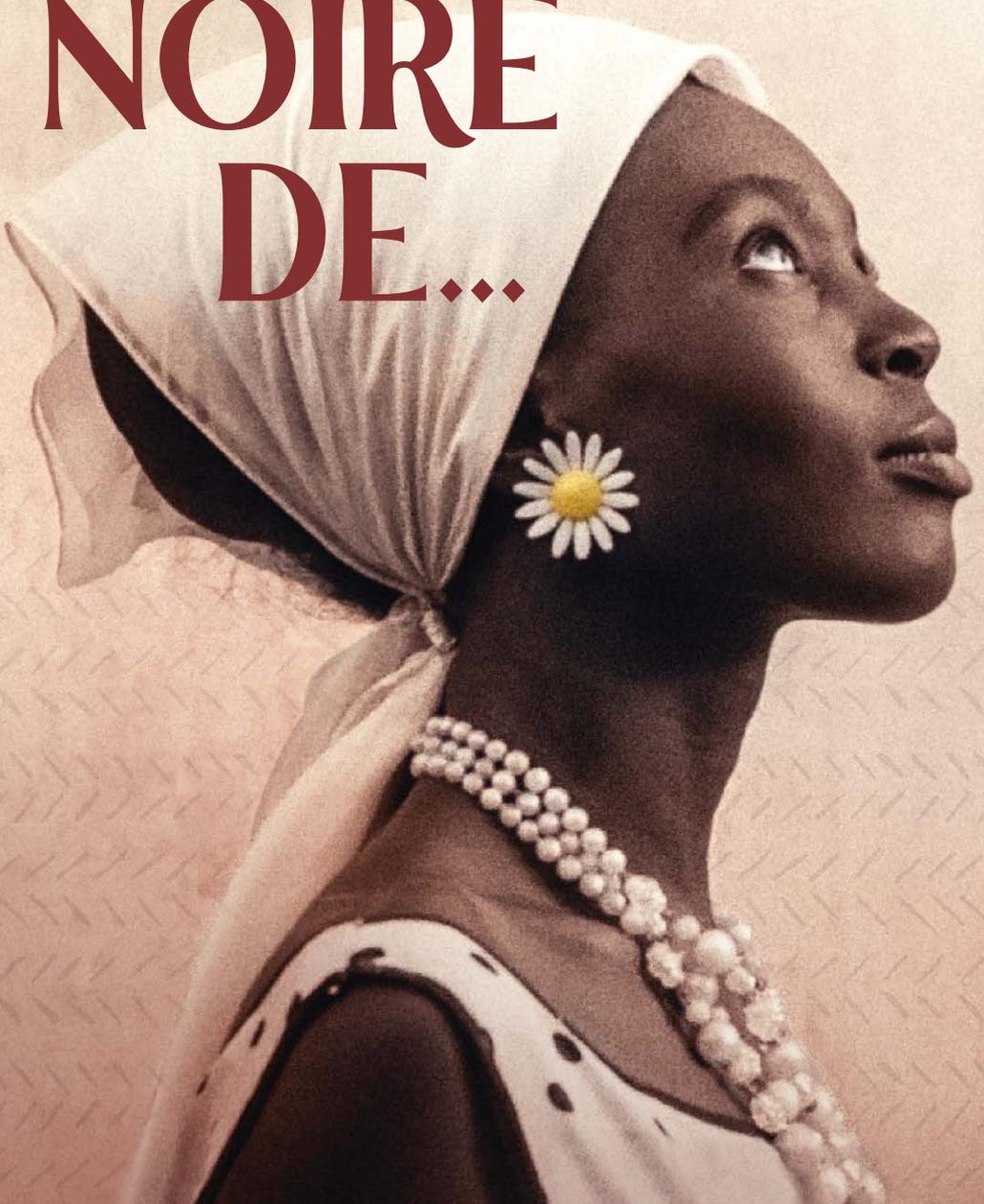




PRIX JEAN VIGO 1966

LA NOIRE DE...

UN FILM DE
OUSMANE SEMBÈNE



Les Acacias distribution
présente

LA UN FILM DE
OUSMANE
SEMBÈNE
NOIRE
DE...

LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES

 Les Acacias
DISTRIBUTION

 REVUS
& corrigés

SYNOPSIS

Une jeune nourrice sénégalaise rejoint ses patrons français à Antibes. Elle espère découvrir la France et veut la visiter, elle comprend vite que sa patronne ne l'a fait venir que pour servir de bonne à tout faire, sans aucun répit.



INTRODUCTION

par **Alain Sembène**

Tout au long de sa carrière, Sembène Ousmane s'est distingué comme un cinéaste et écrivain de renommée mondiale. Auteur de nombreux courts et longs métrages à succès, il est surtout connu pour son film *La Noire de...*, qui reste l'œuvre la plus singulière et emblématique de son parcours. Car *La Noire de...* n'est pas seulement son premier long métrage, mais aussi le premier réalisé par un cinéaste d'Afrique subsaharienne. Ce film a marqué la fin du décret Laval de 1934, qui interdisait aux Africains de faire du cinéma. À sa sortie, le film a été largement acclamé, remportant de nombreux prix lors de festivals européens et africains, et consacrant Sembène comme « le père du cinéma africain ».

Pour Sembène, le cinéma était avant tout une « école du soir », un moyen d'éduquer les peuples africains et de les inciter à réfléchir, bien au-delà du simple divertissement. Ses œuvres abordent des thèmes profonds tels que le néocolonialisme, l'injustice sociale, la violence, les préjugés, la révolte des femmes et le courage face à l'adversité. Dans *La Noire de...*, Sembène explore la cohabitation entre deux communautés, blanche et noire, qui peinent à surmonter leurs préjugés mutuels. Le film cherche à briser ces barrières et à promouvoir une communication sincère, sans préjugés. Sembène a un jour expliqué que si le film avait été réalisé dans un autre contexte

national, il aurait pu s'intituler *La Maghrébine de...* ou *La Portugaise de...* Il soulignait ainsi que le thème central de son œuvre est l'exploitation d'une domestique, quelle que soit sa nationalité ou sa couleur.

Mes premiers souvenirs de *La Noire de...* remontent aux années 1965-1970. J'étais alors enfant, mais je me souviens du charisme de Sembène et de son énergie débordante. Déterminé à éveiller les consciences, il s'est tourné vers le cinéma en réalisant que ses livres ne touchaient pas suffisamment la jeunesse africaine. *La Noire de...*, adapté de sa nouvelle tirée de *Voltaïque*, est bien plus qu'un film : c'est un acte militant. Inspiré par un fait divers tragique, Sembène y dénonce avec force les injustices du néocolonialisme et ses effets destructeurs sur l'Afrique. Son tempérament passionné et souvent colérique traduisait sa révolte face aux inégalités, et il voyait le cinéma comme un outil puissant pour transformer la société et restaurer la dignité africaine.

Prévu à l'origine comme un court métrage, *La Noire de...* a pris de l'ampleur grâce à la richesse du contenu enregistré par une équipe réduite de techniciens et de comédiens amateurs, dont Mbissine Diop. Ce n'est qu'au montage que l'importance du film est devenue évidente. Et malgré des contraintes administratives, notamment l'absence de carte professionnelle de réalisateur, puis un montage raccourci à soixante minutes pour des raisons de production, le film n'a rien perdu de son intensité. Aujourd'hui encore, *La Noire de...* continue de résonner avec la même force et la même émotion, confirmant l'héritage durable de Sembène dans l'histoire du cinéma mondial.

