



TRABAJO DE FIN DE GRADO

«Imaginaire et représentations: l'œuvre d'Ousmane Sembène»

Autor: CLÉMENT MORENO CARON

Tutora: INMACULADA DÍAZ NARBONA

GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

Curso Académico 2013-2014

Fecha de presentación 19/09/2014



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Index

| | |
|---|----|
| Résumés et mots clés | 4 |
| INTRODUCTION | 5 |
| 1 ^{ère} PARTIE. CONTEXTE DE L'ŒUVRE D'OUSMANE SEMBÈNE | 10 |
| 1.1 Contexte historique | 11 |
| 1.2 Contexte littéraire | 17 |
| 1.3 Ousmane Sembène | 24 |
| 2 ^{ème} PARTIE. ANALYSE DE <i>LA NOIRE DE...</i> | 32 |
| 2.1 <i>La Noire de...</i> Analyse de la nouvelle | 33 |
| 2.2 <i>La Noire de...</i> Analyse de l'adaptation cinématographique ... | 52 |
| 3. CONCLUSIONS | 71 |
| 4. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 75 |

RÉSUMÉS ET MOTS CLÉS

Résumé

Ce travail est une étude de l'imaginaire africain et ses représentations à partir de l'analyse de la nouvelle *La Noire de...*, de l'auteur sénégalais Ousmane Sembène, et de sa postérieure adaptation cinématographique. Nous verrons le message que l'auteur voulait transmettre à son public, à son continent, de même que les changements qu'il effectua lors de l'adaptation de l'œuvre littéraire au cinéma et les raisons de ces changements.

Mots clés

Imaginaire noir, Ousmane Sembène, littérature africaine, cinéma africain, colonisation.

Resumen

Este trabajo constituye un estudio del imaginario y sus representaciones a partir del análisis de la novela *La Noire de...*, del autor senegalés Ousmane Sembène y de su posterior adaptación cinematográfica. Veremos el mensaje que el autor deseaba transmitir a su público y a su continente. Así mismo, analizaremos los diferentes cambios que efectuó en el momento de adaptar la novela al cine y las razones de estos cambios.

Palabras claves

Imaginario negro, Ousmane Sembène, literatura africana, cine africano, colonización.

INTRODUCTION

Dans le BOUCA 158 de Mai 2013, le TFG est décrit comme un travail individuel de l'étudiant pour l'élaboration d'un projet, une analyse, un mémoire ou une étude originale qui puisse lui permettre de montrer la formation, les capacités, les habilités et les compétences acquises pendant la réalisation de ses études.

Dans ce sens, notre intention est de réaliser un travail où l'on puisse développer, entre autres, les compétences générales suivantes :

- G02. Capacité d'analyser, de synthétiser, et de mettre en pratique les connaissances acquises.
- G04. Capacité d'utiliser les nouvelles technologies de l'information et de la communication comme outil d'apprentissage, de recherche et de diffusion.
- G05. Capacité de localiser, de gérer et de synthétiser des informations bibliographiques, ainsi que celles contenues dans des bases de données.
- G12. Connaissance des cultures et coutumes d'autres pays et appréciation de la diversité et de la multiculturalité.

De même, dans ce travail nous prétendons refléter l'acquisition des compétences spécifiques suivantes :

- E10. Connaître la géographie physique et économique, la vie politique et la culture française et des pays francophones.
- E11. Connaître les étapes, les principaux mouvements, les auteurs et les œuvres des littératures française et francophones dans leurs dimensions linguistiques, historiques, idéologiques, sociales et culturelles.
- E12. Connaître la littérature en langue française et ses relations avec les autres arts.

- E14. Connaître les principales lignes thématiques et les différentes littératures des territoires francophones.
- E15. Connaître les processus historiques qui ont donné lieu à la diversité culturelle des sociétés actuelles en faisant spécialement attention au phénomène de la colonisation et de l'immigration.
- E17. Connaître la littérature en langue française et son rôle dans l'analyse de l'imaginaire social et de la sensibilité envers les stéréotypes culturels.
- E18. Connaître la réalité française et des pays francophones dans le contexte de la globalisation.
- E19. Être capable d'écrire correctement et de transcrire phonétiquement des discours et des textes en langue française.
- E21. Être capable de réaliser des analyses et des commentaires linguistiques et littéraires en langue française.
- E26. Être capable de faire une critique argumentée et raisonnée des textes littéraires.
- E27. Être capable d'analyser, à travers différents types de textes et à partir d'une perspective comparative et interdisciplinaire, les diverses formes d'expression artistique et littéraire.
- E29. Être capable de réaliser une lecture compréhensive et analytique des textes littéraires.
- E30. Être capable de réfléchir de manière critique sur les stéréotypes culturels qui conforment l'imaginaire social actuel de la France et des pays francophones.
- E31. Être capable de comprendre et d'analyser la production littéraire francophone du point de vue multiculturel et de savoir en extraire des éléments pratiques pour la médiation interculturelle.

Ainsi, en résumé, nous avons essayé de mettre en rapport des différentes compétences qui ont été développées lors de l'enseignement des plusieurs matières de nos études.

Le choix du sujet fut déterminé par mon intérêt académique et personnel de connaître les aspects culturels de la configuration de l'actuelle société française et européenne. C'est-à-dire, mon intérêt est centré sur l'importance actuelle de l'interculturalité dans le milieu social, en tenant compte que la compréhension et la pratique de l'interculturalité dépendent de l'analyse et de la déconstruction de l'imaginaire collectif sur lequel nous appuyons notre conception de l'Autre. C'est pour cela, et comme complément de ma formation, que mon choix est porté sur la ligne « Imaginaire et représentation » puisqu'elle encadre, de mon point de vue, cet intérêt.

À l'intérieure de cette ligne, nous avons choisi de travailler sur l'analyse de l'imaginaire présent dans la production de l'auteur sénégalais Ousmane Sembène (1923-2007), car nous pouvons trouver chez lui une caractéristique spécifique : l'adaptation faite par lui-même de certaines de ses œuvres narratives au cinéma. Cela nous permettra de déterminer la fonction de ses adaptations dans le processus de la diffusion idéologique de cet auteur et de son message clairement engagé. De plus, il faut y ajouter mon intérêt personnel pour le cinéma comme produit culturel.

Du vaste corpus d'œuvres adaptées postérieurement au cinéma par Sembène, dont nous parlerons dans la première partie de ce travail, nous avons choisi une nouvelle, *La Noire de...*, qui fut publiée en 1962 dans *Voltaïque* parce qu'elle « inaugurates a trend ("ties a knot") that establishes a motif of visualizing and constructing her own identity within a colonial framework » (Jordan-Sardi, 2012 : 18).

L'adaptation cinématographique eut lieu en 1966 et c'est aussi une des œuvres considérées comme « classiques » du cinéma de Sembène et du cinéma africain en général.

Pour mener à bout notre étude, nous avons commencé par situer brièvement le contexte historique et littéraire où l'œuvre que nous travaillerons devrait être encadrée. Il ne faut pas oublier que ce contexte historique et culturel

va déterminer la conception de l'écrivain comme éveilleur des consciences, comme « traducteur » de la réalité. Ainsi, dans une première partie, nous décrirons les circonstances politiques et culturelles qui préparaient les indépendances et donneraient lieu à la réflexion sur l'avenir des nouveaux États africains issus des Indépendances politiques, des réflexions, en fait, qui seront présentes dans la production littéraire africaine de l'époque où celle d'Ousmane Sembène est encadrée.

Dans la seconde partie de notre étude, nous nous centrons sur l'analyse du corpus choisi. Nous avons divisé cette analyse en deux parties. En premier lieu nous avons réalisé une lecture analytique de la nouvelle *La Noire de...* Notre intention est de constater si, suivant les présupposées idéologiques de cet auteur, *La Noire de...* est le véhicule pour transmettre son engagement contre la colonisation politique.

Postérieurement, nous analyserons l'adaptation cinématographique, réalisée en 1966. Nous y essaierons de dévoiler les éléments qui ont été annulés et ceux qui ont été modifiés ou ajoutés par des raisons de changement du format, par des raisons chronologiques et par des raisons dues à la transmission du message.

Finalement, le travail est accompagné d'une bibliographie où sont seulement inclus les ouvrages qui ont été cités tout au long du travail, ayant renoncé à ceux qui furent consultés mais qui n'ont pas été d'intérêt pour notre lecture.

**1^{ÈRE} PARTIE. CONTEXTE DE
L'ŒUVRE D'OUSMANE SEMBÈNE**

1.1 CONTEXTE HISTORIQUE

Les années 50 vont commencer en France avec la Guerre d'Indochine. Cette guerre éclatât en 1946, une période fortement marquée par les dégâts de la Seconde Guerre Mondiale ainsi que par des conditions de vie très mauvaises et un fréquent manque de nourriture.

La Guerre d'Indochine fut la conséquence de la déclaration d'Indépendance unilatérale de la République démocratique du Viêt Nam le 2 septembre 1945. Elle terminera sept ans plus tard, le 22 juillet 1954, avec la signature des Accords de Genève. De cette manière, la France venait de perdre l'une de ses colonies et celle-ci ne sera pas la seule.

L'Afrique connaît alors la montée des mouvements nationalistes. En 1958, la Guinée sera le premier territoire africain à obtenir son indépendance, puis l'année 1960 sera l'année où la plupart des territoires africains vont obtenir leur indépendance politique qui terminera en 1962 avec l'indépendance Algérienne, suivie de la fin de la Guerre d'Algérie.

Parler des indépendances africaines automatiquement nous amène, d'abord, au terme « nationalisme », défini par le Petit Robert comme :

1 : Doctrine, mouvement politique qui revendique pour une nationalité le droit de former une nation.

2 : Exaltation du sentiment national ; attachement passionné à la nation à laquelle on appartient, accompagné parfois de xénophobie et d'une volonté d'isolement.

3 : Doctrine fondée sur ce sentiment, subordonnant toute la politique intérieure au développement de la puissance nationale et revendiquant le droit d'affirmer à l'extérieur cette puissance sans limitation de souveraineté.

Ainsi, Domenach, en 1955, affirmait :

El nacionalismo es válido siempre que un pueblo continúe oprimido. En este caso, el pueblo reúne, como en una brutal aspiración, todas las fuerzas sociales que han sufrido humillación y que esperan; pero cuando el pueblo se libera, el nacionalismo no puede proporcionar ya una respuesta seria a los problemas reales. Se reduce a excitaciones estériles y contradicciones sin fin. Se convierte en la coartada de los privilegiados, que recurren al mito de la totalidad nacional para hacer olvidar las desigualdades reales. (Domenach, 1955 : 348)

Le nationalisme africain de l'époque que nous sommes en train d'étudier n'a rien à voir avec des mouvements reliés au chauvinisme ou même à l'exaltation d'un certain nationalisme xénophobe. Il faut dire qu'au commencement ce mouvement n'était point à la recherche de l'indépendance - ce qui changera avec le temps - mais plutôt à celle d'une autonomie appuyée par une amélioration territoriale. Ils étaient aussi à la recherche d'une certaine identification avec les royaumes et empires qui étaient en place avant l'arrivée de la colonisation européenne. C'est pour cela qu'en 1946, le RDA (Rassemblement Démocratique Africain) fut créé. Après des débuts difficiles, en 1951, il se rapprocha du gouvernement français qui l'aida sur la scène politique.

Léopold Sédar Senghor, de son côté, fonda en 1948 le Bloc Démocratique Sénégalais. En 1953, il lança l'idée d'une Fédération Africaine qui regrouperait tous les pays colonisés par la France. Cette idée ne fut pas très bien accueillie et seul le Sénégal et le Soudan du Sud la formèrent en 1959, sous le nom de Fédération du

Mali. Un an plus tard, cette fédération se dissolvait laissant place à la République du Mali et à la République du Sénégal respectivement. Cela fut dû aux nombreux problèmes survenus lors de cette « alliance ».

La Fédération du Mali dura exactement 506 jours mais elle n'exerça pleinement son indépendance que pendant 63 jours. Durant cette période, Sénégalais et Soudanais évoluèrent chacun de leur côté.

Par exemple, Mamadou Dia, le président du Conseil sénégalais fit appel au père Louis-Joseph Lebret et Jacques Destanne de Bernis pour mettre en œuvre un plan de développement économique et social pour le Sénégal. Quand au Soudan, il demanda le concours d'économistes marxistes français. [...] chaque État était libre de mettre en œuvre sa législation à l'intérieur de l'État fédéré.

[...] Sur le plan politique, elle connut une vie intense. Les difficultés en son sein furent leur apparition au grand jour, lors du congrès du P.F.A. en juillet 1959. Les Soudanais voulaient l'indépendance et espéraient que la Guinée rejoindrait la Fédération tandis que les Sénégalais n'avaient pas l'intention de demander l'indépendance avant d'avoir consulté la France. (Diarrah, 1986 : 23)

Mais l'un des déclencheurs des plus importants de tous les mouvements qui vont se développer en Afrique, et dont nous allons parler par la suite, reste la Seconde Guerre Mondiale. Cette guerre demeure à nos jours celle qui a causé le plus de morts, une guerre qui a fortement marqué le monde entier. Elle est l'effroyable exemple de ce que le racisme le plus fervent peut produire¹, le nombre

¹ Aimé Césaire analyse ainsi ce racisme et ses conséquences :

On s'étonne, on s'indigne. On dit : « Comme c'est curieux ! Mais, bah ! C'est le nazisme, ça passera ! » Et on attend, et on espère, mais la barbarie suprême, celle qui couronne, celle qui résume la quotidienneté des barbaries ; que c'est du nazisme, oui, mais qu'avant d'en être la victime, on en a été le complice ; que 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 ; que ce nazisme là, on l'a cultivé, on en est responsable, et qu'il est sourd, qu'il perce, qu'il goutte, avant de l'engloutir dans ses eaux rougies de toutes les fissures de la civilisation occidentale et chrétienne. (Césaire, 1950 : 77)

de Juifs tués pendant la Shoah, selon les différentes estimations, étant d'entre cinq et six millions.

