

Le discours cinématographique dans *Afrique Je te plumerai* de Téo et
Guelwaar de Sembène : histoire, symbolisme, négritude et panafricanisme

Meghan Gail Menneguín

Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State
University in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

In

Foreign Languages, Cultures, and Literatures

Medoune Guèye, chair

Sharon P. Johnson

Alexander Dickow

4 May, 2015

Blacksburg, Va

Keywords: African cinema, Jean-Marie Téo, Ousmane Sembène, Négritude,
Panafricanism

Copyright © 2015 Meghan Menneguín

Le discours cinématographique dans *Afrique Je te plumerai* de Téo et
Guelwaar de Sembène : histoire, symbolisme, négritude et panafricanisme

Meghan Gail Menneguín

ABSTRACT

The reductive representations stemming from Western cinematic depiction of the African cultures have exacerbated the issue of Western hegemony over African countries. The first representations of Africa were of the exotic genre and failed to portray the socio-political history and culture of the indigenous people. Much of these depictions were due to years of Western colonialism, the dominant idea found in Jean-Marie Téo's film, *Afrique je te plumerai*. In this film, the Cameroonian filmmaker creates an avenue of viewing history through the lens of the colonized, breaking the chains of hegemony. Téo's use of revolutionary cinematic techniques forces the audience to understand Western colonization of Cameroon and of other African countries by dismantling our own preconceived ideas of that particular era in history. The ails of colonialism are portrayed in this film and these particular themes are found in the writings of the literary movement, 'la Négritude' where we find definitions of colonialism, the effects of colonialism on the indigenous people and the root of the revolutionary spirit it engendered. Where there is colonialism, there is neocolonialism, or the continuing financial and cultural domination of a people. The subject of neocolonialism is portrayed in the

second film studied in this research, *Guelwaar* by Ousmane Sembène. In this film, the Senegalese filmmaker brings to question the controversy of food aid in formerly-colonized countries in Senegal as well as around the world. This form of neocolonialism and other forms of foreign domination in economically-weakened countries are also invoked in the writings of the literary movement Panafricanism, which urges the cultural and economic independence of African countries. Téo's didactic message is obvious to the viewer and even shocking whereas the message of Sembène is ingeniously hidden behind a film so colorful and mesmerizing, it appeases to any audience.

Acknowledgement

In January 2013 I began my journey of the Master of Arts program with Virginia Tech and as a full-time high school French teacher and mother of two small children, it has been quite challenging! Therefore, I feel obliged to give thanks to all the proponents of my success. I will begin with my family who has patiently helped me through the stressful moments of this journey and the wonderful professors who have encouraged me by giving me wonderful remarks on my writing and analytical skills. With every challenge, there are meaningful critiques that aid the process of becoming an even better student and writer.

I would like to say, first and foremost, that Dr. Guèye's course, *Images d'Afrique*, profoundly inspired me to want to research the topic I chose for this thesis. Next, the encouragement given to me by all of the professors to ameliorate the inherent gift of writing I have, has brought me to the achievement of this thesis dissertation. In my research and writing process, the comments of Dr. Guèye guided me thoroughly and inspired me to find my own voice. Dr. Johnson's detailed comments aided me in the organization and development of my work and Dr. Dickow's comments helped me to constantly think twice about the terms I used and the perspective I wished to elaborate.

Table des matières

Abstract.....	ii
Acknowledgement.....	iv
Table des matières.....	v
Chapitres :	
Introduction.....	1
1. Le livre d’histoire de Jean-Marie Téo et la leçon subtile de Ousmane Sembène.....	6
Chapitre 1 œuvres citées.....	32
2. Techniques cinématographiques innovatrices chez Téo et Sembène.....	34
Chapitre 2 œuvres citées.....	61
3. <i>Afrique je te plumerai</i> et <i>Guelwaar</i> à l’aune de la Négritude et du Panafricanisme.....	63
Chapitre 3 œuvres citées.....	85
Conclusion.....	86
Œuvres citées.....	88

Le discours cinématographique dans *Afrique Je te plumerai* de Téo et *Guelwaar* de Sembène : histoire, symbolisme, négritude et panafricanisme

Introduction

La nécessité d'une représentation authentique de soi s'est imposée dans les productions culturelles et historiques chez les Africains après le colonialisme à cause des innombrables représentations réductrices de la part des colons depuis le dix-huitième siècle. Les films qui représentaient les Africains se basaient sur l'aspect exotique et non réaliste de l'Afrique comme dans la série de films *Tarzan* qui utilisait les indigènes uniquement en tant que décoration filmique. Aimé Césaire a bien explicité comment le colonialisme a créé la destruction culturelle dans son texte le *Discours sur le Colonialisme* et a préparé le monde pour l'explosion artistique qu'allaient développer les Africains opprimés pendant plusieurs siècles. Le Décret Laval, qui était une loi créée pour contrôler le contenu des films en Afrique, a poussé les intellectuels à se révolter pour inaugurer une nouvelle perception au monde de la littérature, du cinéma, de l'art, et de l'humanisme en général. Un peuple opprimé, mais enfin libéré ne peut pas se permettre d'écrire et de parler des attributs de la vie banalement. Il doit dévoiler des sujets qui n'ont pas été dépeints auparavant de la perspective des colonisés. C'est très important d'assumer ce fait pour pouvoir comprendre les cinéastes, comme Jean-Marie Téo et Ousmane Sembène. Les deux styles de cinéma proposés dans leurs films *Afrique je te plumerai* et *Guelwaar* sont très opposés, *Afrique* est du style documentaire satirique et *Guelwaar* est une histoire d'héroïsme révolutionnaire. Les deux films, à travers des personnages, des images, et des discours, dénoncent les représentations réductrices et l'influence étrangère dans leurs pays. Dans *Afrique je te plumerai* de Jean-Marie Téo et *Guelwaar* de Ousmane Sembène, des éléments historiques, symboliques, de la négritude, et

du panafricanisme participent à l'élaboration d'un langage cinématographique déconstructif, subversif, et engagé. Il s'agit également dans ces deux films d'une approche qui se situe à l'intersection d'une imagerie du littéraire et du cinématographique pour créer un discours adapté aux exigences identitaires, socioculturels et politiques de la période post-indépendante.

L'analyse des personnages et des images de ces deux films sera faite d'une manière chronologique, historique, symbolique et littéraire. Le symbolisme des deux films mène le spectateur au but politique et culturel du cinéaste. Leurs thèmes se lient parfaitement à ceux du mouvement littéraire de la Négritude et du Panafricanisme. *Afrique je te plumerai* est un livre d'histoire qui contient des images inoubliables de la corruption politique, de la violation des droits de l'homme, de la censure, de l'ethnocide. La technique de la voix off de Téo engendre la compréhension nécessaire du film. Dans *Guelwaar* le but principal du film est basé sur le discours révolutionnaire de Pierre Henri Thioune ou Guelwaar, mais toutes les histoires autour présentent un tableau riche en thèmes de la période post indépendance. Les personnages représentent les symboles de la post indépendance : la reprise de la dignité ; le Sénégalais en exil ; les conséquences d'une économie faible et le conflit des deux religions au Sénégal. Pour les deux cinéastes, en employant la tradition mélangée avec les techniques universels du cinéma, Téo et Sembène créent une nouvelle perspective de l'art cinématographique. Pour apprécier ces films plus profondément il est nécessaire de les étudier comme un livre d'histoire, comme un nouveau genre du cinéma ou comme une œuvre qui enseigne les éléments du colonialisme et du néocolonialisme. Aujourd'hui dans la communauté globale, il est important de comprendre le passé pour mieux agir au présent. Les pays d'Afrique qui se représentent eux-mêmes montrent au monde une nouvelle version des événements non seulement de la période coloniale et post-indépendante, mais la situation actuelle au moment de la création du film et leurs films promulguent le changement pour le

continent ainsi que pour les Occidentaux. Commençons par *Afrique je te plumerai* et *Guelwaar* pour arriver à une compréhension culturelle à trois dimensions afin de rompre les chaînes de l'hégémonie occidentale et ainsi voir le cinéma, le colonialisme et le néocolonialisme d'une nouvelle perspective.

Dans le premier chapitre *Afrique je te plumerai* est analysé d'une manière chronologique, propre à Téo, qui a créé ce film comme un livre déconstructif de l'histoire. Le film sera analysé selon deux dimensions historiques: celle des historiens européens et celle du cinéaste. Des peuples indigènes jusqu'à Paul Biya, le président actuel du Cameroun, Téo dévoile sa version de l'histoire du Cameroun. Le but du premier chapitre est d'expliquer ces faits historiques du film à l'aide d'articles qui illustrent des dates et des informations pertinentes. Suite à une compréhension des éléments historiques du film, nous abordons le symbolisme des images et des discours du film pour comprendre la destruction historique que le cinéaste dévoile. L'analyse de *Guelwaar* dans le premier chapitre donne aussi une vue historique du Sénégal pour mieux apprécier les caractéristiques des personnages qui sont des symboles des aspects variés du pays. Le scepticisme de Sembène sera dévoilé dans ce chapitre à l'aide d'une analyse des personnages : Guelwaar, Nogoy Marie, Barthélémy, Hélène, et Sophie. Il s'agit d'un scepticisme sur la légitimité des autorités religieuses et politiques étrangères au Sénégal comme force positive. Le lecteur comprendra les problèmes économiques et sociaux du Sénégal et de l'Afrique qui apparaissent dans *Guelwaar* mais le message est reçu à travers un film de fiction.

Dans le deuxième chapitre les styles opposés de Téo et Sembène sont mis en valeurs : *Afrique je te plumerai* est un documentaire très réaliste et *Guelwaar* est un drame fictionnel. Le message est didactique pour les deux cinéastes et Téo utilise un peu de fiction, ou de simulation, pour véhiculer le message comme Sembène qui utilise la fiction pour soulever des problèmes réels de la société. *Afrique je te plumerai* n'est pas un

documentaire traditionnel car il y a un mélange de styles dont un s'appelle une « African investigation-in-progress » (Pfaff 166). La voix off de Téo dans le film est l'élément le plus important pour comprendre le message politique et culturel du film. Comparé au style « investigation-in-progress » de Téo, Sembène crée son film *Guelwaar* en tant que le griot qui divertit le spectateur tout en faisant passer un message important à la société. Dans le film de Sembène, il y a des leçons subtiles qui sont tissées autour de l'intrigue principale. Le cinéaste crée des microcosmes de la société à travers des personnages et des scénarios tout en liant l'homme et l'art, une notion à laquelle le cinéaste était très attaché. Dans ce deuxième chapitre, les différents styles sont explorés à partir de critiques comme Melissa Thackway, Kenneth Harrow, Françoise Pfaff et Nwachukwu Frank Ukadike pour comprendre la complexité des techniques de Téo et de Sembène.

Afrique je te plumerai et *Guelwaar* sont des films riches en thèmes politiques, culturels, et psychologiques. Leur message est urgent pour le public africain ainsi que mondial. Téo et Sembène sont des hommes « engagés », un terme utilisé par Frantz Fanon pour décrire les intellectuels venant des pays colonisés. Il est important d'analyser la colonisation pour comprendre la passion des deux films. Les définitions du colonialisme, les effets physiques et psychologiques ainsi que les définitions du néocolonialisme sont analysés dans le troisième chapitre à l'aide d'écrivains de la Négritude et du Panafricanisme: Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Léon Gontran Damas, Amilcar Cabral et Kwame Nkrumah.