OUSMANE SEMBÈNE, LE GRAND ROMAN AFRICAIN

par Pierre Charpilloz

Comme celle de beaucoup de grands écrivains, la vie d'Ousmane Sembène est un roman. Né en 1923, à Ziguinchor, à quelques kilomètres de la Guinée portugaise, Ousmane Sembène arrive à Dakar au milieu des années 1930. À 13 ans, il est renvoyé de l'école élémentaire avant de pouvoir passer le certificat d'études, suite à une altercation avec le directeur d'établissement, un colon de Bastia qui s'était mis dans la tête d'enseigner le corse – plutôt que le français – aux jeunes Sénégalais. Face à la violence et l'absurdité du système colonial, déjà, il se révolte. C'est certainement durant ces années-là que se forme sa conscience politique. C'est aussi vers cette époque que se forme son goût pour l'art, et en particulier le cinéma. Le jour, il est un temps mécanicien, puis maçon. Le soir, c'est vers les salles qu'on le retrouve. Là, avec une petite bande menée par un certain Gorgui Thiam, que tout le monde appelle « Erich von Stroheim », il crée la pagaille devant l'entrée des cinémas afin de détourner l'attention des surveillants et d'accéder aux films sans payer. Il dévore tout ce qui sort à Dakar. Mais son premier choc esthétique adviendra en 1938, avec la découverte des *Dieux du stade* de Leni Riefenstahl.



Conscience africaine

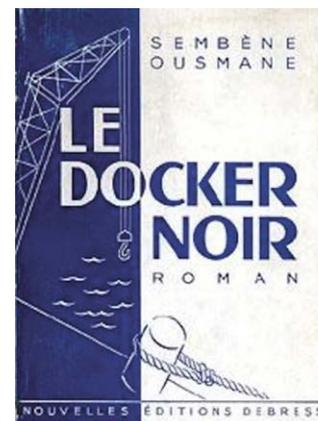
Jonas Mekas dira en 1974 de ce film de propagande nazie que tout le monde peut y trouver ce qu'il y cherche. Documentaire sur les Jeux olympiques de Berlin de 1936, le film impressionne par ses innovations techniques et esthétiques, bien qu'il vise à souligner la dialectique raciste du régime hitlérien. Mais c'est aussi ce qui marque Sembène, en particulier les séquences centrées sur Jesse Owens, le champion afro-américain. Elles contribuent à forger sa conscience politique – ou, comme on disait alors, sa conscience de race. L'idée d'identité africaine s'installe en lui. Se pensant dorénavant d'abord comme africain, il se détourne des institutions coloniales, se convertit à l'islam. Comme pour un certain nombre d'Africains alors, l'idée d'indépendance fait son bonhomme de chemin. Elle se renforcera encore face à la



pitoyable défaite de la France contre l'Allemagne en juin 1940, tandis qu'en Afrique, de nombreuses associations prônent un retour aux traditions. Ousmane Sembène les fréquente activement et y monte ses premières pièces de théâtre. Mais l'identité est un sentiment complexe, et toute l'œuvre de Sembène en témoignera. Son rêve d'indépendance ne l'empêche pas d'être fasciné par De Gaulle, et l'idée de Libération de la France. La guerre arrive jusqu'en Afrique, et en 1942, il est mobilisé – de ceux qu'on appelait « tirailleurs sénégalais ». Il remonte alors le continent au gré des batailles, Niger, Tchad, Afrique du Nord, et finit en 1946 à Baden-Baden, en Allemagne occupée – là où sera affecté quelques années plus tard un autre

grand cinéaste, François Truffaut. Quand il rentre au Sénégal, le pays est traversé par de grandes grèves, que Sembène racontera dans un roman en 1960, *Les Bouts de bois de Dieu*. La situation sociale et économique est intenable. Alors, comme beaucoup de ses compatriotes, il fuit, retourne en Europe, mais cette fois-ci illégalement. C'est avec costume et cravate (récupérés d'un héritage familial) qu'il embarque clandestinement sur le Hoggar à destination de Marseille. Son élégance lui permettra de passer inaperçu lors des contrôles, et de ne pas être débarqué comme nombre de ses amis à Casablanca. Sembène se souviendra de ce voyage au moment de l'écriture de *La Noire de...* (1966), son premier film, faisant voyager son héroïne dans une tenue chic et bourgeoise, en décalage complet avec sa situation de domestique « importée » d'Afrique par un couple de colons blancs. En France, il essaye d'abord de s'installer à Paris, mais retourne vite à Marseille, où il rejoint la communauté africaine du port. Il y prend un poste de docker. C'est sur le port qu'il entend parler de Claude McKay, un écrivain noir américain, qui a passé quelque temps avec la communauté du port de

Marseille, il y a plusieurs années. Ousmane Sembène est fasciné par cette figure presque légendaire du poète noir. Il se passionne alors pour la littérature dite « nègre ». Mais tous les auteurs dont il trouve trace sont américains ou antillais. Pas d'Africains. Il y a bien Léopold Sédar Senghor, et quelques poètes dont on commence à parler. Mais personne – à ses yeux – qui raconte la vie en Afrique, comme savent le faire les grands auteurs américains. Tandis que son goût pour la littérature s'affirme, sa culture politique continue à se développer. En



tant que docker, il rejoint la CGT. Et chemin faisant, le Parti communiste français avec lequel il participe à de nombreux voyages : en URSS, en Chine Populaire et au Vietnam du Nord.

Le cinéma avant la littérature

En 1956, il raconte sa vie d'Africain à Marseille, nourrie par ses voyages, dans un livre, *Le Docker noir*, qu'il publie à compte d'auteur. Victime d'un accident à la colonne vertébrale, il ne peut plus travailler, et se consacre alors à la littérature. Le début de la décolonisation en Afrique entraîne un intérêt grandissant pour le militantisme africain dans les milieux intellectuels européens. Tandis que le Sénégal déclare son indépendance en novembre 1958, Ousmane Sembène commence à publier un livre tous les deux ans, dont certains, comme le recueil de nouvelles *Voltaïque* en 1961, rencontrent un important succès. La littérature africaine attise les curiosités. Il est invité dans les salons parisiens, rencontre Aragon, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. Mais plutôt que de s'installer à Paris, il décide de rentrer en Afrique, après douze ans d'absence. Il entame alors un long voyage, de la Côte d'Ivoire au Niger et le long du fleuve Congo. Mais partout où il va, en dehors de quelques cercles d'intellectuels dans les universités des capitales, il fait cet amer constat : le peuple africain ne connaît pas la littérature d'Afrique. Les Européens la connaissent bien mieux – il faut dire que toutes les maisons d'édition ont leurs adresses en Europe. Même l'illustre Présence africaine, fondée par l'intellectuel sénégalais et sénateur de la Quatrième République Alioune Diop – où est paru *Voltaïque* – est domiciliée rue des Écoles. Ainsi, tout le travail théorique d'affirmation d'une identité africaine, tout ce qui pourrait nourrir l'affirmation d'indépendance, et la construction d'une

Afrique libre au-delà des révoltes, n'a aucun écho chez ceux qui devraient en être les premiers destinataires. Mais si les Africains lisent peu – il faut dire que les taux d'alphabétisation restent très faibles et que les livres sont rares – les cinémas, en revanche, sont toujours pleins. Alors désormais, Sembène en est convaincu : le cinéma sera le meilleur moyen d'expression de la littérature africaine.

Fort de cette idée, il va voir à Paris le critique de films Georges Sadoul, qu'il avait rencontré dans ces salons, pour lui demander conseil. Car si Sembène est maintenant installé comme auteur littéraire important, il ne connaît rien au monde



Borom Sarret (1963), premier court métrage de fiction d'Ousmane Sembène.



