au sens qu'Henry

Rouso donne à cette l'expression, c'est-à-dire un passé qui va toujours être refoulé, un passé à l'intérieur duquel le refoulement sera de mise d'une manière permanente. (*La hantise du passé* : 30). C'est dans ce sillage qu'il faut inscrire la charge idéologique de la représentation historique sembénienne à travers la figure du griot puisque comme le remarque si justement Rouso : « les séquelles du passé sont incurables » (*La hantise du passé* : 7)

A un autre niveau il est possible de dire que le griot historien de Sembène est un concurrent de l'historien car à côté d'une histoire écrite Sembène propose une histoire contée, filmée et mise en scène par le cinéaste griot. C'est ici qu'il est pertinent de convoquer l'une des scènes clés et comiques de *Guelwaar*. Plus précisément il s'agit de la scène qui évoque un épisode de la vie de Guelwaar quand il se déguisait pour aller faire la cour à la femme du muezzin dans un village où un de ses amis était enseignant. Lorsqu'on examine cette scène on aperçoit sa mise en valeur théâtrale à travers une combinaison entre la parole, le geste et la mimique. Guelwaar est habillé en vieille femme, tête voilée et titubant avec un bâton pour se faire passer comme telle. Quelques minutes suffisent pour se rendre compte que ce n'est pas une vieille femme en réalité et que c'était une mise en scène de sa part car il sera montré poursuivi par deux hommes armés de gourdin. On ne saurait apprécier la scène sans son rapprochement aux procédés narratifs des conteurs et des griots qui articulent leurs récits autour du gestuel, de la parole et de la mimique dans une ambiance d'humour.

On aperçoit aussi dans cette scène un autre aspect des contes qui est le dialogue entre l'émetteur, le conteur (Dans le film, c'est le personnage qui a joué l'ami de Guelwaar. Il était enseignant et c'est lui le narrateur de l'histoire) et le récepteur,

l'assistance (Ce sont les autres amis de Guelwaar à qui l'histoire était racontée et qui posent des questions telles que : et la croix qui est tombée ? Et la suite ?). Il est donc possible d'affirmer qu'il existe des analogies entre cette scène et les mécanismes griotiques recyclés par Sembène à travers l'humour, le gestuel et la parole. De ce point de vue, la version historique sembénienne accorde une prévalence à la mise en scène dans la mesure où cette dernière permet de créer une œuvre complète et totale où parole, geste et mimique sont de mises. Par conséquent l'histoire filmique et griotique proposée par Sembène sera décalée par rapport à celle officielle.

On observera parallèlement que c'est ici qu'il est pertinent de relever l'une des scènes fortes du griot Djéliaba dans *Keita ! L'héritage du griot* notamment dans la scène où Djeliba entre en conflit avec le maître d'école. Cette mise en confrontation entre le griot d'une part et le maître d'école d'autre part est très symbolique puisqu'elle traduit la mise en valeur de deux mondes, deux systèmes de valeur, deux univers qui s'affrontent. Ce sont l'univers occidental avec sa logique et ses valeurs cartésiennes que Senghor appelle « la raison discursive » et celui africain avec ses modes de perceptions et de rythmes appelés par Senghor « la raison intuitive. » On aperçoit la matérialisation de cette confrontation à travers deux systèmes d'éducation qui se contredisent en créant un « conflit d'interprétation » pour reprendre la formule de Ricœur. A ce niveau la déclaration de Sada Niang peut nous servir de support puisqu'il affirme que « le mode pluriel des interprétations est au cœur du message de Sembène, sommant les spectateurs de mettre fin à toute image autorisée ou mise en ordre par une autorité. » (*Littérature et cinéma en Afrique francophone* : 33).



Il est intéressant de relever l'une des scènes centrales du film quand Djéliba disait à Mabo que la grossesse de Sogolon avait dure 18 mois. Il ajoute même que certains disent qu'elle a duré 7 ans. Ce dernier surpris lui rétorque qu'une grossesse ne dépasse pas neuf mois. Djéliba en homme averti a vite compris que cette position de Mabo dérive de son maître d'école. C'est pourquoi il lui affirme que « c'est ton maître qui te l'a dit ». Cette confrontation se prolonge entre la maman de Mabo qui est ouverte au modernisme et qui tient à ce que son enfant ait une bonne éducation occidentale et son père qui veut que son fils soit initié aux traditions. On remarquera qu'elle est une constance chez les intellectuels car c'est autour de celle-ci que se noue l'histoire de Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë* où Samba Diallo est mis en face de deux mondes, deux modes de vie, celui Dialobé et français.

Du reste, en encadrant sa représentation historique par les dates, noms, références, événements et symboles historiques, la figure du griot reste l'angle à partir duquel Sembène va organiser tous ses éléments pour produire un discours ou contre discours qui va à l'encontre du discours officiel pour détruire ses mécanismes et principes de fonctionnement. A cet égard la dernière scène de *Camp Thiaroye* est édifiante. D'abord, par la date et l'heure du massacre qui sont insérées dans la scène du film comme paratexte pour témoigner et immortaliser ce qui va se passer. Ensuite, ce sont la position fixe de la caméra, la lumière, le travelling, le gros plan, le plan rapproché et le demi-plan qui permettent de voir d'une manière précise, les ruines, les cadavres sur lesquels marchent des fourmis, les corps mutilés et déchiquetés, la casquette de Pays, les vautours et charognards qui survolent l'espace. Tous ces éléments participent au témoignage. Nous avons fait allusion à cette scène car elle établit d'une manière décisive la violence et le

barbarisme colonial qui au lieu de construire détruit tout sur son passage comme le démontre Césaire lorsqu'il remarque que « c'est le colonisé qui veut aller de l'avant et c'est le colonisateur qui le retient en arrière » (*Discours sur le colonialisme* : 28). Par conséquent, l'usage de la figure griotique est stratégique et il comporte plusieurs étapes. D'abord, il faut s'approprier l'histoire à travers l'écriture filmique, puis la naturaliser par le biais de la reconfiguration de ses éléments et enfin, la déconstruire avant de procéder à sa réécriture. Il y a donc un glissement entre cinéaste et historien ou entre historien et cinéaste et cela grâce à la figure du griot. C'est à l'intérieur de ce glissement que se situe la représentation filmique de l'histoire sénégalaise. La revalorisation de cette figure du griot permet d'une part à Sembène de revisiter les traditions africaines pour les faire renaître et d'autre part de les utiliser notamment à travers le griot, figure emblématique pour démolir un discours centralisant et ramer à contre courant.

Pour terminer l'analyse des enjeux, nous noterons que la représentation historique sénégalaise se situe sur le terrain idéologique. Son recours à la figure du griot pour revisiter l'histoire de son peuple participe à une volonté de résistance et de refus à l'image de ses personnages pour dénoncer les fondements de l'impérialisme culturel, historique et idéologique d'une part et d'arrêter la diffusion de cet impérialisme en proposant de nouvelles valeurs issues d'une symbiose entre le monde moderne et celui traditionnel. Il est donc clair que la finalité de la représentation historique de Sembène est de conscientiser comme le postule sa conception du cinéma comme « école du soir » dont le but est d'éduquer les masses illettrées. Dans une telle perspective, l'art pour l'art n'existe pas chez Sembène car le message des films de Sembène est fort, précis et révolutionnaire. Il va sans dire que c'est grâce à l'image que les films de Sembène

peuvent avoir une grande influence et un grand impact surtout si on sait que l'écrasante majorité de peuple est illettré. S'il en est ainsi des capacités de l'image c'est parce comme le montre si justement Deleuze « l'image cinématographique, capte, englobe, polarise et s'impose aux spectateurs. » (*Image- Temps* : 64). On peut donc dire qu'il y a une puissance persuasive et aliénatrice de l'image et qui fait du film un opium. Il est très probable que Sembène s'en est rendu compte.

C'est dans ce sillage qu'il faut situer le passage de Sembène de la littérature au cinéma car il a été tout à fait conscient des enjeux de l'image dont les capacités d'émerveillement, d'aliénation et de fascination ont justifié son introduction dans les colonies. Sembène déclare à Elisabeth Lequeret : « Les cinéastes ont une grande responsabilité vis-à-vis de notre peuple ». (*Le cinéma africain* : 67). La responsabilité à laquelle Sembène fait référence est que les cinéastes africains doivent participer à la bataille de l'image pour forger leur propre image et refuser que celle-ci ne soit forgée et dictée par les autres. C'est par rapport à un tel argument qu'il faut inscrire le débat de 1965 qui a opposé Sembène à Rouch lorsqu'il reproche à ce dernier, aux ethnologues et aux africanistes « de regarder les Africains comme des insectes » (*L'Afrique Littéraire* : 86). Nous comprenons alors tout l'enjeu idéologico-identitaire des films sembénien qui se prolonge dans ce débat entre Rouch d'une part mais également qui se matérialise dans la quête de l'image et de la voix comme montré dans notre troisième chapitre

Pour synthétiser la particularité de la représentation historique sembénienne nous noterons qu'elle se fait dans une perspective filmique. A côté d'une version littéraire, artistique, anthropologiste et historique proposée par les écrivains, historiens, ethnologues africains et des diasporas sur la colonisation africaine, l'apport de Sembène est d'offrir

une représentation filmique de l'histoire coloniale. Dès lors Sembène s'inscrit-il dans un courant révisionniste ?

Sans négliger la complexité de la question, on peut tout au moins observer que tous les films de Sembène sont un débat avec l'histoire coloniale qui occupe une place de choix. Sans la prise en compte de cette réalité coloniale les films de Sembène deviennent insaisissables dans leur mode d'exposition, de fonctionnement et des multiples enjeux doctrinaux, idéologiques, historiques et identitaires qui les traversent. Dans une telle dynamique l'histoire coloniale est une source féconde, fondatrice et organisationnelle des films sembéliens et elle permet d'établir des passerelles entre films et différentes thématiques. Par conséquent, elle peut aider à saisir le contenu doctrinal des films. D'abord, par sa permanence à l'intérieur du corpus filmique sembélien qui se traduit à travers toutes les étapes coloniales. Ensuite, sa constance permet à Sembène d'établir un pont ou un prolongement entre esclavage et colonisation et post-colonisation. On peut donc s'autoriser de tous ses éléments pour soutenir que la réécriture filmique de Sembène s'inscrit d'une part dans le combat contre les fondements de la colonisation dont les principes étaient l'assimilation et le reniement des cultures des peuples colonisés et d'autre part dans les conséquences de celle-ci sur l'Afrique et les Africains d'autre part. Dans une telle perspective, la réécriture historique chez Sembène partage quelques caractéristique des réécritures historiques coloniales car comme le remarque Albert Memmi lorsqu'il affirme : « Après avoir été si longtemps refusé par le colonisateur, le jour est venu où c'est le colonisé qui refuse le colonisateur » (*Portrait du colonisé* : 144)

D'autre part Sembène se démarque de la vision idyllique de l'histoire africaine qui présente l'Afrique comme un paradis perdu ou celle africaniste qui a tendance à

mettre toutes les fautes de l’Afrique sur le dos de la colonisation puisqu’il montre et critique la responsabilité des peuples africains dans cette histoire coloniale. C’est pourquoi Sembène déclare: « Je suis contre ceux qui brossent un tableau idyllique de l’Afrique avant la colonisation. Il n’est pas vrai que l’Afrique était un continent merveilleux avant l’arrivée des Européens. Mais il est vrai qu’ils ont aggravé, d’un certain côté la situation » (*L’Afrique littéraire et artistique*: 206).

Cette position sembénienne se retrouve chez Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence* où ce dernier s’inscrit en faux contre une présentation de l’Afrique comme un paradis perdu. Il accuse même les Africains à travers la dynastie des Saïf, seigneurs féodaux, d’avoir une part de responsabilité dans le processus colonial. En effet, dans cet ouvrage Ouologuem montre comment tous les moyens sont bons pour se maintenir au pouvoir et opprimer « la négraille ». Dans une telle optique, l’image véhiculée par cette dynastie qui a régné par la ruse, la violence, le sang et la terreur est loin de celle véhiculée de l’Afrique en particulier par les pères de la Négritude. Par conséquent, on peut affirmer que le discours sembénien s’articule autour d’un discours postcolonial qui consiste à dépasser celui des premiers intellectuels africains.

La contribution majeure de Sembène est de critiquer et déconstruire à la fois les thèses coloniales racistes selon lesquelles l’Afrique serai sans passé et sans culture et elle doit être civilisée d’une part et celle africaniste et des diasporas africaines qui ont tendance à présenter l’Afrique et ses cultures d’une manière mythique et idéalisée d’autre part. En d’autres termes, Sembène non seulement s’associe aux différents courants intellectuels africains et des diasporas pour s’élever contre la colonisation mais aussi assume une auto- critique, c’est-à dire rejette toute tentative de mystification.

## CHAPITRE VI: BILAN D'UNE REPRÉSENTATION HISTORIQUE À TRAVERS LA FIGURE DU GRIOT

Si le rapport Sembène au cinéma nous a permis de voir qu'il fait du cinéaste africain un griot, sa relation à l'histoire avait aidé à montrer que Sembène s'était servi de la figure du griot pour s'approprier l'histoire coloniale de son peuple avant de tenter de la réécrire par le médium du film. En d'autres termes, la représentation historique sembénienne passe à la fois par la figure du griot et par le biais du cinéma. Par conséquent si la figure du griot est l'outil théorique qui va être mobilisé pour la représentation historique il faut alors convenir que le champ cinématographique sera l'espace dans lequel cet outil va fonctionner pour parler de l'histoire. Dans la perspective sembénienne, l'histoire est-elle au service du cinéma ou bien le cinéma est-il mis à contribution de l'histoire ? Poser la question du rapport entre cinéma et histoire dans le contexte des œuvres sembéniennes c'est examiner si chez Sembène il y a une subordination de l'histoire au cinéma ou l'inverse.

Pour Ferro les rapports entre le cinéma et l'histoire sont multiples, riches et ambigus car le cinéma et l'histoire font des emprunts réciproques et se servent mutuellement. C'est pourquoi il soutient qu' « entre cinéma et histoire, les interférences sont multiples ; par exemple à la jonction de l'Histoire qui se fait, à celle de l'Histoire comprise comme relation de notre temps, comme explication du devenir des sociétés. En tous ces lieux le cinéma intervient. » (*Cinéma et Histoire* : 11). Entendons ici que le cinéma est là pour témoigner, marquer les moments historiques forts et compléter

l'histoire et c'est en sens qu'il peut servir de preuves, de documents et d'archives historiques.

Antoine de Baecque abondera dans le même sens que Ferro lorsqu'il écrit que « le cinéma apparaît comme une matière spécifique, mais qui possède un haut degré d'affinité avec l'histoire » (*L'histoire- caméra* : 33). Dans une telle perspective, il y a du cinéma dans l'histoire et de l'histoire dans le cinéma. On notera que le titre même de son ouvrage *L'histoire-caméra* est synonyme de cette relation entre cinéma et histoire car l'Histoire fait écho à l'histoire, c'est-à-dire à un passé qui n'est plus alors que la caméra sous entend une référence au cinéma. Du point de vue de de Baecque cette proximité entre le cinéma et l'histoire est devenue plus visible notamment après la seconde guerre mondiale avec « le regard- caméra » qui « témoigne au plus haut niveau le point de la rencontre de l'histoire et du cinéma » et c'est ce qu'il appelle « une forme cinématographique de l'histoire ». (*L'histoire- caméra* : 20). Dans une telle optique, cette rencontre se matérialise par une tentative d'écriture filmique de l'histoire. De Baecque précise qu'après la deuxième guerre mondiale, « l'ambition d'écrire une histoire du siècle à travers l'art cinématographique n'a pas tardé à s'imposer. » (*L'histoire- caméra* : 24). Ces propos tenus par de Baecque sur le rapport entre le cinéma et la seconde guerre pour immortaliser un passé douloureux pourraient être dit du rapport que le cinéma sénégalais entretient avec la colonisation dans la mesure où ses films ont été faits pour témoigner et marquer cette période historique de l'Afrique de l'Ouest avec ses colonisateurs. C'est pourquoi les films de Sembène peuvent être « envisagés comme un corpus d'études pour les historiens » pour paraphraser de Baecque. (*L'histoire-caméra* : 22).

On pourrait aussi citer les travaux de René Prédal selon qui « c'est certainement au cinéma que les rapports avec l'histoire sont les plus variés et aussi les plus ambigus » (*Le cinéma* : 68). Il est possible d'affirmer que certains événements historiques comme la première et la seconde guerre mondiale, la colonisation ou encore l'esclavage ont inspiré beaucoup de cinéastes. Il en résulte une floraison de films dans lesquels l'histoire se trouve au centre. Par exemple *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, *Camp Thiaroye* et *Emitai* de Sembène, et *Rue case nègre* de Palcy Euzhan.