Le but de l'étude de *Afrique je te plumerai* est de déchiffrer le film comme un livre d'histoire, mettant les détails dans l'ordre chronologique pour comprendre le sens du symbolisme du cinéaste. A partir de ce moment, d'autres perspectives du cinéma africain, du colonialisme et du néocolonialisme ont été développés grâce aux théoriciens et aux écrivains

au sujet du colonialisme. L'étude de *Guelwaar* est différente en ce que les faits historiques ne sont pas visibles à l'écran car le cinéaste veut que l'on voie son pays à travers les coutumes des personnages pour arriver à une analyse personnelle du Sénégal. On constate le statut inférieur de la femme à travers Nogoy Marie, Hélène, Sophie et Oumy et on comprend la complexité d'une vie biculturelle à travers Barthélémy. Enfin, le rejet du néocolonialisme, qui est aussi expliqué par les écrivains du Panafricanisme est incarné par Guelwaar. Sembène, le griot de son histoire, a créé ce film avec beaucoup de couleurs vives et à l'aide de la voix puissante de Baaba Maal, le spectateur fait un voyage au Sénégal.

Chapitre 1

Le livre d'histoire de Jean-Marie Téo et la leçon subtile de Ousmane Sembène

Afrique je te plumerai de Jean-Marie Téo est un film documentaire rempli d'événements historiques et politiques qui permet aux spectateurs de voir l'histoire d'un pays entier en quatre-vingts minutes. Téo appelle son pays, « le pays des alouettes » tiré d'une histoire que son grand-père lui racontait, et cette histoire est le symbole de la colonisation qui décrit le procédé de la colonisation et le génocide culturel qui ont eu lieu. De l'arrivée des Allemands en 1884 jusqu'à la date du film, 1992, Téo explique ce qu'il appelle « une longue nuit », encore un symbole qui représente les atrocités des débuts de l'indépendance dans son pays. La première partie de ce chapitre traitera la signification implicite de cette histoire « le pays des alouettes » ainsi que celle de la « longue nuit » à l'origine de l'inspiration qui a permis à Téo de créer un film documentaire d'une manière historique et symbolique. La deuxième partie du chapitre soulignera le chef-d'œuvre filmique d'Ousmane Sembène, *Guelwaar* qui relate l'histoire d'un Sénégalais chrétien dont le cadavre est enterré dans un cimetière musulman. C'est cette intrigue du film démontre indirectement les conflits socio-politiques inhérents au contexte que le cinéaste représente. Ce chapitre guidera la compréhension du film à l'aide d'une analyse détaillée des événements et des personnages, ce qui révélera l'amalgame de l'histoire, de la religion et des traditions dans le récit.

Afrique je te plumerai

Cameroun : le pays des alouettes

Ce film sera analysé dans l'ordre chronologique des événements entrelacés avec le désordre des événements apparents qui guident le spectateur à comprendre la passion du

cinéaste. On commencera par le peuple indigène du Cameroun et sa civilisation structurée, interrompues par les colonisateurs ainsi que pourquoi le Cameroun était un pays utile pour leurs démarches coloniales et pour leur réussite financière. Par ce biais on observera l'importance des indigènes grâce à leur travail d'ouvrier, un travail forcé qui aide les Européens et ses liens mondiaux. Téo montre « le mensonge » de la colonisation et la justification fautive des colonisateurs à l'aide d'anciennes vidéos et comment elle mène le pays à « trois siècles d'esclavage » qui expliquent les désirs d'une réunification du pays. Cette réunification sera abordée d'une manière historique et critique, dévoilant les duretés du début de l'indépendance du Cameroun avec Ahmadou Ahidjo, partisan du Kamerun United National Congress contre l'Union des Populations du Cameroun. Après la victoire d'Ahidjo, le Cameroun se trouve sous la présidence de Paul Biya qui instaure une censure partout dans le pays, qui par conséquent, mène un peuple en manque de liberté d'expression à se manifester. Ce manque de liberté est démontré par les premiers écrivains-copistes du Cameroun qui étaient limités dans leur contenu ainsi que par des journalistes comme Céléstin Monga et Pius Njawe. Téo se sert d'images explicites offrant une première compréhension pour le spectateur et des symboles qui l'aident à découvrir le sens implicite de ces images. Ensuite c'est la voix-off de Téo qui dirige le spectateur gardant l'espoir pour une fin heureuse, on passe de « Yaoundé ville cruelle » à « Yaoundé ville bijou ».

Afrique je te plumerai est un prétexte de la part de Téo pour signifier sa vision de l'histoire de son peuple au Cameroun. Le cinéaste veut absolument montrer la version indigène de l'histoire de son pays pour que le spectateur puisse faire la comparaison avec d'anciennes vidéos françaises afin d'arriver à sa propre conclusion. Historiquement on apprend que le roi, le Sultan Njoya, a un rêve lui conseillant de créer une forme d'écriture à base de dessins. Il demande à ses « notables » de chercher des dessins, et le roi crée un « premier alphabet formé de 510 signes » qui consiste en « pictographes représentant un mot

ou une phrase » (*Afrique je te plumerai*). Le professeur, un partisan de ce documentaire, explique ensuite que l'alphabet « Shu pambé » a été simplifié en « 70 signes » (*Afrique je te plumerai*). Dans le film il y a une scène qui présente le livre d'histoire du peuple Bamoun de 548 pages, écrit en 1911 qui raconte l'histoire de tous les rois de la Dynastie Bamoun, jusqu'au dernier roi Nnjoya Seydou, né en 1933 (*Afrique je te plumerai*). Ce dernier roi, Nnjoya, a inventé la langue Shumom pour effacer la langue Shu pambé et en faire ainsi une langue officielle. La valeur implicite de ces faits démontrés par Téo guide le spectateur dans l'intention de réévaluer son peuple, de renforcer la dignité pour mieux préparer le spectateur pour la suite, l'invasion d'une culture étrangère. En 1902, les premiers colonisateurs allemands, ont aidé le roi en développant les écoles Shumom et il y en avait 48 dans « le Haut Nkam » mais lorsque les Français sont arrivés, ils ont décidé que cette langue indigène était « un obstacle à la colonisation » donc ils ont forcé le Sultan Njimoluh Njoya de fermer ces écoles (*Afrique je te plumerai*). La réouverture de ces établissements, suggérée par Madame Duggast, était néanmoins « clandestine » (*Afrique je te plumerai*).

Jean-Marie Téo veut susciter une réflexion sur l'histoire de son pays et il instaure le désir de savoir plus en vue de l'impérialisme général à cette époque-là. En plus de comprendre le rôle du Cameroun dans cette ruée, le film propose au spectateur une compréhension dévoilée à l'aide d'un symbole où les Camerounais sont des alouettes et les colonisateurs sont des chasseurs. Ensuite, les Camerounais se sont retrouvés comme des pions dans « la ruée vers l'Afrique » mais les Allemands ont signé une annexe pour être propriétaire de ce pays. Le Cameroun était sous le contrôle allemand jusqu'en 1914 et ce sont les Britanniques et les Français qui ont divisé le pays en deux parties sous le mandat « La ligue des Nations » (Gunther 705). Le grand-père de Jean-Marie Téo lui a expliqué la colonisation et ses effets d'une manière simplifiée pour un enfant :

Le pays des alouettes, les chasseurs d'une autre couleur, les alouettes leur offrent toutes les bonnes choses dans leurs villages, les chasseurs ravis, décidaient de rester dans ce pays où ils trouvaient en abondance des choses qu'ils ne trouvaient pas dans leurs pays. Ils disent aux alouettes, « Nous sommes frères, chez toi c'est chez moi, tu vas travailler pour moi parce qu'en ce moment j'ai beaucoup besoin de toi ». Les chasseurs arrivent de plus en plus nombreux. Tous les jours, sans manger, sans boire, les alouettes travaillent. Tout le village doit travailler même les enfants et les femmes. Leurs chants sont des plaintes qu'on entend des fois la nuit. Un jour ils repartent chez eux, ces chasseurs et en partant ils installent un nouveau chef. C'était un chef comme voulait les chasseurs. On dit que c'était un chasseur sorcier qui s'est transféré dans le corps d'une alouette. Depuis ce jour-là, il s'est installé une race d'alouettes bizarres qui n'avaient aucun respect pour leurs frères, qui les traitaient comme leurs esclaves, qui acceptaient même de laisser des déchets toxiques. (*Afrique je te plumerai*)

C'est une histoire simple, basée sur une compréhension enfantine mais le contenu indique le visage de la colonisation selon l'œil d'un vieux camerounais. Pour rehausser une double perspective pour le spectateur, le cinéaste se sert d'anciennes vidéos françaises et allemandes sur le colonialisme pour que les spectateurs formulent leurs propres opinions à partir du symbole qui se trouve entre ces deux perspectives.

Téno expose la perspective des Français par ces anciennes vidéos sur le colonialisme et l'image dépeint des garçons soldats dans la rue, imitant parfaitement les colonisateurs et le narrateur français raconte l'histoire ainsi, « Ils reçoivent une éducation qui les aide à faire une vie normale : des artisans, des paysans. Chaque année des centaines d'écoles sont ouvertes et on instaure l'amour de la France et une éducation simple et pratique et surtout une

formation morale » (*Afrique je te plumerai*). Ici on offre des faits historiques selon la perspective des colonisateurs ajoutant même une « morale » sur de tels événements mais le ton de la voix-off de Téo et la simplicité dont l'image est présentée aide le spectateur à comprendre la critique de Téo et le mensonge qu'il essaie de dévoiler. On apprend aussi, par la vidéo, qu'il y avait 34,000 familles chrétiennes et le narrateur remarque, « c'est étonnant pour un pays d'esprit primitif » (*Afrique je te plumerai*).

Revenons au début de l'histoire de la colonisation, Téo mentionne que lorsqu'ils sont arrivés, ils ont divisé le peuple Bamoun et ils ont installé des chefs supérieurs se basant sur leur capacité à lire et à écrire une langue européenne (*Afrique je te plumerai*). Cette partie du film fait référence à un degré de colonisation. Dans l'article « Chiefs and Colonial Rule in Cameroon : Inventing Chieftaincy, French and British Style » par Peter Geschiere, pour les Britanniques, il s'agissait de la domination « indirecte » et pour la domination française, c'était plutôt l'assimilation où l'on créait des « chefs coutumiers ». Ces « chefs » étaient « ceux qui comprenaient les choses des Blancs » (152 -154).

Pourquoi arriver et détourner tout un peuple sophistiqué, qui fonctionnait très bien selon leurs propres moyens ? Pour les Français, il s'agissait de la dominance mondiale et du profit financier sous prétexte d'apporter du savoir, de l'éducation et des mœurs. Le Cameroun était le territoire le plus riche de l'Afrique Equatoriale Française (*Africa since 1875* 447-452). En analysant la vidéo narrée en allemand, on expose l'exploitation de la richesse du Cameroun aussi : « Sans délai, les bateaux équipés avec des systèmes de réfrigération moderne pour emmener 4.5 à 6 millions de bananes du Cameroun à Hambourg en 30 jours, des fruits pour l'Allemagne » (*Afrique je te plumerai*). Et selon les Français, voici les progrès de leur empire, « Nous avons agrandi le grand centre commercial allemand à Douala, permettant 6 bateaux à quai en même temps : les sacs de palme, des élevages du Nord, des billes de bois précieux, des tonneaux d'huile, etc. attendent leur départ pour l'Europe et le

Sud » (*Afrique je te plumerai*). Même pour construire des avions, le Cameroun est devenu important, dans une des vidéos narrées en français, on apprend que « l'avion est fait de contre-plaqué et la forêt équatoriale est une mine d'avions » (*Afrique je te plumerai*). « Vous êtes tous enfants de la patrie ! » la narration crie tout en voyant les soldats noirs, naïvement marchant avec fierté (*Afrique je te plumerai*). C'est très clair ici que le contenu explicite des vidéos choisies par Téo implique l'utilité de son pays pour l'avancement financier de l'Europe ; mais la narration, indiquant que ces indigènes étaient tous « enfants de la patrie », suscite le doute du spectateur sur leurs intentions ce qui était un des buts de Téo. La suite de cette exploitation européenne des Camerounais est la main d'œuvre, c'est-à-dire, le travail forcé.