1. L'Institut national de la cinématographie S. A. Guerassimov ou VGIK de Moscou formera plusieurs cinéastes internationaux de renom, y compris des cinéastes africains dont Abderrahmane Sissako.

du cinéma. Sadoul l'invite à contacter Jean Rouch, consacré spécialiste de l'Afrique au cinéma en France, de par son travail ethnographique, et surtout depuis *Moi, un Noir*, Prix Louis-Delluc 1958. Jean Rouch le recommande à Louis Daquin, réalisateur très installé, qui travaille à son treizième film, *La Foire aux cancras*. Mais le vieux Daquin, futur directeur de l'IDHEC, ne croit pas à l'avenir cinématographique de ce jeune Africain. Sans diplôme, il finira, selon lui, premier assistant, au mieux, mais jamais réalisateur. Sembène ne désespère pas pour autant. Grâce à son engagement communiste, il sollicite une bourse de formation cinématographique à l'Union soviétique, qu'il obtient. Il est alors envoyé à Moscou, où il apprendra tout ce qu'il faut savoir sur la technique à l'école VGIK¹ et aux studios Gorki, tandis qu'il passera ses nuits à écrire des scénarios.

Raconter le réel

En 1963, il rentre au Sénégal, réalise un premier court métrage documentaire, *L'Empire songhai*, consacré à l'État africain éponyme du XVI^e siècle, mais qu'il juge inabouti et qui ne sera jamais diffusé. Il enchaîne rapidement avec un second film court, de fiction cette fois, *Borom Sarret*, sur la vie quotidienne d'un conducteur de charrette dans les rues de Dakar. Tourné avec très peu de moyens et des acteurs non professionnels, le film fait sensation aux Journées internationales du court métrage de Tours – le principal festival de films courts de l'époque – où il obtient le Prix de la meilleure première œuvre. C'est la première fois, en Europe, que l'on voit un film africain réalisé par un Noir africain. Film de fiction, *Borom Sarret* est aussi un portrait documentaire militant d'un Sénégal à peine indépendant, où règnent de profondes inégalités. Son succès consacre Sembène comme cinéaste. Il n'abandonne



Collections La Cinémathèque de Toulouse.

pas pour autant sa carrière de romancier. Et à regarder l'ensemble de ses œuvres cinématographiques, il est évident qu'Ousmane Sembène n'était pas un grand esthète de l'image – et que c'était peut-être le récit, et la manière dont il était raconté, qui l'intéressait le plus, considérant le cinéma comme une autre forme, plus démocratique peut-être, d'expression de la littérature. En 1966, le Festival mondial des arts nègres – événement fondateur pour l'histoire des arts en Afrique, créé à Dakar par Léopold Sedar Senghor et la revue *Présence africaine*, en présence notamment d'André Malraux, Joséphine Baker ou Duke Ellington – rend hommage à l'ambivalence de cet auteur polymorphe.

Y figurent en compétition,

section littérature, son dernier livre, *Le Mandat* (qui obtiendra le prix du meilleur ouvrage d'un écrivain africain), et, section cinéma, son nouveau film, *La Noire de...* emblématique (court) long métrage d'une heure, est adapté d'une nouvelle de *Voltaire*. Le film est produit par le Français André Zwobada, lui-même réalisateur de plusieurs films sur le Maroc – *24 heures*

de la vie d'un bled (1947), *Les Noces de sables* (1948) ou *Tanger, ville internationale* (1951) –, mais surtout connu pour un film de science-fiction, *Croisières sidérales* (1941).

Dans *La Noire de...*, on suit l'arrivée en France d'une jeune Sénégalaise, nourrice d'une famille blanche de Dakar, emmenée dans leurs bagages par ces derniers lors de leur retour au pays. Enfermée dans leur appartement à Antibes, condamnée à faire toutes les tâches ménagères, ne comprenant pas la langue et constamment rabaisée à son seul statut de « Noire de... », elle est comme une esclave pas si moderne, et sombre dans une



Mbissine Thérèse Diop et Ousmane Sembène sur le tournage de *La Noire de...* . Collections la Cinémathèque de Toulouse.

profonde et tragique dépression. Parfois considérée comme une œuvre afro-féministe avant l'heure, *La Noire de...* dénonce non seulement le racisme et le sexisme dont l'héroïne est victime en tant que femme et que Noire, mais aussi – et c'est ce qui lui sera peut-être le plus fatal – la solitude et l'isolement dont elle souffre dans cet appartement où elle n'a rien d'autre à faire que travailler. La tragédie ordinaire que raconte ce film – qui fait écho à ce que vivent beaucoup d'Africains et d'Africaines employés comme domestiques en France – fait sensation. Salué au Festival mondial des arts nègres, où il obtient la plus haute distinction, le film reçoit ensuite le Tanit d'or au prestigieux Festival de Carthage, puis, en France, le Prix Jean-Vigo 1966. L'interprétation de l'actrice principale, Mbissine Thérèse Diop, une couturière de Dakar que Sembène a découvert dans une photographie de presse, est également applaudie par la critique. Très vite, la jeune comédienne est invitée dans des festivals à travers le monde. Au Festival du film de Moscou, elle rencontre le cinéaste soviétique Aleksei Spechnev, qui l'embauche pour son film *Soleil noir* (1970), consacré au héros de l'indépendance congolaise Patrice Lumumba. Mais elle disparaîtra très vite des radars cinématographiques. Un petit rôle dans un autre film de Sembène, *Emitaï* en 1971, puis elle redeviendra couturière à Dakar, comme si tout cela n'avait été qu'une parenthèse. Il faudra attendre 2020 pour qu'elle réapparaisse à 71 ans dans un long métrage, avec *Mignonnes* de Maimouna Doucouré.

Notre langue

Sorti en 1966, *La Noire de...* est rapidement considéré en Europe comme le premier long métrage africain – bien qu'il soit tourné en grande partie en France, et en français. En effet, alors que l'héroïne ne parle pas cette

langue, ses pensées sont traduites en français dans une voix off, pour des besoins de compréhension. De la même manière, le conducteur de charrette pauvre de *Borom Sarret* parlait français. Mais si elle est officielle dans une bonne partie de l'Afrique subsaharienne, bien des Africains ne parlent pas la langue de Molière. De fait, elle n'est parlée que par les dignitaires et la population aisée. Mais elle est pour beaucoup, un moteur d'inégalités. Et cette problématique taraude Ousmane Sembène. Maintenant reconnu cinéaste de premier plan, invité comme membre du jury du Festival de Cannes 1967, il a à cœur que son second film soit plus ambitieux, et ne fasse aucune concession morale.

En 1968, il tourne alors ce qui sera peut-être son chef-d'œuvre, *Le Mandat*. Adapté d'un de ses romans, *Le Mandat* est tourné, en couleurs, intégralement à Dakar. Si c'est l'un des premiers films sénégalais en couleurs, c'est surtout le premier film en wolof, cette langue parlée par près de 90% de la population sénégalaise, mais totalement absente des représentations que l'on pouvait se faire alors du pays. Et cette barrière de la langue – le héros ne parlant que le wolof, et l'administration, que le français – est au cœur du film. *Le Mandat* est en effet un portrait kafkaïen de la société sénégalaise. Le héros, Ibrahima Dieng, citoyen pauvre mais fier des faubourgs de Dakar, reçoit un mandat de 25 000 francs CFA de son neveu, immigré à Paris. Heureux de cette fortune soudaine, il fait le coq, sort son plus beau boubou et parle un peu trop. Il attire alors les convoitises du voisinage et ne résiste pas à la tentation de se montrer généreux, d'être le bon seigneur qui partage humblement sa richesse. Seulement, il n'a cet argent qu'en théorie, puisqu'il faut encore qu'il encaisse le mandat. Mais, pour ça, il lui faut des

papiers d'identité, qu'il n'a jamais eus. Il s'en va alors demander une carte d'identité. Or il lui faut, pour cela, connaître sa date et son lieu de naissance. Et pour un Africain pauvre né vers le début des années 1920, difficile de connaître ces informations avec précision. Et impossible de s'expliquer face à une administration qui ne parle que le français et dont les fonctionnaires se moquent littéralement de ces miséreux et de leur wolof. De facto, Ibrahima est exclu de la vie administrative. Avec ses

personnages attachants et parfois grotesques, *Le Mandat* – *Mandabi* de son titre original – est une tragi-comédie qui dresse en creux le portrait d'un tout jeune pays, modèle de démocratie dans la région (Léopold Sédar Senghor est alors président de la République), mais où les inégalités restent profondément ancrées, en raison notamment d'une dépendance à des institutions anciennes héritées de la colonisation. Les séquences du *Mandat* se déroulant au centre de Dakar ou dans les quartiers chics sont ainsi frappantes. On se croirait dans une ville de province française. Impossible d'imaginer que tout cela n'est qu'à quelques kilomètres du