D'autres films comme *Passage du milieu* de Guy Deslauriers, *Adanggaman* de Roger Gnom Mbala, *Sankofa* de Haile Gerima sont aussi des films historiques mais en rapport à l'esclavage puisque dans ces derniers cités les éléments et symboles de l'esclavage sont visibles de manière permanente. Ce sont essentiellement les chaînes, les bateaux, les scènes de marquage avec le fer.

Dans tous ces films à tendance historique la prise en charge historique est manifeste et cela de plusieurs manières. D'abord, par le fait que les éléments filmiques sont produits d'une époque historique qu'ils reflètent et qui est perceptible à travers les symboles, dates, références et figures historique de la même époque. C'est ainsi que dans les films de Sembène comme *Emitai* et *Camp Thiaroye* nous avons des noms comme de Gaulle, Maréchal Pétain ou des camps de concentration comme Buchenwald qui sont symboles de la seconde guerre mondiale. Chaque film s'inscrit dans la culture et les valeurs d'une période historique qu'il véhicule à travers ses éléments et qu'il rend accessible et visible car comme le remarque de Baecque le cinéma « est l'art qui capte



par excellence l'instant de l'histoire et en quelque sorte le préserve, l'arrête, le conserve » (*L'histoire- caméra* : 36).

Ensuite, à travers le cinéma on peut lire une époque. Par exemple dans *La Noire...*, le spectateur peut se faire une idée de la ville de Dakar avec son urbanisme colonial qui se manifeste à travers ses quartiers pour blancs comme le plateau et des quartiers pour Indigènes comme la Medina. On y signalera aussi la présence de la question de la décolonisation et des perturbations politiques du Congo notamment le conflit qui a opposé Mobutu et Patrice Lumumba. La même chose pourrait être dite de *Ceddo* qui évoque le royaume *Kayoor* de la Sénégalie. Le film donne des informations sociologiques, politiques et culturelles sur l'organisation de la société de l'empire du Kayoor notamment le mode de succession du pouvoir, l'organisation sociale en particulier la place et le rôle des ceddos et enfin le déroulement des réunions royales.

Enfin, le caractère documentaire des films sénégalais leur confère le statut de « films preuves » ou « films documents » selon l'expression de Marc Ferro car « comme tout produit culturel, comme toute action politique, comme toute industrie chaque film a une histoire qui est Histoire, avec son réseau de rapports personnels, son statut des objets et des hommes ». (*Cinéma et Histoire* : 16). C'est par rapport à un tel argument que tout film est investi par une histoire qui peut aider à comprendre son contexte, ses éléments mis en valeur et sa rhétorique. D'ailleurs les propos de Hegel cités dans notre troisième chapitre et qui montrent les relations de dépendance entre une œuvre et son contexte historique qui le produit sont assez illustratifs. C'est en considérant ce fond commun entre un film et son contexte que les films de Sembène peuvent servir d'archives et prétendre valoir de preuves et de ressources pour un historien. Les films sénégalais sont

pensés à l'intérieur d'un espace historique que nous avons appelé espace colonial, d'où ils tirent leurs paradigmes, modèles et significations. Enfin, c'est par rapport à cet espace colonial qu'ils deviennent intelligibles dans la mesure où ils « rendent compte des événements d'un siècle, reconstituent une atmosphère d'époque, illustrent une manière d'exister à tel moment » comme le démontre de Baecque. (*L'histoire- camera* : 41)

Ceci est d'autant plus vrai que les films sembéliens s'organisent par rapport à la colonisation d'où ils prennent leurs sources et signification et sont imprégnés par des expériences individuelles et collectives d'une époque puisqu'ils sont des archétypes, c'est-à-dire des modes et modèles de perception. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec de Baecque lorsqu'il soutient qu'un film est « un jeu de miroirs entre le cinéma et un état de la société qui l'a produit, le considère et le comprend » (*L'histoire- caméra* : 27). On peut dire qu'il n'y a pas de cinéma sans histoire car l'histoire nourrit le cinéma qui devient alors à son tour une construction artistique de l'histoire à travers le son, la musique, l'image et la narration.

Certes des analogies entre cinéma et histoire existent mais il est clair que la représentation historique de l'historien se distingue de celle du cinéaste même si les deux visent l'interprétation et la compréhension du réel. La représentation historique de l'historien est une tentative de restituer les faits historiques en se basant sur des documents, archives, faits et témoignages historiques. Dans cette dynamique de restituer l'histoire, c'est-à-dire ce qui n'est plus, tout est mis en place par l'historien pour réduire au maximum voire éliminer la fiction et l'irréel. A l'inverse dans la représentation cinématographique, certes le cinéaste peut recourir aussi aux documents, archives, faits et témoignages historiques dans le cadre de sa création mais il n'y a pas une volonté

manifeste d'écarter la fiction et la création car le cinéma est un art et en tant que tel il est une construction artistique à travers le son, la musique, l'image, l'imagination et la narration. Il y a donc manifestement une grande part de l'imagination dans le cinéma et c'est ce qui fonde la créativité du cinéaste alors que chez l'historien la créativité est plus ou moins bannie dans la prétention de l'histoire à être science.

Du reste, la frontière entre cinéma et histoire peut donner lieu à une réflexion intéressante dans le cadre des cinémas africains car ces cinémas sont nés d'une part dans un contexte historique colonial, et d'autre part à l'image des cinémas européens, l'histoire a joué un rôle crucial dans les cinémas africains. Ici l'histoire de la première et la seconde guerre mondiale, là l'histoire de la colonisation.

D'autre part, il est important de rappeler que la représentation historique sénégalaise, même si elle se fait dans l'espace cinématographique, a recours à la figure mythique du griot. Or le mythe est une histoire des origines et il a pour fonction de donner des explications de fondements et le plus souvent il se trouve dans un temps d'avant l'histoire, c'est-à-dire un temps qui est en dehors de l'histoire. Est-il pertinent de recourir au mythe du griot pour représenter l'histoire ? Quelle est la valeur de l'histoire représentée par une démarche à inspiration mythique ?

Enfin, on remarquera que dans l'ensemble de l'œuvre filmique de Sembène il n'y a pas de représentation physique de la griotte. La présence de la griotte est simplement signalée par la voix. Elle est visible à travers la « voix off » dans *La Noire de ...* ou encore par le biais de la voix musicale dans *Faat Kiné* grâce à Yandé Codou Sène qui assure la partie musicale du film. Pourtant l'œuvre filmique et littéraire de Sembène accorde une place de choix aux femmes. A la lumière de ce constat il est légitime de se

demander pourquoi Sembène n'a pas procédé à une représentation physique de la griotte. Pour autant peut-on parler d'une négligence de la griotte dans le corpus sénégalais ? Comment comprendre la figure du griot sénégalais en rapport aux questions de genre ? Comme il y a une figure du griot mâle y a-t-il une figure du griot femme (une griotte) surtout si l'on sait que le projet idéologique de l'œuvre sénégalaise comporte une forte préoccupation féministe, c'est-à-dire une volonté de libérer et de moderniser la femme africaine ?

Ce présent et dernier chapitre établira un bilan sur les rapports entre cinéma et histoire, sur les limites de la représentation historique sénégalaise et sur la place marginale accordée à la griotte dans la représentation. En d'autres termes c'est un chapitre qui se propose d'évaluer les problèmes que pose la représentation historique sénégalaise. La nature de ce bilan oblige à faire des comparaisons entre cinéma et histoire, entre griot et historien entre fait historique et fait filmique, entre mémoire et histoire et entre griot et griotte. Dans un premier temps notre réflexion sera axée sur le rapport histoire et cinéma, puis dans un second temps nous examinerons les limites de l'histoire que Sembène propose et en dernier temps nous aborderons la question de la griotte ou de la jelimuso dans ses films.

### VI.1- Les rapports cinéma-histoire

Comme nous le disions, le cinéma a toujours entretenu des rapports étroits avec l'histoire. La notion même de « cinéma documentaire », de « document cinéma » ou encore celui du « cinéma historique » rend compte de cette relation entre cinéma et histoire. On observera que c'est dans ce contexte que Ferro souligne la double alternative

d'une réflexion entre cinéma et histoire lorsqu'il affirme: « lecture historique du film, lecture cinématographique de l'histoire; tels sont les deux derniers axes à suivre pour qui s'interroge sur la nature entre le cinéma et l'histoire. » (*Cinéma et histoire* : 18-19)

Parallèlement à cette brèche ouverte par Ferro, on s'efforcera de repérer la façon dont Sembène articule le lien entre cinéma et histoire et quel usage il fait de cette relation.

Quand on parle du rapport entre cinéma et histoire la relation est réciproque car comme le remarque Rancière qui s'est inspiré des travaux de Ferro dans un article intitulé « L'historicité du cinéma » : « il y a deux manières classiques de nouer cinéma et histoire, en faisant de l'un de ces termes l'objet de l'autre. On traite ainsi l'histoire comme objet du cinéma, considéré dans sa capacité à rendre compte des événements d'un siècle, du style d'une époque, d'une manière de vivre à tel moment. Ou l'on prend, à l'inverse, le cinéma comme objet de l'histoire, laquelle étudie l'avènement d'un divertissement nouveau, les formes de son industrie ou celles de son devenir artistique et des formes qui le caractérisent » (*De l'histoire au cinéma* : 45). En d'autres termes, en étudiant la relation entre cinéma et histoire soit on fait du cinéma une dépendante de l'histoire ou encore l'inverse. Nous retrouvons la même position chez de Baecque qui confirme les propos de Rancière et selon qui le rapport entre le cinéma et l'histoire a été posé par Ferro puisque le « et » du titre de son ouvrage *Cinéma et histoire* est devenu la référence classique d'une discipline en formation et illustre ce double rapport entre cinéma et histoire. Pour Baecque « le « et » a servi à se tenir éloigner de ces querelles, à se dégager et se désengager » (*L'histoire- caméra* : 27). Autrement dit, le titre de l'ouvrage de Ferro auquel se réfère de Baecque, dépasse la querelle des historiens et des cinéastes qui consistait à faire de l'un la servante de l'autre. Du point de vue de Baecque

la nouveauté de Ferro a été de poser un rapport réciproque selon lequel le cinéma et l'histoire se servent mutuellement, c'est-à-dire l'histoire mobilise le cinéma qui à son tour le met à sa disposition.

Dans la perspective sembénienne cette double articulation est visible et cela de plusieurs manières. D'abord, la représentation historique que Sembène propose se fera par le biais du cinéma et elle est ce que de Baecque appelle « une forme cinématographique de l'histoire », c'est-à-dire « une mise en scène choisie par un cinéaste pour donner forme à sa vision de l'histoire » (*L'histoire-caméra* : 13). Ensuite, Sembène instrumentalise à la fois le cinéma et l'histoire. D'ailleurs c'est la raison pour laquelle nous partageons le point de vue de Ferro quand il affirme que « grâce à la mémoire populaire et à la tradition orale, le cinéaste historien peut rendre à la société une histoire dont l'institution l'a dépossédée » (*Cinéma et histoire* : 19). On retiendra que l'instrumentalisation sembénienne du cinéma s'est faite par le recours à la figure du griot qui un emblème des traditions ouest-africaines et qui a aboutit à la domestication du cinéma pour lui donner une allure africaine avec l'usage de proverbes, animaux et images de l'oralité africaine. C'est également l'instrumentalisation du cinéma qui a permis de faire du cinéaste africain un conteur, un narrateur et un griot. Quant à l'instrumentalisation de l'histoire on remarquera que les films sembéniens témoignent d'une approche critique de l'histoire au sens qu'ils permettent « d'atteindre à des zones non visibles du passé des sociétés ; révélant, par exemple les auto-censures et lapsus d'une société, d'une création artistique » pour paraphraser Ferro (*Cinéma et histoire* : 19). C'est par rapport à un tel argument que les thèmes, les contextes, les périodes historiques représentés, les symboles historiques et les enjeux historiques des films

sembéniens reflètent des périodes historiques avec ses craintes, mutations et espoirs. Ces remarques préliminaires montrent qu'il y a donc une instrumentalisation du cinéma et de l'histoire chez Sembène. Elles posent de manière fondamentale la problématique du lien entre l'histoire et le cinéma. Pour mieux comprendre l'articulation de ce lien dans le cinéma sembénien, il convient de s'arrêter un peu sur ce double rapport entre cinéma et histoire dans un contexte général avant de voir sa particularité dans la perspective sembénienne.

Pour Ferro « le cinéma est un agent de l'histoire » puisqu'il a été utilisé par les soviétiques et les nazis pour des finalités propagandistes pendant la première et la seconde guerre mondiale. S'il en est ainsi c'est parce que « le cinéma est un instrument qui s'impose de lui-même, le meilleur instrument de propagande » (*Cinéma et histoire* : 29). Il peut donc servir à éduquer, à mobiliser et à façonner les consciences. Toujours selon Ferro « Dès que les dirigeants d'une société comprirent les fonctions que le cinéma pouvait jouer, ils essayèrent de se l'approprier, de le mettre à leur service » (*Cinéma et histoire* : 12). Il faut signaler au passage que les dirigeants auxquels Ferro fait allusion sont principalement des dirigeants soviétiques et nazis. Nous savons que Sembène a fait sa formation cinématographique en Russie. On peut donc légitimement se demander si sa conception du cinéma qui fait du cinéma un outil politique et propagandiste n'a pas été influencée par la vision soviétique ? A cette question nous répondons par l'affirmative car selon Ferro dans la perspective soviétique le cinéma est perçue et valorisée dans sa dimension éducative et culturelle dans la mesure où « la salle de cinéma doit remplacer le bistrot et l'église, être un support de l'éducation des masses » (*Cinéma et histoire* : 29).

Il est fort significatif que ces propos de Ferro font écho à la définition et finalité que Sembène assigne au cinéma qui est éducative, culturelle bref politique. En effet, dans une interview accordée à Elisabeth Lequeret, Sembène déclare : « pour moi, le cinéma est un moyen d'éducation politique » (*Le cinéma africain* : 13). Le cinéma sert selon les propres termes de Sembène à « l'éducation des masses » et c'est par rapport à cette finalité qu'il a fait la transition de la littérature au cinéma. Par conséquent, « si les soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statu privilégié dans le monde du savoir, de la propagande et de la culture » (*Cinéma et histoire* : 85) Sembène est alors le premier cinéaste africain à assigner au cinéma des enjeux éducatifs, culturels et propagandistes. Dans la vision sembénienne le cinéma a aussi une finalité performatrice, c'est-à-dire qu'il doit susciter l'action. C'est donc dire que c'est à l'intérieur de cette conception propagandiste et performatrice du cinéma qu'il faut inscrire la prise en charge sembénienne du rapport entre cinéma et histoire. Sans cette prise en compte toute réflexion entre cinéma et histoire dans le contexte sembénien sera vouée à un échec.

Nous retrouvons cette même idée du cinéma instrumentalisé chez Prédal quand il soutient que : « conscients de l'impact que le film historique peut avoir sur les mentalités, certains régimes n'ont d'ailleurs pas hésité à forcer dans quelques bandes le sens de l'histoire » (*Le cinéma* : 69). D'ailleurs Prédal donnera l'exemple du cinéma français qui « a parfois réussi à esquisser les grand lignes d'une histoire populaire dans laquelle la politique garde ses racines économiques, sociales et régionales » (*Le cinéma* : 69).

Le rapport cinéma-histoire est antérieur à la deuxième guerre mondiale et on peut même remonter l'origine de cette relation à l'introduction du cinéma dans les colonies.



Nous avons montré dans le chapitre quatre que le cinéma a été introduit en Afrique par des colonisateurs pour des raisons propagandistes et idéologiques qui consistaient à faire apparaître l'infériorité des peuples colonisés comme le remarque Marc Mangin « le cinéma se transforme en un outil de propagande efficace dans les deux sens. Il « éduquait » les indigènes, tandis que les européens, restés sur le vieux continent, pouvaient voir de leurs propres yeux, combien l'entreprise civilisatrice de leurs gouvernements respectifs était nécessaire » (*Cinéma* : 10). Par conséquent, le cinéma a servi d'instrument à des finalités idéologico-propagandistes pendant la colonisation et pendant les deux guerres mondiales. Mais s'il en est ainsi de l'usage du cinéma dans l'histoire que dire de l'histoire comme objet du cinéma ?