Bien entendu, c'est grâce aux indigènes que ce système de transportation des biens pour les Européens était un succès. Dans le documentaire, Jean-Pierre Essomba, un historien, et Nji Fifen, un ancien employé, ont été choisis stratégiquement par Jean-Marie Téo pour démontrer un tel système. Selon Jean-Pierre Essomba, « ce sont des jeunes qui ont été recrutés de force et ils n'étaient même pas rémunérés » (*Afrique je te plumerai*). Nji Fifen annonce aussi que « le chef français qui recrutait 500 personnes pour son secteur, était payé mais non les travailleurs ; de plus, ils étaient battus, blessés et même tués et ils recevaient peu de substances... c'est pourquoi les gens fuyaient ce travail ! » (*Afrique je te plumerai*). Selon Léopold Moume-Etia, un ancien syndicaliste, constate qu'au lieu « d'employés, ils étaient considérés comme des prisonniers et n'avaient aucune dignité » (*Afrique je te plumerai*). On se demande, quel était ce peu de substance dont parlait M. Fifen ? La réponse se trouve dans l'image suivante du film : des machettes, des outils de cuisine, ou une de « ces merveilleuses lampes pour ceux qui ont récolté plus de 10 kilos par mois » (*Afrique je te plumerai*). A partir de ce moment-là, on arrive à la conclusion que Téo voulait, c'est-à-dire que le spectateur voie l'atrocité du travail forcé et la manière dont les Européens s'en sont servi pour leurs

propres intérêts. Ici Téo est explicite dans sa démonstration du travail forcé et son outil principal est les ouvriers. Regardons de près à quoi ressemble cette forme de l'esclavage nommé, « le travail forcé ».

Ce moment historique du Cameroun, l'événement du « travail forcé » est résumé dans l'article « Le travail forcé en Afrique occidentale française (1900-1946) » par Babacar Fall. Il est évident que dans cet article et dans l'histoire connue que l'esclavage n'a pas tellement été éradiqué mais qu'il a été transformé en « travail forcé » car les Européens étaient obligés d'organiser « la production sur place depuis l'abolition de l'esclavage » (330). En plus des entretiens dans le film, cet article montre que « la majorité des travailleurs recrutés est mobilisée par la force » et que « les moyens mis en œuvre sont surtout violents : pression, intimidation, voire répression pour décourager toute tentative de refus » (332). Cet article dévoile aussi les différentes formes de travail : « la prestation ; tous les travaux des routes et des pistes ; la main d'œuvre pénale qui est constituée de prisonniers pour la réalisation des chemins de halage, et l'obligation de cultiver où les indigènes étaient à peine arrachés de la barbarie » (333). Tous ces détails du travail forcé deviennent évidents dans *Afrique je te plumerai* à travers les images des indigènes, la main d'œuvre pour les différents colonisateurs au Cameroun : les Britanniques, les Allemands et les Français. Dans le film, il y a une distinction claire entre le colonisateur qui dirige les travaux et les indigènes qui font le travail. De plus, Téo renforce l'idée du « travail forcé » par les entretiens avec les anciens camerounais qui l'ont fait eux-mêmes, encore une fois, dévoilant le vrai visage de la colonisation.

Voici l'image qu'on montrait aux Français dans leurs pays d'Outre- Mer : « la France seule veut donner une arme aux pays qu'elle gouverne. Au moment de la guerre, la France avait accepté de conduire le Cameroun vers la maturité morale et économique car ils ne sont pas nos sujets » (*Afrique je te plumerai*). Quel beau rêve ! Téo insiste sur cette vision

française mensongère en montrant des enfants comme sujets des Européens, imitant parfaitement les colonisateurs, sans savoir ce qui les attendait. Cette « maturité », selon les colonisateurs, était pour l'avancement de la France car le peuple est utilisé et arraché de leurs propres biens moraux pour devenir des sujets. Non seulement ils étaient des sujets, mais dans le film *Téno* insère le bruit d'un arbre abattu qui tombe brusquement et le spectateur ressent le déracinement du peuple. Le bruit de cet arbre qui tombe est un élément signifiant car cet arbre est immense, bien enracinée dans la terre, comme ce peuple et de le voir abattu, crée un effet choquant pour les spectateurs. Voilà les débuts du colonialisme au Cameroun que Téno proclame ! L'arrivée des colonisateurs au Cameroun a été alors justifiée en Europe et Téno l'explique ainsi : « mais c'est des animaux, ils n'ont aucune culture et ils mangent avec leurs mains. Notre devoir est de les civiliser, d'arrêter les guerres tribales et de leur apporter la bonne parole » (*Afrique je te plumerai*). Le sens implicite de cette mission civilisatrice apportée par les Européens est évident dans la satire de Téno qui ridiculise ce prétexte : l'idée qu'un peuple « apporte la bonne parole » à un autre peuple en les détruisant physiquement et psychologiquement. Dans un monde utopique, suite à un tel génocide culturel par les pays impérialistes, l'indépendance signifierait le remède cependant Téno éprouve l'inverse.

Suivant la chronologie du film ainsi que l'histoire du Cameroun, le spectateur arrive au moment de l'indépendance du Cameroun et Téno ne conduit pas les spectateurs vers l'espoir. Au contraire, il établit que la malheur n'était pas terminée : « Yaoundé, ville cruelle » dit Téno par la voix-off et à partir de ce moment dans l'histoire de son pays, il ne s'agit plus de chercher la vérité de la colonisation mais de la situation actuelle du Cameroun. « Tes enfants », les spectateurs passent maintenant dans un espace de Cameroun seul, après le départ des colons, et Téno s'adresse à son pays, le critiquant de ne pas s'occuper de « ses enfants ». La suite explique les raisons d'une telle adresse :

Yaoundé, ville cruelle, tu as bourré nos têtes de tes mensonges officiels,

tu as piétiné notre détresse, dans ton arrogance, à tes enfants qui crient
 liberté, tu réponds par le champ des mitraillettes, et l'uniforme de soldat
 dégouline du sang de tes entrailles. Yaoundé, ville cruelle, tu as semé
 la honte. (*Afrique je te plumerai*)

L'année 1960 marque « trois siècles d'esclavage et de colonialisme » et comme le dit Téo, « tout va, croyait-on, enfin changer » (*Afrique je te plumerai*). Cette phrase implique un faux espoir : les Camerounais croyaient que l'indépendance allait résoudre tous les problèmes mais Téo éprouve le contraire. Ici il y a un espace où le symbolisme idéologique n'est compréhensible qu'à travers une explication historique et politique. Téo explique bien les origines du peuple indigène, les effets du colonialisme mais il y a de l'ambiguïté dans sa représentation de la politique actuelle surtout les détails de la « réunification » qu'il mentionne. Avec 1960, Téo fait référence à l'année des élus où Ahmadou Ahidjo est devenu « le père de la nation rassemblant tous les Camerounais en un parti unique » (*Afrique je te plumerai*). Revenons justement à cette « réunification » dont parle Téo. Dans l'article « Reunification and Political Opportunism in the Making of Cameroon's Independence » par Martin Z. Njeuma, on voit clairement tous les détails qui mènent le Cameroun à ce jour-là. L'hypothèse principale de l'article est que c'est la « réunification qui a conditionné la façon dont les politiques percevaient l'indépendance » (27). Après la deuxième guerre mondiale, la voie de l'indépendance était organisée une fois que la France et l'Angleterre avaient décidé de donner tout pouvoir au pays. Pour l'est du Cameroun, il s'agissait du « nationalisme radical » et le parti pour la réunification du pays était l'UPC, l'Union des Populations du Cameroun (28-29). A l'ouest du pays, il s'agissait de la Fédération Nationale du Cameroun mais parce qu'ils se concentraient plus sur des problèmes internes, on a créé par la suite le KUNC, Kamerun United National Congress (30). Le problème de leur unification se trouvait

dans le fait que, « plus l'Est et l'Ouest ont fait des efforts de se réunir, plus ils étaient séparés par des différences linguistiques, politiques et culturelles cultivées par quarante ans de domination française et britannique » (31). Par la suite, John Ngu Foncha représentait l'Ouest et Ahmadou Ahidjo l'Est, mais Foncha tenait sa politique faiblement, donc Ahidjo a pris le pays en main (35). Ce nouveau gouvernement dépendait fortement de la France, à la grande inquiétude de l'UPC, donc une telle opposition a produit plus de « militaires dans le territoire » (36). Téo intrigue les spectateurs par ses dates spécifiques et par l'émotion de la voix-off à chercher ce qui s'est passé, il instaure la soif de connaître plus du sens implicite de chaque phrase et de chaque événement depuis ses origines, par exemple, commençant par la « réunification » de son pays.

Revenons encore dans le passé, comme Téo dans son film, pour mieux comprendre cette réunification depuis ses origines. « Le 10 avril 1948, l'UPC » qui, « était proche des communistes français, a lancé la lutte pour la libération nationale » et ils voulaient passionnément la réunification des deux Camerouns, comme suscité, l'Est et l'Ouest (*Afrique je te plumerai*). Selon Téo, en France, à cette époque, « seule le parti communiste affichait 'anticolonialiste' et au Cameroun, l'Eglise catholique s'associait aux colonisateurs » (*Afrique je te plumerai*). Ceci dit, comme l'indique Téo, « le nationalisme égalait le communisme et le catholicisme égalait le colonialisme » (*Afrique je te plumerai*). C'est ainsi que la première grève s'est produite, en « septembre 1945 où les ouvriers ont marché dans la rue pour la première fois demandant de meilleurs salaires et un traitement plus humain (*Afrique je te plumerai*). C'était un cycle vicieux qui a fini avec « l'arrestation et l'assassinat de Ernest Ouandié » (*Afrique je te plumerai*). Voici la liste des membres de l'UPC qui ont été tués entre 1958 et 1971 : « Ruben Um Nyobe, le secrétaire générale » ; « Félix-Rouland Moumie, président » ; et « Ernest Ouandié, président » (*Afrique je te plumerai*).