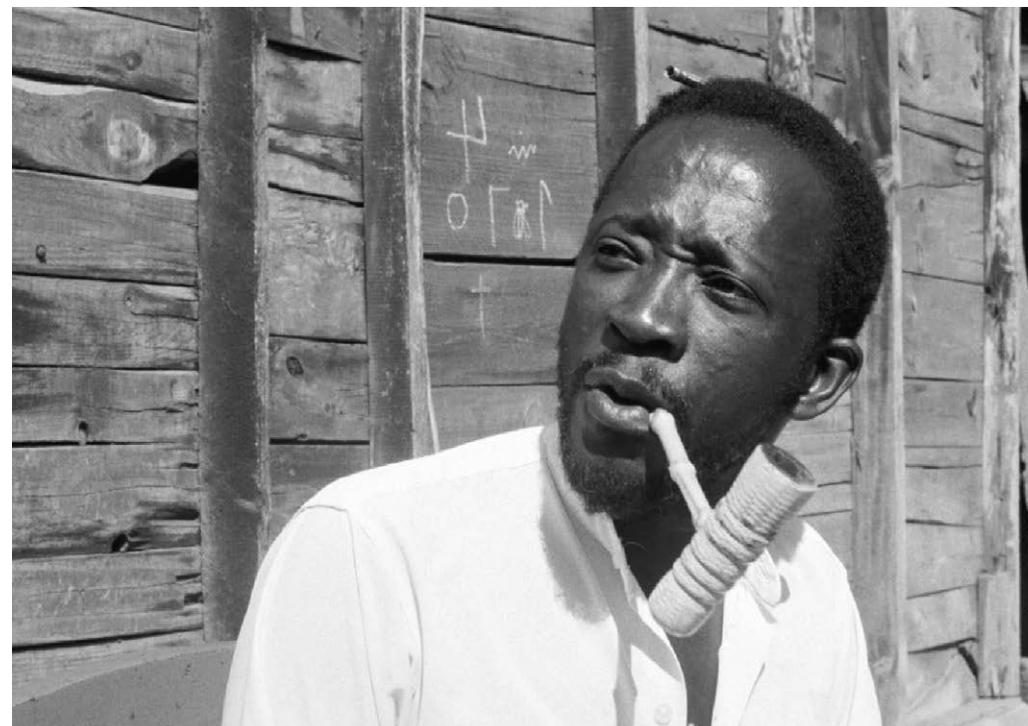
Affiche originale du *Mandat* (1968).



quartier où vit Ibrahima. Ainsi, ce mandat, cet argent miraculeux venu droit de l'ancien pays colon qui devait lui permettre de régler tous ces problèmes, ne fait que lui en causer davantage, l'emprisonnant dans une spirale de batailles absurdes.

Héritage

Malgré quelques débats avec le producteur du film – le mythique Robert de Nesle – qui insista pour que soit tournée malgré tout une version française en parallèle de la version wolof, et malgré une postproduction perturbée par les événements de mai 1968, le film a bonne presse à sa sortie. Sélectionné à la Mostra de Venise, il repart avec le Prix de la critique internationale. Si Sembène en est encore au début de sa carrière cinématographique, ses films suivants n'auront plus cette même légendaire réputation. Il faut dire qu'il ne sera plus un pionnier. D'autres prendront sa suite : Djibril Diop Mambéty au Sénégal ou Souleymane Cissé au Mali. Sembène n'a pas seulement été à l'initiative, mais a encouragé l'émergence d'une cinématographie africaine. Après *Le Mandat*, cela devient même son principal combat. Dès 1969, il encourage la création du Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou, mais refuse de voir ses films en compétition afin de favoriser l'émergence d'autres cinéastes africains. S'il ne prend pas part activement à la vie politique de son pays – contrairement à nombre d'artistes influents de sa génération – il crée une association pour encourager le développement d'une industrie cinématographique au Sénégal. Il fonde un journal en wolof, *Kaddu*, pour que cette langue ne soit plus une simple langue véhiculaire, mais une vraie langue de culture, à l'instar du français. Pour autant, il n'abandonne pas la littérature et le cinéma.



Ousmane Sembène dans *La Noire de...*

À partir des années 1970, Sembène tourne plusieurs films de télévision et de commande, mais aussi des œuvres plus personnelles comme *Emitaï* (1971), réquisitoire anticolonialiste inspiré d'un épisode de la Seconde Guerre mondiale, ou *Xala* (1975), nouvelle satire de la société sénégalaise. Mais ses films ne suscitent plus le même enthousiasme. Même au Sénégal, sa réputation s'attéduit. Son film *Ceddo* (1977), contant la conversion forcée à l'islam de milliers d'Africains au XVII^e siècle, est censuré par le gouvernement Senghor, sous le prétexte fallacieux que « ceddo » (du nom de guerriers des anciens royaumes sénégalais) ne prendrait qu'un « d » (mais plus officieusement

pour ne pas froisser les autorités religieuses). En 1988, *Camp de Thiaroye*, film en hommage aux tirailleurs sénégalais, obtient le Prix du jury à la Mostra de Venise, mais ne trouve pas de distributeur en France. Certains parlent de censure. Mais il faut dire aussi que l'intérêt pour le cinéma africain s'est perdu. Ses films suivants se feront remarquer en festivals, mais guère

au-delà. Seul peut-être son ultime film, *Moolaadé* (2004), réquisitoire contre les mutilations génitales féminines telles que l'excision, pratiquée traditionnellement en Afrique, et la prostitution infantile, trouve, par la force de son sujet, un écho dans la presse européenne. Mais il restera pour tous, comme le présentait *Le Monde* dans sa nécrologie, le 12 juin 2007, le « patriarche » des cinéastes d'Afrique noire. Pourtant, à revoir ses films – et en particulier *Le Mandat* – il est plus que ça. Le premier, à raconter l'Afrique, ou plus précisément le Sénégal, d'un point de vue africain. L'un des

Ousmane Sembène en 2002.