Les notions ou termes de films historiques ou de films documentaires sont tributaires de la domestication de l'histoire dans le cinéma et témoignent de la subordination de l'histoire au cinéma, c'est-à-dire de « l'histoire comme objet du cinéma » pour reprendre les termes de Ferro. Selon de Baecque le cinéma prend en charge l'histoire « selon les trois modes d'une représentation. « D'abord, sous l'angle d'un récit », c'est-à-dire à partir d'une perspective de mise en récit qui correspond à la troisième phase de l'écriture historique développée par de Certeau qui est « la mise en forme littéraire ou scriptive » (*L'écriture de l'histoire* : 101) [...]. Ensuite, « selon un point de vue de la chronologie ». Autrement dit, c'est une logique séquentielle qui consiste à mettre les événements selon leur ordre chronologique. Enfin, la troisième modalité de prise en charge de l'histoire dans le cinéma qui s'effectue par « la mise en scène » » (*L'histoire caméra* : 13-14). En d'autres termes, à travers ces trois procédés de représentation, c'est surtout la forme cinématographique qui est visée. Il existe bien

entendu plusieurs formes de mise à jour de l'histoire qui peuvent être littéraire, théâtrale et sociologique car « la technique, cinématographique permet ce travail historique idéal : placer un récit au passé dans un contexte de gestes, de décors, de couleurs, de paysages. On peut nommer ce processus la visualisation d'une fiction, pour le cinéaste ou d'une archive pour l'historien » pour paraphraser de Baecque. (*L'histoire- caméra* : 32). Si la prise en charge de l'histoire dans le cinéma s'effectue selon trois modalités c'est sans doute comme le démontre de Baecque « le cinéma est l'art qui donne forme à l'histoire parce qu'il est celui qui peut montrer une réalité du moment en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale : la mise en scène. C'est ainsi qu'il rend visible l'histoire » (*L'histoire-caméra* : 48).

Pour de Baecque, qui reprend à son compte la thèse de Deleuze selon laquelle, c'est l'histoire qui rend le cinéma moderne. En effet, écrit-il : « la césure la plus importante dans l'histoire du septième art n'est pas un fait proprement cinématographique: il ne s'agit ni de l'invention du cinéma, ni du passage du muet au parlant, ni de la généralisation de la couleur, ni même la concurrence de la de la télévision. [...]. La véritable coupure est liée à l'histoire elle-même ». (*L'histoire-caméra* : 46). Entendons ici que c'est l'histoire qui a fourni au cinéma les éléments de sa modernité au sens où cette dernière n'émane pas du cinéma mais plutôt de la seconde guerre mondiale en tant qu'événement majeur ayant entraîné une massification des corps et regards d'une part et leur prise en charge d'autre part. Dans une telle dynamique le cinéma rend compte de l'histoire, illustre et enregistre ses éléments qui deviennent des vestiges, des matériaux et des sources pour l'historien et les peuples.

Cette caractérisation des éléments historiques dans un film est perceptible dans certains films comme *Ceddo*, *Emitai* et *Guelwaar* où les zones rurales sont des lieux privilégiés de l'action. Par exemple dans *Ceddo*, le rythme de vie que les ceddos y mènent, notamment le jour de la réunion où tous les ceddos sont venus avec du bois mort sur la tête. Parallèlement d'autres secteurs sont représentés en rapport aux activités pratiquées dans cet empire. C'est ainsi que nous avons la forêt où l'on va chasser ou chercher du bois mort, le fleuve ou marigot où on va pêcher. C'est pourquoi nous pensons que le film *Ceddo* « ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio- historique qu'il autorise pour reprendre la formule de Ferro (*Cinéma et histoire* : 103). De ce point de vue, l'intérêt d'un film comme *Ceddo* est qu'il peut être une source d'inspiration et une ensemble de données sociologiques, culturels, historiques, pour un historien de la Sénégambie du XVII et XVIII siècle. S'il en est ainsi c'est parce que la qualité historique et esthétique du film réside dans la réussite du tissage d'une mosaïque historique. Il en résulte ainsi un récit, mêlant une société Ouest africaine du XII siècle et celle du XVII siècle. Dans *Emitai* la fonction et l'importance symbolique du riz, le bois sacré qui abrite les objets de culte et les séances de divinisation renseignent sur le mode de vie des Diolas. La même observation socio-culturelle est également valable sur *Guelwaar* car les habitations, les rituels mortels, la cohabitation de la religion musulmane et de celle chrétienne, le mode de vie des paysans du village de Baye Aly peuvent servir de corpus d'étude à usage multiple. Dans l'une des scènes inaugurales du film sur le village de Baye Aly plus précisément quand Gora a rendu visite à Mor Ciss dans leur maison familiale, il a trouvé ce dernier et ses frères en train de décortiquer l'arachide et préparer la saison des pluies. On notera par ailleurs que dans les films sembéliens les

zones rurales fonctionnent en opposition avec les zones urbaines. C'est ainsi que *Ceddo* et *Emitai* mettent en valeur un espace rural tandis que *La Noire...* et *Camp Thiaroye* révèlent un espace urbain qui est structuré entre le quartier des blancs et celui des indigènes. Quant à *Guelwaar* il est à cheval entre le cadre urbain et rural.

Nous avons montré dans notre chapitre précédent que les éléments historiques contenus dans les films aident à faire un découpage des périodes historiques que Sembène représente dans son cinéma. Il s'agit de la période précoloniale (*Ceddo*), de celle coloniale (*Camp Thiaroye et Emitai*) et de celle postcoloniale (*La Noire...* et *Guelwaar*). Par conséquent, les films de Sembène s'inscrivent dans un espace géographique précis avec des indices qui aident à situer les films dans une période historique donnée. Cette particularité confère aux films sembéliens un dynamisme qui permet d'aller au delà du pittoresque et du descriptif dans la mesure où les informations accumulées peuvent servir de traces, de matériaux historiques et d'archives pour un historien. Dans une telle perspective, les films sembéliens ont un statut d'archive car ils impriment physiquement les données géographiques et historiques. C'est en ce sens qu'ils contribuent à l'élucidation ou illustration des sociétés historiques qu'ils ambitionnent de témoigner. Ainsi ils « rendent compte des événements d'un siècle, reconstituent une atmosphère d'époque, illustrent une manière d'exister à tel moment. » pour paraphraser de Baecque. (*L'histoire- caméra*: 40). Autrement dit, les films de Sembène reflètent le mode de vie et les mœurs des sociétés qu'ils représentent et c'est en cela qu'ils sont des miroirs sociologiques, culturels, géographiques et historiques. C'est cet aspect des films sembéliens qui nous intéresse le plus dans ce travail et c'est ce qui fonde leur statut de « lieux de mémoire » dont nous avons mentionnés dans notre chapitre précédent. On

peut donc soutenir qu'il y a plusieurs types de relations entre le cinéma et l'histoire qui se matérialisent à travers des rapports de dépendances réciproques.

Après la mise en évidence des deux grandes directions ouvertes par Ferro et qui sous-tendent l'analyse du rapport entre le cinéma et l'histoire il est temps pour nous d'examiner la troisième voie ébauchée par Rancière qui a repris et prolongé les travaux de Ferro. Dans la manière de poser le rapport entre cinéma et histoire dans la perspective de Ferro on faisait de l'un la dépendance de l'autre. On peut relever que cette manière d'aborder le lien cinéma- histoire ne fait pas ressortir la complexité de leurs rapports. C'est pourquoi nous voulons aborder un autre aspect de cette relation avec Rancière qui dépassera la manière classique de poser la question du cinéma et de l'histoire pour faire avancer le débat lorsqu'il les met dans un rapport intrinsèque. En effet, écrit-il « Les problèmes les plus intéressants se posent seulement lorsqu'on sort de ce rapport sujet/objet et qu'on essaie de saisir ensemble les deux termes, de voir comment la notion de cinéma et celle d'histoire s'entre-appartiennent et composent une histoire » (*De l'histoire au cinéma* : 45).

Il faut dire que cette perspective ouverte par Rancière est intéressante sous plusieurs points de vue. D'abord, elle permet de dépasser l'alternative histoire ou cinéma parce qu'en faisant du cinéma objet de l'histoire ou l'inverse on est dans une perspective compétitive et de subordination. Ce qui ne fait pas ressortir tous les liens complexes entre cinéma et histoire.

Ensuite, elle permet de poser leur « rapport intrinsèque », c'est-à-dire non pas poser la primauté ou la supériorité du cinéma ou de l'histoire mais au contraire les saisir simultanément dans un lien complémentaire et réciproque au sens où ils se complètent.

Selon Rancière « pour que le cinéma soit objet d'histoire, et pour que le cinéaste « représente » l'histoire il faut qu'une certaine historicité les lie l'un et l'autre. Et une historicité est elle-même la combinaison de plusieurs « histoires » » (*De l'histoire au cinéma* : 46). Le film est alors considéré comme un document historique et il est d'une manière directe et symbolique un témoin de son temps. De Baeque remarqu'il reflète une certaine vision du monde à travers les personnages, comportements, valeurs de la société qui constituent son cadre et ses éléments. C'est en cela que « le cinéma donne forme à notre temps, comme le roman a donné la sienne au XIX siècle, le théâtre au XVII siècle, le dictionnaire encyclopédique au sicle des lumières ou le pamphlet à la révolution française » (*L'histoire- caméra*: 40)

Enfin, on retiendra que l'analyse du rapport entre le cinéma et l'histoire prolonge le rapport du cinéma à d'autres disciplines car le cinéma influence toutes les disciplines en leur donnant sa forme, sa méthodologie et c'est sans doute ce qui a fait dire à de Baecque que « la littérature elle-même, mais aussi le théâtre, les arts du spectacle ou l'art contemporain, ont désormais une pensée cinématographique du monde, faite de montages, de plans, d'affects visuels. » (*L'histoire- caméra*: 41). Il y a donc une influence du cinéma qui va au-delà du cadre proprement historique et se prolonge sur le conte, la légende et l'épopée comme dans la perspective sembénienne. C'est ici qu'il est intéressant de noter qu'il y a un jeu incessant dans les films de Sembène entre cinéma et histoire, entre histoire et mémoire, entre fiction et réalité, entre cinéma et traditions orales ; et ce jeu se cristallise autour de la figure du griot qui est le point de jonction entre cinéma- histoire, entre mémoire et histoire et entre fiction et réalité.

Une mutation essentielle est donc indiquée dans ce rapport du cinéma à l'histoire car Sembène brouille le rapporte entre l'histoire et le cinéma. On relèvera qu'il s'agit d'une nouveauté dans la manière de poser le rapport cinéma- histoire puisque Sembène déplace la logique traditionnelle qui consistait à les mettre dans une relation de dépendance ou de complémentarité. Plus précisément il va les subordonner à sa figure du griot. De ce point de vue, la figure du griot commande la vision du cinéma et de l'histoire sénégalaise comme si les deux émanent des traditions orales africaines. Par conséquent, il est possible de soutenir que c'est à l'intérieur d'une structure à trois pôles (cinéma-histoire et figure du griot) que la réflexion du rapport cinéma- histoire va être prise en charge.

S'il en est ainsi c'est parce que le cinéma tel qu'il le conçoit a une finalité politique et elle vise l'éducation, le témoignage et la quête identitaire. C'est la raison pour laquelle nous sommes d'accord avec Njeri Ngugi dans son article intitulé, « Presenting and Misrepresenting History in Fictions films » lorsqu'il fait remarquer que la mission première du cinéma sénégalais est politique: « In numerous interviews over the years, Sembène has reiterated that he uses his art to make a political point » (*Journal of African Cultural Studies* : 58). En d'autres termes, Sembène assigne à son art, c'est-à-dire à son cinéma une finalité politique. C'est sans doute ce qui explique le caractère engagé des œuvres sénégalaises et montre aussi que l'histoire que propose Sembène n'est pas nécessairement une histoire au sens propre du terme, c'est-à-dire une histoire qui vise la vérité mais celle créée car elle est marginalisée et son sens est à conquérir pour qu'elle puisse stimuler l'action.

## VI.2- Les limites d'une écriture griotique et filmique de l'histoire

Dans notre sous chapitre précédent nous nous avons vu qu'il y avait un rapport d'interdépendance et de complémentarité entre cinéma et histoire dans la perspective sembénienne d'une part et d'autre part que Sembène instrumentalise l'histoire pour servir le cinéma. Dès lors la question qu'on est droit de se poser est : Sembène peut-il être assimilé à un historien ? Autrement dit, La perspective filmique de l'histoire sembénienne peut-elle prétendre au statut ou rang historique ? Ces différentes questions posées soulèvent le caractère historique de la représentation filmique de Sembène.

La question des limites de l'historicité des films de Sembène va être abordée à partir de quatre perspectives. D'abord, par rapport au lien histoire-cinéma, ensuite, au regard du lien histoire- mémoire, puis, celui des faits historiques et enfin par rapport à l'usage de la figure du griot. Pour mieux apprécier et mener à bon port les limites de la représentation historique sembénienne un certain nombre de rappels méritent d'être faits.

D'abord, la représentation historique de Sembène se fera essentiellement par et à travers la figure du griot. Nous savons depuis notre chapitre premier et dans la mise en place de la figure du griot que le griot présente d'indéniables similitudes entre le conteur, narrateur, chroniqueur, généalogiste et historien et qu'il se singularise par l'usage des techniques et procédés mythiques. Or l'histoire n'a pu se constituer en science qu'en se séparant du mythe et du conte ou du moins en prenant ses distances avec les mythes car le temps du mythe est un temps qui est hors de l'histoire comme l'a si justement montré Lévi-Strauss. De ce point de vue le mythe transcende la réalité historique et cela grâce à l'apport du merveilleux et de l'imagination.



Ensuite, comme nous venons de le souligner, il y a beaucoup de similitudes entre le cinéma et l'histoire du fait que tous les deux rendent intelligibles le réel dont ils témoignent car tous les deux « sont deux modèles de représentation, deux narrations sensibles du réel » (*L'histoire- caméra*: 39). Malgré cette proximité entre cinéma et histoire, il s'avère important de signaler que le cinéma se distancie de l'histoire par sa méthode, sa mise en forme, et par la prise en compte de la réalité factuelle car « le cinéma fait entrer « ce qui n'a pas lieu » dans l'histoire, ouvrant l'ère du monde comme interprétation » (*L'histoire-caméra*: 26). Par conséquent, « Il existe [...] de profonds décalages entre le travail reconstitutif du cinéma vis-à-vis de l'histoire et la démarche essentiellement interprétative de l'historien à partir de l'archive. » (*L'histoire- caméra*: 32).

Cette idée de Baecque est très intéressante et elle permet de signaler les limites historiques des films de Sembène où fiction et réalité se côtoient, s'emboîtent et se complètent. C'est ici qu'il est importun de noter que dans l'histoire la recherche de vérité est de mise alors que dans le cinéma « le souci de la « reconstitution historique » se substitue à la recherche de la vérité » comme le remarque Prédal. (*Le cinéma* : 70). Selon toujours Prédal ce que le cinéma est capable de faire tout au plus « il ne peut que provoquer un effet de réel produit par le travail du réalisateur » (*Le cinéma* : 85). S'il en est ainsi c'est parce que la démarche et la représentation historique de l'historien se distinguent de celles du cinéaste même si les deux représentations visent la compréhension et la signification du réel. La représentation de l'historien est une tentative de restituer les faits historiques réels en se basant sur des documents, des archives, des témoignages et des faits car comme le souligne de Certeau: « l'érudit

historique a pour fonction de réduire la part d'erreur de la fable, de diagnostiquer le faux, de traquer le falsifiable dans une capacité structurelle à accéder à une vérité définitivement établi du vécu passé (*L'écriture de l'histoire* : 127). Dans une telle dynamique tout est mis en place pour réduire voire éliminer tout ce qui relève de la fiction.

A l'inverse dans la représentation historique du cinéaste il est vrai qu'il peut recourir aussi aux documents, aux archives, aux témoignages et aux faits historiques mais tout n'est pas mis en place pour écarter de manière manifeste la fiction car le cinéma est un art et en tant que tel il a besoin de la fiction. C'est sans doute la raison pour laquelle de Baecque a pu soutenir que « le cinéma est une mise en forme du monde. L'image de cinéma est une forme en ce qu'elle est, dans son essence, de la réalité organisée selon les lois de l'imagination. » (*L'histoire- caméra* : 40). Entendons ici qu'il y a une grande part d'imagination dans le cinéma et c'est ce qui fonde la créativité du cinéaste.

Enfin, l'histoire travaille sur des faits réels bien que ces derniers relèvent de l'ordre du passé tandis que le cinéma prend en charge des faits réels et fictionnels et c'est en ce sens qu'il est création. Au bout du compte on voit donc que la représentation cinématographique ne peut pas tenir lieu de représentation historique. Si l'histoire proposée par le cinéma ne peut pas se substituer à celle de l'historien quel est alors le statut et la valeur des faits historiques dans les films de Sembène ?