Au même titre que le reste du monde, l'Afrique, aussi, a été fortement marquée par cette Guerre : d'une part, à cause de la « lutte » des Alliés contre le racisme nazi, et surtout à cause des milliers d'africains² qui ont combattu aux côtés des soldats français, ce qui, en plus, a pu changer la vision qu'ils avaient des blancs. Ils purent constater que l'homme blanc n'était en rien supérieur à eux, qu'il pleurait, qu'il avait peur et qu'il mourait de la même manière que l'africain le faisait. Cela entraînait en conflit avec tout ce que l'homme blanc leur avait appris :

... Dieu a créé au commencement aussi bien des hommes noirs que des blancs pour peupler ensemble le monde [...]. Dieu ayant créé ces deux espèces d'hommes, leur proposa [...] ou posséder l'or, ou savoir lire et écrire ; et comme Dieu donna le choix aux Noirs, ils choisirent l'or et laissèrent aux Blancs la connaissance des lettres ; ce que Dieu leur accorda, mais étant irrité par cette convoitise qu'ils avaient pour l'or, il résolut en même temps que les Blancs domineraient éternellement sur eux, et qu'ils seraient obligés de leur servir d'esclaves. (Bosman, 1705 : 149)³

Comme nous pouvons le voir, l'homme noir a lui-même créé des mythes pour expliquer la domination de l'homme blanc sur l'homme noir, mais grâce à ce contact, les Africains purent se rendre compte de l'égalité entre ces deux races.

Il faut aussi remarquer que la situation économique de la France d'après guerre était néfaste. La guerre avait fait des ravages en Europe et deux grandes puissances venaient d'apparaître : les États Unis et l'URSS. Ces deux puissances

² Nous nous référons aux Tirailleurs sénégalais, division militaire formée par des africains et créée en 1857. Ils ont participé à de nombreuses guerres, comme la Première et Seconde Guerres Mondiales avant sa suppression qui culmina en 1962.

³ Il faut dire que ces mythes ont été recueillis et mis par écrit par des commerçants ou des religieux européens. Ils viennent de la mythologie traditionnelle africaine et ils se transmettent oralement.

économiques et militaires avaient une idéologie totalement opposée et incompatible entre elles, sans parler des intérêts économiques et de pouvoir qu'elles partageaient.

Un nouveau type de guerre va alors voir le jour, la Guerre Froide. Celle-ci n'est pas une guerre à proprement dire, c'est plutôt un état de tension permanent existant entre ces deux puissances dû notamment au risque d'attaque nucléaire. Ce conflit ne terminera que dans les années 90 après la dislocation de l'URSS. Cette guerre est l'exemplification la plus claire du conflit entre le communisme et le capitalisme. Le Communisme ne croit pas à la domination de classe et le Parti Communiste fut aussi le seul parti politique à dénoncer la situation des hommes noirs ; c'est pour cela que de nombreux africains ou antillais, comme Sembène ou encore Césaire pour ne citer qu'eux, partageaient cette idéologie.

Nous pouvons mentionner sur ce fait la revue *Légitime Défense*, qui fut créée en 1932 par des écrivains antillais, dont René Ménil. Cette revue, qui ne compta qu'un seul numéro, adopta le Communisme et le Surréalisme ; elle avait comme centre la critique de la différence raciale et celle de la « nouvelle » bourgeoisie noire aux Antilles. Elle fut durement blâmée par certains intellectuels à cause, notamment, de son rapprochement de l'idéologie communiste et des mouvements artistiques occidentaux tel le surréalisme.

Dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, le gouvernement qui devait proclamer la constitution de la Quatrième République voulait que des représentants des colonies en fassent partie officiellement, c'est pour cela que certains de ceux qui seront par la suite sur la scène politique des pays africains après leurs indépendances, comme Senghor, y ont participé. Senghor s'adressera à l'Assemblée en 1952 pour défendre une union entre l'Europe et l'Afrique pour résister aux blocs soviétique et américain qui gagnaient de plus en plus de puissance :

Tous les hommes qui ont réfléchi au problème savent que se crée, sous nos yeux, une Europe de fait sous l'obédience de l'URSS, et que l'Asie du Sud-Est et les îles se tournent déjà vers l'Amérique... Or, l'Afrique est le seul espace remplissant les conditions climatiques pour être complémentaire de l'Europe. Tous les véritables grands hommes d'Etat français le savent aussi. Nous voulons simplement qu'ils en tirent les conséquences logiques. (Senghor cit. par Atlan, 2006 : 4)

Mais quelques années plus tard, la loi Cadre amènera à la décentralisation administrative des colonies. En 1958, et avec la Constitution de la Cinquième République déjà rédigée, la Communauté Française fut créée. Les territoires colonisés devaient faire un référendum pour son approbation ; seul la Guinée répondit défavorablement et de cette manière elle obtint son indépendance⁴. C'est en 1960, que le reste des pays d'Afrique Subsaharienne colonisés par la France obtinrent leurs indépendances politiques.

⁴ « En septembre de 1958, une deuxième délégation de la FEANF venue à Conakry obtient de justesse la promesse du « Non » au référendum, auprès des dirigeants du Parti démocratique guinéen. On n'a pas encore fini d'évaluer le prix scandaleux que la Guinée dut payer dans cette aventure, où aucun des pays de la Communauté ne la suivit. Les quelques dizaines d'idéalistes noirs ou blancs inexpérimentés qui vinrent lui porter assistance dans un contexte hostile ne purent éviter la dérive de ce pays pourtant le plus riche, potentiellement, de l'AOF. » (Kesteloot, 2001 : 222)

1.2 CONTEXTE LITTÉRAIRE

La Noire de... est extrait de *Voltaire*, un livre qui est paru en 1962, seulement deux ans après l'indépendance du Sénégal. Ce fait va avoir une très grande répercussion sur la littérature de l'époque, mais, comme nous le verrons, il ne sera pas le seul.

Sans aucun doute, le mouvement de la Négritude, mouvement philosophique, critique, humaniste a déterminé non seulement un moment historique mais aussi une production littéraire dont l'œuvre d'Ousmane Sembène fera partie.

Ce mouvement a pour origine l'influence de jeunes afro-américains qui ont émigré à Paris pendant les années 20 du XXème siècle. Aux États Unis, ces jeunes avaient formé le mouvement de la Renaissance Noire, qui avait pour objectif de dénoncer la situation des afro-américains qui se voyaient privés des droits civiques les plus essentiels. Mais, dû au manque de reconnaissance de ce mouvement et des fortes représailles qu'ils ont subies, ces jeunes américains s'installeront à Paris pour tenter de diffuser leurs pensées.

En 1932, la revue *Légitime défense*, qui n'aura, malheureusement, qu'un seul numéro, fait son apparition. La revendication de la différence raciale et la critique de la « nouvelle » bourgeoisie noire qui était en train de se développer de plus en plus aux Antilles, sont le centre d'intérêt de cette revue. Même si cette dernière

réclamation était un paradoxe car la plupart de ceux qui y participaient venaient de cette bourgeoisie qu'ils critiquaient ouvertement. C'est aussi une revue qui a primé la politique sur la culture.

La revendication de l'époque est une littérature capable de revenir aux traditions ancestrales. Les seules « unions » avec l'Europe seront d'une part le Parti Communiste, qui était le seul parti politique qui dénonçait la situation des noirs, et d'autre part le Surréalisme, un mouvement qui était un « frein à l'assimilation culturelle [...], une « arme nouvelle contre l'académisme des arts antillais de tradition française » (Kesteloot, 1963 : 47). Ce mouvement voulait rompre avec toutes les valeurs morales, le code bourgeois et l'art de l'époque, de là son acceptation de la part des certains de ces artistes.

Quelques années plus tard, en 1934, une nouvelle revue verra le jour, il s'agit de *L'étudiant noir*, une publication qui représente une inédite et importante tendance : « la fin de la tribalisation, système clanique en vigueur au quartier Latin » (Damas, cit. par Kesteloot, 2001 : 97). Les intégrants y critiquaient ouvertement l'adoption du surréalisme et du communisme que *Légitime défense* avait fait. Selon eux, le plus important n'était pas la politique, mais la culture. Ils cherchent à lutter contre l'assimilation culturelle française et pensent que la meilleure façon de le faire est en promouvant la culture traditionnelle africaine.

Dans les années 30 et 40, le monde littéraire africain et diasporique demandait la reconnaissance d'une culture propre, en affirmant que tous les noirs en avaient une en commun, qu'ils vivent en Afrique, qu'ils soient descendants d'esclaves envoyés de force dans d'autres continents ou encore qui vivent par propre décision hors de leur terre natale. Aimé Césaire dira sur ce fait : « Le mouvement de la Négritude affirme la solidarité des Noirs de la diaspora avec le

monde africain » (Césaire cit. par Beloux, 1969/2008)⁵. Ainsi, tous ces artistes qui n'avaient pas la chance de vivre en Afrique, partageaient ce même sentiment de ne pas appartenir à l'endroit où ils vivaient.

En 1947, une autre revue fut publiée pour la première fois, *Présence Africaine* qui fut fondée par Alioune Diop et qui compta comme collaborateurs de grands noms de la littérature française comme André Gide ou encore Jean-Paul Sartre. Elle diffusa les pensées africaines dans le monde entier en se centrant sur la culture et non la politique, du moins à son début, comme le précise Diop dans le manifeste du premier numéro de la revue :

Cette revue ne se place sous l'obédience d'aucune idéologie philosophique ou politique. Elle veut s'ouvrir à la collaboration de tous les hommes de bonne volonté (blancs, jaunes ou noirs), susceptibles de nous aider à définir l'originalité africaine et de hâter son insertion dans le monde moderne. *Présence Africaine* comprend trois parties essentielles. La seconde, la plus importante à nos yeux, sera constituée de textes d'Africains (romans, nouvelles, poèmes, pièces de théâtre, etc.). La première publiera des études d'Africanistes sur la culture et la civilisation africaines. Nous y examinerons également les modalités de l'intégration de l'homme noir dans la civilisation occidentale. La dernière partie enfin, passera en revue des œuvres d'art ou de pensée concernant le monde noir. (Diop, 1947 : 10)

Elle sera aussi, tout comme la maison d'édition, du même nom, fondée elle aussi par Alioune Diop en 1947, un instrument très important pour la publication des auteurs africains.

Mais au fil des parutions, le problème de l'inhibition politique fut traité. C'est pour cela qu'entre 1950 et 1960, *Présence Africaine* va adopter l'idée de

⁵ Les citations provenant d'un site web parfois ne sont pas numérotées. L'URL sera disponible dans la bibliographie du travail.

primauté de la politique, que *Légitime Défense* avait adopté quelques années plutôt. *Présence Africaine* voulait avant tout combattre l'assimilation.

C'est ainsi que la littérature des années 50 remplira une place d'importance capitale: les écrivains et intellectuels vont prendre conscience qu'un changement est possible et qu'il est en train de se produire. Mais pour qu'il arrive à bon port il faudra continuer le combat. La plupart des écrivains africains vont coïncider sur un fait : il faut qu'ils participent à la vie politique. Comme l'affirme Mohamadou Kane :

Au lendemain de la guerre, lors de la reprise du roman, dans les années 1950, la grande mutation résidera dans le passage de l'engagement culturel à l'engagement politique, dans la parution d'œuvres non plus consacrées au débat sur la réalité des civilisations africaines ou l'avenir des traditions dans un contexte de progrès, mais dirigées contre le système colonial. (Kane, 1982: 82)

C'est à la fin des années 50 qu'un autre fait crucial aura lieu : *Présence africaine* et son fondateur sénégalais, Alioune Diop, organiseront le Premier Congrès des écrivains et artistes noirs qui se tiendra à Paris en 1956.

L'endroit de célébration du congrès, la Sorbonne, n'est pas anodin, c'est un endroit non seulement très reconnu - l'une des universités les plus anciennes et importantes d'Europe - mais c'est aussi l'endroit où la Déclaration universelle des droits de l'homme fut proclamée en 1948.

Les assistants, en provenance de vingt-quatre pays différents, se sont réunis pour parler de la culture noire. Il faut dire que tant les États-Unis comme l'URSS n'ont pas soutenu la célébration du Congrès. Les USA interdirent même la sortie du territoire américain à W.E.B Du Bois.

Alioune Diop ouvrait le congrès avec ces mots :

Ce jour sera marqué d'une pierre blanche. Si depuis la fin de la guerre, la rencontre de Bandoeng constitue pour les consciences non européennes, l'événement le plus important, je crois pouvoir affirmer que ce premier Congrès mondial des Hommes de Culture noirs, représentera le second événement de cette décade. (Diop, 1956 : 9)

Nous pouvons donc nous rendre compte que l'attente que les assistants avaient sur ce congrès était très grande. Le racisme, la colonisation occidentale et « les lois de la culture Africaine » furent les thèmes les plus traités pendant le congrès. Mais, tout de même, un problème est apparu : de nombreuses brèches se sont ouvertes entre les différents participants, des « clans » se sont formés. En effet, les préoccupations et revendications des uns et des autres divergeaient tout comme leurs origines : les Africains (divisés en anglophones et francophones) présentaient des problématiques différentes de celles des Antillais ou des Afro-Américains.

Malgré l'assomption de la diversité d'objectifs, ils arriveront tout de même à la conclusion que la culture et la politique sont fortement liées, car un peuple a besoin de culture, mais une libération culturelle est impossible sans avoir avant eu une libération politique. Et avec cette apologie de la culture propre, la Tradition jouera un rôle déterminant, tout en suivant les dictées de la Négritude.

Nombreux sont les écrivains qui, à partir de ce congrès de 1956, vont ouvertement critiquer la colonisation. Le camerounais Ferdinand Oyono publie en 1956 *Une vie de Boy*, un roman qui raconte la vie d'un jeune garçon qui travaille pour une famille de colons français et qui sera injustement battu et envoyé en prison avant de mourir. Ce roman dénonce la barbarie de certaines pratiques de la colonisation due au fait d'être noir. Un autre camerounais, Mongo Béti, écrira, la

même année, *Le pauvre Christ de Bomba*, un roman où il va critiquer, lui aussi, le colonialisme à travers la vie du Révérend Père Supérieur Drumont. Dans ce même sens, il publiera aussi *Mission terminée* (1957) et *Le Roi miraculé* (1958).

La situation du Second Congrès des écrivains et artistes noirs fut totalement différente de celle du Premier. Ce Congrès eut lieu en 1959, à Rome, et l'atmosphère des indépendances était très présente (la Guinée l'avait obtenue un an plus tôt...). À différence du premier Congrès, les thèmes à propos de la littérature et de l'art ont été au centre des débats. Ils arriveront à plusieurs conclusions : le roman doit être le genre le plus important de la littérature africaine et, encore, il fallait écrire une théorie de la littérature négro-africaine. Ainsi l'une des résolutions du Congrès est présentée comme :

Une telle recherche détermine un vaste mouvement d'inspiration collective. L'affirmation de l'individu, c'est-à-dire l'exigence d'une liberté intérieure, est liée aujourd'hui à l'affirmation des peuples en tant que recherche d'une souveraineté nationale et visée commune vers l'avenir. Les littératures négro-africaines sont ainsi susceptibles de promouvoir de nouvelles formes littéraires, en rupture avec le caractère dominant des littératures occidentales, où trop souvent l'individu est considéré comme fin exhaustive nécessaire et suffisante. (*Présence africaine*, 1959 : 389)

L'écrivain devient le guide du peuple en acceptant certaines responsabilités comme contribuer au développement des langues africaines, savoir qu'elle est la réalité de son peuple, mais aussi que le réalisme doit être le reflet de son engagement. C'est donc une nouvelle facette de la littérature, « l'engagement » marquait une des dimensions les plus importantes » (Ngandu Nkashama, 1989 : 157).