À lire :

- **Sembène Ousmane, cinéaste, de Paulin Soumanou Vieyra, éditions Présence africaine (1972)**
- **Ousmane Sembène : Une conscience africaine, de Samba Gadjigo, éditions Présence africaine (2007)**
- **Sembène Ousmane (1923-2007) : un homme debout : écrivain, cinéaste et humaniste, de Valérie Berté, éditions Présence africaine (2019).**

rare à le faire à une période charnière de son histoire, celle de sa construction en tant que nation. Membre essentiel d'un courant aussi fondateur pour les nations africaines que l'ont été pour les États-Unis le grand roman américain, il est vital aujourd'hui de continuer à faire vivre l'œuvre des pionniers du cinéma africain. Telle est justement la mission du Sembène Project, organisation née de la rencontre entre le spécialiste

d'Ousmane Sembène, Samba Gadjigo, et un producteur américain, Jason Silverman, autour d'une envie de restaurer et de faire connaître les films d'Ousmane Sembène. Leur aventure est devenue un film, *Sembène !* (2015) et se pérennise à travers une ambition de préservation du patrimoine cinématographique africain. Mais surtout, l'objectif est de rendre visible ces films non seulement aux Européens ou aux Américains, mais aussi aux Africains, sur le continent ou dans la diaspora. À n'en pas douter, c'est ce qu'aurait voulu l'illustre cinéaste-écrivain. C'est ce qu'on appelle s'inscrire dans l'héritage d'Ousmane Sembène.

Article originellement publié dans *Revus & Corrigés n°10, Histoire(s) de cinémas d'Afrique(s)*, printemps 2021.

OUSMANE PAR SEMBÈNE, LEÇON DE CINÉMA

par Jean-Pierre Garcia

Le texte qui suit opère une synthèse entre les notes prises à l'occasion de la préparation de la leçon de Cinéma demandée par le festival de Cannes à Ousmane Sembène, en mai 2005 et son intervention en mai 2005 à Cannes. La leçon proprement dite ne pouvait embrasser la richesse de son témoignage et de la totalité de son parcours de vie. En préparant de manière détendue et amicale cette leçon, le réalisateur expose sa relation au cinéma d'une manière bien plus détaillée. Ces différents éléments constituent le texte ici publié.

« Les deux guerres mondiales ont bouleversé les pays africains colonisés par la France. Les indigènes n'étaient pas considérés comme des citoyens français, l'empire colonial n'appliquant pas les principes républicains dans ses colonies. J'ai été mobilisé à Dakar, fin 1943. J'avais 20 ans. On a alors vécu la guerre avec les Français dans la même case, en cousins. Un jour, un soldat français m'a demandé d'écrire une lettre pour lui. Je le regarde et je me dis : il n'est pas manchot ! Il doit pouvoir se débrouiller seul. J'étais tellement ignorant à l'époque que je croyais que les Blancs naissaient en sachant écrire. Cette proximité entre soldats a changé bien des choses dans notre relation avec la France. J'ai même vu pleurer des Français ! Quand on partage les mêmes poux, les mêmes cancrelats, on se comprend mieux.

Des quais marseillais au cinéma

La guerre terminée, je suis venu clandestinement en France et j'ai réussi à me faire embaucher comme docker sur le port de

Marseille. Je vivais parmi les Français, traité comme un ouvrier français ; il y avait au maximum une dizaine de dockers africains. J'étais au syndicat CGT avec 3 000 autres dockers, et la prise de conscience anticoloniale était forte. On s'est battus contre la guerre en Indochine en bloquant des bateaux entiers. Ces années-là furent mes « universités ». À la CGT, il y avait une bibliothèque et je dévorais tout ce qui me tombait sous la main. Je voulais m'exprimer et exprimer l'Afrique ! J'ai écrit *Le Docker noir* entre deux déchargements de navire. Et les copains français s'arrangeaient pour que j'ai plus de temps libre pour que je puisse écrire. Ils étaient fiers qu'un des leurs devienne écrivain. J'étais un enfant de mon temps, ballotté de droite à gauche. Mais mes aventures ne se sont pas arrêtées là...

Mon désir de cinéma s'est affirmé lors de mon premier voyage à la découverte de l'Afrique, en 1960. J'ai parcouru la Guinée, le Mali, les deux Congo (à l'époque de Patrice Lumumba). Ce que j'y ai vu et appris m'a construit, au point que je me suis dit : « Je dois apprendre le cinéma. » Une seule projection d'un film dans un pays peut toucher plus de personnes que la lecture d'un de mes textes pendant un an. D'autant plus que la majorité des gens sont illettrés et n'ont pas les moyens d'acheter un livre en Afrique.

Après ce voyage, je suis retourné à Paris, où j'ai rencontré des hommes à qui je serai toujours redevable : Georges Sadoul et André Bazin. Georges Sadoul m'a fait obtenir une bourse d'études en Union soviétique. Et me voilà à 40 ans, laissant



Ousmane Sembène en tournage.

femme et enfant derrière moi, de retour vers l'école ! Celle de Donskoï et de Sergueï Guerassimov à Moscou [le VGIK, *ndlr*]. Tous m'ont enseigné que rien ne s'acquiert sans travail. Les meilleurs cinéastes africains, jusqu'à aujourd'hui, ont été formés à l'école de cinéma de Moscou.

Le cinéma comme enseignement permanent

Le cinéma me fascinait depuis mon enfance. J'étais tout gosse quand j'ai vu mes premiers films à Ziguinchor en Casamance. Avec les copains, nous grimpons sur des arbres, en surplomb de l'écran du cinéma du quartier. Sans payer, nous voyions les films (à l'envers) et entendions assez bien la bande-son. Ma première formation de « raconteur

d'histoires » me vient de ma grand-mère et des récits qu'elle nous relatait le soir à la veillée. L'autre élément de mise en scène dramatique qui me marqua fut le rituel d'initiation que j'ai vécu à l'âge de 14 ans. Les épreuves durent près de trois mois dans la case des hommes, en forêt. À l'écart de la vie villageoise, j'y ai reçu les légendes comme l'histoire de mon peuple et la généalogie de ma famille. La cérémonie de la circoncision conclut mon admission dans le monde des adultes selon un rituel de tradition animiste.

Qu'est-ce que c'est qu'apprendre ? C'est prendre connaissance de l'autre et y ajouter ce qui me vient de mon enfance, de la maison de mon père. Je sais depuis que le meilleur moyen d'honorer son propre père, c'est d'être capable d'ajouter du savoir et de l'expérience à ce qu'il vous a enseigné. Car au départ on est toujours en dessous de son père. J'ai donc appris à faire, mais ce faire doit être en conformité avec mon temps, avec mes émotions propres. L'Afrique passée ne reviendra pas. Surgissent les questions : quelle est cette nouvelle Afrique qui va venir ? Comment l'appréhender ? Écrivain ou cinéaste, que faire en tant qu'artiste ? Le cinéma est l'art le plus populaire. Pourquoi ? Parce qu'il nous fait passer de l'oralité à l'image. Le cinéma, pour moi, est un enseignement permanent, une école du soir permanente lors des projections foraines en particulier. Dans nos pays, les films doivent être projetés en zone rurale. Je suis fier de voir mes films diffusés dans les villages les plus éloignés !

J'avais vu *Le Voleur de bicyclette* avant d'aller aux Studios Gorki et je savais que je devais tenir compte de ce type d'histoires. À Moscou, j'ai aussi été frappé par le Kinopravda

et le cinéma forain. Le cinéma qui allait vers son public dans les bourgades les plus lointaines ou isolées. C'est ainsi que j'ai voulu puiser aussi dans ce savoir-là et montrer en une vingtaine de minutes les drames vécus en Afrique, ceux d'hier mais aussi ceux de demain. Cette réflexion m'a conduit à tourner *Borom Sarett*, mon premier court métrage. Par la suite, j'ai adapté au cinéma certaines de mes nouvelles et romans, comme *Niaye*, *Voltaïques*, *Le Mandat* ou *Xala*. C'était passionnant ! Pendant des projections en Afrique de films adaptés de mes propres écrits, j'ai rencontré des personnes qui connaissaient les répliques de mes personnages, comme en Guinée, par exemple. J'ai aussi un souvenir marquant qui me vient du Cameroun : à l'issue d'une projection du *Mandat*, en 1968, un commissaire de police vient me chercher à mon hôtel et insiste pour me voir. Je n'en menais pas large car je me méfie toujours de certains policiers. Il me dit « viens, je t'offre une bière » et me raconte qu'il avait « beaucoup rit en voyant le film. *Le Mandat*, c'est mon histoire, il m'est arrivé la même chose. *Le Mandat*, c'est une belle histoire africaine ! ».