Pour répondre à cette questions nous signalerons que les faits présentés par Sembène dans ses films sont parfois problématiques et cela pour plusieurs raisons. Par exemple, si l'on considère un film comme *Ceddo* tout se passe comme si l'impérialisme islamique et européen sont venus au même moment au Sénégal alors qu'en réalité ce

n'est pas le cas car l'islam est présent dans cet espace géo-historique mis en valeur par Sembène au moins depuis le XI- XII siècle. Quant à la colonisation de cette région, elle date du XVI- XVII siècle. Par conséquent, l'Islam et la colonisation ne sont pas arrivés au Sénégal en particulier dans l'empire du Kayoor au même moment. Il y a donc amalgame et ambigüité sur l'époque où Sembène situe son film *Ceddo* car il fait un mélange d'époques, de circonstances et de contexte qu'il articule comme s'ils étaient similaires.

Un autre exemple qui pose problème dans les faits historiques de la représentation historique sembénienne nous est fourni par *Camp Thiaroye*. En effet, il s'agit du sergent Diatta, un personnage clé du film. Sergent Diatta est présenté comme quelqu'un qui parle très bien à la fois l'anglais et le français, connaît la culture afro-américaine, écoute la grande musique et il est marié à une française avec qui il a eu une fille. Bref il est caractérisé comme une personne ayant une connaissance encyclopédique. Tout se passe comme s'il a accumulé toutes ses connaissances et expériences pendant son court séjour en France quand il était tirailleur. C'est pourquoi Njeri Ngugi soutient dans un article intitulé « Presenting and Misrepresenting History in Fiction films », que le personnage du sergent Diatta est ambigu et anti-historique. A cet égard, il écrit: « He has no place in any society of the time » (*Journal of African Cultural Studies*: 59). En d'autres termes, les caractéristiques du sergent Diatta font de lui un personnage fabriqué de toutes pièces. Mieux, dira Njeri Ngugi l'exemple du sergent Diatta est symptomatique des personnages, des figures et des œuvres de Sembène où tout est fabrication, montage et fabulation. C'est sans doute la raison pour laquelle il a pu affirmer que ce personnage

est un outil, c'est-à-dire « a stylistic device that is characteristic of Sembène work and that of the griot » (*Journal of African Cultural Studies*: 59)

Sembène n'est pas le seul à prendre en charge la question des tirailleurs sénégalais massacrés à Thiaroye puisque nous avons une version théâtrale qui est proposée par Borris Diop dans *Thiaroye, terre rouge*. En effet dans *Thiaroye, terre rouge*, Borris Diop commence par une réflexion générale sur la colonisation et sur le sort du Noir. C'est ainsi que dans le prologue lors d'une scène de discussion entre paysans l'un d'eux affirme en parlant des colonisateurs : « Pourquoi ne sont-ils pas restés chez eux. Nous étions si bien entre nous. Dès qu'ils ont posé les pieds en Afrique, nous sommes devenus des sauvages. Mes parents ne savaient pas lire mais ils ne savaient pas qu'ils ne savaient pas lire. Et ils ne s'en portaient pas plus mal » (*Thiaroye, terre rouge* : 148-149). Cette déclaration fait écho aux propos de Frobenius qui avait soutenu que l'idée du nègre sauvage était une invention européenne. Cela dit, il convient de noter qu'il y a plusieurs similarités et différences entre la version sembénienne des événements de Thiaroye et celle de Diop. Commençons d'abord par les ressemblances.

La première ressemblance que nous avons trouvée concerne la présence d'un personnage- sergent qui correspond à Sergent Diatta chez Sembène et Sergent Bachir chez Borris Diop. Ils incarnent une certaine élite par rapports aux autres tirailleurs et ils sont des subalternes de la hiérarchie militaire coloniale. C'est ce qui leur a valu une ascendance ou promotion par rapport aux autres tirailleurs.

La seconde ressemblance visible entre les deux versions est la présence de deux généraux même si dans *Camp Thiaroye* le général est séquestré par les soldats alors que dans *Thiaroye, terre rouge* la séquestration du général faisait partie d'un plan général

orchestré par les tirailleurs et qui consistait à séquestrer tous les officiers au cas où l'administration tardait ou refusait de les payer. Cette séquestration du général dans *Thiaroye, terre rouge* n'aura pas finalement lieu puisque le plan des tirailleurs sera déjoué et ils seront massacrés

La troisième similarité observée est relative aux activités des tirailleurs durant la journée de leur massacre car dans les deux versions les tirailleurs sont montrés en train de jouer aux dames et aux cartes, en train de chanter et de danser avant d'être massacrés.

La quatrième ressemblance est le fait que tous les membres de la famille du tirailleur Naman ont péri dans la seconde guerre mondiale à l'image des parents du sergent Diatta qui ont péri pendant la destruction du village d'Effok.

Enfin, la dernière ressemblance notée est la présence des mêmes dates comme le 30 Novembre 1944, le moment de l'attaque puisque l'opération a eu lieu pendant la nuit et enfin l'existence de fosses communes où les tirailleurs vont être enterrés.

C'est donc dire qu'il y a des similarités entre la version des événements de Thiaroye que Sembène nous propose avec celle de Borris Diop. Mais s'il en est ainsi des ressemblances que dire des différences ?

La première différence relevée est que dans la version sembénienne la revendication des tirailleurs est axée sur leurs droits de démobilisation, d'indemnité et de taux de change de l'argent que les tirailleurs ont économisé tandis que chez Borris Diop ceci n'est pas mentionné. Les tirailleurs de Diop ne revendiquent pas une équité d'un taux de change mais plutôt leurs primes de démobilisation.

La deuxième différence est que dans la version de Borris Diop le sergent Bachir est du côté de l'administration militaire coloniale car il est un traître. A l'inverse le

sergent Diatta de Sembène est avec les tirailleurs même si à un moment donné les tirailleurs ont décidé de le remplacer par d'autres tirailleurs pour les représenter auprès de l'administration militaire coloniale. D'ailleurs Bachir demande à ses camarades tirailleurs de faire preuve de patience et de sacrifice au lieu de continuer à revendiquer leur argent car dit-il « Argent ! Argent ! Alors que votre combat que vous venez de mener est plus valeureux que l'argent. C'est l'honneur. » (*Thiaroye, terre rouge* : 168). Il est manifeste que Bachir a été endoctriné et c'est peut être pourquoi il adopte une rhétorique du colonisateur car l'honneur auquel il fait allusion fait écho à celui mentionné par le capitaine La Brousse dans *Camp Thiaroye* lorsqu'il affirme que « c'est un grand honneur d'aller se battre pour la France ». C'est au même honneur que se référera le commandant dans *Emitai* quand les tirailleurs sont rassemblés avant leur départ pour la France. A cette occasion le commandant s'adressant aux soldats mobilisés pour la guerre soutient que « la France leur fait un honneur de les mobiliser pour aller se battre pour la mère patrie ». Il est même singulier que Bachir dira au général : « Mon général, vous vous êtes montré trop bons. Je connais mes frères : ils ne connaissent que le langage du fouet. Il faut détruire les insectes dont le bourdonnement nous empêche de jouir des bienfaits de la colonisation. » (*Thiaroye, terre rouge* : 181).

La troisième différence notée réside dans l'origine des tirailleurs. Chez Sembène les tirailleurs viennent de différents pays africains comme l'illustrent leurs noms dans la mesure où ils s'appellent Niger, Gabon, Mali, Cote d'Ivoire, Soudan et Congo. A l'opposé, les tirailleurs de Borris Diop ne viennent pas de différents pays africains tout au moins cela n'a pas été mentionné dans la pièce.

La quatrième différence repérée est la présence des anciens combattants et tirailleurs de la première guerre mondiale dans la version de Borris Diop. Ce sont les vieux Farba et Khalifa qui supportent et conseillent les tirailleurs. Remarquons que dans la version sembénienne on fait allusion à eux mais ils ne sont pas montrés.

La cinquième différence est au niveau de la scène initiale et finale. Dans *Camp Thiaroye* de Sembène le film commence avec un bateau et un défilé militaire qui marque le retour des tirailleurs alors que cette scène est absente dans *Thiaroye, terre rouge*. Elle est remplacée par l'épilogue qui se présente sous forme d'une réflexion sur la colonisation en général. Dans la scène finale certes il y a des fosses communes dans les deux versions mais il faut signaler que cette scène se termine par la musique chez Sembène alors que chez Diop ce sont les chants qui la closent. Ajoutons que dans la version de Borris Diop il est interdit aux riverains du Camp de Thiaroye de s'approcher des vestiges du camp et des lieux où les tirailleurs ont été enterrés. Cette partie est absente dans la version filmique de Sembène.

Enfin, signalons que d'autres différences existent et elles sont perceptibles dans plusieurs séquences. A ce niveau, il s'agit de la séquence de l'altercation entre Sergent Diatta et le soldat américain, la révolte des tirailleurs concernant le repas qu'ils ont d'ailleurs boudé, la solidarité et la sympathie du capitaine Raymond à l'égard des tirailleurs. Toutes ces séquences sont présentes dans la version filmique sembénienne et manquantes dans celle théâtrale de Borris Diop. On remarquera aussi la présence de certains éléments dans la version de Diop qui ne sont pas visible chez Sembène. Par exemple, les préoccupations du général Modiano en ce qui concerne la réaction de l'opinion publique puisqu'il dit : « la France est un pays de droit » et par conséquent on

ne peut pas fusiller des tirailleurs sans prétexte. (*Thiaroye, terre rouge* : 194). C'est pourquoi il a demandé au sergent Bachir de lui trouver un alibi. Finalement c'est le caporal Picard qui trouvera le prétexte. C'est l'« entrave à l'effort de guerre par des revendications intempestives (*Thiaroye, terre rouge* : 197).

Il est donc clair qu'il y a d'autres interprétations du massacre des tirailleurs et que la version sembénienne des événements de Thiaroye est une perspective parmi tant d'autres. C'est par rapport à un tel argument qu'il faut situer la déclaration de Sada Niang lorsqu'il soutient que « le mode pluriel des interprétations historiques est au cœur du message de Sembène, sommant les spectateurs de mettre fin à toute image autorisée ou mise en ordre par une autorité » (*Littérature et cinéma* : 27). Entendons ici que la représentation historique sembénienne s'inscrit dans une perspective à interprétation multiple car elle est une version filmique et elle cohabite avec d'autres types d'interprétations comme celle théâtrale de Borris Diop. On peut donc dire que la représentation historique sembénienne s'inscrit dans « un conflit d'interprétation » au sens que Ricœur donne à cette expression dans son ouvrage, *Le conflit des interprétations*, c'est-à-dire une « pluralité de sens » (*Le conflit des interprétations*: 16)

Par conséquent, il est possible de soutenir que l'histoire que Sembène représente n'est pas donnée mais plutôt créée et elle doit être conquise. C'est une histoire dans laquelle on peut trouver son propre chemin si l'on est capable de l'interpréter et de se l'approprier. C'est pourquoi nous sommes d'accord avec Sada Niang quand il affirme que « Sembène ne brouille pas les limites des genres. C'est un agitateur des consciences, plus enclin à privilégier les fonctions didactiques de l'histoire que les modalités de son écriture, plus enclin à déterrer les épisodes cachées de l'histoire coloniale » (*Littérature et*



*cinéma* : 10). En d'autres termes, ce qui intéresse Sembène c'est moins la remise en cause de la méthodologie historique que la révélation des pans d'histoire cachée. Dans une telle perspective, la représentation historique filmique sénégalaise ne se réclame pas concurrente de l'histoire mais un complément au sens où elle suggère une manière « d'imaginer une histoire autre pour écrire autrement l'histoire » pour reprendre les termes de Sada Niang. (*Littérature et cinéma en Afrique francophone* : 16)

Le troisième aspect qui pose problème dans la question historique des films sénégalais demeure la figure du griot car cette dernière est très proche du mythe. En effet, dans les films de Sembène une place centrale a été faite au mythe, à l'épopée, à la légende à travers la figure du griot dont se réclame Sembène. Dans cette figure l'imaginaire et le réel sont intimement liés. La figure du griot a aidé Sembène à fusionner l'histoire et le cinéma, c'est-à-dire à surmonter leurs oppositions et différences.

Nous avons montré que l'univers du griot était un univers symbolique et métaphorique peuplé de proverbes, de légendes, de mythes et d'épopée qui le fondent. C'est un univers merveilleux qui s'oppose à la réalité puisqu'il explique l'origine des choses, de la société et du monde comme l'atteste le mythe de l'épopée mandingue avec son fondateur Soundjata Keita. Par conséquent, le récit griotique ne peut pas prétendre au rang d'historicité et cela pour plusieurs raisons.

D'abord, le récit historique du griot présente des variantes comme l'atteste les multiples récits sur Soundjata et l'empire du Mali et qui se manifestent par des ouvrages et versions différents relatant l'histoire de cet empire du XII- XIII siècle.

Ensuite, dans ces différentes versions de l'épopée mandingue le merveilleux y est présent car nous avons affaire au mythe d'où un besoin constant de le revisiter et de le rectifier par rapport au besoin des uns et des autres.

Puis, les récits griotiques se caractérisent par des déformations, des amplifications et exagérations intentionnelles du griot qui visent la cohésion, la stabilité et l'équilibre de la famille, du groupe ethnique, de la communauté ou du royaume au détriment de la vérité historique. Ainsi le récit mythique et celui griotique permettent d'apaiser, d'adoucir et de guérir les problèmes auxquels la société fait face. De ce point de vue, les mythes ont une fonction curative et sont destinés à modifier le comportement des hommes. Sans doute c'est la raison pour laquelle Sory Camara a pu écrire que « plus que l'exactitude, c'est la préservation d'un passé idéalisé servant de modèle que recherchent les griots. L'épopée qui exalte les sentiments nobles, comme la bravoure, le nationalisme, l'honneur... » (*Gens de la parole* 92- 93). Dans une telle optique, les récits griotiques sont des discours narratifs par opposition au discours historique qui est narratif et factuel. C'est pourquoi il transforme les faits historiques en légendes amusantes pour les profanes. Cette technique lui permet de jouer à fond sur l'imagination en mêlant réalité et fiction.

Ensuite, dans les récits griotiques on remarquera un amalgame entre le temps mythique et un temps historique. Le temps mythique est un temps des origines et des fondations et se trouve en dehors du temps historique. Il est aussi le temps de la narration filmique chez Sembène qui se matérialise par la partie fictionnelle dans les films. C'est aussi l'instance narrative et la mise en scène qui se manifeste par la fabrication des personnages, de leurs comportements, de leur itinéraire et leur destin. A l'inverse le

temps historique est un temps réel confirmé par l'expérience et le témoignage. Ses références sont visibles par une série d'indices comme les noms, les dates, les personnages, les symboles, les types d'habitats, les paysages, les modes de vie, les vêtements et l'espace géographique qui porte ses traces. Tous ces éléments concourent à créer l'illusion du temps historique et à l'ancrer dans une réalité matérielle. Ce sont ces mêmes éléments qui donnent aux films de Sembène leur allure documentaire et historique.

Une autre différence entre le récit griotique et celui historique est que le premier est par essence subjectif alors que le second ne l'est pas nécessairement même si dans le discours historique il y a une part de subjectivité comme le démontre Ricœur. Par conséquent, dans les deux cas il y a fiction et réel. Toutefois si l'historien fait un effort considérable pour contourner et limiter au minimum l'imagination chez le griot par contre, l'imagination est cherchée voire même sollicitée pour embellir d'un part mais aussi pour la stabilité sociale que le récit griotique vise et dont il est garant d'autre part. Certes le récit mythique du griot et celui de l'historien prétendent aux fonctions explicatives du monde et en ce sens qu'ils se rapprochent, mais il n'en demeure pas moins que la part de l'imagination est beaucoup plus grande dans le mythe d'abord, puis chez le griot et enfin chez l'historien. C'est pourquoi nous pensons que, malgré les ressemblances entre le récit griotique et le discours historique, il est clair que la représentation historique de Sembène ne peut pas prétendre au rang d'histoire à cause du caractère mythique de la figure du griot et du fait de la nature artistique de la représentation historique filmique. Elle est une pure création. Tout au plus les films sembéliens ont une certaine valeur historique, c'est-à-dire qu'ils sont remplis

d'informations historiques qui pourraient servir d'archives, de document et de preuves historiques. D'ailleurs c'est par rapport à cet aspect des films que nous avons soutenu qu'ils pouvaient servir de « lieux de mémoire » au sens de Nora donne à cette expression car ils sont là pour témoigner à l'image de Sembène lui-même qui peut être considéré comme une personne mémoire.