De cette manière, la littérature va se transformer : elle passe d'être une littérature de critique envers la situation coloniale, à une littérature militante qui,

sans abandonner cette critique, sera plus centrée sur la politique qui doit aider à construire une nouvelle société. Nombreux sont les écrivains qui pensent que cette société doit être bâtie sur des bases occidentales.

C'est pour cela que la première contestation de la Tradition, que prônait la Négritude, aura lieu : est-elle propice à la nouvelle société recherchée ? Certains auteurs, comme par exemple Aké Loba, vont en conséquence exprimer leur opinion : l'évolution et l'adoption d'une nouvelle société passe obligatoirement par l'abandon de la Tradition. Mais de nombreuses voix vont se hausser : comment est-il possible que l'on puisse construire une société sur des bases qui étaient rejetées quelques années auparavant au profit de la reprise des valeurs traditionnelles ?

C'est donc dans ce climat qu'Ousmane Sembène va écrire ses premières œuvres dont l'une d'entre elles sera *La Noire de...*

1.3 OUSMANE SEMBÈNE

On peut dire qu'Ousmane Sembène est l'un des premiers écrivains de la littérature militante dont nous avons parlé plus tôt. Il est né en 1923 au Sénégal, dans la région de la Casamance - une région au sud du pays -, alors que son pays était encore une colonie française. Pendant son enfance, il va fréquenter l'école coranique et l'école française, comme beaucoup d'enfants de l'époque. Il va donc apprendre trois langues : le wolof (sa langue maternelle), l'arabe et le français, ce qui va, sans nul doute, se refléter dans ses œuvres. Alors qu'il avait travaillé comme pêcheur et maçon à Ziguinchor - sa ville natale -, à l'âge de 19 ans, il va être recruté comme Tirailleur Sénégalais et défendre le drapeau français pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Après avoir risqué sa vie pour la France, il doit y retourner, en 1946, de manière clandestine. Il travaillera comme docker au port de Marseille pendant dix ans. Il se rend alors compte que le noir est traité comme une personne inférieure pour le seul fait de sa couleur, ce qui deviendra un sujet de dénonciation tout au long de ses œuvres. C'est à Marseille qu'il va se rapprocher du Parti Communiste⁶ qui était pour lui « la seule idéologie qui soit capable d'assurer le salut des peuples africains » (Ade Ojo, 1991 : 119), et il prendra aussi parti pour l'Indochine et l'Algérie lors des guerres respectives.

⁶ Comme l'affirme Denise Coussy : « Ousmane Sembène proclame partout sa prétention d'être « marxiste ». (Coussy, 2000 : 114)

En 1956, année du vote de la Loi-cadre Defferre dotant les colonies d'une très large autonomie, il va écrire son premier roman, *Le Docker noir*, où il racontera son expérience professionnelle à Marseille (à travers le personnage principal du roman, Diaw Falla) traitant les problèmes sociaux, moraux ou encore historiques que l'homme noir subit.

Seulement un an plus tard, il publie un nouveau roman, *Ô pays, mon beau peuple*, centré sur la révolte d'un continent qui veut se construire en oubliant les traditions. L'année de l'indépendance du Sénégal, 1960, il écrit *Les bouts de bois de Dieu*, une œuvre qui est aujourd'hui considérée comme l'un des chefs d'œuvre de la littérature africaine, où « le cadre romanesque s'est déplacé du village vers la ville » (Chevrier, 2006 : 69). L'action, située pendant la grève de cheminots de la ligne Dakar-Niger, présente les exigences des ouvriers africains qui voulaient avoir les mêmes droits que leurs homologues français. Cette grève a été de très longue durée - cinq mois et demi - et les représailles ont été sanglantes. Ce fut sans nul doute un tournant dans les rapports entre les africains et l'administration coloniale car les africains se rendirent compte que grâce à la solidarité ils arriveraient à faire plier les colonisateurs.

Le long de cette même année, il rentre en Afrique, et il se rend compte que les revendications sur lesquelles il base son écriture n'arrivent pas aux destinataires, car leur éloignement de l'écriture et leur niveau d'alphabétisation ne le permet pas. Il envisage alors le cinéma comme un outil capable d'avoir une plus grande diffusion que la littérature. Quelques années plus tard, dans un entretien accordé à Michèle Levieux, il affirmera :

Comme notre culture est orale, je voulais montrer la réalité à travers les masques, les danses, la représentation. La publication d'un livre écrit en français ne touche qu'un minorité, alors qu'avec le film on peut faire comme Dziga Vertov, du « Kino Pravda », du cinéma forain qui permet de discuter avec les gens, de brasser des idées. (Levieux, 2004)

En effet, le cinéma est « la meilleure des solutions, puisqu'il ne leur demandera rien que posséder au moins deux choses : des yeux pour regarder ou des oreilles pour écouter » (Bourhane, 2008 : 21). On peut faire le rapprochement avec la littérature orale pratiquée traditionnellement en Afrique ; en plus, il vient remplir le manque de connaissance de l'écriture en langue française. C'est ainsi qu'Ousmane Sembène a pris la détermination de « atteindre un public plus vaste et moins lettré par ses films » (Riesz, 2009 : 235).

Le cinéma est un art beaucoup plus « populaire », son accès est amplement plus facile, un apprentissage n'est pas nécessaire, nous pouvons tout simplement aller au cinéma et regarder le film, contrairement à la littérature qui nécessite une formation avant de pouvoir lire (enseignement qui n'était pas disponible pour tous en Afrique). L'accessibilité de cet art cinématographique est un très grand avantage et, sans nul doute, l'une des raisons pour laquelle Sembène a adapté ses films à l'écran : il pouvait diffuser ses idées parmi un public beaucoup plus nombreux dont les africains.

Il reviendra sur le problème de l'illettrisme en Afrique à nouveau dans une interview accordée à Guy Hennebelle, en 1969 :

GH: Why did you give up literature for cinema?

OS: I realized that with a book, especially in Africa where illiteracy is known to prevail, I would not touch a limited number of people. (Hennebelle, 1969: 7).

Il faut dire que pendant « la période coloniale le contact de l'Africain scolarisé avec le livre - et, d'une façon plus générale, l'écrit - était extrêmement limité » (Ossito Midiohouan, 1986 : 53). C'est donc pour cela qu'en 1961 il part étudier à l'École du Cinéma de Moscou, la plus célèbre de l'Est, où il réalisera son

premier court métrage, *Borom Saret* (1962). Mais c'est en 1966, et en se basant sur sa nouvelle *La Noire de...*, qu'il va tourner un long métrage⁷ du même nom dont nous parlerons plus tard. Ce film sera son premier long métrage, et aussi le premier long métrage africain. Deux ans plus tard, c'est le tour de *Le Mandat* un film qui aura l'honneur de se voir octroyer le Prix de la critique internationale au Festival de Venise. Dans cette œuvre cinématographique, il critique la nouvelle bourgeoisie sénégalaise qui a fait son apparition avec l'indépendance de ce pays, tout comme dans d'autres pays africains.

En 1979 une polémique éclate lorsque Léopold Sédar Senghor, alors Président du pays, interdit son film *Ceddo* avec le prétexte d'une faute d'orthographe, selon lui, *ceddo*⁸ s'écrirait avec un seul « d ». Camouflée sous ce prétexte d'ordre orthographique, la raison n'était autre que d'ordre religieux, car le Président ne voulait pas « fâcher » les autorités islamiques. Effectivement, Sembène y relatait une révolte où ces mêmes guerriers *ceddo* avaient refusé de se convertir à l'Islam.

Malheureusement, ce n'est pas la seule censure qu'il a dû subir : en 1988, *Champ de Thiaroye*⁹, qui est un hommage au Tirailleurs Sénégalais, ne sera projeté au Sénégal que trois ans plus tard et il faudrait attendre 1998 pour le voir en France.

À ce propos, Hassane Bourhane cite les mots de Sembène:

⁷ Le terme long métrage est discutable car la durée du film est de 55 minutes et le Centre National de la Cinématographie français considère comme tels les films d'une durée supérieure à 58 minutes et 29 secondes. Mais d'autres académies comme l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (États-Unis), l'American Film Institute (États-Unis) ou encore la British Film Institute (Grande Bretagne) rabaisent la durée à 40 minutes, ce qui ferait, pour ces académies, de *La Noire de...* un long métrage.

⁸ Les *ceddos* étaient des guerriers des anciens royaumes du Sénégal, ils n'étaient partisans de l'islamisation ni de la christianisation des territoires Africains.

⁹ À noter que le massacre de Thiaroye est encore et toujours d'actualité comme nous le montre la publication au mois de juin 2014 du livre *Cultural Representations of Massacre. Reinterpretations of the Mutiny of Senegal* de Sabrina Parent.

Les gouvernants, en particulier en Afrique, n'aiment pas que l'on montre l'état de nos sociétés. Cela a été difficile pour moi avec mon film *Xala*, qui raconte l'histoire d'un homme d'affaire sénégalais victime d'impuissance. J'ai dû remonter, longtemps après le tournage pour qu'il puisse être diffusé. Le pouvoir politique a toujours contrôlé la création, nos esprits et plus largement nos pensées. C'est ce que j'appelle le fascisme africain et nous le connaissons encore aujourd'hui. (Bourhanne, 2008 :199)

Nous nous rendons compte de la difficulté des africains pour pouvoir réaliser des films, des problèmes qui sont, dans leur majorité, sans tenir compte des problèmes d'ordre économique, dus aux gouvernements corrompus qui ne veulent pas que l'on parle des sujets qui pourraient leur créer des problèmes ou encore « réveiller » le peuple.

Mais cela n'est, hélas, pas réservé qu'au cinéma, la littérature connaît, elle aussi, une très grande censure. Nous pouvons parler, entre autres, de celle que Mongo Beti avec son livre *Main basse sur le Cameroun, autopsie d'une décolonisation* (1975) a subit de la part du gouvernement Français et Camerounais. Les élites préfèrent avoir un peuple qui soit endormi et de cette manière elles peuvent faire ce qu'elles désirent sans avoir peur des possibles représailles.

À partir de 2000, Ousmane Sembène produira une trilogie dont à l'origine deux de ses volets étaient consacrés à la représentation de la femme africaine. Ces films, *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004) sortiront belle et bien ; le troisième volet, *La confrérie des rats*, ne sera pas terminé car il mourut avant ; pourtant, il avait avoué, lors d'une interview en 2004, avoir terminé le scénario.

Sembène reçoit, en 2004, la Médaille d'or Fellini de l'Organisation de Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, « En hommage à

l'ensemble de son œuvre cinématographique, contribution majeure à la connaissance de l'Afrique contemporaine et au dialogue entre cultures ». (*Africultures*, 2004).

Quelque temps avant sa mort, en 2006, il sera objet d'une autre reconnaissance, la plus haute que l'état Français puisse octroyer : La Légion d'Honneur.

Ces deux faits sont vraiment contradictoires. On va d'un côté honorer son œuvre, qui fut sans aucun doute très importante pour les peuples africains et leurs cultures, mais d'autre côté, et comme nous l'avons déjà vu, le gouvernement sénégalais lui a mis à de nombreuses reprises des « bâtons dans les roues ». Nous pouvons faire la même remarque en ce qui concerne la France : en 1988, *Champ de Thiaroye* a été censuré et interdit, et quelques années plus tard, on octroie la Légion d'Honneur à son auteur.

Ousmane Sembène a été, et le sera toujours, une grande figure de la littérature et du cinéma africain. Il a fait partie d'une littérature militante en se dressant, d'abord, contre la colonisation et ses dégâts. En suite, il s'est posé la question qui allait changer l'orientation critique des années 60 : la tradition était-elle compatible avec une nouvelle société ? Il cherchait une société meilleure pour les Africains, libre d'une bourgeoisie Africaine - apparue avec la décolonisation - qui opprimait le peuple ; son idéal était de construire une société, en fait, égalitaire. Il étudie la société africaine actuelle et il faut dire que le « regard qu'il jette est impitoyable » (Mouralis, 1969 : 140).

Certes, il fallait bâtir un nouveau continent capable d'être autonome, mais sans pour autant oublier toutes les choses que la colonisation avait apportées. Pour lui et pour de nombreux auteurs, cette hybridité n'était pas quelque chose de

négatif, tout au contraire, il fallait savoir conserver tout ce qu'elle avait de bon pour bâtir la nouvelle société africaine. Les progrès apportés par l'Occident pouvaient, sans nul doute, aider les Africains à améliorer leur vie et celui-ci n'est autre que le but suprême d'Ousmane Sembène.

Dans une interview accordée à Oliver Barlet en 1998 et reprise par la revue *Africultures* en 2002, il est demandé à propos du message que l'on devrait transmettre à la jeunesse africaine pour l'avenir de l'Afrique, il répondra : « Construire une Afrique dynamique, indépendante, où chacun a le droit de s'exprimer » (Barlet, 1998/2002).

Sembène veut dire aux jeunes africains, en même temps qu'il les interpelle, qu'il faut lutter pour une Afrique indépendante. Cependant, en ce cas-ci, le terme « indépendante » exige d'être nuancé.

Effectivement, en ce moment, le Sénégal et le reste des territoires ont déjà obtenu leur indépendance politique. Mais la réalité est que même si les pays sont indépendants de la métropole, celle-ci continue à avoir une très grande influence sur ses anciennes colonies. Les gouvernements en place sont sous le contrôle de l'ancien colonisateur et ils sont arrivés au pouvoir pour favoriser les intérêts du Premier Monde en dépit de ceux du Tiers Monde. Nous pouvons décrire cela avec un nouveau terme, le néocolonialisme, c'est-à-dire, « la nouvelle forme de colonialisme qui impose la domination économique à une ancienne colonie ayant accédé à l'indépendance », comme le définit le Dictionnaire *Le Petit Robert*.

Tout cela fait que la liberté d'expression n'existe pas. Les gouvernements ont un contrôle total sur ce qui est dit et fait dans leur pays. Sembène revient de nombreuses fois sur ce point quand il parle de la difficulté de diffusion que ses livres et surtout ses films ont eu, comme nous l'avons déjà dit. Il indique même que

le pays préfère privilégier le football, l'opium du peuple, au cinéma. Nous nous rendons alors compte qu'un sport, qui n'a aucune revendication, et donc aucun risque pour les gouvernants, est plus important que le cinéma ou la littérature qui peuvent transmettre aux gens un autre sentiment, un sentiment qui pourrait amener à un changement.