Le public s'empare des films et les introduit dans sa vie quotidienne, dans la salle il communique avec les personnages et parfois les prend à parti. Chacun y introduit sa sensibilité, voire ses croyances. Lors d'une projection d'*Emitaï*, en Casamance, les anciens du village sont venus voir le film en plein jour pour s'assurer que je montrais le bois sacré comme on le leur avait dit. Ils ont dû attendre évidemment qu'il fasse nuit noire pour pouvoir regarder le film, et quand sont arrivées les scènes se déroulant dans le bois sacré, ils sont restés mais ont chassé toutes les femmes car il leur est interdit de connaître cet espace réservé aux hommes. Quant à moi, je suis

initié mais j'estime qu'il faut démystifier certaines traditions, y compris le bois sacré.

La pulsation profonde d'un peuple

Un artiste africain traduit la pulsation profonde de son peuple. D'autres parlent d'africanité. Ce ne sont là que des mots !

Pour en savoir plus, par exemple, sur l'esthétique ou la valeur des masques, je propose d'aller voir le film d'Alain Resnais et Chris Marker *Les Statues meurent aussi*. Ce film a été interdit pendant longtemps, pas tant pour ses images que pour son commentaire qui éclairait ses images. Le film de Resnais et Marker était un pamphlet anticolonialiste qui dénonçait la manière dont nos cultures avaient été détruites par les colons et leur système. Mais il ne faut pas oublier que nos masques ont souvent été détruits par les Africains eux-mêmes parce que l'islam exigeait qu'ils renoncent à ces symboles païens. Concernant l'art africain, il est important de faire la différence entre culture et civilisation. La culture est référence à un groupe donné, la civilisation est ce que nous partageons. L'Afrique à partir de ses différentes cultures est en train de construire une civilisation originale et héritière d'un ensemble de cultures.

C'est ce que tente d'exprimer mon film *La Noire de...* : la difficulté, voire l'impossibilité de communiquer avec le néo-colon. On peut voir dans le masque qu'offre la jeune femme au couple de Blancs un rôle précis, une référence à l'au-delà et au monde des esprits. Un Européen n'y voit qu'un objet, plus ou moins artistique. Impossible pour eux d'entendre qu'il s'agit pour leur employée africaine d'une authentique relation au sacré. Dans *La Noire de...* la jeune héroïne se prostitue : elle donne le masque. Il

a été porté aux ordures et elle l'a récupéré. Elle le récupère pour pleurer dessus. L'enfant à qui on ramène ce masque joue encore avec. La charge critique de ce film face à la société sénégalaise est si forte que Senghor s'y est toujours opposé !

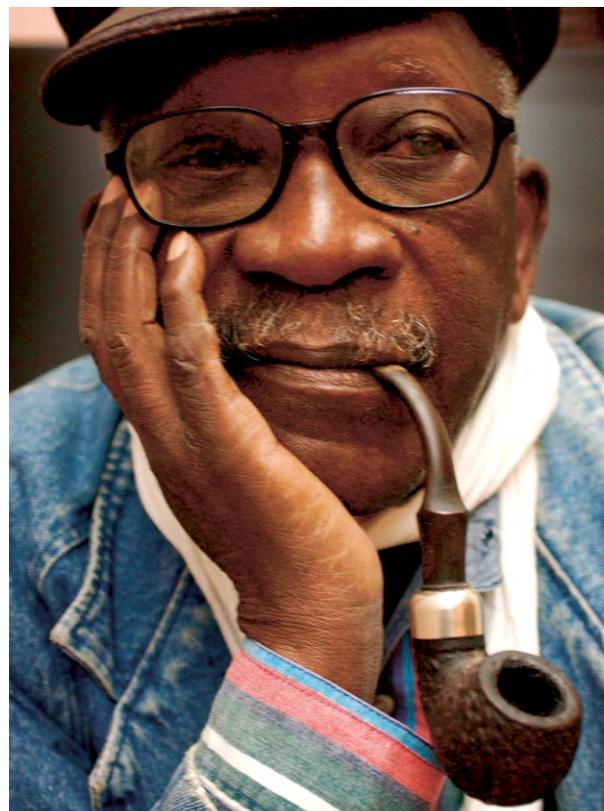
Parler au plus grand nombre



1. Pour en savoir plus sur Sembène voir le documentaire franco-camerounais *Djambar*, Sembène d'Éric Mbappé Bodoulé Sosso.

Dans mes films je tente de m'adresser au plus grand nombre¹. J'essaye d'abord de parler à l'œil du public, bien avant de m'adresser à l'oreille. C'est une dimension importante quand on connaît la diversité des langues sur le continent. Le langage cinématographique utilisé doit tenir compte de la diversité du public et des langues parlées dans chaque région ou pays. Notre langage doit s'appuyer sur l'image pour pouvoir être accessible à tous, quelle que soit la langue parlée. Le lieu où est tourné *Moolaadé* pourrait être le Sénégal ou le Mali, j'ai décidé pour des raisons pratiques de tourner au Burkina Faso, pays qui en l'occurrence m'offrait un cadre sahélien. L'importance de la langue parlée dans ce film est relative. C'est le cadre humain (et géographique) qui compte. Pour une plus large diffusion (en zone rurale en particulier) la question du doublage en langues locales se pose. Mais de cela j'ai déjà parlé.

Un petit exemple personnel mais qui n'est pas anecdotique : chez moi, j'écris chaque matin et j'écoute en même temps de la musique classique. Ce goût me vient de ma jeunesse à Marseille en tant que docker. C'est un métier très dur mais on formait une famille avec le syndicat ; ce qui me permit de découvrir non pas la France mais le peuple de France. Être docker, lire, aller au théâtre, écouter Beethoven, c'était incroyable, non ? Écouter de la musique m'aide à écrire mes scénarios. Un matin



Ousmane Sembène (1923 - 2007)
photographié par Lisa Carpenter.

où je n'avais pas mis de musique, ma mère, qui vivait avec moi, me demanda, l'air inquiet, si j'allais bien. Pourquoi je ne faisais pas marcher « mon crin-crin » ? En un geste de la main, elle mimait le mouvement tournant d'un disque. Elle avait envie d'écouter... *l'Adagio* d'Albinoni ! Cette musique parlait à ma mère, une femme africaine illettrée et qui n'avait jamais quitté son village...

J'ai fréquenté la Cinémathèque, rue d'Ulm : les maîtres du cinéma qui y étaient invités ne nous ressassaient pas des discours à répétition. L'artiste n'a pas besoin de parler, encore moins d'être en représentation, ce qu'on lui demande c'est juste de donner à voir son film, de laisser

parler son art. Il n'y a pas d'esthétique spécifique au cinéma africain : chaque artiste a son style, sa démarche, sa sensibilité. L'exception culturelle n'est pas un mot vide de sens. »

Retranscription par Jean-Pierre Garcia, originellement publié dans *Revus & Corrigés n°10, Histoire(s) de cinémas d'Afrique(s)*, printemps 2021.