Enfin, si nous nous référons aux travaux de Nora qui définissent d'une part l'histoire comme « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus » et d'autre part la mémoire dans l'optique « d'un phénomène toujours actuel, un lieu vécu au présent éternel » on peut alors soutenir que les films de Sembène sont à mi-chemin entre la mémoire et l'histoire. Le caractère mémorial des films réside dans le fait qu'ils sont selon l'expression de Nora « des lieux matériels, symboliques et fonctionnels » et cela en rapport aux traces qu'ils portent et qui leur permettent de témoigner. Quant au caractère historique, nous avons noté à plusieurs occasions que les films de Sembène se singularisent par l'incorporation des déterminants historiques qui leur donne une dimension documentaire.

Les insuffisances de l'historicité de la réécriture ou représentation historique sembénienne sont nombreuses. La version cinématographique de l'histoire n'est pas historique même si le cinéma et l'histoire se complètent. En outre, le cinéma est une création, c'est-à-dire qu'il combine images, son et narration pour donner sens au monde alors que l'histoire met en perspective des faits qu'elle rapproche pour donner un sens à un passé. L'histoire s'est constituée en tant que discipline scientifique en prenant ses distances par rapport au mythe, fondement de la figure du griot. A travers son cinéma, Sembène propose une représentation filmique pour combler les vides de l'histoire

officielle. Il en résulte une volonté de refuser le silence de cette dernière sur certains événements coloniaux qui sont des refoulés de l'histoire officielle et coloniale comme ceux de Thiaroye ou du village d'Effok et c'est à ce titre que ses films sont des mémoires vivantes. C'est sans doute la raison pour laquelle Sada Niang a pu affirmer que dans le cinéma de Sembène « histoire et fabulation s'interpellent et s'invectivent » (*Littérature et cinéma* : 33). En réalité il n'y a pas simplement une articulation histoire- fabulation mais une pluralité. Ce sont griot- mythe, griot- histoire, griot mémoire et histoire- mémoire et c'est ce fait la nouveauté sembénienne. Par conséquent on peut soutenir que la représentation historique sembénienne oscille entre histoire, mémoire et mythe et cela grâce à la figure du griot.

### VI.3- Le genre de la figure du griot : le problème de la « jelimuso »

La question du genre de la figure du griot est le dernier point que nous allons aborder dans ce chapitre et c'est à ce niveau que nous examinerons le problème de la jelimuso ou de la griotte. On remarquera que les films de Sembène se caractérisent par une représentation physique minime de la griotte à l'écran, c'est-à-dire de la jelimuso. *Xala* est la seule œuvre sembénienne où la griotte est visible et cela dans la version filmique comme celle romanesque. Très précisément dans *Xala*, le lendemain de la nuit nuptiale d'Abdou Kader Boye avec sa troisième femme, la tante de la jeune mariée est venue au petit matin avec une griotte pour voir si le mariage a été consommé. (*Xala* : 44). Par conséquent, il semblerait qu'il y a une place peu significative de la griotte physiquement dans les œuvres de Sembène.

Pourtant dans l'œuvre filmique comme celle littéraire, Sembène donne une place privilégiée aux femmes. Par exemple dans *Les bouts de bois de Dieu* une place de choix a été accordée aux femmes qui ont joué un rôle décisif dans la grève des cheminots de Dakar au Niger. On pourrait aussi citer *Emitai* qui se singularise par le triomphe de la résistance féminine sur celle des hommes en s'opposant farouchement à la réquisition du riz de l'administration coloniale. Il accorde une place essentielle à la femme dans *Ceddo* à travers le personnage de Dior Yacine qui tue l'imam pour libérer son peuple. Il existe aussi d'autres films comme *La Noire...*, *Guelwaar*, *Le mandat*, *Moolaadé* et *Faat Kiné* où la femme est au centre des préoccupations sembéliennes. C'est donc dire que l'œuvre de Sembène dans son intégralité est traversée par une réflexion sur les femmes. Malgré cette place première que Sembène leur donne dans son œuvre filmique il est remarquable de constater qu'il y a une représentation limitée voire inexistante de la griotte. Dès lors comment comprendre ce dysfonctionnement entre la place que Sembène attribue aux femmes dans ses œuvres et la sous-représentation physique de la griotte? Qu'est-ce-qui explique ce décalage entre la représentation limitée de la griotte et le projet idéologique sembélien sur les femmes ? Autrement dit chez Sembène y a-t-il une ambiguïté ou une contradiction entre sa volonté proclamée de libérer la femme Ouest africaine et sa représentation minimale de la griotte ?

Pour mieux saisir la question de la *jelimuso* chez Sembène remarquons que nous ne savons presque rien sur les rapports qu'il avait avec les griots et les griottes. Tout au plus les seules figures féminines dont Sembène parle sont sa mère et sa grand-mère. C'est ainsi qu'en répondant à une question d'un journaliste relative au personnage de son enfance qui l'avait le plus profondément marqué dans sa jeunesse Sembène déclare :

« Ma grand-mère ». Il faut dire que du point de vue de Catherine Ruelle c'est chez elle que « tous les enfants se réunissaient chaque soir pour l'entendre raconter des histoires à travers lesquelles elle développait leur sens de l'observation et leur connaissance des hommes et des événements » (*l'Afrique littéraire* : 80). Par conséquent il n'y a pas de ressources ou de recherches disponibles sur le rapport entre Sembène et les griots encore moins avec les griottes.

Mais avant d'arriver à l'analyse de cette question notons que nous appliquons le terme de « jelimuso » ou « jalimuso » à la griotte. C'est un terme qui dériverait du mandingue, bambara ou Dioula. « Jeli » ou « jali » veut dire griot et « muso » signifie femme. Donc « jelimuso » renvoie à la femme griotte ou au griot féminin. Mais qu'est-ce qu'une griotte. Quelles sont ses fonctions ? On parle souvent de la figure du griot y a-t-il une figure de la griotte ? Si oui comment la définir ? C'est autour de ces questions entrecroisées que nous allons aborder la question du genre de la figure du griot pour voir comment Sembène l'articule dans son cinéma afin de relever son positionnement dans le débat.

A l'image du griot la griotte prend aussi ses sources en Afrique de l'Ouest. Les chercheurs ne savent pas trop ses origines diachroniques et synchroniques car si l'origine du griot pose problème celle de la griotte est plus problématique dans la mesure où elle n'est pas posée encore moins prise en charge. On signalera qu'il y a des griots d'origine comme Massa Makan Diabaté, Sory Camara, Drissa Diakité qui ont écrit sur le griot. Mais y a-t-il des écrivaines de descendance griotique qui dit ont pris en charge les griottes ?

Cela dit, il convient de noter que dans notre premier chapitre nous avons essayé de saisir l'origine et la notion de griot mais nous nous sommes heurtés à des difficultés et impossibilités théoriques que nous avons appelées « obstacles épistémologiques » pour reprendre la terminologie de Bachelard. Nous avons également relevé que d'un point de vue diachronique comme celui synchronique la notion de griot est ambiguë, polyvalente, polysémique et problématique à tous les niveaux de son appréhension. Nous n'allons donc pas reprendre ici les mêmes analyses que pose la compréhension de la notion du griot. Tous les problèmes soulevés s'appliquent à la notion de la griotte puisque la griotte comme le griot sont une réalité riche, plurielle et multidimensionnelle.

Par contre, nous nous focaliserons sur les fonctions de la griotte pour voir si certaines fonctions sont applicables au griot mais pas à la griotte. Toutefois un certain nombre de questions persistent. Si la figure du griot est « un outil et un mythe littéraire et cinématographique » pour reprendre les expressions de Thiers-Thiam peut-on dire la même chose sur la figure de la griotte ? (*A chacun son griot* : 39). Si la figure du griot a une connotation identitaire qu'en est-il de la figure de la griotte ? Selon Sory Camara le griot assure le rôle de « médiateur des relations sociales et politiques » la griotte assume-t-elle la même fonction ? (*Gens de la parole* : 173)

Parmi les fonctions du griot nous avons répertorié la fonction du conteur, du messager, du narrateur, du témoin, de l'éducateur, de l'historien, du politicien, du médiateur, du généalogiste et du porte-parole pour ne citer que celles-ci. Nous avons aussi remarqué que toutes ces fonctions sont le plus souvent politiques, culturelles, sociales et historiques. Il serait intéressant de se demander si la griotte assume aussi les mêmes rôles.



La griotte assume la fonction du témoin et cette dernière est perceptible chez Sory Camara puisqu'il écrit : « lorsque la mariée a rejoint son époux, une griotte demeure non loin de la case. Une fois l'union consommée, elle viendra récupérer le linge portant les preuves de la virginité ; le lendemain, elle portera ce linge enfermé dans une bellealebasse posée sur sa tête ; elle ira le présenter aux femmes âgées de tout le village ; elle sera accompagnée en la circonstance par les femmes des deux familles du jeune homme et de la jeune mariée » (*Gens de la parole* : 200). On notera que c'est ce même rôle de témoin que nous retrouvons dans *Xala*. En effet, le jour de la nuit nuptiale d'Abdoul Khader avec sa troisième femme « la Badiène, d'un coup d'œil, inspecta les draps, cherchant les traces de sang » (*Xala* : 44). On voit donc que dans les deux cas la présence de la griotte se justifie essentiellement pour témoigner et arbitrer. Dans une telle optique, elle permet aux acteurs sociaux de respecter les règles du jeu, c'est-à-dire de pouvoir établir la virginité de la nouvelle mariée car comme le remarque si justement Hale : the griotte not only proclaim the women's virginity but also the blood-stained sheet » (*Griots and Griottes* : 95). Entendons ici que c'est elle qui certifie et authentifie la virginité de la femme preuve à l'appui.

La griotte est aussi intermédiaire ou démarcheuse et cette fonction se retrouve dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. C'est ainsi que Daouda Dieng qui convoitait Ramatoulaye utilisera l'amie de cette dernière, Farmata, une griotte en lui offrant de l'argent pour se faire accepter. (*Une si longue lettre* : 67). Pour Sory Camara l'une des tâches de la griotte dans la société malinké était d'être démarcheuse. Par exemple « quand un homme demande la main d'une femme, avant que le mariage ne soit célébré à

chacune de sa visite chez sa future mariée il se fait accompagner par une griotte » (*Gens de la parole* : 119).

Pour aborder la fonction de porte-parole *Une si longue lettre* et *Un chant écarlate* vont nous servir de support. Dans le premier Mariama Ba souligne en parlant de l'héroïne : « je lui dépêchais Farmata, la griotte au cauris, porteuse d'un pli fermée avec des recommandations suivantes : « ne remets cette lettre qu'à lui loin du regard de sa femme et de ses enfants » (*Une si longue lettre* : 98). Dans *Un chant écarlate* durant les préparatifs du baptême d'Ouleymatou la griotte de Yaye Khady déclare : « Ma Guer [Yaye Khady] demande si tout est complet. Ouleymatou est sa fille. Elle veut le rayonnement d'Ouleymatou. Demandez, on vous donnera. Ordonnez et l'on vous obéira » (*Un chant écarlate* : 194). On est donc autorisé à soutenir que les deux ouvrages de Mariama Bâ mettent en valeur la dimension porte-parole et messagère de la griotte.

Par rapport à la fonction de la chanson et de la danse il faut dire que ce sont les fonctions de la griotte les plus répandues et cela grâce à la musique. Sory Camara démontre qu'il y a des « instruments à vocation féminine » (*Gens de la parole* : 116) et cela pour souligner le rôle crucial que la griotte assume dans le domaine artistique musical. C'est ici qu'il est opportun de noter que ces fonctions sont visibles dans le documentaire de Hale intitulé *Griottes of the Sahel* où on voit les griottes combinées la voix et le gestuel dans la récitation généalogique. Ce qui laisse entrevoir en filigrane la fonction historique car si les griots sont maître des récits historiques la griotte est celle qui s'occupe de la version musicale à l'image de la griotte dans *Keita ! L'héritage du griot*. C'est donc dire que la musique est centrale chez la griotte puisqu'elle est ce qui fonde sa notoriété. A cet égard, on pourra citer aussi l'exemple de la fameuse griotte

maliennne et diva, Amy Koita, qui a une carrière et notoriété internationale. D'ailleurs dans un article de Ruth Evans intitulé, « Les griots : des bibliothèques vivants » Amy Koita déclare en parlant de ses débuts de la musique : « tout a commencé avec nos ancêtres ; les hommes racontaient et les femmes la chantaient. Ma mère et ma grand mère chantaient toujours » (*Le courrier* : 7). Dans une telle perspective, la griotte assume aussi une fonction historique à travers la musique.

L'ouvrage de Drissa Diakité laisse entrevoir le rôle de messenger de la griotte car après le départ de Soundjata Keita et de sa mère, Sogolon Jata pour l'exil il y avait deux missions qui étaient parties à leur recherche. Selon Diakité : « la première devait partir à la recherche de Sogolon Jata. Elle comprenait Tòmòna Maganjan Bèretè et Jèlimusonin Tumu Maninyan. La petite « griotte » Tumu Maninyan était la sœur de Nyankuman Doka » (*Kuyaté, la force du serment* : 133). Cette déclaration ne vaut pas seulement par le fait qu'elle valorise la fonction de messenger de la griotte mais aussi parce qu'elle met à jour la fonction politique de la griotte.

On pourrait aussi citer d'autres fonctions comme celles d'éducatrice et de gardienne des femmes à l'image des griottes dans la cour de Samory, de maitresses des cérémonies funèbres, des baptêmes et des mariages pour ne citer que celles-ci.

On est donc fondé à penser que la griotte assure toutes les fonctions jouées par le griot. On notera tout de même qu'elle s'occupe plus des fonctions socioculturelles que politique et cela en raison de l'organisation et de la stratification des sociétés qui ont produit le griot et la griotte. Il ne faut pas perdre de vue que nous sommes dans des sociétés où la hiérarchie sexuelle est très forte et elle se manifeste dans l'espace, la répartition des taches et fonctions des uns et des autres. C'est ainsi que certaines taches

sont exercées par les hommes tandis que d'autres sont prises en charge par les femmes. Par exemple le travail du fer ou faire la guerre relevait de l'apanage des hommes alors que la cuisine était du ressort de la femme. Il y a donc un enracinement des fonctions du griot et de la griotte dans un espace géoculturel où la femme est tenue à jouer un second rôle complémentaire à celui de l'homme. C'est sans doute par rapport à un tel argument que Sory Camara a pu affirmer non sans raison que : « cette classification est fondée sur une hiérarchie. Celle-ci a son tour renvoie à la hiérarchie des sexes qu'opère la société malinké (*Gens de la parole* : 117).

Malgré toutes ces fonctions de la griotte que nous avons recensées, Hale remarque l'absence ou la pauvre représentation de la griotte chez certains auteurs. C'est ainsi qu'il donne les exemples de *Soundjata Keita ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, texte fondateur des études sur le griot, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle du griot dans la société malinké* de Sory Camara. A cet égard il affirme: « Even the most thorough study to date of griots in a particular people, Sory Camara's *Gens de la parole. Essai sur la condition et de le rôle des griots dans la société malinké* (1976), barely mentions the existence of griottes in over 300 pages of highly detailed and complexes analyses » (*Griots and Griottes* : 218). Ajoutons un autre exemple que Hale cite par rapport à la négligence des griottes et qui nous est fourni par l'ouvrage d'Alex Haley, *Roots*. En effet, Alex Haley pensait que la griotte n'existait pas car il affirmé à Hale : « I never heard of a female griot [...] Nobody ever mentioned it, nor did I ever think about it [...]. I took for granted that there were none » (*Griots and Griottes*: 217-218). Evidemment le cas d'Alex Haley est différent de ceux de Djibril Niane et Sory Camara car ces derniers sont des sociétés ouest-africaines qui ont produit la

griotte. Par conséquent on ne peut pas dire qu'ils n'étaient pas au courant de l'existence des griottes.