Avec son cinéma, il a su transmettre au public son idéologie et ses revendications. On peut dire qu'il a été l'un des premiers africains à le faire et surtout à utiliser le cinéma, en même temps que la littérature, pour l'accomplir car « c'est le monde des ouvriers et des pauvres d'Afrique qui inspire l'œuvre d'Ousmane Sembène et l'authentifie » (Ade Ojo, 1991 : 121). Il a critiqué la position de la religion en parlant des *ceddo* ou encore de la France avec les Tirailleurs Sénégalais. C'est à cause de cela que certains de ses films ont subi la censure. Comme toujours, si l'on attaque « l'autorité » celle-ci va tout tenter pour que ces idées ne soient pas diffusées et qu'aucun changement ne puisse avoir lieu.

2^{ème} PARTIE. ANALYSE DE
LA NOIRE DE...

2.1 LA NOIRE DE... ANALYSE DE LA NOUVELLE

Il ne faut jamais oublier qu'Ousmane Sembène, auteur qui, comme ceux qui ont commencé leur carrière aux années 1950 et 1960, a donné « une image de la société coloniale dès l'intérieur et sous l'impression immédiate » (Riesz, 2009 : 303), veut doter son public d'une conscience politique, pour qu'il puisse se rendre compte des différences qui existent entre les Africains et les Européens; pour être plus clair, celles qui existent entre les Noirs et les Blancs¹⁰. C'est donc pour cela qu'il s'inscrit dans la littérature militante de l'époque qui dénonce les aspects négatifs de la colonisation. C'est la locomotive de son œuvre littéraire et cinématographique : la critique ouverte de la colonisation française et ses effets sur la population africaine. Pour cela il va créer des personnages les plus réalistes possible en s'inspirant de sa propre expérience, et celle des personnes qui l'entourent.

C'est donc avec cette intention critique qu'il écrira en 1962 la nouvelle *La Noire de...*, incluse dans son œuvre *Voltaïque*. Même si elle est située dans une ambiance proche des Indépendances, elle reste d'une énorme actualité puisqu'elle nous :

[...] fait songer à la situation de ces domestiques issus des pays pauvres et ramenés en Europe par quelques diplomates et riches familles soucieux de se procurer une main d'œuvre gratuite ou bon marché. (Puech, 1998)

¹⁰ L'utilisation dans de travail des mots Noir et Blanc n'est en aucun cas réalisée dans une intention de différence raciale, mais comme une catégorie de classification.

Ousmane Sembène va donc chercher à nous montrer les pitoyables conditions de travail de ces Africains qui ont été séduits par des promesses de liberté et de stabilité économique. Delorme le précise en citant les mots de Sembène:

« Mon ambition est d'être porteur d'une nouvelle civilisation, et je ne dis pas culture » : sa précision est essentielle, car c'est bien sur ce terrain qu'il s'est toujours placé, celui d'une pratique nouvelle, une continuité intégrant une modernité qui ne renie pas le passé. (Delorme, 2010)

Pour cela, il utilisera la protagoniste principale de la nouvelle : Diouana, jeune africaine « originaire de Casamance¹¹ » (LND : 163)¹², et d'un âge incertain : « Diouana n'avait pas trente ans ; et sur sa carte d'identité on lisait : née en 1927 » (LND : 163).

L'histoire de Diouana devient l'illustration d'un thème clé de la littérature africaine : le rêve de l'Eldorado européen, le voyage et ses conséquences. Diouana sera le guide de ce voyage, les yeux qui regardent la réalité qu'elle est obligée de vivre. Son histoire - « comme celle des migrants d'hier et d'aujourd'hui » (Puech, 1998) - ne sera que la transformation du rêve en cauchemar.

Il faut aussi tenir en compte l'utilisation d'un personnage féminin, élément recourant dans la littérature africaine de l'époque car, comme l'affirme Chemain-Degrange, la Femme « [...] est utilisée selon la même dichotomie, soit pour un éloge de la culture négro-africaine ancienne, soit pour l'évocation de la révolte anti-coloniale » (Chemain-Degrange, 1980 :18).

¹¹ Tout comme Ousmane Sembène.

¹² Avec l'utilisation de LND, nous nous référons à la nouvelle *La Noire de...* incluse dans *Voltaïque*, (1962). L'édition que nous travaillons est celle de 1992.

Ousmane Sembène utilise la Femme dans ses œuvres pour deux raisons : critiquer la tradition et critiquer la colonisation. Dans *La Noire de...* c'est pour cette dernière raison qu'il utilisera la femme, comme nous le verrons tout au long de ce travail :

[...] de nombreux écrivains ont insisté en revanche sur la situation faite à la femme dans les sociétés africaines, à l'époque coloniale comme après les indépendances, dans les villages comme dans les villes. [...] L'accent est mis tantôt sur l'état de subjection dans lequel est tenue la femme et qui d'énoncent des écrivains comme [...] Sembène Ousmane (*La Noire de...* dans *Voltaïque*) [...] tantôt sur le rôle que la femme peut jouer sur le plan du changement social. (Mouralis, 2007 :319)

Le récit, qui commence en France, s'ouvre sur une description spatio-temporelle:

C'était le matin du 23 juin de l'an de grâce 1958. Sur la Croisette, ni le destin de la République française, ni l'avenir de l'Algérie, pas plus que des territoires sous la coupe des colonialistes, ne préoccupaient ceux qui, tôt, envahissaient la plage d'Antibes. (LND, 157)

Mais cette référence va au-delà des coordonnées décrites. Le message d'Ousmane Sembène est très clair : le futur de l'Afrique n'importe guère la société française. À Antibes, une ville de vacances estivales, la seule préoccupation des baigneurs et autres vacanciers n'est autre que la température de l'eau. De cette manière, Ousmane Sembène entre d'emblé au vif du sujet : il existe deux mondes bien différents, le monde des Noirs et celui des Blancs. Certes l'époque de la Traite fut celle où les différences ont été établies, mais c'est aussi à l'époque coloniale et pendant la montée du capitalisme que cette distance, loin de se réduire, va être

accentuée par des politiques colonialistes qui cherchaient plus l'obtention de main d'œuvre bon marché qu'une réelle « civilisation » de la population africaine.

Il ne faut pas oublier que Sembène a été l'une des figures de la littérature africaine qui ont participé aux Congrès des écrivains et artistes noirs, c'est donc tout naturellement qu'il adopte la lutte politique pour construire une nouvelle société, la principale conclusion du Premier Congrès, tenu à la Sorbonne en 1956, fut :

1. Pas de peuple sans culture.
2. Pas de culture sans ancêtres.
3. Pas de libération culturelle authentique sans libération préalable. (cit. par Kesteloot, 2001 : 219)

Le second Congrès l'a aussi beaucoup inspiré. Le roman est alors reconnu comme le genre majeur de la littérature africaine, en exigeant aussi que le romancier s'engage sur le point du réalisme ; le réalisme et la vérité « double but que, sans le dire explicitement, Sembène Ousmane recommande aux écrivains » (Makouta-M'Boukou, 1980 : 191).

L'intention politique était claire pour ces écrivains et intellectuels qui dénonçaient les dégâts de la colonisation. À entendre Aimé Césaire,

[...] qu'est-ce en son principe la colonisation ? De convenir de ce qu'elle n'est point; ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de *Dieu*, ni extension du Droit. (Césaire, 1950 : 8)

Il dénonce, lui aussi, cette colonisation qui sous des prétextes « d'amélioration » de la vie des africains, croit avoir le droit de bouleverser toute une société qui ne demandait pas un tel changement. Ces justifications n'étaient que prétextes et leurs dénonciations imprègnent la littérature de l'époque :

[...] l'idéologie coloniale va recourir à trois séries d'arguments : arguments d'ordre économique et politique, arguments de type humanitaire, arguments à caractère scientifique.

Ces trois séries vont être organisées en un tout apparemment cohérent et, en se maintenant avec constance tout au long de la période coloniale, vont masquer les fondements véritables du phénomène colonial. (Mouralis, 1984 : 22)

La clarté d'Ousmane Sembène à dénoncer le monde colonial, incarné par la métropole conformera l'intention de cette œuvre. Le premier paragraphe, cité auparavant, est complété par l'énonciation du nom de la rue dans laquelle se trouve la demeure des patrons de Diouana : « Chemin de l'Hermitage¹³ ». Nous pouvons sans nul doute faire le rapport avec un ermite - qui, d'après le dictionnaire *Larousse*, décrit une « Personne qui vit seule à l'écart du monde » - et Diouana, cette jeune Africaine qui ne vit que pour travailler avec comme seuls compagnons de route ses patrons qui ne cesseront de l'exploiter et de l'isoler.

Pour finir la présentation du décor où l'histoire de *La Noire de...* se déroulera, Sembène dévoile le nom de la demeure : « Le Bonheur Vert ». Quel hasard que dans une villa avec ce nom une femme vienne de se suicider après plusieurs mois d'une effroyable épopée qui devait être le rêve d'une vie meilleure et qui termina comme un cauchemar.

¹³ Sic. Le terme sera repris dans le film comme « l'ermitage ».

Nous sommes donc, dès le début de la nouvelle, fixés sur la situation spatio-temporelle : année 1958 (à quelques mois de la première Indépendance d'un territoire africain¹⁴ et en pleine la guerre d'Algérie qui avait éclaté en 1954), dans un pays qui ne s'intéresse guère à l'Afrique et une belle villa avec un nom qui n'est en rien anodin.

C'est avec l'utilisation de l'analepse qu'Ousmane Sembène nous ramène quelque mois en arrière alors que Diouana, une bonne chez des Français installés en Afrique, n'était pas encore partie en France. Elle est décrite comme une jeune fille gaie et joyeuse par le fait de partir en France:

Diouana, trois fois par semaine se tapait ses six kilomètres aller et retour. Mais depuis un mois, elle était gaie, ravie, cœur battant, comme si elle découvrait l'amour [...] La petite bonne, heureuse, joyeuse, ne maudissait plus cette route, ses maîtres, comme d'habitude. (LND : 162-163)

C'est une jeune fille pleine de rêves qui nous y est définie, elle est contente de partir, elle voit la France comme une occasion, une occasion que de nombreux Africains aimeraient avoir. En fait, comme l'affirme Mohamadou Kane, « le thème du voyage caractérise le roman africain » (Kane, 1982 : 202).

Le fait de partir en France change non seulement le caractère de Diouana, il va aussi changer la manière dont elle perçoit son pays : « Tout ce qui vivait autour d'elle était devenu laid, minables ces magnifiques villas qu'elle avait tant de fois admirées » (LND, 163). On peut dire qu'un changement psychologique a été opéré lorsqu'elle a appris son départ pour la Métropole. Cela est sans nul doute dû à

¹⁴ Rappelons que la Guinée obtient son indépendance le 2 Octobre 1958 après avoir été le seul pays à rejeter le referendum proposé par la France et qui concernait l'adhésion des colonies de l'AOF (Afrique Occidentale française) au sein d'une Communauté française au mois de Septembre de la même année.

l'extrême idéalisation de l'image de la France qu'Ousmane Sembène veut à tout prix combattre.

Les raisons du départ de Diouana sont clairement exposées:

Diouana voulait voir la France et revenir de ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre. On y fait fortune. Déjà, sans avoir quitté la terre d'Afrique, elle se voyait sur le quai, à son retour de France, riche à millions, avec des vêtements pour tout le monde. Elle rêvait à la liberté d'aller où elle le désirait, sans avoir à travailler comme une bête de somme. (LND : 165)

Elle veut donc partir en France pour découvrir cet Eldorado, si vanté par la colonisation, où elle gagnerait « facilement » de l'argent avec le souhait d'améliorer sa vie et celle de ses proches. Elle pense aussi qu'elle arrivera dans un pays où elle ne serait pas exploitée.

Si nous analysons tous ces souhaits, aucun d'eux ne sera accompli. Elle sera mal payée et ne sortira jamais pour voir cette « France » dont elle ne reviendra jamais. Ousmane Sembène tente de « casser » cette image d'Eldorado que la France a obtenue grâce à ceux qui y sont allés et qui, par honte, n'ont pas parlé de tous les problèmes auxquels ils ont dû s'affronter. C'est donc une critique à la propre société africaine qui n'est pas capable de se rendre compte de ce que la France est réellement pour un Africain qui tente d'y améliorer sa vie.

La situation économique dans les villes « blanches », comme Dakar, n'est pas la meilleure à ce moment. Le déplacement des gens de la campagne à la ville a débordé le nombre de postes offerts, surtout parce qu'à l'époque¹⁵, les missions de

¹⁵ Rappelons que la nouvelle est publiée en 1962, mais que l'action se déroule en 1958, c'est à dire, à la fin de la colonisation.

l'Administration française étaient de plus en plus diminuées, et les français rentraient chez eux :

- On reviendra, mon pauvre vieux. Puis tu trouveras du travail, avec le talent que tu as...

Samba, le cuisinier, n'était pas de cet avis. Les Blancs sont pingres. Et dans Dakar envahi par les broussards, chacun se vantait d'être maître cuistot, il n'était pas facile de trouver du boulot, pensait-il. (LND : 169)

Ainsi, la main d'œuvre, déjà bon marché, est encore moins bien payée comme le souligne Mohamadou Kane :

La détérioration progressive des conditions de vie à la campagne est à l'origine de l'exode vers la ville. [...] Les personnages entreprennent le voyage à la ville soit parce qu'ils ne trouvent pas leur compte dans les dures conditions de vie à la campagne, soit pour échapper à la tyrannie de la tradition, soit tout simplement parce qu'ils cèdent au mirage de la ville. (Kane, 1982 : 188-189)

C'est donc un problème général et l'une des raisons du départ de Diouana.

Initier le chemin du rêve, la France, comporte des exigences inattendues pour un Africain ; des exigences qui ne font que refléter la distance des deux mondes :

Pour pouvoir voyager - pour aller en France - il lui fallait une carte d'identité, étant originaire de la Casamance. Toutes ses maigres économies y passèrent. C'est rien disait-elle. Je vais en France. (LND : 163)

À différence de l'Europe, continent où ce qui n'est pas écrit n'existe pas et où une carte d'identité est indispensable, en Afrique ce n'était qu'avec l'arrivée des européens que ce besoin fut son apparition. En plus, l'acquisition de ce « certificat d'existence » suppose la dépense de toutes les économies de Diouana, de tout l'argent qu'elle a gagné en travaillant chez les colons. C'est la différence d'ordre économique qui fait aussi son apparition, celle qui donne tant de pouvoir aux patrons et qui amènera Diouana à sa mort.