ENTRETIEN AVEC OUSMANE SEMBÈNE

« *La Noire de... ne représente pas la totalité du cinéma africain. Nous sommes plusieurs à faire des films, dont une dizaine au Sénégal. Naturellement, chacun d'entre nous a sa conception du cinéma. Pourquoi ai-je réalisé La Noire de... ? Pour susciter une réaction de la part des deux communautés, noire et blanche ; elles s'observent, elles se guettent. Il y a entre elles un abcès qu'il faut crever. Mon film y contribuera peut-être... ? »*

– Ousmane Sembène

Pourquoi le petit garçon, le visage couvert d'un masque, suit-il le patron de la jeune morte, à la fin du film ?

Il y a deux éléments dans cette scène. D'une part, le jeu d'un enfant, d'autre part, le malaise de l'adulte qui sent qu'il a peut-être quelque chose à se reprocher.

Pourquoi la jeune femme se suicide-t-elle ? Ne pouvait-elle pas s'enfuir ?

Le scénario est tiré d'une de mes nouvelles, elle-même inspirée par un fait divers authentique. Je l'ai

élaboré à la fois à partir de la nouvelle et du fait divers. La jeune femme se suicide parce qu'elle est absolument seule, isolée, parce qu'elle ne connaît personne, parce qu'elle a la nostalgie du pays. Et comment pourrait-elle s'enfuir, où pourrait-elle aller, puisqu'elle ne connaît pas le français ?

On vous a reproché de faire dans *La Noire de...* du racisme à rebours. Qu'en pensez-vous ?

Je crois qu'il y a là un malentendu. Mon film évoque bien davantage des rapports de classe que des rapports

raciaux. D'un côté, nous avons les patrons, de l'autre la bonne qui est sous leur dépendance. Les personnages de *La Noire de...* ne sont pas faits d'une pièce, comme certains voudraient le croire. Le couple européen n'est pas très heureux, la femme est nerveuse, agitée, l'homme est falot. Quant à mon héroïne, celle du film naturellement, elle n'est pas sans faiblesses. Que voulait-elle ? Visiter la France. Quand elle a trouvé un emploi, elle a tenté de corrompre intelligemment ses patrons, par exemple avec le masque...

Comment vous apparaît l'avenir du cinéma africain ?

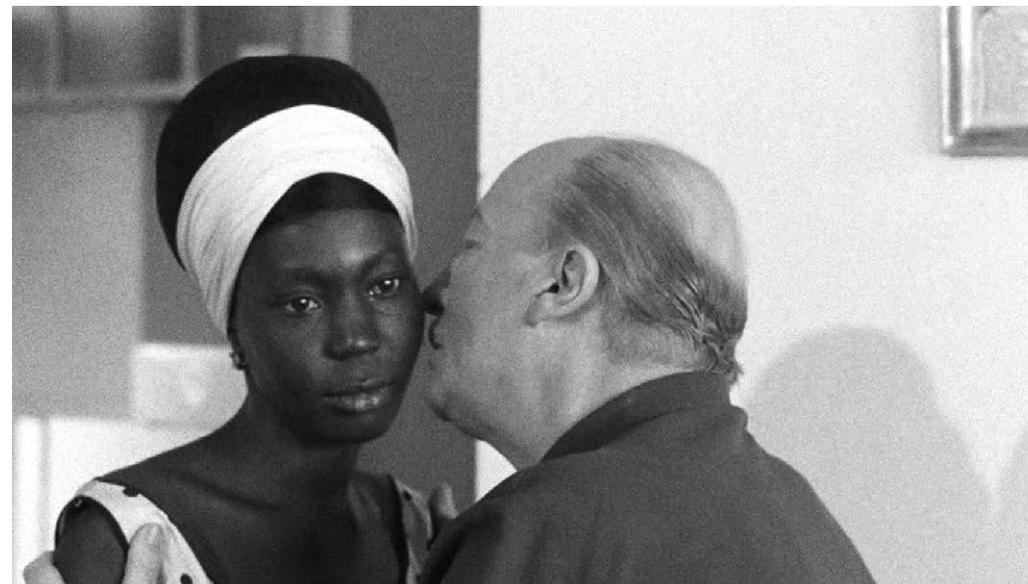
Pour nous, habitants de pays sous-développés, le cinéma est, comme le disait Lénine, « le plus important des arts », mais les gens qui s'occupent de cinéma ne connaissent pas, généralement, les besoins réels de l'Afrique. Le monopole de la distribution se trouve entre les mains de deux grosses firmes, la UFA-COMACICO et la SECMA. Dans ces conditions, les programmes de films qui seront vus dans les quatorze États de l'Afrique

francophone sont établis à Paris même. Nous voyons des films commerciaux français, italiens, américains, indiens et égyptiens. Paralysé par des problèmes de distribution et de production, handicapé par le fait que les acteurs africains vivent généralement à Paris, le cinéma africain commence à se développer sur une petite échelle ; mais le public existe, un vaste public, et les cinéastes africains en ont conscience, ils veulent l'intéresser à ce qu'ils font, en évoquant des problèmes qui le concernent.

Entretien avec Philippe Haudiqet,
Image et son, la revue du cinéma,
n°212, janvier 1968.

ce superbe vertige esthétique de la ville entraperçue par les ouvertures d'une cage d'ascenseur. Et les contours du Dakar moderne, tout fraîchement bétonné, *sixties* obligent, sont autant de perspectives pour y balader celle qui n'est pas encore « la Noire de... », Diouana (la charismatique Mbissine Thérèse Diop), aérienne et libre. Sembène avait beau avoir été écrivain avant d'être cinéaste, l'essentiel de la narration de *La Noire de...* est créée par l'image, ses cadres et mouvements. D'autant plus qu'il filme deux mondes : celui des néo-colons (ou post-colons, c'est selon) de la côte d'Azur, et celui d'où est originaire l'héroïne du film, Dakar. Ses employeurs, Monsieur (Robert Fontaine) et Madame (Anne-Marie Jelinek) ont beau répéter que la France, « c'est très beau », qu'Antibes « c'est très beau », puis que Paris aussi, « c'est très beau » : non seulement on n'en verra rien, mais du peu que l'on en aperçoit, du balcon de Monsieur et Madame, rien n'a l'air palpitant, tout est figé, faux, presque un décor ; comme un film de Jacques Tati, mais sans vie, sans amusement, sans humeur.

Et puis, dans ces mondes, on en revient au monde de l'image, et au monde du son. L'image dit le vrai. Le son, lui, le faux ; certes, il y a les monologues intérieurs de Diouana, ses plaintes intérieures que l'on entend à voix haute (« Je suis venue pour les enfants. Où sont les enfants ? Pourquoi Madame m'a-t-elle fait venir si les enfants ne sont pas là ? »), alors que son vocabulaire avec ses patrons ne s'en tient qu'à des « Oui Madame. », mais on sait, au fond, cette réalité sonore fautive : car Diouana ne pense pas en Français – un choix qui serait vraisemblablement une contrainte, pour avoir un minimum de dialogues en Français et les financements allant avec³ (et dont Sembène se débarrassera enfin dans son second film, tourné



en Wolof, *Le Mandat*). Quant à ses employeurs, il s'expriment comme des robots, déjà parce qu'ils sont post-synchronisés, comme dans les films italiens, ensuite car tout paraît mécanique chez eux, au point de faire de Diouana la servante d'une dystopie contrôlée par l'inhumain. Pourtant, tout ce que met en scène Ousmane Sembène, n'est que le vraisemblable : déjà car la nouvelle qu'il avait écrite et qu'il adapte s'inspirait d'un « fait divers » ; ensuite parce que, quasiment soixante ans après le tournage du film, pas grand-chose ne paraît surprenant dans les rapports entre Blancs et Noirs – à part que peut-être on ne dit plus à table « Je n'ai jamais embrassé une négresse ! » en faisant une étreinte forcée à l'employée de maison (quoique...).