« Le Cameroun retombe dans la nuit, une longue nuit qui dura jusqu'au 6 novembre 1982 », constate Téo, après avoir perdu l'espoir de l'unification du Cameroun. Ici le symbole est la « longue nuit » qui implique les années entre le président Ahidjo et le nouveau président. « La nuit » représente 22 ans, entre 1960, le jour du début de la présidence d'Ahidjo et 1982, le 6 novembre 1982 (*Afrique je te plumerai*). Regardons de près cette élection et les événements historiques pendant la période de la création du film sous le président Biya. Ces informations guideront le spectateur à mieux comprendre la suite du film, l'arrestation de Célestin Monga et Pius Njawe. Selon Eckhard Breitingner dans son article, « Lamentations Patriotiques : Writers, Censors and Politics in Cameroon », il y avait des « irrégularités » dans l'élection de 1992 où Paul Biya a gagné contre John Fru Ndi (557-558). Avec Biya, les journaux indépendants ont été limités avec la création de son gouvernement « *New Deal* », autrement dit « *Renouveau* », et le rassemblement du « Front Démocratique Social » a provoqué le gouvernement ; ainsi « en mars 1991, plus de 30 personnes ont été arrêtés et tués à Yaoundé et à Douala » (560). Par la suite, en septembre 1991, le gouvernement a interdit tous les journaux qui soutenaient les grèves (560). Le chanteur, Lapiro de Mbanga, « qui était un héros des chômeurs » était limité en concerts après avoir milité pour la libération de Célestin Monga et Pius Njawe (563). Dans l'article on apprend d'autres exemples de la censure sous la présidence de Paul Biya. Par exemple, René Philombe, « l'auteur de *Lettres de ma cambuse*, *Choc anti-choc-Roman en poèmes* et créateur de l'Association des poètes et écrivains camerounais a été arrêté plusieurs fois » (563). Le livre « *l'Ancien Maquisard* de Philombe parle du mouvement de l'UPC » et n'a jamais été publié car la presse « SOPECAM », ou la Société de Presse et d'Éditions du Cameroun, était sous le contrôle du gouvernement (565). Avant de revenir à l'arrestation de Célestin Monga et Pius Njawe, examinons d'abord les premiers écrivains du Cameroun. C'est ainsi que les spectateurs comprennent la mentalité variée entre les premiers écrivains et les écrivains

révolutionnaires du temps actuel quand le film est sorti. Téo dépeint cette évolution intellectuelle, la rupture de l'infériorité que l'on ressent chez les premiers écrivains vers un discours libre mais qui est limité par l'état. L'expression intellectuelle pour les Camerounais passe des chaînes psychologiques aux chaînes de l'état.

Téo explique ces chaînes métaphoriques à l'aide de la voix off : « apprendre à lire ou à écrire la langue des maîtres était la meilleure façon de réussir socialement et financièrement en vue d'échapper au travail forcé » (*Afrique je te plumerai*). Encore par la voix-off, les spectateurs comprennent le produit de ces limites intellectuelles, « les premiers intellectuels étaient des écrivains-copistes » et le gouvernement leur donnait « des colonnes de journaux comme *La Gazette du Cameroun* » (*Afrique je te plumerai*). On appelait ces écrivains des « évolués » et selon Téo, ils ne cherchaient qu'à plaire à l'homme blanc (*Afrique je te plumerai*). De plus, pour renforcer l'idée de Téo, le spectateur voit d'anciennes photos où les Camerounais étaient habillés en noir et blanc comme les colonisateurs. Il y a de l'interdépendance entre la voix off de Téo, expliquant les « évolués » et ces photos où les indigènes s'habillent exactement comme les Européens et la somme de ces deux entités est le génocide culturel, la destruction de la voix du peuple indigène. Téo montre ces photos spécifiquement pour montrer comment les indigènes n'ont pas eu le choix que de devenir comme les colonisateurs, laissant de côté éternellement leur propre culture pour arriver au succès et atteindre une vie normale. Voici un exemple de la poésie des « évolués » : « Aveuglé par l'amour, j'ai perdu la raison, malgré que je sois noir et toi une belle blonde, un amour entre nous est bien hors de saison, un sujet de tourment et de douleur profonde » (*Afrique je te plumerai*). Ici on découvre que la première voix du peuple indigène représentait un peuple qui ne voyait le bonheur et l'espoir que dans l'existence blanche, une vraie extinction culturelle qui crée une mentalité d'infériorité. Passons des premiers écrivains qui ne faisaient qu'imiter l'esprit des colonisateurs aux écrivains radicaux qui poussaient le

peuple à réfléchir à leur vraie liberté, symbolisant l'évolution qui a eu lieu ainsi que l'évolution d'une version historique qui semble plus crédible pour le spectateur.

Continuant l'esprit de la liberté d'expression qui est très présent dans ce film, on entend un chant qui renforce le discours de Téo, « vive la République, liberté de penser, sans liberté c'est la fin » et Téo pose la question au spectateur, « qui, mieux que les écrivains, sont les témoins de leur époque ? » (*Afrique je te plumerai*). C'est justement ceci la suite du film. Téo dévoile la lettre qui a été écrite au président Paul Biya par le journaliste Célestin Monga concernant son discours « à l'Assemblée Nationale le 3 décembre » (*Afrique je te plumerai*). En résumé la lettre explique qu'il n'y a jamais eu de démocratie car les gens sont privés de droits humains et sont forcés à vivre de peu alors qu'il y en a qui « partagent impunément la richesse du pays » (*Afrique je te plumerai*). Une question pertinente de la lettre est : « A quelle liberté avez-vous conduit ce pays où 98 pourcent de la population urbaine vit dans les bidonvilles, sans moyen de se nourrir correctement ou même de revendiquer leurs droits ? » (*Afrique je te plumerai*). La lettre souligne aussi que les enfants « dorment dans les égouts à Douala » et « les policiers enferment qui ils veulent » et enfin « à aucun moment on leur offre la parole » (*Afrique je te plumerai*). En plus de ces paroles radicales, l'image que les spectateurs aperçoivent suscite de l'émotion : les enfants mal-nourris cherchent de l'eau de pluie et à manger dans les poubelles (*Afrique je te plumerai*). Ici le contenu implicite est rendu explicite par l'image ; au moment de la lettre, on voit la même souffrance dont ils parlent. « A aucun moment on ne leur offre la parole » est la phrase pertinente qui mène le spectateur à la suite du film où Pius Njawe, l'éditeur du journal *Le Messenger*, raconte que lui et Célestin Monga ont été arrêtés « le 7 janvier et après deux jours de détention ils ont été remis en liberté » (*Afrique je te plumerai*). L'Editeur signale « qu'ils ont été inculpés d'outrage au président de la République, d'outrage à l'Assemblée Nationale et d'outrage aux cours et aux tribunaux » (*Afrique je te plumerai*). A la suite on apprend qu'il

Il y a eu une manifestation à Douala dans le but de libérer Pius Njawe et Célestin Monga, et il y a eu des morts (*Afrique je te plumerai*). Téo montre cette manifestation dans la rue et l'image inoubliable est celle des hommes qui chantent « Vive la République » et « Liberté de la presse » portant des journaux (*Afrique je te plumerai*).

La voix-off de Téo guide le spectateur dans la compréhension du chagrin du colonisé ainsi que les limitations qui leur étaient imposés, « le seul espoir était l'école pour avoir une place dans le système, c'est comme ça qu'on devient un monsieur, un blanc. La couleur de la réussite était blanche, la noire est toujours la couleur du désespoir » (*Afrique je te plumerai*). Ce « génocide culturel » expliqué auparavant est un thème abordé plus tard dans le film en montrant à quel point les Camerounais ont été assimilés dans la culture européenne par les bibliothèques et la presse. Téo montre une bibliothèque où la majorité des livres sont des auteurs Européens et le choix des livres africains est peu abondant et difficile à acquérir (*Afrique je te plumerai*). Le bibliothécaire explique qu'il faut trouver des livres africains « aux centres culturels qui ne sont pas proches des gens et c'est pour ça que les Camerounais ne lisent pas » (*Afrique je te plumerai*). A la suite de cette nouvelle, la voix-off de Téo offre l'analogie suivante pour expliquer la situation des Camerounais comparés aux Européens, « chez nous, il n'y a que deux saisons, même en saisons l'Europe nous dépasse » (*Afrique je te plumerai*). Ensuite il y a une scène où le spectateur voit le CLE qui est « une œuvre missionnaire créée par des églises protestantes d'Afrique noire francophone » et qui « étaient les premiers éditeurs au Cameroun après l'indépendance » (*Afrique je te plumerai*). Dans cette même scène, il y a un garçon qui vole un livre au lieu de bonbons ou de jouets, qui signifie implicitement la soif pour la connaissance de son peuple. Il renforce cette soif plus tard dans le film avec un père qui travaille dans la rue mais qui instruit ses enfants à lire car il ne peut pas assumer l'école financièrement (*Afrique je te plumerai*).

« Yaoundé, ville bijou » est la première ligne d'un poème raconté par Marie en voix-off, un des personnages stratégiquement placé pour démontrer les désirs de Téo afin de dévoiler la situation historique et actuelle de son pays en 1992. Lorsqu'elle lit ce poème dans sa voix douce et émouvante, on voit les enfants, les bijoux du Cameroun, qui jouent dans la rivière innocemment sans les soucis d'adulte (*Afrique je te plumerai*). Ici la signification se fait à partir de la combinaison de ces deux éléments : la voix-off douce de Marie qui raconte un poème bouleversant et l'image des enfants qui représente l'innocence d'un peuple entier. La narration en voix-off signale que « tout se passe comme si le système refusait un développement pour le pays mais nous avons la capacité de publier nos propres livres, nous maîtres de nos programmes scolaires, à travers la littérature, c'est la réflexion qu'on assassine, c'est une mort organisée » (*Afrique je te plumerai*). « Yaoundé, ville cruelle » comme l'appelle Téo, où un peuple a enduré tant d'atrocités, tant de guerres et d'injustices, mais Téo donne l'espoir à son peuple, « Yaoundé, ville bijou », il affirme que ce peuple se reconstruit pour un meilleur avenir, utilisant la force des doctrines multiples qui les influencent tout en étant guidé par leurs ancêtres.

Le Cameroun a subi, plus qu'ailleurs en Afrique, des cultures multiples qui instaurent leur idéologie, leur religion, non entrelacés avec la culture indigène. Le Sénégal, par contre, est un mélange de cultures et de religions où l'influence coloniale reste puissante mais d'une manière subtile comparée au Cameroun. Ceci dit, *Afrique je te plumerai* est un film documentaire didactique, soulignant très clairement l'histoire du Cameroun alors que *Guelwaar* dévoile le colonialisme et le post-colonialisme très discrètement, à travers des personnages et une intrigue autour d'un drame religieux.

Guelwaar

Sénégal : la vision de Guelwaar, le noble

Guelwaar est un drame religieux qui englobe des thèmes exposés pour les Sénégalais, mais les spectateurs de toutes origines y retrouvent des symboles universels. Il s'agit d'un film où l'enterrement d'un chrétien crée une polémique religieuse. La première partie de cette analyse traitera l'histoire générale du Sénégal et ses coutumes, expliquant ce que le personnage principal Guelwaar incarne, c'est-à-dire, le désir de s'opposer à l'influence des étrangers. La deuxième partie de l'analyse soulignera le doute que promulgue le cinéaste sur la légitimité des autorités religieuses et politiques à travers le personnage de Barthélémy, le fils de Guelwaar qui symbolise la perspective de l'exil. Aussi dans cette partie, cette légitimité est mise en question par Guelwaar, manifestée par son discours inoubliable contre les aides alimentaires. La troisième partie est une analyse de la présence féminine et de thèmes qui sont abordées : les coutumes religieuses, la prostitution, et le SIDA.