Signalons toujours selon Hale que cette question de représentation limitée des griottes se prolonge chez des chercheurs et commentateurs d'ouvrages. La conséquence qu'on peut tirer de toutes ces considérations est qu'on peut être amené à penser que les griottes n'étaient pas importantes dans leurs sociétés et à la limite elles étaient inexistantes. C'est dans une telle direction qu'il a pu soutenir que: "the lack of scholarly attention on griottes might lead one to assume that they are shadowy figures who stand at the margins of the oral narrative traditions that are recounted by their male counter parts published in European languages, and read by students around the world" (*Griots and Griottes*: 217)

Ainsi est donc posé pour nous le cadre dans lequel s'inscrit la question de la jelimuso chez Sembène car dans son cinéma il n'y a pas de représentation physique de la griotte en dépit de la place centrale qu'occupent les femmes. Par conséquent qu'est-ce qui fait la spécificité de la question des griottes chez Sembène ? Mettre en évidence la négligence de la griotte chez Sembène, c'est chercher à faire apparaître les points faibles de sa figure du griot parce que cette question se situe dans le prolongement des limites de la figure griotique sembénienne. Autrement dit, il s'agit de voir si la figure du griot fonctionne à la fois pour l'homme et la femme d'une part, et de détecter comment la griotte se positionne différemment dans les films sembéniens d'autre part. Mais peut-on vraiment parler d'une absence de la figure de la griotte ? Est-il pertinent de parler d'une pauvre représentation de la griotte chez Sembène ?

Pour répondre à toutes ces questions il est significatif de rappeler que certes il n'y a pas de représentation physique de la griotte mais celle du griot aussi n'est pas riche car nous en avons que deux en dépit de la place vitale que Sembène accorde au griot et sa figure. Nous avons répertorié deux dans son corpus filmique : l'un dans *Borrom Sarret* et l'autre dans *Niaye*. On peut également signaler que dans *Borrom Sarret* Sembène aurait pu choisir la griotte à la place du griot. On saisit mieux cette hypothèse par rapport à la musique que le griot jouait pour chanter les louanges du charretier parce que nous sommes dans le domaine musical, le terrain privilégié de la griotte comme nous l'avons montré dans nos développements antérieurs. Pourquoi Sembène a préféré le griot et non la griotte ?

Cela dit, nous avons identifié deux modalités de présence de la figure de la griotte dans les films de Sembène. Il s'agit de la « voix off » dans la *Noire de ...* et la voix musicale dans *Faat Kiné*. Par rapport à la « voix off », il est intéressant de noter que dans *La Noire de ...* tout le monde parle sauf Diouana. C'est la voix off qui parle à sa place et pour elle. Elle est incarnée par une tierce personne, Toto Bissainthe, une descendante d'esclave. D'un point de vue symbolique cette « voix off » représente la voix griotique.

Concernant la voix musicale on observera qu'elle est prise en charge par Yandé Codou Sène<sup>16</sup>, une légende et une figure emblématique de la griotte au Sénégal. Elle est considérée comme la griotte du feu président et poète sénégalais Senghor. On dit d'elle

---

<sup>16</sup> Il y a deux documentaires réalisés sur Yandé Codou Sène. Il s'agit de *Yandé Codou Sène, la diva sérère* de Laurence Gavron Sénégal : Mbokki Mbaar Productions, 2008 et de *Yandé Codou Sène, la griotte de Senghor* d'Angèle Diabang Brener. Belgique/Sénégal : Africalia, Karoninka, 2008.

qu'elle était la seule qui pouvait interrompre le président même en plein discours officiel. L'intérêt de représenter la griotte à travers la musique réside dans les capacités de la musique à exprimer des messages. A cet égard on notera que dans *Emitai* la scène d'installation du chef Diola Kabebe a été couronnée par la musique véhiculée par le tam-tam. Dans une telle perspective la musique est un outil essentiel pour la transmission d'un message et il faut simplement être en mesure de le décoder. C'est ici que nous soulignerons tous les effets bénéfiques que Sembène tire de la musique puisqu'elle assure la narration, la description des personnages, leurs états psychologiques et moraux, la transition entre les films, l'unité thématique, le dialogue entre Sembène et ses personnages et finalement entre les spectateurs et les films sembéliens.

Ainsi donc se trouvent dessinés les contours de la figure de la griotte chez Sembène car elle se définit essentiellement par la voix selon une double modalité. S'il en est ainsi de l'incarnation de la figure de la griotte par, à travers et dans la voix c'est parce qu'elle permet à Sembène de dialoguer avec les femmes. Par conséquent la voix structure la représentation de la griotte dans les films sembéliens. Elle est ce qui rend les personnages féminins forts de Diouana à Faat Kiné en passant par Dior Yacine, Nogay, Collé Ardo et les femmes Diolas pour ne citer que celles-ci. Mais pourquoi représenter la figure de la griotte à travers la voix ? Et quels sont les enjeux de cette démarche sembélienne ? Pour mieux appréhender ces questions, il est important de noter que nous avons souligné dans nos développements antérieurs en particulier au deuxième chapitre que dans la figure du griot ce que Sembène met en valeur le plus c'est la technique narrative et l'importance de la parole. Autrement dit, dans la figure du griot, ce qui l'intéresse ce n'est pas de créer un griot et une griotte mais plutôt le caractère

métalinguistique de la figure du griot, c'est-à-dire la parole ou le discours du griot qui lui permet de s'approprier le cinéma et l'histoire.

Nous avons aussi remarqué que c'est la voix qui fonde et unit tous les attributs du griot cinéaste car si le griot chez Sembène est porte-parole, historien, éducateur, narrateur, conteur c'est grâce à la voix. Entendons ici que c'est elle qui permet de fédérer toutes les fonctions du griot pour former un ensemble cohérent où elles cohabitent, se superposent et se complètent. On peut donc dire que si l'histoire est source d'inspiration dans le cinéma sembénien la voix l'est aussi à son tour en tant qu'outil de récit parce que c'est elle qui va raconter cette histoire.

On devine l'importance de la voix dans les films sembéliens parce qu'elle permet de récuser le semblant paradoxe entre le projet idéologique et libérateur de la femme et l'absence de la représentation de la griotte à l'écran. L'appréhension de la figure de la griotte par Sembène à travers la voix ne doit pas être perçue comme une limite ou un manque. Au contraire elle doit être lue comme une revalorisation de la femme compte tenu de la place vitale que Sembène lui assigne dans son cinéma. Dans une telle optique, il ne serait pas pertinent de soutenir qu'il y a une négligence de la figure de la griotte à cause de l'absence de sa représentation physique car c'est à travers la voix que la figure de la griotte investit les films sembéliens.

Cette modalité de représenter la figure de la griotte postule la suprématie de la dimension métaphorique dans la conception sembélienne de la figure du griot. Ici il est essentiel de souligner que cet aspect symbolique de la figure du griot le rend à la fois opérationnel et sophistiqué. Une mutation essentielle est ici indiquée car en articulant la figure de la griotte autour de la voix Sembène déplace l'enjeu de la figure de la jelimuso.



Au lieu de valoriser le corps de la femme, c'est sa voix que Sembène met à jour. Avec l'approche de la voix pour représenter la jelimuso c'est toute l'approche de la question de la griotte qui se trouve ainsi modifiée. Il devient alors possible d'affirmer que la frontière entre la voix et la griotte peut donner une réflexion intéressante car l'un des objectifs majeurs de Sembène est de donner la voix aux femmes comme le montre Faat Kiné et Collé Ardo. De ce point de vue l'incarnation de la figure de la griotte par la voix permet à Sembène de dialoguer avec les femmes.

C'est à l'intérieur de ce dialogue que se trouvent la nouveauté et contribution sénégalaise sur la question de la griotte. Sembène n'est pas le seul cinéaste africain à prendre en charge la représentation de la griotte car il y a le film de Dani Kouyaté *Keita ! L'héritage du griot* où place a été faite à la représentation physique de la griotte. Plus précisément il s'agit d'une griotte qui chante les louanges du père de Mado à l'image du griot de *Borom Sarret*. Notons ici que Sembène a mis en scène un griot laudateur alors que chez Kouyaté par contre c'est une griotte laudatrice qui est mise à jour. On peut donc soutenir que si Sembène propose une représentation allusive et symbolique de la griotte à travers la voix Kouyaté nous donne celle physique à l'écran. Par conséquent, chez Sembène le message de la griotte prime sur toute autre considération.

Ici il est essentiel de faire référence à Zégué Bamba dans *Bamako* le film de Sissako car cette importance du message griotique est fortement souligné. L'analyse de ce personnage implique la prise en compte de la valeur du message chez le griot. Dans une telle dynamique Zégué Bamba permet de comprendre ce que Sembène fait métaphoriquement avec la figure de la griotte. Il faut interpréter la présence de Zégué Bamba comme une volonté de revaloriser le message à travers la place centrale qu'il

occupe dans le film. On pourrait objecter en disant que cette manière de lire le personnage de Sissako est paradoxale car on ne sait pas ce qu'il dit dans la mesure où ses propos ne sont pas traduits. Mais en réalité ce n'est pas par rapport à la parole que le griot est valorisé dans ce film puisqu'il n'y a pas de sous-titrage. C'est plutôt au niveau du message car il incarne la symbolique d'une douleur en tant que gardien de la culture traditionnelle.

Toutefois, il est significatif de noter une présence remarquable du griot Djéliba chez Kouyaté par opposition à la griotte qui n'apparaît qu'une seule fois dans le film. Il y a donc un décalage entre la représentation du griot et de la griotte dans *Keita ! L'héritage du griot*. Y a-t-il le même écart entre le griot et la griotte chez Sembène ? A cette question nous répondrons par la négative car dans la perspective sénégalaise la figure du griot n'est pas posée et pensée en termes de genre ou de représentation physique mais plutôt à partir du message. Par conséquent, ce que Sembène fait avec la figure du griot c'est la même chose qu'il pratique avec la griotte, c'est-à-dire recycler une technique et une parole qui lui permettent de construire un paradigme. Avec le modèle griotique sénégalais tout est allusif, métaphorique et symbolique ce qui rend la figure griotique sénégalaise complexe et multidimensionnelle. Si nous avons convoqué la question du genre dans la représentation historique de Sembène à travers la figure du griot c'est pour montrer essentiellement que nous ne savons pas d'où Sembène tire son modèle griotique, c'est-à-dire s'il part de la figure du griot unifiée de l'Empire du Mali ou celle du griot éclatée et démultipliée telle qu'elle se voit aujourd'hui encore. Pour autant peut-on parler d'une influence de la figure du griot de Sembène sur des cinéastes africains ? Autrement dit, la figure du griot sénégalais préfigure-t-elle celle de certains cinéastes africains ?

Pour répondre à cette question il faut noter qu'il y a rupture et continuité entre la figure griotique sénégalaise et celle des autres cinéastes. Rupture dans la mesure où chez Sembène la représentation physique du griot et de la griotte est pauvre tandis que chez des auteurs comme Sissoko, Kouyaté et Lanciné-Kramo la mise en scène physique du griot est très remarquée. À l'inverse la présence griotique est fondamentalement métaphorique. D'autre part il y a continuité entre Sembène et les autres cinéastes. À ce niveau les récits simples et didactiques (*Guimba un tyran, une époque, Djeli, conte d'aujourd'hui*), la présence des proverbes (*Djeli, conte d'aujourd'hui*), l'influence des traditions, la modalité contée des récits (*Guimba, un tyran, une époque, Djeli, conte d'aujourd'hui*), l'importance de l'histoire (*Keita ! L'héritage du griot*), la place centrale du message (*Bamako*) sont de parfaites illustrations. Par conséquent, grâce à la figure du griot Sembène est porteur d'un type de cinéma qui a contribué à façonner la vision de certains cinéastes de l'Afrique de l'Ouest

Pour conclure, retenons que nous avons essayé, dans les lignes qui précèdent, de mettre en évidence quelques limites de la représentation historique sénégalaise à travers la figure du griot et qui émanent des liens multiples et complexes entre griot, histoire et cinéma d'une part et qui problématisent la question de la jelimuso d'autre part. Notre tentative nous a révélé que le sol cinématographique rassemble plusieurs dimensions de l'histoire et des éléments historiques, ouvre des portes entre différents éléments historiques, établit des relations ou des liens de communications entre cinéma et histoire et permet d'instaurer des faisceaux de liens entre eux car le discours cinématographique puise dans les fonds de l'histoire et de l'imagination produite par l'histoire.

L'examen des limites de la représentation historique sembénienne nous a révélé que le schéma sembénien est un schéma à trois pôles où griot- cinéma- histoire s'articulent les uns sur les autres, se juxtaposent et se complètent. Ces trois pôles ou axes ont des charges idéologiques qui servent de support aux démonstrations sembéniennes. C'est pourquoi nous ne pensons pas que l'œuvre de Sembène se conçoive en dehors d'une orientation politico-culturelle parce que ses films et interviews sont imprégnés de cet arrière plan. Nous estimons que ses films sont habités par une intention et préoccupation dont l'objet est la quête identitaire qui passe par une réhabilitation et réinvention de la culture ouest-africaine particulièrement sénégalaise. Dans une telle dynamique, il y a une instrumentalisation de ces pôles et une subordination des uns sur les autres. Il y a d'abord une subordination de l'histoire au cinéma, puis une subordination du cinéma à la figure du griot. Cette démarche ou façon de faire sembénienne est à mettre en rapport au contexte des cinémas africains qui est un contexte de contentieux historique. Les films de Sembène montrent que l'histoire, le cinéma et la figure du griot font bon ménage et cela grâce à la figure du griot qui est une notion plurielle et multidimensionnelle lui permettant de connecter plusieurs domaines. Elle se présente comme un échiquier où glissent plusieurs entités disparates.

Avec la figure du griot, c'est toute l'approche du rapport cinéma-histoire qui se trouve bousculée et repositionnée dans un contexte africain. C'est pourquoi nous pensons que la contribution majeure de Sembène dans le débat sur le rapport entre cinéma et histoire est d'élargir le débat dans le cadre africain avec sa figure du griot qui est à mi-chemin entre le cinéma et l'histoire d'une part et qui brouille ce lien d'autre part par le biais de la figure du griot.

On notera par ailleurs que la représentation historique de Sembène ne peut prétendre égaler ou remplacer celle de l'historien. Elle est faite avec une figure mythique qui est le griot et elle émane du cinéma. Le mythe est différent de l'histoire et le cinéma est création c'est-à-dire un art. A défaut d'être une représentation historique, la représentation sembénienne a valeur historique car elle est là pour témoigner et combler les vides historiques. C'est en ce sens qu'elle n'est pas une concurrente de l'histoire mais plutôt un prolongement voire un complément.

Enfin, on observera que les films de Sembène se particularisent par l'absence d'une représentation physique de la griotte. Ce qui semble indiquer une insuffisance ou un paradoxe de la figure du griot chez Sembène au regard du projet idéologique qui valorise la femme. En réalité il n'en est rien. L'absence de la griotte s'explique par le fait que dans la perspective sembénienne le modèle griotique n'est pas considéré en termes de genre, c'est-à-dire à côté d'une figure du griot il faut trouver une figure de la griotte mais plutôt en modèle théorique capable de domestiquer le cinéma aux réalités africaines pour rendre compte de l'histoire et révéler ses pans cachés et vides. Si la figure du griot est un mythe dans le cinéma sembénien celle de la griotte en est une aussi et cela grâce à la voix. La voix permet d'unir le griot et la griotte, la figure du griot et celle de la griotte, Sembène et ses personnages, les spectateurs et les films de Sembène.

## CONCLUSION

Nous voici arrivés au terme de notre recherche sur la représentation de l'histoire dans *Ceddo*, *Emitai*, *La Noire de ...*, *Guelwaar* et *Camp Thiaroye* de Sembène. Au bout de cet itinéraire nous voudrions formuler quelques remarques destinées aux interrogations que nous nous sommes posées au début de notre quête et qui ne font que corroborer ce qui a été avancé au début de notre hypothèse dans ce travail. Il s'agit de réexaminer la figure du griot en rapport à la dimension historique pour montrer que la figure narrative ne saurait être l'aspect le plus essentiel dans la figure du griot chez Sembène.

Les recherches sur Sembène, en particulier sur son cinéma et sa figure du griot sont nombreuses et notre travail se situe dans ce prolongement. Sans sous-estimer ce qui a été fait dans ce domaine notre objectif consistait à élargir les acquis des travaux sur le cinéma sembénien. Cette finalité nous a permis de reconsidérer la figure du griot dans une dynamique sembénienne en tenant compte de la place vitale qu'occupe l'histoire dans son corpus filmique. En consacrant notre recherche à la figure du griot et à l'histoire notre but a été double. D'une part, notre intention a été de revisiter la figure du griot chez Sembène pour montrer qu'elle n'est pas foncièrement narrative comme le prétend certains chercheurs en particulier Valérie Thiers-Thiam. Mais qu'elle était une figure à plusieurs facettes où la partie narrative n'est qu'un aspect. D'autre part, nous avons voulu montrer que dans cette figure griotique sembénienne la dimension historique est capitale en raison de l'importance vitale que Sembène lui accorde. La figure du griot et de l'histoire sont deux pôles qui traversent *Emitai*, *Camp Thiaroye*, *La Noire de ...*, *Ceddo* et *Guelwaar* de bout en bout. Ce sont deux axes qui occupent une place centrale dans les

films sembéniens. On peut même dire qu'ils sont la charpente des films cités puisqu'ils sont la matrice fondamentale qui les structure, les organise et leur donne leurs dimensions, idéologiques, politiques et esthétiques. Pour faire le bilan de notre travail un certain nombre de remarques s'impose.