Film court, lectures multiples

Inévitablement, *La Noire de...* a pour sujet principal les relations entre ex-néo-colons et

3. Ashley Clark, « Black Girl: Self, Possessed », Criterion.com, 23 janvier 2017.

ex-colonisés, puisque Diouana est traitée au mieux comme une esclave, sinon complètement objectifiée, par ses employeurs. Mais c'est là aussi l'autre sujet du film : le rapport au travail, à la propriété, aux patrons, aux travailleurs. *La Noire de...* commence dans le feu de l'action, puisque Diouana rejoint d'ores et déjà ses employeurs en France : les raisons de cette destinée sont en flashback. Dans ses déambulations à Dakar, elle cherchait simplement du travail, arpentant le trottoir des « nourrices » (au fond l'image des travailleuses du sexe arpentant Hollywood Boulevard n'est pas loin non plus), avant de décrocher ce qui s'apparente au Graal : travailler pour des Blancs. Car les ex-colons (désormais dits « expatriés ») ne sont pas partis pour autant, le Sénégal n'étant pas l'Algérie. Diouana a beau avoir été embauchée comme nourrice, elle se retrouve bonne à tout faire en France – et Sembène filme avec application le travail ingrat que ses patrons lui font faire, dans cet appartement en huis-clos, sinistrement clinique, dont le sol au motif bariolé noir et blanc évoque des barreaux de prison. Les enfants, eux, existent peu ou à peine. Après tout, ils ne sont malheureusement que des adultes en devenir. D'autres patrons, sans doute.

Tout au long des courtes soixante minutes de métrage, un masque réapparaît régulièrement : celui que Diouana « achète » à un enfant de son quartier pour l'offrir à ses nouveaux employeurs comme gage de sympathie, ou pour se faire bien voir, qu'importe. C'est l'un des rares objets de décoration demeuré dans l'appartement d'Antibes. Lorsqu'enfin elle se révolte contre ses patrons, elle le reprend : « Ceci est à moi », dit-elle intérieurement. A priori, elle reprend son identité, ses racines, mais au fond ce masque n'était pas vraiment à elle non plus, puisqu'elle l'avait pris à un enfant et en avait fait cadeau.

C'est là où Ousmane Sembène, très politisé, n'est pas dupe dans son écriture, qui évoque aussi les difficultés politiques post-indépendance du Sénégal (jusqu'à une crise politique grave en 1962) – il semble y faire directement référence lorsque Diouana croise quelques politicards costumés sortant d'un bâtiment officiel, d'ores et déjà symboles d'une bureaucratie corrompue. Lucide, Sembène sait que le Sénégal n'est pas un Paradis perdu, et que le ver colonial est resté dans le fruit. Son film, lui, finit mal. Le masque ressurgit et devient symbole de mauvaise conscience. La route sera longue jusqu'à la paix intérieure. Mais il fallait *La Noire de...* comme borne fondatrice.

Article à retrouver sur le site Internet de Revus & Corrigés
www.revusetcorriges.com/chroniques





LA NOIRE DE...

UN FILM DE **SEMBENE OUSMANE**

- * PRIX JEAN VIGO 1966
- * "TANIT D'OR" AU FESTIVAL INTERNATIONAL DE CARTHAGE 1966
- * PRIX DU MEILLEUR REALISATEUR AFRICAIN AU FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NEGRES DE DAKAR 1966

UNE LUCIDITÉ CRITIQUE CONSTANTE...
L'HUMANITÉ-DIMANCHE
 LE GESTE ET LA PAROLE SONT ENFIN DONNES A CEUX QUI EN ONT LA VÉRITABLE MAÎTRISE!
JEAN ROUCH
 GRACE A SEMBENE OUSMANE, LE CONTINENT NOIR A PRIS ENFIN PLACE DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA MONDIAL.
GEORGES SADOUL
 LE CHEMIN DE L'INDÉPENDANCE ET DE L'ART, AU CINÉMA COMME DANS LA VIE, PASSENT PAR LA MÊME VÉRITABLE LUCIDITÉ...
LOUIS MARCORELLES
 LE JURY DU PRIX JEAN VIGO, PRÉSIDIÉ PAR CLAUDE AVELINE, ET OÙ SIÉGEAIENT NOTAMMENT HENRI SAUGUET ET PIERRE PRÉVERT, A ATTRIBUÉ AU PREMIER TOUR LE PRIX JEAN VIGO A SEMBENE OUSMANE.
LE FIGARO
 UN TALENT, UNE SENSIBILITÉ, UNE PRÉCISION QUI FORCENT LE RESPECT.
COMBAT
 CE RÉALISATEUR SÉNÉGALAIS, QUI FUT DOCKER A MARSEILLE, QUI A TRAVAILLÉ EN URSS AVEC LE CINÉASTE MARC DONSKOI, EST AUSSI UN ROMANCIER DÉJÀ CONNU.
LE MONDE

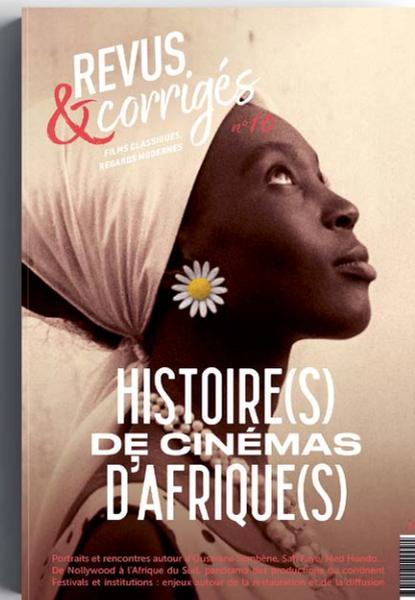
CO-PRODUCTION LES ACTUALITÉS FRANÇAISES (PARIS) DOMIREV FILMS (DAKAR)

Document publicitaire d'époque

POUR ALLER PLUS LOIN...

Découvrez-en plus sur Ousmane Sembène et les cinémas africains avec le numéro de *Revus & Corrigés* :

HISTOIRE(S) DE CINÉMAS D'AFRIQUE(S)



Retrouvez-le sur notre boutique à **-30%** grâce au code de réduction **LESACACIAS** (à appliquer lors du paiement)



www.revusetcorriges.com



LA NOIRE DE...

Fiche technique

Réalisation

Ousmane Sembène

Scénario

Ousmane Sembène
d'après sa nouvelle parue
dans le recueil *Voltaïque*

Photographie

Christian Lacoste

Montage

André Gaudier

Producteur

André Zwobada

Sociétés de production

Filmi Domirev
Les Actualités françaises

1966 / 1h / France - Sénégal / Noir et blanc / Mono / 1.37:1

Sélection Semaine de la Critique du festival de Cannes 1966 • Prix Jean Vigo 1966
Tanit d'Or aux Journées cinématographiques de Carthage 1966

VERSION RESTAURÉE 4K

Fiche artistique

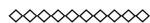
Diouana Mbissine Thérèse Diop

Madame Anne-Marie Jelinek

Monsieur Robert Fontaine

Le petit ami de Diouana Momar Nar Sene

Le garçon au masque Ibrahima Boy



Remerciements : Alain Sembène, INA (Nathalie Haurie), Jean-Pierre Garcia,
Pierre Charpiloz

Livret coordonné par Marc Moquin (*Revus & Corrigés*) et Nadine Méla (Les Acacias)

Conception graphique du livret : Morgane Flodrops

Conception graphique de l'affiche : Morgane Flodrops, d'après sa couverture réalisée
pour *Revus & Corrigés* n°10, *Histoire(s) de cinémas d'Afrique(s)*, printemps 2021

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com



© 2024 INA / LES ACACIAS DISTRIBUTION




Les Acacias