Pierre Henri Thioune, dit Guelwaar, l'homme dont tout le monde se souvient dans un monde controversé créé par Ousmane Sembène, rompt toutes les règles d'une société postcoloniale et symbolise la fierté sénégalaise. Dans un souvenir, démontré par un flashback dans *Guelwaar*, le spectateur se soucie du personnage central, Guelwaar, lorsqu'il dépose une plainte à la gendarmerie en expliquant que « les voyous perturbaient les réunions de femmes catholiques chez lui » (*Guelwaar*). Le gendarme lui demande de quoi il s'agissait dans ces « réunions » et Guelwaar répond : « la faim ; la sécheresse ; l'escroquerie d'aide ; vendu par les membres du parti ; la richesse illicite ; le vol des fonds publics ; les morts ; les baptêmes, notre foi, et la solidarité chrétienne » (*Guelwaar*). Le gendarme proclame d'une manière critique que de telles réunions étaient « politiques » mais Guelwaar dit fièrement : « Est-ce illégal de parler de la situation affreuse dans notre pays ? » (*Guelwaar*). La situation affreuse

dont il parle est ce que Sembène démontre comme dangereux car Guelwaar en est mort dans le film, « d'une hémorragie interne, suite à des coups » (*Guelwaar*). C'est ainsi que Guelwaar, « le noble » en Wolof, a été tué par une société qui avait peur de son engagement politique où il revendiquait le besoin de retourner à la source du Sénégal et reprendre la dignité que les pays impérialistes leur ont enlevé. L'intrigue du film est le centre des idées de Sembène dans ce film, un centre entouré par des thèmes coloniaux et néo coloniaux. Il s'agit de l'assassinat d'un révolutionnaire dans une société néocoloniale qui sera enterré dans un cimetière musulman, et, qui, par la suite, évoque le fonctionnement de deux religions au Sénégal. Commençons précisément par la source de sa dignité et l'invasion d'une culture étrangère au Sénégal et les effets culturels sur le peuple sénégalais afin de se rapporter au personnage de Guelwaar.

Après l'abolition de l'esclavage des Africains, les Français se sont installés pour l'échange commercial de la gomme et des cacahuètes, établissant des postes en Casamance, d'où venait justement le réalisateur du film, Ousmane Sembène (Hallett 447-453). Qu'ont-ils découvert au Sénégal ? La réponse se trouve dans ce film qui montre que les racines et l'esprit sénégalais régnaient toujours au Sénégal au moment où Sembène tournait son film. Sembène exprime l'importance de la tradition indigène qui est réduite petit à petit par le colonialisme et le néo colonialisme. Il y a une scène où le personnage Gor Mag, l'ancien du village chrétien, discute avec l'Imam, le dirigeant du village musulman, à propos du décès de Meyssa Ciss, et lui rappelle qu'ils « perdent leurs traditions, une par une ». Dans la même scène, Gor Mag désigne que « les hommes qui ont pris le pays en main, comme le maire, ne comprennent même pas leur langue (le Wolof) » (*Guelwaar*). Une autre scène du film où le Wolof est mis en valeur est quand le chef du village est étonné que Barthélémy, le fils de Guelwaar qui habite à Paris, ne le parle pas. Celui-ci demande au gendarme pourquoi il ne parle pas leur langue et il lui répond, « Lui, c'est un blanc » et le chef du village répond, « un

homme noir, blanc qui ne parle pas un mot de notre langue ? Il y a des inadaptés partout » (*Guelwaar*). Ici ce dialogue est symbole de l'impérialisme culturel et son influence sur le peuple et un Sénégalais qui ne parle pas la langue indigène. La langue Wolof dans le film présente une culture plurielle et le fait de ne pas savoir la parler est dépeint aussi comme un manque incompréhensible.

Dans l'article « Islam, Women and the Role of the State in Senegal » par Lucy Creevy, l'auteur constate qu'il y a trois groupes ethniques au Sénégal : les Wolofs, les Toucouleurs, et les Sérères. Les Toucouleurs avaient des structures patriarcales comme les musulmans alors que les Wolofs et les Sérères étaient plutôt des sociétés bilinéaires (270-272). En 1875, après 50 ans de guerre de religion, les Musulmans avaient établi un état théocratique où les gérants étaient des « al-Imams » et les Français avaient intégré une « administration directe » (*Inside Africa* 261). Dans l'article « Senegal » Leonardo Villalon, soumet que le terme « musulman » a deux visages au Sénégal : il y a le « Souphisme » et « l'Islam » en Afrique, la première étant plutôt africaine indigène et l'autre plus militante (62). Laquelle des deux formes d'Islam est représentée dans le film de Sembène? Ceci n'est pas spécifié cependant le spectateur voit le mélange des deux langues lorsque les gens se saluent. Le gendarme salue les gens du village musulman par « Salam Aleykoum », le salut musulman en langue arabe mais lorsque la discussion commence, ils parlent en Wolof (*Guelwaar*). L'article de Lucy Creevey avance que les Français utilisait les « marabouts, les leaders des fraternités souphies » pour atteindre l'obéissance et les marabouts se servaient des Français pour éliminer la rivalité entre ces fraternités » (268-270). Sembène exploite cette influence des « dirigeants musulmans » dans le film dans une des dernières scènes où le maire cherche à calmer la guerre entre la famille Thioune et la famille Ciss. Le gendarme lui parle en français au lieu de Wolof, ce qui suggère cette tendance politique anti-indigène. De plus, le maire dit clairement aux chrétiens : « Sachez que l'Islam est une religion

traditionnelle » (*Guelwaar*). *Guelwaar* est sorti en 1993, analysons un peu les événements jusqu'à cette date qui auraient pu inspirer Sembène dans le montage d'un film où se manifeste un désir de changement d'autorités religieuses et politiques.

En 1960, Léopold Sédar Senghor, le premier président du Sénégal indépendant, ne faisait pas partie de la majorité musulmane, son affiliation religieuse était chrétienne. Par contre, sa politique, comme on la trouve définie dans l'article «Senegal » de Leonardo Villalon, « se basait sur des concessions aux autorités religieuses en échange de soutien politique, ce qu'on appelle des *ndigals* » (63). Villalon affirme aussi que ce système a bien servi Senghor pendant sa présidence mais il faut savoir que, malgré l'appui de la religion au Sénégal, l'état était laïc (63). Après sa présidence en 1980, Abdou Diouf était son successeur et le Sénégal s'est trouvé en « stagnation » après 30 ans de règne du « Parti Socialiste » (64). En 1988, le Sénégal a vu une transition idéologique où le peuple sénégalais doutait du système des *ndigals* et ceci a eu des répercussions surtout sur l'organisation religieuse. Le premier mouvement politique venant du système marabout s'appelait « Dahiratoul Moustarchidinawal Moustarchidaty » et ailleurs ce phénomène était reconnu comme « l'arrivée de l'intégrisme au Sénégal » (65). Un autre mouvement qui s'appelait « Hizbut Tarqiyyah » luttait pour que le choix des leaders ne soit plus héréditaire (65). Dans tous les cas, ces mouvements contraient surtout l'influence occidentale. En résumé les années 80 et 90 au Sénégal étaient des moments caractérisés par des doutes sur la légitimité des autorités religieuses et politiques (63-65). *Guelwaar* et son fils, Barthélémy, symbolisent ces doutes de la légitimité des autorités religieuses et politiques à travers leurs actions et leurs discours.

Dans une des dernières scènes du film il y a une conversation entre le gendarme et le maire où ce dernier défend la famille musulmane, lui rappelant que c'est l'Islam la religion traditionnelle du Sénégal. Barthélémy, le citoyen français qui vit à Paris, répond ainsi :

« D'où vient ta religion ? D'un livre ou du Niger ? Traditionnelle, vous dites ? C'est en Arabie Saoudite que je sache. Nous, chrétiens, nous nous rendons en pèlerinage en Israël, à Jérusalem. C'est traditionnel tout ça ? » (*Guelwaar*). Ici l'intention du cinéaste est explicite, il veut rehausser la culture indigène, avant toute colonisation étrangère, musulmane, chrétienne ou française. Le cinéaste se sert du personnage de Barthélémy pour effectuer ce désir de contrer ces influences étrangères au Sénégal en rappelant les spectateurs que les religions dominantes viennent des pays lointains et non du Sénégal donc le terme « traditionnel » est critiqué dans cette scène par Sembène. C'est à partir de cette scène qu'on découvre le but politique de Sembène critiquant la colonisation et la politique du peuple. Barthélémy lui demande s'il avait entendu que « les crédits et les dons alimentaires destinés aux paysans ont été détournés » ou qu'on « volait au peuple pour servir à une minorité du peuple dirigeant pour acquérir des villas et des châteaux en Europe » (*Guelwaar*). « Partout », dit Barthélémy, « sur le continent les jeunes bougent pour imposer la démocratie, souvent au prix de leur vie » (*Guelwaar*). Le gendarme est d'accord avec lui mais il présente une autre perspective que Sembène impose au spectateur, celle de la fuite de l'Afrique : le gendarme demande à Barthélémy, « De quel côté se situe votre action ? Vous avez volontairement choisi l'exil pour fuir » (*Guelwaar*). Le gendarme représente le Sénégalais qui prospère dans un endroit géré par un entrelacement politique et religieux alors que Barthélémy représente, bien qu'il soit soucieux de son pays, la fuite. Le personnage de Barthélémy offre une critique de la politique ainsi que le dilemme de l'africain en exil.

Sembène démontre par ses expressions tout au long du film son mécontentement avec son pays lié aux questions identitaires. « Quelle Afrique ! » dit Barthélémy lorsque le gendarme refuse de le laisser appeler « le secrétaire général de la présidence à Dakar » dans le but de résoudre l'erreur faite concernant le cadavre de son père. Après avoir découvert que le corps de son père avait disparu, il est parti voir le gendarme mais son manque de

connaissance de la culture sénégalaise est très évident. Bien qu'il aime son père, il montre aussi un manque de respect et l'Abbé le réprimande, lorsque Barthélémy dit à l'Abbé, « Figurez-vous que le corps du vieux a disparu » (*Guelwaar*). Habitué au système judiciaire français, Barthélémy est choqué par la suite de découvrir que « personne n'a porté plainte suite au meurtre de son père » et son indignation se révèle par les paroles suivantes : « Quel pays ! » (*Guelwaar*). Puis, d'une manière arrogante, il dit, « Vous me faites attendre, c'est quoi cette foutaise ? » et il affirme encore son identité européenne lorsque le gendarme lui suggère d'avoir de la patience et qu'il devrait comprendre car il est quand même Sénégalais, il lui répond, « Je suis Français, Européen » (*Guelwaar*). Cependant, à la fin, grâce au gendarme qui le guide et le force à réfléchir autrement, il dit fièrement au maire, « Moi, je suis citoyen sénégalais, fils de Pierre Henri Thioune qui est décédé d'une agression et son corps est dans ce cimetière » (*Guelwaar*). Le personnage de Barthélémy souligne les problèmes politiques surtout parce qu'il donne une perspective plus claire de son pays par le fait de vivre à l'étranger. Tel père, tel fils, Barthélémy vient du sang rebelle contre les injustices.