Pour faire une opposition à l'Eldorado et le désir de partir à tout prix en France, Ousmane Sembène va introduire un personnage qui ne va apparaître que dans une petite partie de la nouvelle mais qui aura une importance capitale. Il s'agit de Tive Corrèa. C'est avec ces mots qu'il s'adresse au patron de Diouana :

J'ai eu à vivre en France, pendant vingt ans, débutait Tive Corrèa avec un accent de fierté dans la voix. Moi que vous voyez ainsi, dernier de la cloche, je connais mieux la France que vous... Pendant la guerre, je vivais à Toulon, et les Allemands nous envoyèrent avec des compatriotes africains à Aix-en-Provence, dans les mines de Gardanne. Je m'étais opposé à ce que Diouana aille en France. (LND : 172)

Tive Corrèa est le seul Africain qui va s'opposer au départ de Diouana en France, c'est aussi, curieusement, le seul Africain de la nouvelle qui a connu la France. Le parallélisme entre cette personne et Ousmane Sembène est très visible : tous deux militaires en France, ils sont revenus en Afrique plusieurs années plus tard. On peut dire que Tive Corrèa est la voix d'Ousmane Sembène dans la nouvelle. Il dira une phrase pleine de bon sens : « Hélas ! Les jeunes confondent vivre en France, et être domestique en France » (LND : 172). Cette phrase définit d'une manière brève et claire la réalité : un Africain en France n'aura pas les mêmes possibilités et les mêmes droits qu'un Français. À ce propos, Fatou Diome, dans *Le ventre de L'Atlantique*, écrit la phrase suivante :

En Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la Constitution, mais certains le lisent sur votre peau. (Diome, 2003 : 202)

Nous pouvons donc nous rendre compte que le thème des difficultés des africains à s'installer en France est un thème qui est toujours d'actualité.

Comme nous avons vu, Diouana part en France pour, entre autres, améliorer sa vie et celle de sa famille. Les attentes que les familles africaines déposent en ceux qui font le voyage en Métropole sont très grandes¹⁶ :

- Les autres sont au quai, dit l'une. N'oublie par ma robe.

- Pour moi, des chaussures pour les enfants. Tu as le numéro dans la valise. Pense à la machine à coudre. (LND : 173)

L'idéalisation de la France comme un Eldorado fait que les Africains pensent qu'il est facile d'y gagner de l'argent. C'est de nouveau Tive Corrèa, alter ego de Sembène, qui décrit la réalité:

¹⁶ Le fait de ramener des cadeaux lorsqu'un Africain revient chez lui est presque quelque chose d'obligé. S'il ne le fait pas, son voyage serait vu comme un échec et la honte s'emparera de lui. Nous pouvons le voir dans un extrait de *Le ventre de l'Atlantique* :

On ne me demanda pas mon avis, on me dit simplement combien il fallait pour régaler tout ce monde, qui s'était invité spontanément. L'idéologie communautaire prime sur la bienséance ou, plutôt, elle est érigée comme la base même de cette dernière. On doit tout partager, le bonheur comme le malheur. [...] Mais l'argument suprême était connu de tous : « Elle vient de France », disait-on, et dans l'acceptation générale cette petite phrase était plus éloquente que n'importe quel discours. Prévu pour durer un mois, mon argent de poche, une maigre somme âprement gagnée, me filait entre les doigts. (Diome, 2003: 191-192)

- Laissez-la partir, les bougresses. Croyez-vous qu'en France les sous se ramassent ? Elle aura à vous raconter lorsqu'elle reviendra. (LND : 173-174)

À peine arrivée en France, Diouana est toujours heureuse: « Elle dévorait tout de ses yeux, s'émerveillait, s'étonnait. Elle se meublait l'esprit. C'est beau ! Toute l'Afrique lui apparaissait comme un taudis sordide » (LND : 176). Mais cela ne dura pas longtemps, le passage suivant n'est situé que quelques lignes¹⁷ après:

Diouana entamait son troisième mois. Ce n'était plus la jeune fille riieuse au rire caché, pleine de vie. Ses yeux se creusaient, son regard était moins alerte, il ne s'arrêtait plus aux petits détails. Elle abattait plus de travail qu'en Afrique, ici. (LND : 177)

Diouana est totalement différente, elle est passée d'être une femme pleine d'espoir à une femme qui a perdu son rêve ; alors qu'elle venait en France pour être libre, pouvoir connaître le pays, dont tout le monde parlait si bien, et ne pas avoir à travailler autant qu'elle le faisait en Afrique, elle se retrouve avec un scénario totalement différent : elle ne sort non seulement pas de la villa de ses patrons, mais en plus elle travaille plus qu'en Afrique. « Elle était, à la fois, cuisinière, bonne d'enfant, blanchisseuse et repasseuse » (LND : 176), un travail bien différent de celui qui était le sien en Afrique : « Au sens propre des ses fonctions, elle était blanchisseuse [...] » (LND : 164).

En France, elle est seule à s'occuper de la maison, de la cuisine, des enfants car ses patrons, comme le personnel de l'Administration coloniale, en général, au

¹⁷ Il est vrai que la nouvelle est linéaire et que l'action se développe de manière très rapide. Mais tout cela a, peut-être, une explication due au moment de l'écriture :

[...] si l'action, linéaire, préconçue [...] peut nous paraître trop « simple », il faudrait faire appel non seulement aux balbutiements du genre en Afrique, mais aussi à la construction des genres narratifs oraux qui sont certainement à la base de la formation de l'écrivain. (Díaz Narbona, 2001 : 27)

Sénégal étaient « Les Grands Blancs » (LND : 179), mais en France ce privilège n'existe plus.

C'est en France que « le problème » de la race va faire aussi son apparition, même si nous pouvons penser qu'il avait déjà été annoncé en Afrique alors que Diouana regarde émerveillée sa nouvelle, et première, carte d'identité, une phrase nous interpelle : « Elle n'était pas satisfaite de la pose ni du cliché ; la photo était sombre... » (LND : 168-169). C'est la première fois que Diouana va se rendre compte de sa couleur. Mais nous pouvons aussi penser à une prémonition sur son futur : il sera sombre. C'est avec les enfants des patrons qu'elle va réellement commencer à se poser des questions :

Diouana était la « sauvage ». Les enfants la harcelaient. En d'autres occasions, l'aîné recevait des raclées bien administrées ! Ayant mal assimilé des phrases où intervenaient des notions de discrimination raciale, entendues dans les conversations de papa, de maman, des voisins, là-bas en Afrique, il les commentait avec exagérations à ses copains. (LND : 175-176)

Le problème du racisme retombe donc, selon Ousmane Sembène, totalement sur les parents. Cela est complètement logique : personne ne naît raciste, c'est la société et la manière dont une personne va grandir qui conditionnera son futur. Mais c'est à cause du comportement des enfants que Diouana va commencer à ressentir le problème de la couleur de sa peau : « Diouana, lorsqu'elle était à Dakar, n'avait jamais eu à réfléchir sur le problème que posait la couleur de sa peau » (LND : 176) ; un problème qui n'existait pas en Afrique et qui fait qu'elle n'ait pas les mêmes possibilités de succès qu'un blanc. La distance entre le monde Noir et le monde Blanc est à nouveau visible

En plus, Diouana n'est pas seulement Noire, elle est aussi une bonne, comme Madame le dit : « Les reporters s'impatientaient. Le suicide d'une bonne - fut-elle Noire - ne peut figurer à la une. Ce n'est pas matière à sensation » (LND : 161).

Nous nous rendons donc compte que Diouana est doublement discriminée. Il est donc facile de voir dans ces mots l'idéologie de gauche d'Ousmane Sembène¹⁸ qui recherchait une amélioration des conditions de travail des travailleurs les plus démunis. C'est encore cette facette d'écrivain engagé qui veut éveiller une conscience politique chez ses lecteurs.

Comme nous l'avons vu, Diouana est la représentation de la société africaine que l'auteur veut opposer à la française. Pour ce faire, il a créé une série de personnages dont les patrons seront les plus visibles. Mais il a aussi voulu que nous sachions qu'elle était la vision que la société française avait des Africains. Nous pouvons nous rendre compte de cette dernière avec l'attitude des personnes présentes lors de l'arrivée de l'inspecteur de police une fois le cadavre de Diouana découvert :

A l'intérieur de la villa, d'autres inspecteurs, un photographe, trois autres personnes, des journalistes semblaient-il, qui distraitemment s'intéressaient plutôt aux statuettes nègres, aux masques, aux peaux de bêtes, aux œufs d'autruches, accrochées ça et là : l'impression que l'on pénétrait dans l'ancre d'un chasseur, saisissait tous ceux qui entraient dans le living-room. (LND : 158)

Les personnes présentes, blanches et Françaises, ne sont en aucun cas intéressées par la mort d'une Noire. Pour eux, les africains font partie d'un scénario exotique mis en valeur, en ce cas-ci, par la présence des objets venus de ce continent. Les colons revenus d'Afrique présentent ces « trophées » tout comme un

¹⁸ Rappelons qu'il militait au Parti Communiste, et qu'il était aussi responsable de la CGT (Confédération Générale de Travailleurs).

chasseur le fait ; ils partent en Afrique à la « chasse » pour en revenir triomphants en montrant leur butin dont, malheureusement, les êtres humains en font partie :

C'est après mûres réflexions - de très longues minutes de méditation - qu'elle se dit qu'elle n'était d'abord qu'objet utilitaire et, ensuite qu'on l'exhibait comme un trophée. (LND : 180)

Un autre personnage, qui caractérise la société française, est le Commandant X, un ancien « Loup de mer » qui « portait un pantalon blanc en lin et une veste bleue » (LND : 160) :

Oui... c'est-à-dire, lorsque Mme P... m'a appelé en me disant que la Négresse s'était enfermée dans la salle de bain, j'ai cru à une plaisanterie. Voyez-vous, j'ai trente-cinq ans de mer. J'ai bourlingué sur tous les océans... Et je suis retraité de la Marine nationale. (LND : 159)

Le mot qu'il utilise pour parler de Diouana, *négresse*, nous fait rétrocéder de nombreuses années en arrière jusqu'à l'époque de l'esclavage. Rappelons à ce propos que Julien-Joseph Virey dans l'article « Nègre » du tome quinze du *Nouveau Dictionnaire de l'histoire naturelle* (1803) définit le terme comme :

Le *nègre* est et sera toujours esclave ; l'intérêt l'exige, la politique le demande, et sa propre constitution s'y soumet presque sans peine ; les réclamations contraires ne seront donc jamais écoutées. (Sonnini, 1803 : 440)

On peut donc voir, avec l'utilisation de ce terme, le fantôme de l'esclavage faire son apparition. Ce qui nous rappelle que l'une des raisons pour engager Diouana est d'ordre économique : une Française va lui demander un salaire plus important que celui qu'une Africaine pourra accepter. Il faut dire que la situation

économique d'une famille de colons n'est pas la même en Afrique, où son pouvoir économique est plus important qu'en France.

Mais l'autre raison est-elle en rapport avec la soumission. Une Française n'acceptera pas de travailler avec le peu de droits dont Diouana profitera, car « Madame, habituée à être servie au doigt et à l'œil » (LND : 166), elle veut donc une personne qui s'occupe de toute la maison pour un bas prix et qui ne s'oppose à aucune tâche, le rapprochement à l'esclavage est très présent :

Vendue... vendue... achetée... achetée, se répétait-elle. On m'a achetée. J'ai fait tout le travail ici pour 3 000 francs. On m'a attirée, ficelée et je suis rivée là, comme un esclave. (LND : 182)

Pour la somme de 3000 francs C.F.A, « n'importe quelle jeune Africaine la suivrait au bout de la terre » (LND : 166). Il est donc possible pour un colon de s'offrir les services d'une Africaine pour qu'il lui réponde « au doigt et à l'œil ». C'est pour cela que l'ancien militaire l'appelle-t-il négresse ? Son mépris est évident même quand il pense à la mort de la jeune fille: « Oh ! Qui voulez-vous qui attente à la vie d'une Négresse ? » (LND : 161). Ce personnage, ancien militaire, raciste et fier de l'être, représente une grande partie de la société française de l'époque qui loin de connaître, ou même de vouloir connaître, la société africaine, se limite à la critiquer et à la considérer inférieure à l'occidentale. Une société occidentale qui est vue sans égal et qui était, pour eux, la seule société à proprement dire. Mais il ne s'arrête pas là : « Elle ne sortait jamais. Ne connaissait personne, si ce n'est les enfants de Madame » (LND : 161). Le commandant rejette donc, d'une certaine manière, sur Diouana la faute de s'être elle-même isolée. Comme l'affirme Ijere (1980), « l'impossibilité de communiquer avec des gens de sa race est le facteur déterminant dans son suicide ».

Le mépris de ce personnage en ce qui concerne l'Afrique est tel que les topiques n'arrêtent pas de défiler :

- Elle est née en 1927, d'après sa carte d'identité.

- Oh ! Les « indigènes » ignorent la date de leur naissance, opina le retraité en plongeant ses mains dans ses poches. (LND : 161)

Certes, de nombreux Africains ne connaissent pas leur date de naissance, mais il faut comprendre que dans une société si différente de la nôtre le jour de naissance peut être un élément sans aucune importance et sans utilité. Comme nous l'avons déjà dit, ce n'est qu'à l'arrivée de l'Administration coloniale que les africains furent obligés d'inscrire leurs enfants auprès de cette même administration. La méconnaissance est une arme d'un danger incalculable, n'est-ce pas cette même méconnaissance du continent et de sa population qui nous a amené à parler de l'Afrique comme une terre sans culture ni société ?

En ce qui concerne la patronne, il s'agit du personnage qui a peut-être le plus contribué au suicide de Diouana (la première scène du roman) ; elle représente le côté réel et négatif du cauchemar du voyage en France. Décrite comme quelqu'un sans sentiments, poltronne, cruelle, c'est ainsi qu'elle apparaît, pour la première fois dans le récit :

- Après, ma sieste, j'eus envie de prendre un bain. La porte était fermée de l'intérieur (elle se moucha). Et je me suis dit, c'est la bonne qui prend son bain. Je dis la « bonne », rectifia-t-elle mais jamais on ne l'appelait que par son nom. (LND : 158)

« La bonne », celle-ci est la manière dont la patronne parle de Diouana. Même si elle tente de se raviser ensuite, il est trop tard, elle s'est elle-même trahie. Diouana n'est autre chose qu'une bonne, venue d'Afrique pour servir ses patrons à un moindre coût:

En Afrique, Madame avait contracté de mauvaises habitudes à l'égard des gens de maison. En France elle engagea une bonne ; non seulement le salaire était élevé, mais de surcroît la bonne exigeait un jour de repos. Madame dut se résoudre à la renvoyer, et elle en prit une autre. Cette dernière ne fut pas différente de la première, sinon pire. Car elle répondait du tac au tac à Madame.