En premier lieu, comme nous espérons l'avoir montré, les cinq films que nous avons analysés nous ont révélé la prédominance des techniques griotiques chez Sembène qui a procédé à leurs recyclages dans son cinéma. La figure griotique est une réalité riche et complexe dont les mécanismes se sont déployés à travers plusieurs stratégies. Les films sembéniens ont montré aussi l'importance de l'histoire qui est façonnée comme un repère dans un contexte ontologique, esthétique et social. L'œuvre filmique de Sembène aurait été d'une valeur moindre si elle n'avait pas cet équilibre entre l'histoire et la figure griotique. Le souci de Sembène a été de s'appuyer sur son patrimoine culturel pour faire œuvre cinématographique qui s'est traduite par une volonté d'accommoder une technique occidentale (le cinéma) aux réalités africaines et c'est à ce niveau où résident la richesse et la profondeur ses œuvres filmiques. Il est avantageux de souligner ici la transition de Sembène qui est passé de la littérature au cinéma car du point de vue sembénien la littérature est dédiée aux intellectuels tandis que le cinéma est l'instrument idéal capable d'atteindre et d'éduquer les masses. Dès lors une question s'impose. Dans le domaine des études francophones en particulier celui de l'Afrique francophone quel est le médium approprié pour traduire des réalités culturelles africaines ? Autrement dit, entre la littérature et le cinéma quel est le meilleur instrument pour représenter les valeurs et cultures africaines ? Répondre à une telle question revient à relever la spécificité de Sembène car il s'est rendu compte que le cinéma est le meilleur outil pour exprimer et

mettre en valeur les réalités culturelles africaines. Dans une telle perspective, le cinéma est un instrument à l'image de la langue française et il va être conquis, adapté et domestiqué pour servir et traduire les cultures et réalités africaines. On comprend alors le projet de donner vie aux cinémas africains par le biais des valeurs et traditions africains dans un contexte où la musique, le geste et la parole seront de mises. Dans une telle dynamique le recours aux traditions africaines donne au cinéaste africain des modèles qui autorisent des innovations des techniques cinématographiques par l'élimination des impératifs occidentaux et par d'immenses possibilités d'exploiter les éléments de la tradition orale sans trop s'écarter des formes habituelles ni de l'orientation traditionnelle du cinéma. On en trouve une illustration éclatante dans les propos de Sembène quand il affirme : « I think cinema is needed throughout Africa » (*Ousmane Sembène Interviews* : 217)

La seconde remarque a trait à la technique cinématographique sénégalaise du fait qu'elle est largement redevable aux techniques griotiques qui allient parole et geste, réalité et fiction. Dans cette technique, Il se produit un glissement du cinéma aux traditions orales africaines et des traditions orales africaines au cinéma. C'est ici qu'il est important de souligner le rôle dévolu à la figure narrative du griot dans la littérature et dans le cinéma et qui s'est traduit par une surévaluation de la dimension narrative de la figure du griot. Cet intérêt manifeste pour la dimension narrative de la figure du griot a été influencé par la prise en compte de cet aspect dans la littérature. Il en résulte un obstacle à l'épanouissement d'autres aspects de la figure du griot notamment celui historique que nous considérons comme vital dans la compréhension de cette figure chez Sembène. Par conséquent, les films de Sembène aident à rendre visible les multiples rôles



de la figure du griot et à ne pas tomber dans une surestimation de son aspect narratif. Une véritable inversion pour une meilleure appréhension de la figure du griot s'impose et elle doit débiter par la prise en charge de ses multiples fonctions. Dans une telle optique, l'enjeu d'un changement de regard et de perception sur la figure du griot est de mise alors. Il consiste à ne plus considérer la figure du griot d'une manière essentielle dans sa perspective narrative mais plutôt dans sa dimension historique. La véritable nouveauté et contribution de notre travail réside dans l'aspect historique de la figure dont l'énergie, la richesse et les dimensions n'ont pas fini d'être révélées.

Du reste, On ne voit pas Sembène théoriser de manière explicite sa figure du griot. Sembène théorise sa conception du cinéma. Mais comme le cinéaste africain est un griot comme Sembène aime à le dire dans ses interviews faut-il en conclure que la théorisation du cinéaste se substitue à celle de la figure du griot ? En réalité aucune déduction rigoureuse ne saurait permettre une telle assimilation car même si le cinéaste africain peut prétendre remplacer le griot il n'en demeure pas moins qu'il existe d'indéniables différences entre le griot et le cinéaste. Les différences entre les deux portent sur la forme, le statut et la finalité. Par exemple, la présence des proverbes dans le récit du griot, son caractère didactique et son style lent suggèrent la finalité morale des contes. Si Sembène n'a pas théorisé la figure du griot c'est peut être parce que la figure du griot est inépuisable. Elle est comme la parole dans le Mandé que « personne ne peut dire dans sa totalité » dans la mesure où « on sait où elle commence et on ne sait pas où elle prend fin ». (*Kuyaté, la force du serment* : 203).

La troisième remarque est tributaire à la proximité des éléments filmiques sembéliens avec les éléments de la tradition Africaine. Cette analyse nous a montré que

la voix, la musique et le corps sont les trois pôles autour desquels s'articule la narration didactique sembénienne. Ils constituent l'unité des personnages, la proximité de Sembène avec ses personnages et établissent des ponts entre les thèmes et les films et cela grâce à la parole et aux gestes qui sont les deux outils clés du griot. Ce qui se cache derrière la voix c'est l'engagement et derrière le corps le témoignage. C'est pourquoi nous estimons que l'impératif de réappropriation du cinéma semble être la logique qui a commandé les films de Sembène parce qu'il s'agit de se réapproprier le regard et la voix pour parler de soi et des siens. Dans une telle perspective, la voix, les images, la musique et la narration trouvent leur enracinement dans une esthétique et idéologie africaines propres à la figure griotique sembénienne. Par conséquent la prédominance de l'oralité dans les films de Sembène montre que dans sa conception des cinémas africains, le cinéma doit prolonger les traditions orales comme cela s'est passé dans les littératures africaines où les écrivains, poètes et essayistes ont recyclés les thèmes, les formes et les modèles esthétiques des oralités africaines.

L'intérêt que les intellectuels, artistes, cinéastes, écrivains, historiens africains et des diasporas portent à l'histoire africaine en général n'est pas d'ordre nostalgique puisqu'il y a chez eux une prise de conscience des fondements et conséquences de l'impérialisme colonial. C'est dans cette optique qu'il faut situer la représentation de l'histoire coloniale et postcoloniale de Sembène. La particularité de l'écriture historique sembénienne réside dans le fait qu'elle est faite à travers le médium du cinéma et par le biais de la figure du griot emblème de L'Afrique de l'Ouest et de ses traditions. Dans une telle perspective, si les écrivains de la négritude, les historiens et les ethnologues nous proposent respectivement une réécriture littéraire, historique, et ethnographique

celle de Sembène nous offre une perspective cinématographique et griotique. Chez Sembène, la réécriture se fera par des procédés de déconstruction- reconstruction avec la réappropriation des événements, dates, noms et symboles relatifs à la colonisation que les films naturalisent à travers la fiction. C'est en ce sens que les films sembéliens sont d'une part une source d'inspiration pour un historien travaillant sur L'Afrique de l'Ouest car ils illustrent et témoignent le vécu des sénégalais pendant l'époque précoloniale, coloniale et post- coloniale et c'est à ce titre qu'ils peuvent prétendre à des « lieux de mémoire » pour la jeune génération. Dans une telle perspective, il est possible de soutenir que Sembène s'est acquitté de la mission qu'il a assignée au cinéma au sens où ce dernier doit former, éduquer et conscientiser ses concitoyens.

C'est ici qu'il convient de souligner l'enjeu fondamental de la réécriture historique sembélienne en tant que phénomène propre aux colonisés dans la mesure où d'une part leur condition moderne et contemporaine s'enracine dans l'histoire coloniale et d'autre part cette dernière réside dans la quête identitaire. Dans une telle dynamique l'écriture de l'histoire coloniale devient un problème existentiel car le colonisé ne peut pas renoncer à l'histoire coloniale dans la mesure où c'est à l'intérieur de celle- ci que se trouve inscrite sa destinée. Par conséquent la quête identitaire est centrale dans la représentation historique sembélienne puisque c'est elle qui commande sa réécriture et sa réappropriation filmique. On signalera au passage que Sembène a transformé certains de ses écrits littéraires en films comme l'illustrent *La noire de...* et *Le mandat* et un de ses films en roman. Il y a donc un va et vient entre la littérature et le cinéma dans la perspective sembélienne.

Cela dit, soulignons que la quête identitaire se fera essentiellement dans son cinéma à travers et grâce à la figure du griot. Elle donnera l'occasion à Sembène de revisiter les traditions et histoires africaines. Sans doute c'est cet enjeu identitaire qui explique le ton virulent et passionné de Sembène qui est perceptible dans ses interviews. S'il en est ainsi c'est parce que la réécriture historique sembénienne renferme une dimension salvatrice car du point de Sembène le développement de l'Afrique passe nécessairement par une prise en charge de sa propre destinée qui ne peut se réaliser que dans l'écriture de sa propre histoire. Nous pouvons même affirmer que c'est à cette finalité qu'aboutit la représentation historique sembénienne et c'est en cela qu'elle se présente comme une alternative filmique de l'histoire officielle. On remarquera que la réécriture et réappropriation historique se fera sur un terrain idéologique où Africains et Européens se battent. C'est dans ce cadre qu'il faut situer le cinéma sembénien dans la mesure où ce dernier est né dans un contexte particulier qui est celui d'un désir de s'auto-représenter. L'intérêt que Sembène accorde à l'histoire est frappant et obsessionnel car sa représentation historique est l'expression d'un désir de corriger une histoire et aussi une réponse à une perte d'identité. On retiendra que la représentation historique sembénienne résulte d'une situation de malaise au sens que Freud donne à cette expression lorsqu'il affirme que : « notre vie est trop lourde, elle nous inflige trop de peines, de déceptions, de tâches insolubles. Pour la supporter, nous ne pouvons pas nous séparer de sédatifs » (*Malaises dans la civilisation* : 18). Sembène aurait pu dire la même chose en soutenant que la colonisation « est lourde, elle nous a infligé trop de peines, de déceptions et de tâches insolubles. Pour la supporter il nous faut notre propre version historique pour bâtir notre propre identité ». Dans une telle optique, la version historique du colonisé est

indispensable pour lui permettre de forger une nouvelle identité et d'envisager un avenir autre dans lequel une identité hybride sera de mise.

L'étude de la représentation historique dans les films sénégalais à travers la figure du griot nous a emmené tout naturellement à poser la question du rapport entre cinéma et histoire dans un contexte africain plus précisément dans une perspective sénégalaise. Si dans le débat traditionnel entre le cinéma et l'histoire on fait de l'un la dépendante de l'autre ou encore on les met dans un rapport d'interdépendance et de complémentarité la contribution majeure de Sembène est d'abord de subordonner à la fois l'histoire et le cinéma à la figure du griot. De ce point de vue, il procède à un repositionnement du rapport entre cinéma et histoire dans un contexte des cinémas africains.

Sauver et immortaliser l'histoire de la colonisation par le cinéma à travers la figure du griot sont les défis que nous avons découverts dans les films de Sembène. Mais la volonté de filmer l'histoire coloniale ne fait pas du cinéma un pur reflet de la réalité. Il est donc clair que la représentation historique sénégalaise ne peut pas remplacer celle de l'historien car le cinéma est un art alors que l'histoire ne l'est pas forcément. Sans pouvoir prétendre au rang d'historicité, la représentation sénégalaise peut se réclamer capable d'inspirer les historiens.

Par rapport à la place centrale que les femmes occupent dans le cinéma sénégalais, l'absence de la griotte à l'écran peut paraître paradoxale de prime abord. En réalité ce n'est pas le cas car la figure du griot n'est pas pensée en termes de genre mais plutôt de schéma théorique. La figure de la griotte est perceptible à travers la voix selon une double modalité celle de la « voix off » et par le biais de la musique. Le but de cette

stratégie est de donner plus de voix à la femme. La figure de la griotte s'exprime symboliquement à travers les femmes fortes que Sembène met en scène. On la retrouve dans la voix de Nogal, Collé Ardo, Dior Yacine, les femmes Diolas et la « voix off » de Diouana.

Dans les films de Sembène on décèle plus nettement des dépendances d'une part entre la musique, l'image et la narration et d'autre part entre le cinéma et l'histoire. Ces affinités rendent compte d'un assemblage entre la figure du griot et celle de la griotte, entre différents films et plusieurs thématiques abordées. Elles témoignent aussi de l'unité doctrinale des œuvres filmiques sembéliennes où l'esthétique est subordonnée à l'idéologie

Enfin, Sembène et son cinéma resteront un mythe à l'image du mythe de la figure du griot. Avec la figure du griot Sembène invente un cinéma inspiré à la fois de valeurs culturelles et esthétiques africaines mêlées de techniques occidentales où fabulation et faits réels, où histoire et cinéma, où histoire et mémoire se côtoient, se juxtaposent, se complètent et s'alimentent réciproquement et cela grâce à la figure du griot. D'autre part nous retiendrons que dans le cadre des études francophones, particulièrement celle de l'Afrique francophone, le sujet de ma thèse pose le débat du meilleur médium capable de traduire les réalités cultures africaines. En d'autres termes, entre le cinéma et la littérature, lequel est le meilleur outil pour exprimer les valeurs culturelles africaines ?

## BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris: Karthala.

Dembrow, Michael & Troller, Klaus. 2008. *Ousmane Sembène Interviews*. Jackson: The University Press of Mississippi Press.

Diakité, Drissa. 2009. *Kuyaté, la force du serment aux origines du griot mandingue*. Paris: L'Harmattan.

Fadika, Kramo-Lanciné. 1981. *Djeli, conte d'aujourd'hui*. Paris: Films du Sabre.

Hale, Thomas. 1998. *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Kouyaté, Dani. 1995. *Kéita! L'héritage du griot*. San Francisco, CA: California Newsreel.

Sembène, Ousmane

----- 1963. *Borom Sarret*. New York: New Yorker Video.

----- 1965. *La Noire de*. New Yorker: Video.

----- 1971. *Emitai*. New York: New York Films.

----- 1976. *Ceddo*. New York: New York Films.

----- 1987. *Camp Thiaroye*. New York: New York Films.

----- 1992. *Guelwaar*. New York: New York Films.

----- 1999. *Faat Kiné*. San Francisco, CA: California Newsreel.

----- 2003. *Moolaadé*. New York: New York Films.

Sissako, Abderrahmane. 2008. *Bamako*. New York: New Yorker Video.

Sissoko, Cheikh Oumar. 1999. *Guimba, un tyran, une époque*. New York, NY: Kino on Video.

Téno, Jean- Marie.

----- 1992. *Afrique, je te plumerai*. San Francisco, CA: California, Newsreel.

----- 2004. *Le malentendu colonial*. San Francisco, CA: California, Newsreel.

Thiers-Thiam, Valerie. 2004. *A chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*. Paris: L'Harmattan.

Sources secondaires

- Africa Quarterly*. 1986. "Cinema in Francophone Africa". Vol 22: no 3-4, p. 41-48.
- A Journal of opinion*. 1992. "Five West African Filmmakers on their Films" Vol 20: no 2 Summer, p. 31-37.
- Armes, Roy. 2006. *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bâ, Amadou Hampaté.  
 ----- 1969. *Kaïdara*. Paris: Julliard.  
 ----- 1972. *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence Africaine.
- Bâ, Mariama.  
 ----- 1979. *Une si longue lettre*. Les nouvelles éditions africaines.  
 ----- 1981. *Un chant écarlate*. Dakar : Les nouvelles éditions africaines.
- Bachelard, Gaston. 1938. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris : Vrin.
- Barlet, Olivier. 1996. *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question*. Paris : L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Bazin, André. 1976. *Qu'est-ce-que le cinéma ?* Paris: Cerf.
- Bebey, Francis. 1992. *Le Ministre et le griot*. Paris: Sépia.
- Bestman, Martin.T. 1981. *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*. Canada: Editions Naaman.
- Bingo*. 1971. No 222. Le 22 Juillet.
- Black Film Review*. 1990. "What's new in the cinema of Senegal". Vol 6: no 2, p. 16-20.
- Bonitzer, Pascal. 1975. "Les silences de la voix". *Cahier du cinéma*. No 256. Février-Mars.
- Bouchareb, Rachid. 2007. *Indigènes*. Paris: TF1 Vidéo.
- Brener, Angèle Diabang. 2008. *Yandé Codou Sène, la griotte de Senghor*. Belgique/ Sénégal : Africalia, Karoninka.