Le discours de Pierre Henri Thioune est un point crucial dans un film où les spectateurs comprennent les différences entre le christianisme, la religion musulmane, la survie de la culture indigène et comment un peuple prospère si fièrement. Dans l'intrigue du film, Guelwaar a été nommé pour parler de la distribution des aides par ses frères catholiques et musulmans. Cette réunion titrée, « Vive la Coopération Nord/Sud » est l'occasion où Guelwaar donne son discours et où Sembène dévoile le sens de la dignité de l'homme de son film. Il s'agit d'une déclaration explicite aux spectateurs. Voici quelques déclarations :

L'index pointe à l'horizon c'est pour indiquer le chemin à l'étranger. La paume de la main ouverte à un passant, c'est mendier. Nos dirigeants nous ont rassemblés ici pour accueillir ces dons seulement. Et voilà que nos dirigeants se contentent en gratitude en notre nom à tous. Et nos dirigeants, jubilants, se pavanent devant nous comme si ces dons étaient le fruit de leur transpiration. Quant à nous, notre peuple muet et sans dignité, nous dansons devant ces dons. Quelle humiliation ! Quand allons-nous savoir qu'une famille ne peut se bâtir, se solidifier, s'enraciner dans la mendicité à perpétuité ? Et cette scène de donation se répète depuis 30 ans ici et ailleurs. Ces dons fréquemment distribués nous assassinent ! Ils tuent en nous la dignité. Et nos fils et filles vivant au milieu de ces gens, à l'étranger, en sont humiliés. Certes, nous sommes assaillis par toutes sortes de calamités. Et alors, c'est à nous d'y faire face, pas aux autres. A nous seuls ! Notre ancêtre Kocc Barma a dit : « Si tu veux tuer un homme de grande dignité, offre-lui tous les jours ce dont il a besoin, pour vivre. A la longue, tu en fais un serf ! » La sécheresse, la famine, les maladies ne sont pas des opprobres. L'opprobre est lorsque tout un peuple attend qu'un autre peuple le nourrisse, le vête et ce peuple n'aura qu'un mot de générations en générations, merci, merci, merci ! (*Guelwaar*)

Ici c'est clair que Sembène réfute les aides alimentaires qui rendent un peuple dépendant d'un autre. Par suite, cet acte de dépendance détruit la dignité humaine ainsi que l'espoir pour s'améliorer. Pour boucler ces sujets qu'il réfute, on trouve des faits pertinents dans l'article « La Question alimentaire en Afrique : Risque et Politisation » par Pierre Janin et Charles-Edouard de Suremain analyse « le principe de l'autonomie alimentaire » et l'auteur se demande si ces aides sont vraiment pour la « lutte contre la pauvreté » (729). Selon eux « la question alimentaire constitue un champ de confrontation et d'interaction entre les acteurs et

un lieu d'intervention stratégique pour la politique » (728). Souvent, ces aides alimentaires peuvent créer un « déséquilibre » et mènent à une « perte d'autosuffisance et à l'improbable autonomie alimentaire » ou pire, à « l'insécurité » (729-731). Les pays étudiés dans cet article incluent le Sénégal où, concernant les aides alimentaires, l'auteur conclut que « le décalage entre les intentions initiales, leur concrétisation et les situations locales paraît consommé » (734). Sembène parle directement de cette « insécurité » du peuple à cause des aides alimentaires et c'est un sujet tellement important pour le cinéaste car c'est une scène inoubliable. On peut confirmer cette passion par les mots du cinéaste lui-même dans l'article, « Interview with Ousmane Sembène », où le cinéaste affirme que « les donations en Afrique sont dégradantes pas seulement pour ceux qui les reçoivent mais pour les Africains expatriés » (175). Selon Sembène, ces aides ont pour but de gagner « des votes ». Quand on lui demande pourquoi, dans la dernière scène de *Guelwaar*, ce sont des jeunes qui déchirent les sacs de nourriture au lieu des adultes, il répond que ce sont des « lycéens » qui créent les révoltes et non pas les « partis politiques, les églises, les mosquées, ou les syndicats (179). Sembène signale dans cette interview que ce film est effectivement tiré d'une histoire vraie à propos d'un enterrement (176). Cet enterrement, qui est représenté dans l'intrigue du film, symbolise le mélange des valeurs chrétiennes et musulmanes où Guelwaar, même décédé, met en question les racines de son peuple au Sénégal. Son cadavre, étant enterré dans un cimetière musulman, exige que son peuple le déterre et de l'enterrer à nouveau dans un cimetière chrétien, obligeant le peuple musulman à réagir d'une manière honorable pour un homme noble et non sur la base de leur religion.

Ces différences religieuses, absorbées par le peuple Wolof, sont très évidentes aussi dans le film lorsque l'on compare les deux femmes musulmanes, les veuves de Meyssa Ciss et Nogoy Marie, la veuve de Guelwaar. Sembène démontre que les femmes musulmanes sont complètement soumises et qu'elles doivent suivre, à tout prix, les règles de l'Islam. Oumy,

une des veuves veut rentrer chez elle pendant le deuil de son mari et l'autre femme lui rappelle que c'est « illégal de partir pendant le deuil ». Ici il ne s'agit pas d'une tradition mais d'une *loi* de l'Islam (*Guelwaar*). Tandis que Nogoy Marie, veuve de Guelwaar, tient un rôle très différent et bien qu'elle n'ait pas un rôle dominant dans la famille, elle incarne plus de liberté d'expression que les veuves musulmanes. Nogoy est la seule femme de Guelwaar, la mère de leurs 3 enfants : Barthélémy, Sophie et Aloys mais il y a clairement de l'inégalité comme mentionné dans l'article précédent. Guelwaar avait effectivement tout le pouvoir dans la famille et maintenant qu'il est décédé, Nogoy doit dépendre de ses enfants et ceci est un souci quand Sophie travaille comme prostituée à Dakar, Barthélémy vit à Paris et Aloys, le dernier, est handicapé (*Guelwaar*). On découvre cette inégalité lorsque Nogoy, dans un soliloque, s'adresse à Guelwaar : « Ta légende est trop lourde pour une femme, cela fait 30 ans que je supporte ta colère, et tu ne m'as jamais laissée voir ailleurs pour des conseils » (*Guelwaar*). Non seulement les femmes symbolisent les différences religieuses, les personnages de Sophie et Hélène représentent le dilemme économique et social de la prostitution et la destruction du SIDA. Comme les aides alimentaires, le cinéaste cherche à aborder d'autres thèmes universels comme la prostitution et le SIDA.

Sophie, le personnage qui joue le rôle de la fille de Guelwaar, gagne le plus d'argent dans la famille en tant que prostituée à Dakar et son salaire soutient toute la famille. Dans le film, Sophie est accompagnée par son amie Hélène aux funérailles de son père. Son habillement provoquera une discussion sur sa profession de prostituée. Sophie s'habille selon les coutumes sénégalaises traditionnelles mais Hélène est habillée d'une manière séduisante et l'Abbé lui demande de s'habiller plus respectueusement. Un dialogue en résout entre l'Abbé et Hélène où elle lui explique qu'elle était prostituée parce qu'elle n'avait pas le choix. Ici, le message de Sembène n'est pas seulement de montrer la femme catholique, qui vit en liberté, mais aussi de montrer la vie à Dakar ainsi que le problème du SIDA, car Hélène

a mentionné qu'elle vivait dans la peur d'une telle maladie à force d'être obligée de se prostituer. C'est une scène hors sujet du film qui est très remarquée par le spectateur et il est évident que le SIDA est la problématique principale, mais il s'agit d'une maladie traduite par Sembène comme étant directement liée au problème économique.

La politique sénégalaise, la politique post-indépendante, la culture Wolof mélangées aux traditions musulmanes et chrétiennes sont des aspects soulignés dans ce film. De plus, les choix cinématographiques de Sembène aident le spectateur à voir le pays non seulement à travers le regard d'un Sénégalais mais aussi d'un point de vue de l'extérieur pour pouvoir comprendre son pays et la richesse de sa diversité.

Afrique je te plumerai offre aux spectateurs un livre d'histoire se servant de la technique de la voix-off et la juxtaposition de deux perspectives du colon et celle du colonisé ; aussi le symbolisme y est éclairé tout au long du film. Commenant par une description historique du « pays des alouettes » ou la période de la colonisation du Cameroun jusqu'à la « longue nuit » du pays, la période de la post indépendance, ce chapitre a souligné des faits historiques que Téno aurait voulu que le spectateur comprenne. A partir de cette analyse, le spectateur est prêt à regarder un tel film plus attentivement et l'analyser plus scrupuleusement. De même pour *Guelwaar*, après avoir examiné la culture traditionnelle du Sénégal et l'influence des autres religions et cultures, on voit plus clairement la racine de la résistance qui provoque Guelwaar et son fils à se manifester.

Lorsqu'on analysera les théoriciens du cinéma africain dans le troisième chapitre, leurs perspectives aideront à comprendre les styles et techniques utilisés dans ces deux films et les rôles différents des deux cinéastes. Ce chapitre-ci a donné une base d'informations pour faire des références historiques, des explications du symbolisme et une analyse des

personnages dans les deux films. Ces informations sont primordiales pour aborder l'analyse des théoriciens qui développeront une nouvelle perspective concernant les deux films.

Œuvres Citées

Afrique je te plumerai. Dir. Jean-Marie Téo. California Newsreel, 1988.

Breitinger, Eckhard. « Lamentations Patriotiques: Writers, Censors and Politics in Cameroon. » *African Affairs* 92 (1993): 557-575.

Creevey, Lucy. « Islam, Women and the Role of the State in Senegal.» *Journal of Religion in Africa* 26 (1996) : 268-307.

Fall, Babacar. « Le Travail forcé en Afrique Occidentale française (1900-1946). » *Civilisations* 41 (1993): 329-336.

Geschiere, Peter. « Chiefs and Colonial Rule in Cameroon: Inventing Chieftaincy, French and British Style. » *Africa: Journal of the International African Institute* 63 (1993): 151-175.

Guelwaar. Dir. Ousmane Sembène. California Newsreel, 1993.

Gunther, John. *Inside Africa*. New York, New York: Harper and Brothers, 1953.

Hallett, Robin. *Africa since 1875*. Don Mills, Canada: University of Michigan Press, 1974.

Janin, Pierre et Charles-Edouard de Suremain. « La Question alimentaire en Afrique. » *Revue Tiers Monde* 46 (2005): 727-736.

Jones, D.H. « The Catholic Mission and Some Aspects of Assimilation in Senegal. » *The Journal of African History* 21 (1980): 323-340.

Niang, Sada, Gadjigo, Samba et Ousmane Sembène. « Interview with Ousmane Sembène. »

Research in African Literatures 26 (1995): 174-178.

Njeuma, Martin. « Reunification and Political Opportunism in the Making of Cameroon's

Independence. » *Paideuma* 41 (1995): 27-37.

Villalon, Leonardo. « Senegal. » *African Studies Review* 47 (2004): 61-71.

Chapitre 2

Techniques cinématographiques innovatrices chez Téo et Sembène

Les œuvres artistiques *Afrique je te plumerai* et *Guelwaar* se basent sur le lien puissant entre l'homme, l'art et comment ils fonctionnent ensemble pour dévoiler des thèmes urgents qui sont liés à la période de la post indépendance. En effet, Jean-Marie Téo invite le spectateur de participer à travers son « role of filmmaker as educator and militant » comme le constate Kenneth Harrow dans son livre *Postcolonial African Cinema* (80). Téo choque les spectateurs avec la réalité dans son documentaire *Afrique je plumerai*, tirant toute sorte d'émotion du début jusqu'à la fin. Ousmane Sembène, créateur de *Guelwaar* s'y prend d'une autre manière, comme le note Harrow : « Sembène believed that even the most didactic message should be housed in an entertaining fictional form » (80). Sembène est plus subtile, faisant accepter ses spectateurs son message de 'griot'. Subtil mais puissant, à travers un film débordé de belles couleurs et de musique séduisante, on apprend une leçon inoubliable qui ouvre les yeux du spectateur à voir le Sénégal d'une autre perspective. Téo et Sembène, explicitement et implicitement offrent une perspective de leur pays et de leur histoire qui permettent de remettre en question l'eurocentrisme de la période de la colonisation et post indépendance et de formuler d'autres approches pour apprécier ces deux films. Ce chapitre abordera le genre et le style des deux cinéastes utilisant les théories de Kenneth Harrow, Melissa Thackway, Françoise Pfaff et Nwachukwu Frank Ukadike. Ce chapitre révélera la création d'une nouvelle perspective cinématographique facilitant la compréhension du message de Téo et de Sembène.