- Si on est capable de faire des enfants on doit les garder soi-même. Moi je ne passe pas la nuit ici. J'ai aussi à m'occuper de mes enfants et de mon mari.

Madame, habituée à être servie au doigt et à l'œil, dut se soumettre à son devoir d'épouse, et accomplit maladroitement son rôle de mère. Quant aux vacances proprement dites, elle n'y goûta guère. Elle somma bientôt son mari de retourner en Afrique.

A son retour, Madame, amaigrie, profondément ulcérée, mûrit aussitôt un plan pour les vacances suivantes. (LND : 165-166)

Le plan n'était autre, c'est évident, qu'employer une africaine pour lui payer moins d'argent qu'à une Française, mais aussi et surtout pour qu'elle ne refuse aucune tâche ménagère.

La comparaison entre la patronne et Diouana représente-t-elle la comparaison entre les deux mondes, entre les deux sociétés ?

Une autre circonstance décrite paraît souligner l'attitude de la France envers l'Afrique. Le texte dit qu'« elles ne parlaient pas la même langue » (LND : 165). La langue est l'un des problèmes les plus importants ; si elles ne parlent pas la même langue, elles ne pourront pas avoir une communication fluide, Diouana ne pourra pas demander à sa patronne de changer les choses, son travail, etc. Mais il faut aussi dire que les patrons ne feront à aucun moment l'effort de tenter de parler en Wolof (la langue de Diouana) ; c'est elle qui devait apprendre le français. Nous verrons plus tard que ces problèmes ne vont pas cesser, tout au contraire, ils s'accroîtront. Nous pouvons à ce sujet citer quelques mots de Bernard Mouralis

L'enseignement tel qu'il est conçu et mis en place par le colonisateur, dès les premières années de ce siècle, doit être considéré comme un des éléments essentiels du système colonial. [...] Et, d'autre part, l'examen des conséquences découlant de la mise en place d'une scolarisation de type colonial est particulièrement révélateur du rôle qu'a pu jouer l'école, tant sur le plan sociologique avec la création d'une nouvelle catégorie sociale, celle des « lettrés », que sur le plan proprement culturel et littéraire, dans les changements apportés aux valeurs des sociétés traditionnelles. (Mouralis, 1984: 59)

La colonisation a créé une école pour former les africains à la langue et l'histoire française, car « la mission civilisatrice et l'éducation coloniale prétendaient fournir aux Africains les outils nécessaires pour s'élever au rang de l'universel » (Thomas, 2013 : 153). Cela était l'une des justifications, comme nous l'avons vu avant, de l'entreprise coloniale. Mais la vérité est autre. En effet, un certain nombre d'africains ont eu accès à une éducation française, mais cela était réservé à l'élite dont Diouana ne fait pas partie. Cette « mission » a aussi amené « un ensemble structuré d'images, de représentation, de mythes » (Bokiba, 1998 : 155)

À la fin de la nouvelle, l'auteur va faire une dernière revendication qui a aussi à voir avec la langue :

Depuis qu'elle était en « France » elle n'avait eue que deux lettres de sa mère. Elle n'eut pas le temps d'y répondre, quoique Madame lui ait promis d'écrire à sa place. Etait-ce possible de dire tout ce qui lui passait par la tête à Madame » Elle s'en voulait. Son ignorance la rendait muette. (LND : 182)

C'est l'illettrisme qu'il attaque avec ces mots, n'est qu'une critique au système colonial qui se vantait de scolariser tous les enfants Africains, cela ayant été un alibi de la colonisation : doter l'Afrique d'une civilisation et d'une culture qui, selon l'occident, elle n'avait pas ; en bref, civiliser les sauvages :

Les adeptes de la colonisation faisaient l'impossible pour démontrer que l'homme noir est une race intermédiaire entre le singe et l'homme blanc. Les religieux disaient que le Noir n'a point d'âme ; il ne peut rien entreprendre et l'entreprise coloniale est un œuvre humanitaire pour civiliser les sauvages. (Bindjouli, 2006 : 47)

Mais la réalité était totalement différente : l'illettrisme dans la société Africaine était un très gros problème et c'est l'une des raisons de l'adaptation des romans et nouvelles d'Ousmane Sembène au cinéma.

2.2 LA NOIRE DE... ANALYSE DE L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Qu'est-ce que le cinéma africain ? Cette question n'est pas facile à répondre. Tout d'abord, le cinéma est un art plutôt récent si nous le comparons à la littérature, il remonte à la fin du XIX^{ème} siècle. C'est donc à l'époque de la colonisation que cet art a fait son apparition. À cette époque nous pouvons voir que le cinéma est déjà présent en Afrique, mais est-t-il possible de considérer ce cinéma comme un cinéma africain ? D'après Chauvin, « la plupart de ces films ont été tournés dans un but avoué de soutenir l'entreprise coloniale » (Chauvin, 1994 : 143). Il s'agit donc d'un cinéma colonial qui ne tenait pas en compte les africains eux-mêmes et qui ne sera pas réalisé par des africains.

Ce cinéma avait pour objectif de rendre visible la mission « civilisatrice » de l'Empire et sa puissance. Ainsi, entre autres, nous pouvons trouver des films comme *Tirailleurs sénégalais en Alsace* (1918)¹⁹ qui tente de montrer la grande fidélité des militaires africains envers la France. Mais aussi d'autres, comme *Chez les buveurs de sang* (1930), réalisé par B. M. Gourgaud et J. R. Barth, qui sont présentés comme des documents de voyages à caractère ethnographique et qui montrent les traits « négroïdes » des Africains. Il existe aussi des films de fiction qui n'avaient comme objectif que d'alimenter « l'imaginaire du spectateur ». Pour résumer nous pouvons dire que :

¹⁹Le réalisateur de ce film est inconnu, d'après le Centre National du Cinéma et de l'Image animée (CNC).
http://www.cnc.aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/parcours/EFG1914/pages_FR/A_422.html

Les mots clés sont ceux de l'évasion, de l'exotisme, avec leurs pendants, puisque souvent ce continent est vécu comme un lieu de perte et d'altérité. (Chauvin, 1994 :143)

En tenant compte de ce que nous venons de dire, un rapprochement automatique de ce cinéma colonial et de la littérature coloniale est établi. Réellement, ce nouvel art fut utilisé de la même manière et avec les mêmes buts que le fut la littérature.

Nous revenons donc à la question de qu'est-ce que le cinéma africain ? Écoutons Julien Farenc, chargé de collections au département de l'Audiovisuel de la BNF :

Par conséquent, j'ai choisi de considérer comme cinéma africain, le cinéma documentaire ou de fiction réalisé par des Africains, et plus généralement le cinéma qui donne parole aux Africains vivant en Afrique. (Farenc cit. par Legrand, 2011)

La parole des africains, non présente dans le cinéma colonial, est donc quelque chose d'inéluctable pour qu'un film soit considéré comme africain à part entière. C'est aussi un cinéma de revendication ; il est utilisé par les réalisateurs comme moyen de dénonciation des problèmes de la population, tout comme la littérature l'a été, elle aussi. Nous pouvons considérer le cinéma comme une nouvelle « arme » qui est mise à la disposition des artistes pour tenter de reprendre leurs idées et les mettre à jour. Comme nous avons dit, il est beaucoup plus facile d'accéder au public africain par le biais d'un moyen qui ne comporte pas l'obligation de savoir lire.

Le premier film africain sera tourné en 1955. Il s'agit d'*Afrique sur Seine*, un court-métrage produit, entre autres, par Paulin Soumanou Vieyra²⁰, mais par faute d'autorisation de la part du Sénégal il ne sera pas y tourné mais il le sera en France. Ce film a comme objectif de répondre à la question : L'Afrique est-elle en Afrique, sur les bords de la Seine ou au Quartier Latin ? Il va être centré sur la recherche effectuée de la part des artistes et des étudiants sur leur futur, celui de leur culture et de leur place dans la société. Comme nous avons mentionné, dans les années 60, les intellectuels et artistes africains se demandaient déjà quel avenir aurait leur continent, sur quel modèle devraient-ils construire les nouveaux États sortis des indépendances.

Le premier film qui fut tourné en Afrique est *Barom Sarret* (1962), un court-métrage réalisé par Ousmane Sembène. Il parle de la vie d'un charretier à Dakar qui tente de gagner de l'argent pour pouvoir vivre mais qui n'en gagne pas car personne ne lui paye son travail.

Et si nous cherchons le premier long-métrage nous trouvons de nouveau le non d'Ousmane Sembène et le film qui nous occupe dans ce travail : *La Noire de...*²¹ Nous pouvons donc dire que la naissance du cinéma africain est arrivée avec les indépendances.

Actuellement, le cinéma le plus important vient de l'Afrique du Sud, du Nigéria (3^{ème} producteur mondial de cinéma selon le quotidien britannique *The Sunday Telegraph*) et des pays de nord du continent (cf. Moudio, 2013 : 14). Le cinéma noir-africain de langue française est lui moins important, dû surtout au manque de financement, bien que l'aire digitale baisse les coûts des productions.

²⁰ Né en 1925 au Bénin, il sera aussi considéré comme sénégalais. À l'âge de 10 ans, il partira à Paris pour y réaliser ses études. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, il collaborera avec la résistance ce qui lui vaudra d'être dispensé de service militaire. Il étudiera ensuite à l'Institut des hautes études cinématographiques. Il réalisera 16 films et en laissera quelques uns sans achever lorsqu'il meurt en 1987 à Paris.

²¹ Rappelons que malgré sa durée (56 minutes) il a été finalement considéré un long-métrage.

Par exemple, le Sénégal « ne dispose plus que d'une seule salle de projection dans tout le pays » (Farenc cit. par Legrand, 2011). Mais il faut tout de même noter l'importance du cinéma au Burkina Faso où le FESPACO (le plus grand festival africain) a lieu tous les deux ans. Grâce à ce festival, une grande culture du cinéma est née dans ce pays, le plus important du panorama cinématographique d'Afrique Subsaharienne francophone.

En Espagne, il faut sans doute citer le Festival du Cinéma Africain (le FCAT²²) qui se tient tous les ans à Cordoue et qui reçoit un support institutionnel d'importance. Il dispose aussi d'un grand catalogue cinématographique qui est disponible pour toute personne intéressée et même pour ceux qui veulent effectuer des projections.

En ce qui concerne la production d'Ousmane Sembène, nous savons déjà les raisons de son approche du cinéma. Mais il faut dire qu'il aura un

[...] refus de l'art pour l'art. [...] Il pense que le cinéaste comme l'écrivain, doit « participer à la libération des peuples » avec tout les outils à sa disposition, sans exclusive. (Jonassaint, 2009)

Il expliquera que son « ambition est être porteur d'une nouvelle civilisation » (Sembène cit. par Barlet, 2010). De nouveau nous revenons à ce qui fut débattu et mis au point lors des différents Congrès d'Écrivains et Artistes noirs à propos de l'engagement culturel et politique. L'auteur est consacré à une fonction très importante, celle de créer une nouvelle civilisation, celle de créer une politique pour que le peuple puisse arriver à l'épanouissement. Ainsi, lors du Second Congrès, le roman fut désigné comme le véhicule de transmission de ce message libérateur, mais Ousmane Sembène utilisa aussi le cinéma avec ces fins-ci. Le

²² <http://www.fcat.es/FCAT/>

cinéma n'est pas un instrument pour se faire connaître mais un outil de diffusion de ses pensées plus direct que la littérature.

Il pense que les cinéastes sont « des sortes de griots » (Sembène cit. par Murphy, 2009). Il veut que son public se rende compte de la réalité, c'est pour cela qu'il va souvent utiliser des faits historiques comme dans *Camp de Thiaroye* (1987). Il faut dire que pour lui, cet art et la littérature « ne se réduisent pas à une pure fiction. » (Bourhane, 2008 : 8). Mais le réalisme n'est pas le plus important ; certes, il faut que le public ressente du réalisme, introduit grâce à la recréation des faits historiques ou des faits divers, pour qu'il puisse s'identifier à travers le film, mais le plus important est le message qui est transmis et qui peut ensuite donner lieu à un riche débat. À en écouter Jean Jonassaint :

Cette re-création des faits est partie intégrante de la poétique de Sembène Ousmane qui implique un passage dialectique obligé de l'histoire au fictif (*Emitaï*, *Ceddo*), du fait divers à l'histoire (*La Noire de...*), de l'individuel au collectif (*Mandabi*, *Guelwaar*, *Moolaade*), du privé au public (*Xala*), de Soi à l'Autre et vice-versa. Comme il l'explique, entre autres, à propos d'*Emitaï* et de *Ceddo*, s'il tient à être authentique [...] il ne veut pas dupliquer la réalité en encore moins l'archiver. (Jonassaint, 2009)

Nous pouvons donc nous rendre compte de l'importance qu'il accorde à sa mission. Pour lui, ses films sont le moyen d'offrir à la société un nouveau regard sur la réalité. Il rappellera aussi l'importance de l'action collective car la collectivité, et donc l'union des africains, est quelque chose de très important selon lui pour l'avenir. Nous pouvons déjà deviner cela dans l'un de ses romans, *Les bouts de bois de Dieu* (1960), où l'union des tous les travailleurs en grève et de leurs familles sera primordiale pour arriver à leur fin. Il faut souligner que le cinéma est un « nouveau art encore jeune en Afrique mais qui semble, aux yeux du cinéaste, porteur d'espoir » (Bourhane, 2008 : 36).

Nous allons à présent nous centrer sur le film *La Noire de...* De cette manière nous analyserons les changements effectués par Ousmane Sembène lors de l'adaptation de la nouvelle du même titre. Il faut que nous nous rappelions que l'auteur va le faire car il veut que son message arrive à un public plus large qui n'a pas la possibilité de pouvoir lire ses romans et nouvelles. Ousmane Sembène a même dit à propos de *Camp de Thiaroye* : « Je veux par mon film introduire à tout jamais ce massacre dans la tête des gens ! Il le faut ! » (Riesz, 2009 : 126).

La façon dont il va effectuer cette adaptation va de l'écrit à l'image :

Le procédé habituel, pour Sembène comme pour la plupart des cinéastes et de ses spectateurs, était plutôt s'emprunter le chemin qui mène du roman au film. (Riesz, 2009 : 319)

C'est donc d'une manière totalement naturelle qu'Ousmane Sembène va adapter sa nouvelle à l'écran. Mais pour cela il va effectuer certains changements que nous analyserons dans cette partie du travail. Certains de ces changements sont certes dus au passage d'un format écrit à un format visuel mais il faut aussi penser que la vision de Sembène a changé. Le film étant tourné quelques années après la nouvelle, il s'est rendu compte que les Indépendances ont été un échec sur de nombreux points. C'est pour cela qu'il a dû effectuer ces changements et rendre ainsi visible l'expérience des années passées.