Camara, Laye.

----- 1953. *L'enfant noir*. Paris : Plon.

----- 1978. *Le maître de la parole Kouma lafôlô kouma*. Paris : Plon.

Case, Frédérick Ivor. 1985. « Sémiotique du cinéma d'Ousmane Sembène ». *L'Afrique et le centenaire du cinéma*. Paris : Présence Africaine.

Césaire, Aimé.

----- 1939. *Cahier d'un retour au pays natal*. Columbus [Ohio]: Ohio State University Press.

----- 1950. *Discours sur le colonialisme, suivi du Discours sur la négritude*. Paris: Présence Africaine.

Cham, Mbye. 1982. « Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Traditions ». *African Journal*. Vol 13: No 1-4, p. 24-40.

Chevrier, Jacques. 1986. *Essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire. L'Arbre à Palabres*. Paris : Hatier.

Chion, Michel.

----- 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.

----- 1982. *Le regard et la voix*. Paris : Editions de l'Etoile.

----- 1995. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard.

Chrétien, Jean- Pierre. 2008. *L'Afrique de Sarkozy. Un déni d'histoire*. Paris : Karthala.

*CinéAction*. 1996. No 106. Avril.

*Cinéma 76*. 1976. Revue mensuelle de Cinéma. No 76. Février.

*Cinémaction*. 1982. No 17. Janvier.

Convents, Guido. 2003. *L'Afrique ? L'Afrique quel cinéma ! Un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Belgique : Africalia.

Cuvier, Georges Baron. 1836. *Recherche sur les ossements fossiles de quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs animaux dont les révolutions du globe ont détruit les espèces*. Paris : Editions d'Ocagone.

Daney, Serge. 1975. « La rampe ». *Cahiers du cinéma*. No 256. Février-Mars.

De Baecque, Antoine. 2008. *L'histoire-caméra*. Paris : Gallimard.

Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.

- De Certeau, Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- De Chardin, Pierre Teilhard. 1956. *L'apparition de l'homme*. Paris : Seuil.
- Deleuze, Gilles.  
 ----- 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les Editions de Minuit.  
 ----- 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Delmas, Jean. 1977. "Ousmane Sembène: un film est un débat". *Jeune Cinéma*. No 99. Décembre-Janvier.
- Descartes, René. 1937. *Le discours de la méthode*. Paris: Vrin.
- Deslauriers, Guy. 2003. *The Middle Passage*. New York: HBO Video.
- Diabaté Massa Makan. 1985. *L'Assemblée des Djinns*. Paris: Présence Africaine.
- Diawara, Manthia.  
 ----- 1988. "Popular Culture and Oral Tradition in African Films". *Film Quaterly* Vol: 41, No 3, p. 6-14.  
 ----- 1992. *African Cinema: Politics and Culture* Bloomington: Indiana University Press.  
 ----- 1994. *Sembène: The Making of African Cinema*. New York: Third World Newsreel.
- Diome, Fatou. 2005. *La préférence nationale*. Paris: Présence Africaine.
- Diop, Abdoulaye Bara. 1981. *La société wolof : tradition et changement : les systèmes d'inégalité*. Paris : Karthala.
- Diop, Birago. 1947. *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris : Présence Africaine.
- Diop, Boubacar Boris. 1981. *Le temps de Tamango; suivi de Thiaroye terre rouge*. Paris : L'Harmattan.
- Diop, Cheikh Anta. 1954. *Nations nègres et cultures*. Paris : Présence Africaine.
- Diop, Djibril Mambety  
 ----- 1973. *Touki- Bouki*. New York, NY: Kino in video.  
 ----- 1992. *Hyènes*. New York, NY: Kino in video.  
 ----- 1998. *La petite vendeuse de Soleil*. San Francisco, CA California Newsreel.
- Diouf, Momodou. 1990. *Le Kayor au XIX siècle : pouvoir cedido et conquête coloniale*. Paris: Karthala.

*Ecran d'Afrique*. 1994. No 9-10. Troisième et quatrième trimestre.

Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.

*Ethiopiennes*. 1976. Numéro spécial. Revue socialiste de culture négro-africaine. Soixante-dixième anniversaire du Président L. S. Senghor. Novembre.

*Ethiopiennes*. 2006. "Centième anniversaire de L.S. Senghor. Cent ans de littérature, de pensée africaine et de réflexion sur les arts africain". No 76. Premier semestre.

Evans, Ruth. 2000. « Les griots : des bibliothèques vivantes ». *Le courrier*. No 383. Octobre-Novembre.

Fall, Aminata Sow. 1982. *L'appel des arènes*. Dakar : Les nouvelles éditions africaines.

Fanon, Frantz

----- 1952. *Peau noire masques blancs*. Paris: Seuil.

----- 1961. *Les damnés de la terre*. Paris: Editions La Découverte.

Farès, Tewfik. 1972. « Les gris- gris d'Ousmane Sembène ». *Jeune Afrique*. No 602. Juillet, p. 66.

Ferro, Marc.

----- 1977. *Cinéma et histoire*. Paris : Denoël / Gonthier.

----- 1996. *Dix leçons sur l'histoire du vingtième siècle*. Paris : Editions Vigot.

Folly, Anne-Laure. 1994. *Femmes aux yeux ouverts*. San Francisco, CA: California Newsreel.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. 1929. *Malaise dans la civilisation*. Paris : PUF.

Frobenius, Léo. 1952. *Histoire de la civilisation Africaine*. Paris: Gallimard.

Gadjigo, Samba.

----- 1993. Ousmane Sembène: *Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, p. 82-83.

----- 2007. *Ousmane Sembène: une conscience africaine*. Paris: Hémisphères.

----- 2007. *Ousmane Sembène: une conscience africaine: genèse d'un destin hors du commun*. Paris : Homnisphères.

Garcia, Jean-Pierre. 2004. « Ousmane Sembène parle de Moolaadé ». *Le film africain*. No 44-45. Mai.

Gardes, Alain. 1989. *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. Paris : L'Harmattan.

Gassama, Makhily. 2008. *L'Afrique répond à Sarkozy : contre le discours de Dakar*. Paris : Rey.

Gavron, Laurence. 2108. *Yandé Codou Sène, la diva sérère*. Sénégal : Mbokki Mbaar Productions.

Genette, Gérard. 1972. *Le discours du récit*. Paris: Seuil.

Gérima, Haile.

----- 1997. *Through the Door of no return*. Washington, D.C: Mypheduh Films, Inc.

----- 2003. *Sankofa*. Washington, D.C: Mypheduh Films, Inc.

Ghali, Noureddine. 1976. « Ousmane Sembène ». *Cinéma*. No 208. Avril.

Glissant, Edouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

Gobineau, Joseph- Arthur. 1853. *L'Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Belfond.

Gomis, Alain. 2002. *L'Afrance*. Paris : Mille et une productions.

Haley, Alex. 1976. *Roots: The Saga of an American Family*. New York: Doubleday.

Harrow, Kenneth

----- 1998. *African Cinema Postcolonial and Feminist Readings*. Trenton: Africa World Press, Inc.

----- 2007. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.

----- 1940. *Principes de la philosophie du droit*, Traduction, André Kaan. Paris : Gallimard.

----- 1965. *La raison dans l'Histoire, introduction à la philosophie de l'histoire*, Traduction, Kosta Papaionnou. Paris: Plon.

Henley, Paul. 2009. *The adventure of the real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Hennebelle, Guy. 1972. *L'Afrique littéraire et artistique*. Les cinémas africains en 1972. Paris: Société Africaine d'Édition.

Imruh, Bakari & Cham, Mbye. 1996. *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute.

*Jeune Afrique*. 1972. No 602. Le 22 Juillet.

Kâ, Abdou. 1959. « Les griots sont-ils condamnés à disparaître? » *Bingo*. No 83, p. 30-32.

Kandé, Sylvie. 1999. *Discours sur le métissage, identités métisses*. Paris : L'Harmattan.

Kane, Cheikh Hamidou. 1961. *L'aventure ambiguë*. Paris: Présence Africaine.

Kane Mohamadou K. 1981. *Essai sur les contes d'Amadou Coumba ; du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. Abidjan : Les nouvelles éditions africaines.

Kesteloot, Lilyan. 1975. *Les écrivains noirs de langue française*. Bruxelles: Editions de l'université de Bruxelles.

Kourouma, Ahmadou.

----- 1970. *Les soleils des indépendances*. Paris : Seuil.

----- 1994. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil.

*L'Afrique et le Centenaire du cinéma*. 1995. Paris: Présence Africaine.

Laronde, Michel. 1996. *L'écriture décentrée : la langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan.

*L'avant scène du cinéma*. 1979. "Borom Sarret, un film d'Ousmane Sembène». No 229. Le 1 Juin, p. 35-42.

Lequeret, Elisabeth. 2003. *Le cinéma africain. Un continent à la recherche de son propre regard*. Paris : Cahiers du cinéma.

Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon tome I.

Lévy-Bruhl, Lucien. 1922. *La mentalité primitive*. Paris : Alcan.

Leymarie, Isabelle. 1999. *Les griots wolofs du Sénégal*. Paris : Maisonneuve et Larose.

Lyere, Muriel. 1983 "Victime et bourreau: L'africain de Sembène Ousmane". *Peuples noirs, peuples africains*. No 35. Sept-Oct, p. 67-85.

Mangin, Marc. 1986. « L'Afrique sans fric » *Cinéma*. No 386. Février.

Marker, Chris & Resnais, Alain. 1954. *Les statues meurent aussi*. France: Tadié Cinema Production.

Mbala, Roger Gnoan. 2007. *Addanggaman*. New York: New Yorker Video.

Mbem, André Julien. 2008. *Nicolas Sarkozy à Dakar. Débat et enjeux autour d'un discours*. Paris : L'Harmattan.

Mbembe, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

Memmi, Albert

----- 1968. *L'Homme dominé*. Paris: Gallimard.

----- 1985. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du décolonisateur*. Paris: Gallimard.

Moura, Jean-Marc.

----- 1999. *Littératures francophones et théories post-coloniales*. Paris: PUF.

----- 2001. *Littératures postcoloniales et francophonie: conférences du séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne nouvelle*. Paris: Champion.

Murphy, David. 2000. *Sembène: Imagining alternative in film and fiction*. Oxford: James Currey, Trenton, NJ: Africa World Press.

Ndak, Pierre. 1994. *Le conte africain et l'éducation*. Paris: L'Harmattan.

Ngangura, Mweze. 1998. *Pièces d'identités*. San Francisco, CA California Newsreel.

Ngugi, Njeri. 2003. « Presenting and (Mis)representing History in Fiction Film : Sembène's "Camp de Thiaroye" and Attenborough's Cry Freedom". *Journal of African Cultural Studies*, Vol 16: no 1, Special Issue Focusing on the Media in and about Africa. June, p. 57-68.

Niane, D. Tamsir. 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine.

Niang, Sada. 1996. *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*. Paris: L'Harmattan.

Niang, Sada & Gadjigo, Samba. 1995. "Interview with Ousmane Sembène" in *Research in African Literature* Vol 26: No 3. Fall, p. 174-178.

Nietzsche, Friedrich.

----- 1873. *Considérations intempestives*. Traduction Geneviève Bianquis. Paris : Aubier bilingue.

----- 1887. *Généalogie de la morale*. Traduction Patrick Wotling. Paris : Livre de Poche.

Nora, Pierre. 1984. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Seuil.

Ouologuem, Yambo. 1968 *Le devoir de violence*. Paris: Seuil.

Palcy, Euzhan. 1983. *Rue Cases- Nègres*. Los Angeles, California: New Yorker Video.

Petty, Sheila. 1984. *A Call to Action. The films of Ousmane Sembène*. Westport, CT: Greenwood Press.

Pfaff, Françoise.

----- 1984. *The Cinema of Sembène Ousmane, a pioneer of African Cinema*. Westport, CT: Greenwood Press.

----- 1995. "Sembène, a Griot of Modern Time". *Cinema of the Black Diaspora*. Detroit: Wayne State University Press, p. 118-128.

----- 2004. *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press.

Pines, Jim & Willemen, Paul. 1989. *Questions of Third Cinema*. London: BFI.

Prédal, René. 1981. *Le cinéma*. Paris: Collection Fernand Nathan.

Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.

Ramonet, Ignace. 1979. « Ousmane Sembène: retrouver l'identité africaine ». *Le monde diplomatique*. No 29. Mars.

Rancière, Jacques. 1998. "L'historicité du cinéma". *De l'histoire au cinéma*. Paris: Editions Complexe.

Resnais, Alain. 2003. *Hiroshima mon Amour*. United States: Criterion Collection.

Ricœur, Paul.

----- 1965. *De l'interprétation ; essai sur Freud*. Paris : Seuil.

----- 1969. *Le conflit des interprétations ; essais d'herméneutique*. Paris : Seuil.

----- 1983. *Temps et récit*. Paris : Seuil.

----- 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

Rivara, René. 2000. *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan.

Rouch, Jean.

----- 1954. *Les maîtres fous*. New York, NY: Interama Video.

----- 1958. *Moi un Noir*. France: Editions Montparnasse.

Rouso, Henry.

----- 1987. *Le syndrome de Vichy*. Paris : Seuil.

----- 1998. *La hantise du passé : un entretien avec Philippe Petit*. Paris : Editions Textuels.

Ruelle, Cathérine. 2005. *Afrique 50. Singularité d'un cinéma pluriel*. Paris : L'Harmattan.

Sembène, Ousmane

----- 1956. *Le docker noir Paris*. Présence Africaine.

----- 1957. *Oh pays mon beau peuple*. London : Methuen Educational.

----- 1960. *Les bouts de bois de Dieu. Banty mam Yall*. Paris: Press Pocket.

----- 1962. *Voltaïque*. Paris : Présence Africaine.

----- 1964. *L'harmattan*. Paris : Présence Africaine. *Xala*. Westport, Conn: L. Hill & Co, 1983.

----- 1966. *Véhi- Ciosane ou Blanche- Genèse, suivi du Mandat*. Paris: Présence Africaine.

----- 1968. *Le mandat* New York: New Yorker Video.

----- 1974. *Xala*. New York: New Yorker Video.

----- 1981. *Le dernier de l'empire*. Paris : Edition L'Harmattan.

----- 1987. *Niiwam; suivi de Taaw*. Cape Town: D. Phillip.

----- 1996. *Guelwaar*. Paris : Présence Africaine.

----- 1996. *Sowedowo*. Ibadan, Nigeria: New Horn Press.

Senghor, Léopold Sédar. 1993. *Liberté*. Paris: Seuil. Vol I, III, VI, V.

Serceau, Daniel. 1976. *L'Afrique littéraire*. Revue trimestrielle de culture africaine. No 76. Deuxième trimestre.

*Sixieme Festival du Cinéma Africain*. 1979. Ouagadougou: Fespaco. No 2-6. Février.

Stoller, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.

Towa, Marcel. 1971. *Léopold Sédar Senghor, Négritude ou servitude*. Yaoundé : Clé.

Traoré, Aminata. 2008. *L'Afrique humiliée*. Paris: Fayard.



Traoré, Yancouba. 2002. *Référence Sembène*. Médiathèque des Trois Mondes.

Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African Cinema*. Los Angeles: University of California Press.

Vautier, René. 2001. *Afrique 50 : un film de René Vautier*. Paris : Paris Expérimental.

Vernet, Marc. 1975. "Codes non spécifiques". *Lectures du film*. Paris: Albatros.

Vieyra, Paulin Soumanou.

----- 1972. *Sembène Ousmane cinéaste*. Paris: Présence Africaine.

----- 1975. *Le cinéma africain*. Paris: Présence Africaine.

----- 1983. *Le cinéma au Sénégal* in collection cinémédia. Cinémas d'Afrique noire. Paris: Editions Ocic/ L'Harmattan.

Voltaire, François-Marie Àrouet de. 1962. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Paris: Editions Sociales.

*Young Cinema and Theatre*. 1983. "African Cinema seeks a new language. Sembène Ousmane writer and film director" (Sénégal). No 3, p. 151-153.