Afrique je te plumerai

L'approche cinématographique de Téno comporte des éléments de l'oralité africaine, du néoréalisme italien, de l'« African investigation-in-progress », et des juxtapositions

Dans le premier chapitre des faits historiques ont été analysés, proposés d'une manière chronologique pour mieux comprendre l'histoire du Cameroun. C'est primordial de commencer ainsi pour pouvoir comprendre le symbolisme des images et des paroles de Téno car le cinéaste a un but clairement didactique, c'est-à-dire, apprendre à connaître son pays et son peuple, depuis l'origine jusqu'à l'état où il était gouverné par Paul Biya. Dans le chapitre précédent il s'agissait d'une analyse de ses techniques cinématographiques, au chapitre deux pour comprendre l'esthétique dont Téno se sert pour accomplir ses intentions. Un examen des interviews du cinéaste révèle l'influence qu'ont exercé des traditions orales africaines et du néoréalisme italien de son film. Ensuite on définira *Afrique je te plumerai* comme un documentaire, mais en faisant attention à ce terme, car il ne s'agit pas d'un documentaire traditionnel que l'on peut déterminer par les critères fournis par Bill Nichols. Ce film documentaire qui adhère à une sensibilité africaine force le spectateur à participer à la « African investigation-in-progress » qui propose une assimilation de l'histoire à travers les juxtapositions pertinentes et la force de la voix off. La voix off est l'instrument principal qui marie tous ces éléments cinématographiques. A la fin, une autre technique filmique se manifestera, que la présence permanente des juxtapositions opposées proposés par Téno, suivant la théorie de Kenneth Harrow, limite une nouvelle perspective du cinéma africain. Selon Harrow, il y a une limitation car une liberté de post indépendance n'est déterminée que par les emprisonnements physiques et figuratifs des colons. Dans cette analyse on a confirmé que la perspective n'est pas limitée grâce à la voix-off de Téno qui guide et qui fait participer le spectateur dans la quête du cinéaste afin d'arriver à la liberté de pensée qui constitue son objectif.

Avant de définir le genre de son film *Afrique je te plumerai*, on résumera une interview où le cinéaste a parlé de la représentation de la vie, des indices qui permettaient à une compréhension de son film et de l'importance du souvenir. Ensuite le documentaire traditionnel sera dépeint par Bill Nichols et l'on verra comment Téo est précurseur de son propre genre. Finalement, Françoise Pfaff définira ce style comme étant une « African investigation-in-progress ».

Pour Téo, le genre d'un film n'a pas tellement d'importance, comme il le cite dans son interview transcrite dans *Africa Shoots Back*. Ce qui compte c'est de « se laisser transporter par une émotion, une réflexion » (Thackway 206). Le film, dans cet aspect-là, est une « représentation de la vie ». Téo avoue que la vie n'est jamais « simple » donc pour mieux représenter cette vie turbulente sur l'écran il faut une construction non-linéaire (207). Comme dans la vie il y a plusieurs niveaux d'émotion, Téo les dévoile avec les images, les paroles, la musique ou le silence. La musique est motivante car elle est présente lorsque le peuple est en mouvement vers des révolutions, mais Téo présente le silence quand il n'y a plus d'espoir et la réalité opprimante de la situation est plus forte que les efforts des opprimés. Dans ce même entretien, il affirme qu'il est africain, par conséquent, ses façons de construire un film se basent sur des procédés, des « traditions orales » où on trouve « plusieurs niveaux d'histoire » et « une voix off dans la voix off, un flash-back dans le flash-back » (208). Comme la vie se base sur l'espace du temps : le passé, le présent et l'avenir, Téo emploie ces espaces temporels dans son film *Afrique je te plumerai*, car pour lui, « c'est primordial, la mémoire, le souvenir, de voir les erreurs qui ont été commises, de comprendre pourquoi les choses se sont passées ainsi et d'apprendre de l'expérience des autres. Et puis la mémoire, c'est en même temps l'apprentissage, la confirmation que les choses vont ensemble » (209). Téo a créé ce film, utilisant la force du souvenir national et personnel pour déconstruire les mythes qui rendait son peuple, les Camerounais, impuissants en face de

leur réalité et faibles devant la possibilité de créer un meilleur état car, en face de l'injustice, ce n'est pas que le cinéaste qui a une responsabilité, « chaque individu a cette responsabilité » (204).

Jean-Marie Téo, comme beaucoup d'autres cinéastes, avoue que c'est le « néoréalisme italien » qui l'a influencé dans la cinématographie où il s'agit de films très réalistes ayant des acteurs non-professionnels. On voit cette influence dans *Afrique je te plumerai* car c'est un documentaire où le seul personnage présent est Marie qui aide Téo à simuler l'histoire et l'état présent du Cameroun. Tous les autres personnages dans le film sont de vrais participants de l'histoire camerounaise. Selon la critique du cinéma africain, il ne s'agit pas d'un documentaire traditionnel. Thackway signale que ce film est plus « personnel » que le documentaire typique et on l'aperçoit à l'aide d'images choisies par Téo qui illustrent le Cameroun d'une manière personnelle, relevée par sa voix et ses souvenirs. L'utilisation de la voix off sera abordée dans ce chapitre car c'est la voix de Téo qui force le spectateur à assimiler la situation du Cameroun par le cœur et par l'esprit. Définissons le genre « documentaire » en se servant du film de Téo pour que l'on puisse mettre en perspective la manipulation artistique du cinéaste et sa façon exclusive de créer un genre dans un genre.

Afrique je te plumerai est un documentaire où Téo se sert d'une approche binaire : du documentaire et de la fiction. La fiction se trouve dans la recreation des situations réelles, un phénomène qu'avaient analysé Kenneth Harrow et Bill Nichols. Dans *Focus on African Films*, on trouve la relation dichotomique définie par Bill Nichols : « if narratives invite our engagement with the construction of a story, set in an imaginary world, documentary invites our engagement with the construction of an argument, directed toward the historical world » (qtd. in Pfaff 160). Par exemple, le film de Téo engage le spectateur par son argument de contrer l'histoire des colons français et allemands de son pays mais le message se reçoit à

travers des scénarios simulés. Pfaff relève aussi que *Afrique je te plumerai* subvertit le documentaire traditionnel et la manière par laquelle Téo fait cela est ainsi expliquée : « *Alla Tantou* and *Afrique* have used their structures to transform the filmic attributes to further cinematic scrutiny of the African issues depicted, which, in turn, forcefully informs and moves the audience » (164). Comme Téo déconstruit l'histoire coloniale dans son film, il fait de même avec les « filmic attributes » d'un documentaire pour déconstruire la tradition cinématographique. Téo utilise les outils des maîtres [les Occidentaux], c'est-à-dire, le cinéma, pour faire passer son message révolutionnaire mais non à la manière des maîtres.

Selon Bill Nichols, il y a quatre modes de production du documentaire traditionnel : « expository, observational, interactive, and reflexive » (164). Téo mélange ces caractéristiques du documentaire et crée, par conséquent, un style unique de documentaire. On voit le mode du « expository text » par la voix-off du film qui a pour but d'interpréter les vidéos françaises à sa manière pour révéler au spectateur une nouvelle version de l'histoire. Selon Nichols, « the expository text speaks to the viewer directly and is meant to convey progressive thoughts about the historical world » (164). La deuxième caractéristique du documentaire d'après Nichols est « the observational mode which relinquishes control of the image to the unobtrusive camera » (164). Il y a des scènes dans *Afrique je te plumerai* où le spectateur voit la vie camerounaise dans son état naturel et Téo intègre le silence pour promulguer cet effet d'observation sans l'aide du cinéaste. Ensuite Téo démontre la troisième caractéristique, « the interactive mode », avec l'arrestation de Céléstin Monga et Pius Njawe non par sa voix-off mais par une interview par Pius Njawe lui donnant l'autorité du sujet dans le film. Téo démontre la vérité du travail forcé au Cameroun à l'aide d'anciens travailleurs pour que le spectateur comprenne une telle partie de l'histoire par un témoignage direct. Pour Nichols, « the interactive mode is where textual authority shifts toward the social actors recruited » (164). La quatrième caractéristique du documentaire est « the

reflexive mode of representation which positions the viewer to experience the method or process of representation and actively stimulates awareness of both the cinematic form and the issues inherent in the text » (164-165). Ce mode réflexif se trouve dans son mélange du style et de la représentation car la voix-off de Téo guide le fil du film mais n'impose pas une vérité au spectateur. On remarque le mélange de plusieurs modes de représentation : Téo joue le rôle du présentateur de l'histoire ; les anciennes vidéos françaises représentent l'histoire et de plus, les interviews avec les personnages qui ont participé dans l'histoire représentent eux-mêmes. Pfaff observe plus de « cinematic scrutiny of the African issues » dans le documentaire de Téo que dans d'autres documentaires typiques. En vue de ces critères de Nichols, Pfaff observe que « the structures of *Allah Tantou* and *Afrique* reveal a deliberate application of mixed modes of address, with filmmakers opting for a combination of two or more of the above characteristics in one film » (165).

Le documentaire de Téo, selon Pfaff, est différent en ce qu'il promulgue une sensibilité spécifiquement africain à l'aide d'anciennes vidéos utilisées d'une manière pour critiquer et non pour informer. En outre, Téo mélange la fiction avec le documentaire car « the representation is imaginative but the subject matter is real » (166). Pfaff explique comment Téo accomplit ce documentaire non traditionnel : « The film begins with a voice-of-God type of narration; however, the images quickly take control, transforming it to a kind of voice-of-the people presentation. Much of the dialogue and monologue is premeditated, and the background and dramatic sequences, staged. Yet the dialogue, monologue, and off-screen voice-over deal with real issues » (167). C'est ainsi que Téo crée une perspective perturbante qui est plus synonyme de son pays et qui est nécessaire pour faire comprendre au monde l'actualité de son pays. Ukadike, dans *Questioning African Cinema*, constate que ce mélange déconstructif de styles « coheres to express significant, deep-rooted issues powerfully » (301). C'est-à-dire que les contrastes qu'utilise Téo dans son film créent un

déséquilibre qui est nécessaire pour comprendre l'effet que le colonialisme a eu sur son peuple. Pfaff approfondit ce point de vue :

In oppositional structures, experimentation with technique conforms with the search for new organizing principles in the construction of a new image. When the filmic criteria work, they strengthen the rapport between the filmmaker and the spectator- a rapport, as cultural producers and critics in the developing world have argued, that could not be realized with the cinematic codes originating from formal structures. (165-166)

Ces structures de Téo analysées mènent à l'idée d'un documentaire, comme le définit Pfaff, « African investigation-in-progress » où le spectateur participe dans la quête du cinéaste.

Pfaff nuance ce qu'elle entend par la quête de l', « African investigation-in-progress » : « by using cinematography, sound, and commentaries to scrutinize present history and issues, they not only contribute to the resuscitations of popular memory but also construct an active audience as witnesses of that history » (166). Thackway, analyse le film de Téo comme une quête aussi en disant que le but de ce film «is to reclaim the past and reinterpret the present » (102). Ces deux définitions nous aident à voir comment faire participer le spectateur dans cette quête pour que le spectateur fasse le travail actif d'examiner le passé avec lui. Comme le note Thackway, « Teno makes clear that he intends to examine how the colonial past has contributed to the country's present situation, and to unravel the 'mystery' of why, 'a country made up of such well-structured traditional societies has failed to organize itself into a state' » (102). Le spectateur fait partie de son processus de « demystification » et son combat contre les images antérieures construites par les Allemands et les Français. On examine, avec Téo, l'hégémonie de deux pays européens au Cameroun (Pfaff 161). Non seulement le spectateur participe dans la quête de Téo pour changer son pays mais il s'agit

d'une critique du colonialisme pour toute l'Afrique colonisée. On voit les souvenirs du Cameroun ainsi que les souvenirs personnels du cinéaste. Ceci fait partie de la quête aussi, comme l'explique Angelo Fiombo, « Téo ventures into the corridors of the memory of his country to reaffirm the right to speak which has been denied so long » (qtd. in Pfaff 168). Sa quête de découvrir pourquoi son pays a échoué évoque « les exploitations des méthodes colonialistes et néocolonialistes » (167). Avec Téo, tous les films ont un but didactique ou un « manifeste politique » pour faire bouger son peuple. Téo est un cinéaste engagé, comme il l'indique lui-même dans une interview : « Cinema is a way to get people to talk about and deal with issues; entertainment is not my aim. I want to make films to shake the African public from their apathy. For me, hope is people dealing with their problems, not searching for a scapegoat » (qtd. in Ukadike 305). Cette tâche voulue par Téo se réalise en utilisant des éléments déconstructifs.