Mais avant de commencer, il faut noter que le film est en noir et blanc. À l'origine, le film « began with a ten-minute color sequence of the French Rivera » (Jordan-Sardi, 2012 : 19). Mais pourquoi faire cela ? Toujours selon Jordan-Sardi, le fait de que le film soit en blanc et noir est :

The use of black and white is a visual reminder of the monotony and feeling of imprisonment that invades her²³ life as an African maid in France, as it visualizes the racial dichotomy and friction occurring between her black figure and the whiteness of Madame and Monsieur. (Jordan-Sardi, 2012 : 19)

Le noir et blanc est donc utilisé pour marquer un sentiment de monotonie et pour nous transmettre l'impression d'enfermement que Diouana ressentait. Il faut dire que Diouana « is an extension of a colony and of domesticity » (Jordan-Sardi, 2012: 26).

Le film se déroule dans une ambiance postcoloniale comme nous le rappelle Jean Jonassaint :

Si dans la nouvelle, l'histoire de Diouana s'inscrit entièrement dans l'Afrique coloniale en lutte, le texte s'ouvre sur sa mort le « 23 juin de l'an de grâce 1958 », le film quand à lui place l'histoire dans le contexte post colonial, celui de l'assistance technique, de la néo-colonisation. (Jonassaint, 2009)

Si le début de la nouvelle commence avec la mort de Diouana, le film le fera sur son arrivée au port de Marseille. Pendant le trajet du port à l'appartement de ses patrons, nous pouvons voir de nombreux premiers plans du paysage de la côte d'azur, absolument « exotique » pour Diouana qui voit ainsi ses rêves accomplis : la plage est remplie de gens en train de se faire bronzer, sans prêter attention à d'autres choses. C'est le plaisir insouciant de vivre dont la côte d'azur est la représentation par excellence.

²³ L'auteur fait référence à Diouana.



Alors que dans la nouvelle Diouana a été engagée grâce à une petite annonce passée dans un journal, dans le film ce sera différent. On peut voir Diouana parcourir de nombreux lieux à la recherche d'un travail. Ici, tout comme il l'avait fait dans la nouvelle, Ousmane Sembène est en train de nous faire voir la difficulté de trouver du travail à Dakar. Un grand périple où nous pourrions voir Diouana se faire rejeter par une femme blanche avec la phrase : « Ah non ! Je ne veux pas de Fatou ! »²⁴ (LNDF, 13 : 37)²⁵. Finalement, elle ira sur la « place des bonnes » :



²⁴ L'utilisation par une des personnes à qui Diouana demande du travail du « générique » Fatou peut nous faire penser à ce qui se passait en France lorsque l'on parlait des « Conchita » comme synonyme de femme de ménage et générique d'espagnole. C'est sans nul doute une manière péjorative de s'adresser à une personne, qui montre aussi une arrogance propre à qui se croit supérieur.

²⁵ Avec l'utilisation de LNDF, nous nous référons au film qui nous occupe. Les minutes et secondes sont aussi indiquées. À noter que nous avons transcrit tous les dialogues et monologues extraits du film.

Sur cette image nous reconnaissons le côté « militant » d'Ousmane Sembène qui est en train de dénoncer les conditions de vie pitoyables des habitants de la ville. Cette scène nous fait voir les femmes qui sont sur cette place comme des animaux. Elles y sont comme si elles étaient chez le boucher en train d'attendre d'être choisies par quelqu'un. Nous pouvons nous rendre compte qu'Ousmane Sembène a effectué un changement qui n'est pas dû au format mais au message : il insiste sur le côté humiliant de la rencontre de Diouana et sa patronne.

Diouana sera embauchée par sa patronne sur cette même place. Il faut aussi analyser la façon dont elle est choisie. Quand la future patronne arrive, toutes les femmes présentes sur la place se ruent sur elle pour lui demander un travail, Diouana est la seule qui ne se lève pas. Ce n'est que lorsque la patronne s'approche qu'elle le fera. D'une certaine manière, Diouana montre qu'elle n'a pas d'initiative et qu'elle est plus timide que les autres. Selon Veronica Jordan-Sardi : « Noticing Diouana's apparent docility, Madame offers her a job » (Jordan-Sardi, 2012 : 21). C'est donc pour cela que Madame va la choisir : elle s'assure une employée docile et prête donc à travailler sans poser des problèmes.

Cette scène a été ajoutée car dans la nouvelle, Ousmane Sembène ne nous présente à aucun moment une Diouana cherchant du travail. Par contre, nous pouvons observer sa réaction lors qu'elle sait qu'elle va partir en France : elle voyait son pays plus terne. Dans le film, cela va changer quelque peu: alors qu'elle est avec son ami, nous pourrons la voir sautant de joie sur un monument en honneur aux Sénégalais morts pendant la Seconde Guerre Mondiale :



Nous observons donc une Diouana, « ignorant of the importance of the memorial » (Jordan-Sardi, 2012 : 32), en train de « piétiner » ses ancêtres qui sont morts pour la France, pays où elle va partir pour tenter de trouver une nouvelle vie. Mais son destin ne sera pas différent à celui de ceux pour qui le monument a été érigé. Il ne faut pas oublier qu'Ousmane Sembène a participé à cette guerre où il a sans nul doute eu le malheureux honneur de voir certains de ses compatriotes mourir sur le champ de bataille. C'est un appel à ses spectateurs, pour qu'ils se rendent compte du passé, de ce qu'ils ont perdu à cause de la colonisation et que personne ne paraît s'en rappeler.

Dans une autre scène, nous pourrions observer Diouana accompagnée de son ami en train de feuilleter une revue française :



Elle peut y voir l'image d'une France idéalisée qui ne montre que les mannequins et la mode : « She also feeds her idealized vision of France and fantastic expectations of her upcoming move while flipping through the glossy pages » (Jordan-Sardi, 2012 : 25). Elle pense que lorsqu'elle sera en France elle pourra accéder à cette vie. Ce changement est dû au format : la revue remplace la voix du narrateur dans la nouvelle.

La « bonne » est un mot qui est de nombreuses fois utilisé dans le film, tandis que dans la nouvelle la patronne l'utilise seulement quand elle parle avec les policiers, et, d'ailleurs, elle s'en rétracte rapidement. Ousmane Sembène fait cela pour que son public sache qu'un Africain dans une maison française n'est autre chose qu'un domestique qui ne répondra qu'au nom de « bonne » ou de « Fatou ».

Il faut remarquer que, dans le film, la figure de Tive Corrêa n'est qu'anecdotique, il ne sera mentionné que dans la lettre que la mère de Diouana lui écrira. Cela est dû, de nouveau, au changement de format : la présence de ce personnage n'est pas indispensable dans le film. Mais la dénonciation de l'illettrisme sera bien étalée. Lorsque que Diouana ne peut pas écrire à sa mère, elle dira cela :

Ce n'est pas vrai, ce n'est pas ma lettre non plus ! Elle ne vient pas de ma mère, pas plus que je n'ai pas demandé à monsieur de me faire une lettre. Et madame n'est pas une grande dame. C'est parce que je ne sais pas écrire, si je savais écrire je saurais quoi dire de la bonté de madame. Ici je suis une prisonnière. [...] Je suis leur prisonnière. Je ne connais personne, personne n'est ici de ma famille. Voilà pourquoi je suis leur esclave. (LNDF, 36 :24)

Il faut dire qu'Ousmane Sembène a utilisé tout au long du film une technique cinématographique appelée « voix off ». Ainsi, nous pourrions écouter, à

de nombreux moments, les pensées de Diouana, la manière dont elle juge la France, en résumé, ses sentiments. Cela est en contraste avec la nouvelle où nous ne lirons pas la voix intérieure de l'héroïne mais celle du narrateur à la troisième personne.

Pour en revenir au problème de l'illettrisme, il faut tout de même dire qu'Ousmane Sembène nous montre à de nombreuses reprises des gens en train de lire en Afrique. Mais ce ne sont que des hommes, nous ne verrons à aucun moment des femmes le faire. C'est donc la facette de revendication des droits des femmes de l'auteur que nous pouvons y voir. Il ne veut pas seulement que tous les hommes sachent lire, il veut que les femmes aussi aient accès à l'éducation pour que de cette manière elles puissent avoir un poids plus important dans cette nouvelle société qu'il veut créer où les femmes ne soient, ne doivent pas être avouées à la seule tâche d'être une mère et une épouse.

Même si dans le film nous ne verrons pas de personnages comme celui du Commandant X, nous pouvons observer un des amis de la famille qui, sous le prétexte de « Je n'ai jamais embrasé de négresse » (LNDF, 10 :45), va embraser Diouana. Comme si elle était « as accessory and object » (Jordan-Sardi, 2012 : 27), un objet exotique qu'il n'avait jamais vu et qu'il avait le désir incontrôlable de toucher. Ousmane Sembène, tout comme dans la nouvelle, a de nouveau utilisé le terme « négresse » qui une fois encore sortira de la bouche d'un français.

Pendant cette même scène, nous pouvons voir deux couples d'amis de la famille à table, le patron dit alors : « La vraie cuisine africaine préparée par la bonne » (LNDF, 09:33). C'est un moment où les patrons montrent la « chasse » ramenée de l'Afrique : une vraie cuisine africaine élaborée par leur africaine à eux. Ousmane Sembène veut rendre visible avec cette scène le comportement des ex-colonisateurs qui « exposent » les anciens colonisés et leurs civilisations comme quelle que chose d'exotique et qui leur donne une position sociale plus élevée.

Nous allons à présent nous centrer sur une incorporation très importante. Quand Ousmane Sembène fait l'adaptation de la nouvelle au cinéma, il va introduire un masque africain dès le début.



Il sera questionné sur cette incorporation lors d'une interview accordée à Guy Hannebelle :

GH: What is the exact significance of the mask during and at the end of *La noire de...*?

OS: The mask constitutes in *La Noire de...* an essential element [...] 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. Today, the mask has become an article of export for tourists. You find it in Africa's airports and the worst thing is that Africans themselves encourage that. (Hennebelle, 1969)

Les masques africains sont culturellement une représentation de divinités ou des ancêtres. Mais pour Sembène le masque n'a pas de valeur mystique, c'est pour lui un objet qui peut être un symbole d'union entre les différents peuples africains. Pour lui, le masque est la représentation de l'Afrique, c'est aussi le point qu'ils peuvent avoir en commun et qui peut les rassembler. Mais de nos jours cet

art est devenu un objet à vendre, quelque chose d'exotique et que les touristes aiment. C'est pour cela qu'il peut perdre cette valeur, et le pire c'est que les propres africains encouragent cette pratique.

La présence du masque dans le film à une signification différente : d'une part, et au contraire de Diouana, le masque va en France pour ensuite retourner au Sénégal. Un masque qu'elle avait offert à ses patrons comme remerciement pour l'avoir embauchée et qu'elle leur reprendra quelques moments avant de se suicider. C'est l'image du voyage accompli entièrement : le masque est parti en France pour n'être qu'une figure décorative sans aucune signification, alors que chez lui, en Afrique, sa signification est très forte. D'autre côté et si nous tenons compte de ce qu'est-ce le masque pour Sembène, à la fin du film on pourrait dire que c'est lui, le masque, et l'enfant (qui le porte) qui chassent le patron du village de Diouana.



L'enfant représenterait le futur non seulement du Sénégal mais du continent. C'est une scène qui est remplie de significations. Sembène veut nous dire peut-être que l'union des différents peuples peut donner à l'Afrique la liberté qu'elle mérite.

C'est donc pour cela que nous nous rendons compte de l'immense importance du masque dans le film, et pourquoi Sembène l'a introduit. Le masque, pour les Européens, n'a aucune signification ; il n'est qu'une œuvre d'art que certains mouvements occidentaux, comme les avant-gardes du commencement du XX^{ème} siècle, ont adopté dans leurs œuvres, ou, ce qui est encore pire, un simple objet décoratif rempli d'exotisme. Mais pour les africains le masque et leur culture sont quelque chose de très important. Sa valeur religieuse et de représentation sont à la base de nombreux rites. Aussi, comme l'indique Sembène, les masques représentent l'union des groupes.

Alors que Diouana a déjà pris la décision de se suicider, elle fera un long monologue avec lequel nous nous rendons compte de sa détresse :

- [...] Plus jamais Madame ne me dira quelque chose ! Jamais plus Madame ne me dira Diouana fais du café ! Jamais plus, Diouana prépare-nous du riz ! Jamais plus, Diouana enlève tes chaussures ! Jamais plus, Diouana lave la chemise de Monsieur ! Jamais plus, Diouana tu es une fainéante ! Jamais je ne serais esclave ! Je n'étais pas venue en France pour le tablier et l'argent ! Jamais plus Madame ne me verra. Jamais plus elle ne me dira quelque chose. Jamais plus de Diouana. [...].
Madame m'a menti, elle m'a toujours menti. Elle ne me mentira plus, jamais plus elle ne me mentira. Elle voulait me garder ici comme une esclave. (LNDF, 47 :17)

Elle n'en peut plus et dans un dernier geste de désespoir elle tente d'expliquer ce qu'elle est sur le point de faire. Le fait de se suicider :

[...] a été pour l'héroïne une sorte de délivrance et de tranquillité mais surtout une façon dramatique de culpabiliser le couple employeur. (Bourhane, 2008 : 189)

À partir d'un long monologue « en off » (absent, évidemment, de la nouvelle) nous assistons au développement des raisons de son suicide. Elle veut non

seulement se convaincre que c'est la seule façon de s'en sortir, sa seule libération, mais en faisant cela, elle pense aussi que ses patrons se verront culpabilisés de sa mort et qu'ils se rendront compte de tout ce qu'ils lui ont fait. D'une certaine manière on peut dire qu'elle a réussi à les faire culpabiliser, mais à quel prix ? Non seulement elle est morte et laisse derrière elle une vie dont elle n'a vécu qu'une petite partie, mais aussi une famille. En plus, ses patrons reviennent à nouveau en Afrique et il est possible qu'ils recommencent avec une nouvelle africaine. D'autre part, la mort de Diouana pourrait être aussi le symbole non pas d'un suicide mais d'un « assassinat », celui de l'Afrique :

Car il s'agit bel et bien d'un meurtre et Diouana, incarnation de cette Afrique exploitée, ravagée et meurtrie, apparaît comme une victime sacrificielle, la proie du chasseur qu'est le blanc, qui n'en a pas fini de chasser, comme le laisse supposer la séquence finale de la version cinématographique. (Bérard, 2011 : 59)

Nous devrions aussi mentionner l'image qui suit le suicide de Diouana. Alors que nous pouvons voir une Diouana gisant dans une baignoire remplie de son sang, le premier plan se déplace vers une plage remplie, à son tour, de vacanciers insoucieux de ce qui vient de se passer.

La scène finale mérite aussi d'être commentée car elle a été aussi ajoutée dans le film. Quand les patrons rentrent au Sénégal, le mari décide d'aller au village de Diouana pour donner à sa mère les affaires et le salaire de Diouana. Quand il y arrive nous avons l'impression qu'il se fera attaquer à n'importe quel moment par des amis de Diouana.

[...] plutôt que de s'abaisser à entrer en dialogue avec lui, voire de le brutaliser (on s'attendait à cette scène de violence physique ou de lynchage), ils conservent leur sang froid et le condamnent par leur regard. (Bérard, 2011 : 61)

C'est donc accompagné par l'instituteur (Ousmane Sembène²⁶ lui-même), qu'il ira à la rencontre de la mère de Diouana. Celle-ci n'acceptera point l'argent du patron :



Comme l'affirme Stéphanie Bérard :

L'analyse de cette séquence finale mettra en lumière la valeur symbolique du face-à-face de l'homme blanc et de la femme noire, de l'ex-colonisateur et de l'ex-colonisé dans un pays nouvellement indépendant où les rapports de force ne sont plus les mêmes que pas le passé. (Bérard, 2011 : 59)

C'est donc une manière de montrer un changement de pensée : il ne faut plus rester sous l'emprise de l'Européen, il ne faut plus céder à ses chantages. Mais le but d'Ousmane Sembène avec cette scène n'est pas seulement celui-ci, il veut aussi nous dire que la vie d'une personne ne peut en aucun cas être monnayée, que la vie est plus importante que l'argent, et il ne faut pas la sacrifier sous des prétextes économiques, surtout quand cette vie représente, peut-être, le présent et l'avenir du continent africain.

²⁶ Il joue le rôle de l'instituteur même s'il ne s'inclura pas dans le générique.

Pour conclure cette approche, nous voudrions insister sur l'engagement politique d'Ousmane Sembène qui va au-delà de la critique à la colonisation. Ainsi, nous citerons une scène (inexistante, par des raisons chronologiques, dans la nouvelle) qui à première vue peut paraître anecdotique, mais qui est remplie de sens. Alors que Diouana va chercher du travail, nous pouvons entendre un dialogue entre trois hommes politiques sénégalais en face de l'Assemblée Nationale :

-Il faut penser à l'avenir.

-Justement, l'avenir je le vois loin.

-Tu exagères.

-Vous me faites rire, on ne peut plus avoir ces opinions.

-Si mais dans ce cas c'est de l'opposition systématique.

-Que tu dis.

-Tu exagères comme toujours.

- Je parle moi dans ton intérêt.

-N'oublie pas que dans ta région...

-Quoi ? Je suis élu par le peuple et non par le parti.

-Parle pas si fort !

-Pourquoi ? Je dis non !

-Pense à ta famille, à l'avenir de tes enfants.

-Il a raison, donne un peu de mou [...] (LNDF, 12 :27)

Ce que l'artiste est en train de dénoncer est la main prise de certaines personnes sur le pays. Bien qu'il soit indépendant, il est contrôlé par des gens qui ne pensent pas aux nécessités du peuple, qui ont trahi les illusions des années 50

de construction d'un avenir différent. C'est ce qu'Ousmane Sembène, comme auteur engagé, veut faire voir à ses spectateurs.

3. CONCLUSIONS

Comme nous avons montré au long de ce travail, Ousmane Sembène est un artiste engagé, à la recherche d'une amélioration des conditions sociales pour les Africains. Que ce soit à travers ses œuvres écrites (*Le Docker noir* (1956), *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) ou encore *La Noire de...* (1962), entre autres), ou alors à travers ses films (*La Noire de...* (1966), *Camps de Thiaroye* (1987), *Xala* (1974) pour ne citer que ces trois-ci), c'est cette facette que nous allons à tout moment découvrir.

Il tente de nous montrer que l'imaginaire noir, qui est « né » dès les premiers contacts entre l'Afrique noire et l'Europe à l'époque de la traite négrière et qui fut consolidé pendant la colonisation, est toujours et encore présent après les indépendances.

Il fut construit sur des bases erronées dues à la volonté de ne pas comprendre une culture bien différente de l'europpéenne (et de justifier l'un des majeurs crimes contre l'humanité, la traite et l'esclavage), arrivant à la conclusion de l'inexistence de civilisation. Mais il existait bien une civilisation ; certes, elle n'était pas érigée sur les mêmes fondements que la nôtre mais c'était bel et bien une civilisation. Presque six siècles après le début de la traite occidentale, cet imaginaire continue à être présent dans la mémoire collective. Le but d'Ousmane Sembène était donc de tenter de le dénoncer et de le combattre.

Cet imaginaire est synonyme d'inégalité. L'Homme noir est inférieur à l'Homme blanc à cause s'avoir d'avoir plus de mélanine, pour le fait d'être né sur un continent qui a fourni l'Europe de main d'œuvre gratuite pendant des centaines d'années et qui, loin de reconnaître ses torts, continue de l'exploiter par le biais du néocolonialisme que ce soit pour la main d'œuvre ou pour sa richesse en matières premières.

Ousmane Sembène encourage les Sénégalais, mais aussi tous les africains, qu'ils vivent en Afrique, en Europe ou en Amérique, à affronter cet imaginaire, à le combattre pour de cette manière s'affronter à la différence. Ils doivent construire une société qui les représente tous, une société qui ne fasse pas de distinctions de couleurs, mais aussi une société qui ne fasse pas de distinctions de sexe. C'est pour cela que nous avons vu l'importance qu'il accorde à la femme tout au long de ses œuvres.

La femme ne doit pas être vue comme un instrument qui n'a que la mission procréatrice, qui ne doit s'occuper que de ses enfants et de la maison. Pour Ousmane Sembène la femme doit avoir une place beaucoup plus importante dans la société et c'est pour cela qu'il ne pense pas que cette nouvelle société doit être construite exclusivement sur les bases de la tradition²⁷. D'ailleurs, il pense tout de même que la présence des pays européens en Afrique a tout de même amené certaines choses positives qu'ils devraient accepter et faire partager avec les cultures propres.

Aussi bien dans la nouvelle que dans le film, Ousmane Sembène dénoncera à tout moment cet imaginaire, que ce soit par le biais des personnages français, des coopérants qui devraient aider le Sénégal lors de son indépendance, ou encore lorsque nous voyons les nombreux clichés qui sont présents sur les deux supports.

Il nous montre le monde blanc, la France dans ce cas, comme un endroit où l'égoïsme et l'abus de pouvoir est présent, où Diouana est triplement discriminée : elle est noire, bonne et femme. Elle a donc tout contre elle et ces trois choses sont celles qui la définissent face à cette société française si discriminatoire.

²⁷ Rappelons que les écrivains de l'époque étaient contre la construction d'une nouvelle société basée exclusivement sur des traditions qui, parfois, ne faisaient que rendre impossible le développement nécessaire.

Mais le monde blanc est aussi présent en Afrique. Les villes, créations de la colonisation, sont l'endroit, réel et métaphorique, où les africains s'adressent pour réaliser leur rêve. C'est en ville où ils trouveront un travail avec lequel ils pourront vivre et faire vivre leur famille, un travail qui dépend exclusivement des colonisateurs.

C'est pour cela que ces africains voient de loin la France comme un Eldorado qui promet richesse et luxe à quiconque tente l'aventure. Mais la réalité est-elle bien différente : la richesse et le luxe ne seront pas accessibles pour les Africains qui partiront en France pour y exercer des tâches peu valorisantes.

Ousmane Sembène passe ce message à une Afrique qui s'est laissée aveuglée par l'image de la modernité européenne qui ne l'amènera qu'au désastre et à la mort. Nous pouvons voir que Diouana est devenue « la noire de », où la préposition a une valeur possessive. Elle n'est plus libre, son corps ne lui appartient plus, tout comme une esclave, elle appartient à ses patrons. Elle a perdu son identité, une identité qu'elle va vouloir récupérer alors qu'elle reprend le masque, le symbole de l'Afrique, qu'elle leur avait offert.

Un symbole, Diouana, de l'Afrique ? Ainsi paraît le transmettre Ousmane Sembène.

4. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Les titres qui suivent sont exclusivement ceux qui ont été cités au long du travail. Nous ne ferons donc mention à ceux qui ont été consultés mais qui finalement n'ont pas été inclus.

LIVRES ET REVUES

- ADE OJO, S. (1991). « André Malraux et Sembène Ousmane : Peintres du prolétaire », *Neohelicon*, XVIII.
- BELoux, F. (1969/2008). « Entretien à Aimé Césaire », *Le Magazine littéraire*, novembre. Repris dans « Aimé Césaire : un poète politique », *Le magazine littéraire*, avril, 2008. Ce numéro est aussi sur <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/aime-cesaire-poete-politique-17-04-2008-31380>. [28/07/2014]
- BÉRARD, S. (2011). « La Noire de... Ousmane Sembène » dans NAUDILLON, F. OUÉDRAOGO, J. (eds.). *Images et mirages des migrations et le cinéma d'Afrique francophone*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BINDJOULI, A. (2006). *L'Afrique noire face aux pièges de la mondialisation*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- BOKIBA, A.P. (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- BOSMAN, G. (1705). *Voyage en Guinée*. Utrecht.
- BOURHANE, H. (2008). *L'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane face à ses lecteurs*. Thèse dactylographiée. Cergy-Pontoise : Université de Cergy-Pontoise.
- CÉSAIRE, A. (1950). *Le discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine (1955).

- CHEMAIN-DEGRANGE, A. (1980). *Émancipation féminine et roman africain*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines.
- CHEVRIER, J. (2006). *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence : Les Écritures du Sud.
- COUSSY, D. (2000). *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Éditions Karthala.
- DIARRAH, A. O. (1986). *Le Mali de Modibo Keita*. Paris : Éditions l'Harmattan.
- DÍAZ NARBONA, I. (2001). « Karim d'Ousmane Socé Diop », *International Journal of Francophone Studies*, 4 (1).
- DIOME, F. (2003), *Le ventre de l'Atlantique*. Paris : Éditions Anne Carrière.
- DIOP, A. (1947). « Manifeste », *Présence africaine*, 1, novembre-décembre.
- DIOP, A. (1956). Repris par « Le 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs : Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956 : compte-rendu complet », *Présence africaine*, n° 8-10, 1956.
- HENNEBELLE, G. (1969/2008). *Ousmane Sembène : For Me, the Cinema Is an Instrument of Political Action, But...* Repris dans *Ousmane Sembène Interviews*. United States of America : University Press of Mississippi.
- JONASSAINT, J. (2009). « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie », *Ethnologies*, 32-2.
- JORDAN-SARDI, V. (2012). *Colonial subjectivity: an evolving legacy in Ousmane Sembène's La noire de... (1965), Michael Haneke's Caché (2005), and Claire Denis' White material (2009)*. Thèse dactylographiée. Iowa City: University of Iowa.
- KANE, M. (1982). *Roman africain et tradition*, Dakar : Nouvelle Éditions Africaines.
- KESTELOOT, L. (1963). *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

- KESTELOOT, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala.
- MAKOUTA M'BOUKOU, J. P. (1980). *Introduction à l'étude du roman Négro-africain de langue française*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines.
- MOURALIS, B. (1969). *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*. ABIDJAN : Annales de l'Université d'Abidjan.
- MOURALIS, B. (1984). *Littérature et développement*. Paris : Éditions Silex.
- MOURALIS, B. (2007). *L'illustration de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris : Éditions Champions.
- NGANDU NKASHAMA, P. (1989). *Écritures et discours littéraires*. Paris : L'Harmattan.
- OSSITO MIDIOHOUAN, G. (1986). *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- PRÉSENCE AFRICAINE (1959). Numéro spécial. 2^{ème} Congrès.
- RIESZ, J. (2009). « *Astres et Désastres* » dans *Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie*. Hidesheim : Georg Olms Verlag AG.
- SEMBÈNE, O. (1962). *Voltaïque* suivi de *La Noire de...* Paris : Présence Africaine.
- SONNINI, C. S. (1803). *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle, appliquée aux arts*. Tome XV, Paris.
- THOMAS, D. (2013). *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*. Paris : Éditions La Découverte.

WEBGRAPHIE

AFRICULTURE (2004) « Sembène Ousmane Médaille d'Or de l'UNESCO pour l'ensemble de son œuvre », *Africultures*, octobre.

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=1836> [2/07/2014]

ATLAN, C. (2006). « À l'aube de la francophonie : Senghor et l'idée de l'Eurafrique ». Actes du Colloque du 12 mai 2006 à Paris et 29 novembre 2006 à Dakar. Paris : Cercle Richelieu Senghor de Paris.

http://www.cercle-richelieu-senghor.org/index.php?option=com_content&view=article&id=63
[08/07/2014]

BARLET, O. (1998/2002). « Entretien d'Olivier Barlet avec Ousmane Sembène » Repris par *Africultures*.

<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2506>

BARLET, O. (2010). « Ousmane Sembène, tout à la fois » *Africultures*.

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9317>
[28/08/2014]

CHAUVIN, S. (1994). « Le cinéma colonial et l'Afrique, 1895-1962 » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 43.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1994_num_43_1_3086 [26/07/2014]

DELORME, C. (2010) « Ousmane Sembène, tout à la fois », *Africultures*.

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9317>
[28/08/2014]

IJERE, M. (1980) « L'africain de Ousmane Sembène », *Éthiopiennes*, 20.

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article861> [17/07/2014]

LEGRAND, S. (2011). « À la découverte des territoires du cinéma africain », *BNF*.

http://blog.bnf.fr/diversification_publics/index.php/2011/08/02/a-la-decouverte-des-territoires-du-cinema-africain/ [27/07/2014]

LEVIEUX, M. (2004). « Camarade Sembène, l'aîné des anciens » *L'humanité.fr*, 15 mai. <http://www.humanite.fr/node/305580> [24/08/2014]

MOUDIO, R. (2013). « Le cinéma nigérien, une mine d'or potentielle? », *Afrique renouveau*, mai.
<http://www.un.org/africarenewal/fr/magazine/mai-2013/le-cinema-nigerian-une-mine-d-or-potentielle> [29/08/2014]

MURPHY, D. (2009). « Entre film et littérature, l'art des alternatives. », *Africultures*.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8524>
[28/08/2014]

PUECH, D. (1998). « Esclaves d'hier et d'aujourd'hui : Le *Voltaïque* et *La Noire de...* de Ousmane Sembène », *Le français dans tous ses états*.
<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse38p.html>
[22/06/2014]