La déconstruction est un outil pour Téo qui lui permet de dévoiler le but de son film, c'est-à-dire, de contrer les événements narrés du point de vue du colon. Il déconstruit cette version de l'histoire de son pays pour créer une perspective alternative utilisant des souvenirs non-chronologiques. Thackway expliquera la manière dont il accomplit cette déconstruction. Par suite on examinera l'espace temporel de Téo et l'effet de l'utilisation simultanée du passé et du présent. Le troisième aspect des dichotomies présentes dans *Afrique je te plumerai* se trouvent dans les notions, les images, la musique et la voix-off.

Selon Thackway, les séries « non-linéaires » dans *Afrique je te plumerai* se divisent en trois groupes : celles qui illustrent la situation au moment du film qui mettent en question le néocolonialisme ; celles qui démontrent l'histoire du Cameroun d'une manière non-chronologique et celles qui contiennent des souvenirs enfantins du cinéaste (100-102). Ce mélange d'effets et d'événements sert à « réclamer le passé et à réinterpréter le présent » (102). Téo plonge le spectateur dans le passé d'une manière non-chronologique comme il

existe dans nos souvenirs, comme un procédé naturel et c'est ainsi qu'il réclame le passé. Il mélange le passé du pays avec les souvenirs de sa propre enfance qui oblige le spectateur à rentrer dans le film d'une manière personnelle. En ce qui concerne la réinterprétation du présent, Téo se sert du passé pour que le spectateur comprenne mieux le présent de son pays pour dévoiler la racine du problème. La déconstruction sert aussi, comme le précise Thackway, à mettre en question les représentations occidentales du colonialisme, créant un espace « alternatif » (107-108). Dans le film on trouve d'autres perspectives de l'histoire du Cameroun qui déconstruisent l'histoire de la colonisation présentée par les colons européens. Thackway mentionne que le premier exemple c'est l'histoire racontée par son grand-père. Dans cette histoire on trouve l'allégorie où les Camerounais sont symbolisés par des « alouettes » alors que « les chasseurs d'alouettes » sont représentés par des Européens qui sont arrivés et ont installé « un nouveau chef » qu'ils voulaient en laissant aux Camerounais « des déchets toxiques » (*Afrique je te plumerai*). Dans *Postcolonial African Cinema*, Kenneth Harrow suggère que ce « nouveau chef » est Ahmadou Ahidjo (84). Ici il s'agit d'une déconstruction de l'histoire de la colonisation car l'arrivée des Européens au Cameroun a créé des divisions et les Européens ont forcé le peuple à installer les chefs à leur manière. Harrow suggère que c'est Ahidjo qui est l'exemple de ce « nouveau chef » et pour renforcer cette perspective, dans le film, Téo fait l'allusion à l'élection de ce premier président du Cameroun indépendant comme un moment de doute, indiqué par la phrase « tout va, croyait-on, enfin changer » (*Afrique je te plumerai*). Le deuxième exemple de la déconstruction du colonialisme se trouve dans le mythe que l'Afrique n'avait pas d'écriture lorsque Téo montre le Shumom, une langue reconnue même par les Allemands lorsqu'ils sont arrivés. Le premier chapitre a expliqué l'élimination des écoles indigènes par les Français car c'était « un obstacle à la colonisation » (*Afrique je te plumerai*). Le troisième exemple se trouve là où il dévoile le mythe que l'Afrique n'avait pas d'histoire par le livre du peuple Bamoun (107-

108). Téo insiste sur l'importance de l'histoire de son peuple et la scène où il examine le livre d'histoire du peuple Bamoun symbolise cette quête, l'image montre un ancien livre déchiré, une des dernières épreuves de leur histoire avant l'arrivée des colonisateurs qui instaure l'histoire de la Gaule et force le peuple à oublier la sienne. La quatrième révélation que Téo offre est le mensonge selon lequel « la conquête française a toujours été dans la paix » : il montre ainsi le travail forcé et tout le traitement affreux des indigènes (107-108). Pour effectuer la destruction de l'histoire des colonisateurs, Téo se sert des flashbacks, créant un déséquilibre de l'espace temporel. Cet espace temporel qui est primordial pour comprendre le film sera analysé à présent.

Tout au long du film le spectateur est exposé au passé et au présent, une approche permanente qui force le spectateur à regarder attentivement pour comprendre le fil de l'histoire. C'est justement ce que Téo voulait, c'était un défi de créer et c'est un défi à assimiler. On est mis en face de la version européenne de l'histoire telle que l'on étudie à l'école et après il bouleverse le spectateur dans sa version alternative du point de vue du colon de ce qui s'est passé. Ce choc, comme de l'eau froide ; réveille le spectateur et le fait observer scrupuleusement chaque image et entendre chaque parole. Il se sert du pouvoir des juxtapositions opposantes pour mener le spectateur où il veut : à sa version de l'histoire et de l'état présent du Cameroun. Il insiste sur l'importance du passé citant le proverbe chinois, « un peuple sans passé n'a pas de présent, ni d'avenir » (*Afrique je te plumerai*). Comme l'explique Thackway, « the film's oscillation from past to present reinforces the notion that historical analysis can be used to reassess the present and future » (101). L'emploi des juxtapositions temporelles indique l'importance du temps pour le cinéaste et incite un regard à deux dimensions de l'histoire du Cameroun. Comme ces juxtapositions temporelles démontrent implicitement une révélation historique, d'autres juxtapositions dévoilent des

aspects controversés du pays, le colonialisme en général et la division raciale qui existe à partir d'une société colonisée.

Thackway signale les juxtapositions suivantes : un paysage agréable avec « Yaoundé, ville cruelle » et la brutalité avec la chanson cha cha « Independence » (102-103). Par ce même biais on peut juxtaposer aussi « Yaoundé, ville cruelle » avec son opposé dans la voix-off de Marie, « Yaoundé, ville bijou ». Il est évident que le cinéaste cherche à désigner cette ville comme innocente à la base et un endroit qui a du potentiel. Cependant, à cause du colonialisme et du néo colonialisme, la ville de Yaoundé est personnifiée comme cruelle à son peuple. Il y a juxtaposition entre « la liberté » dont parle le président et dans la lettre de Célestin Monga qui est juxtaposée avec son opposé, « les enfants qui dorment dans les égouts à Douala » ou qui n'ont pas le droit de « revendiquer leurs droits » (*Afrique je te plumerai*). Il est évident que l'on ne trouve pas la liberté dont parle le président, mais plutôt une prison de pauvreté. La perspective civile de la colonisation est souvent juxtaposée avec l'atrocité mettant en valeur la dichotomie entre deux réalités dont le premier semble plus juste et le dernier mensonger. Les deux binarités dominantes sont celles entre les colonisés et les colons et celles entre les noirs et les blancs. Malheureusement, comme le dit Téo dans le film, « blanche est la couleur de la réussite » et le non-dit, noir est la couleur de la pauvreté (*Afrique je te plumerai*). Suivant l'idée des juxtapositions et leur pouvoir dans le film, revenons à l'usage de la voix off et à son importance dans le film.

Regardons de près l'origine de la voix-off chez Téo, tirée de la tradition orale africaine qui permet de raconter plusieurs histoires à la fois. Il s'agit d'un style où il y a plusieurs changements, juxtapositions, oppositions, etc. et la voix off sert à guider le spectateur pour l'aider à trouver le sens derrière ces techniques filmiques. Kenneth Harrow trouve que cette dualité crée une faiblesse mais elle n'est qu'un nouveau style pour les

spectateurs qui s'intéressent justement à ce procédé unique de « African investigation-in-progress ».

Le lien cinématographique qui a lieu entre Téo, Marie et le spectateur est très personnel et fait participer ce spectateur émotionnellement. Le nœud de ce lien cinématographique est la voix de Téo. L'accord entre les images et la voix de Téo fait rentrer le spectateur dans son Cameroun à lui. Le spectateur est transporté par sa voix plus que par les images. Lorsqu'on regarde les images on aperçoit ce qui se passe mais on ne l'intériorise pas. La voix-off de Jean-Marie Téo permet d'assimiler l'histoire de son pays à travers l'émotion transmise par sa voix. Les images sont difficiles à suivre. Certaines sont des images historiques qui peuvent se trouver dans beaucoup de documentaires didactiques. Cependant la voix-off de Téo clarifie l'histoire et le lien entre les images actuelles de son pays, les anciennes vidéos et l'émotion du cinéaste, ce qui rend cette technique puissante et primordiale à la compréhension. La tradition orale est très présente dans la plupart des films africains. Dans un entretien, Téo révèle qu'il ne s'en sert pas, mais c'est en lui, il est Africain, donc il raconte une histoire à la manière africaine (206-209). Pour mieux comprendre le rôle que cette tradition joue dans son film, analysons la réponse de Téo à propos de la question qui lui avait été posée : Y a-t-il « souvent plusieurs niveaux d'histoire dans les traditions orales ? » Téo répond que oui et il explique qu'il peut y avoir des récits enchâssés dans une voix : il y a « tellement d'histoires où quelqu'un raconte une histoire et dans son histoire, il y a une autre personne qui raconte une autre histoire. On peut arriver à deux, trois niveaux qui se superposent sans que cela pose de problème » (208). Ce récit enchâssé narré par la voix-off est illustré par d'anciennes vidéos documentaires sur la colonisation qui raconte une histoire, la voix-off qui en raconte une autre, l'image qui raconte une troisième histoire ainsi de suite. Les niveaux sont tous superposés et mettent les spectateurs dans le climat opprimé du Cameroun avec l'absence de stabilité. Selon

Thackway, la voix-off de Téo « interprets ‘official’ facts of the independence period and contextualises the contemporary political situation » (102). La voix off, soit la sienne ou celle des colons, est un outil dont se sert Téo pour créer un effet de distanciation, comme l’explique Harrow :

Interviews, or better, archival footage from the colonial period enable us to hear the old voiceover of colonial films with their unabashed European, imperialist biases, and to witness directly how films of past colonialists presented colonialism to themselves, so that we, with our contemporary eyes and ears, can be distanced from them. (80)

C’est-à-dire que le spectateur voit la version des colonisateurs, entend la voix-off de Téo et ainsi arrive à sa propre version de l’histoire. Cette « distance » dans son film permet de rompre l’hégémonie européenne et d’examiner le Cameroun à travers l’œil du Camerounais. La voix entendue dans les anciennes vidéos représente un mensonge et Téo présente ces vidéos d’une manière satirique qui donne au spectateur une nouvelle perspective critique dans un espace distancié et alternatif d’évaluer l’ère coloniale au Cameroun.

Avec la voix off dans une voix off, fidèle aux traditions orales africaines, Téo crée ce que Harrow détermine comme « the space of hybridity grounded in difference » et cette voix off « leaves no doubt as to his intention : un homme qui prend la parole est ainsi un homme libre » (80-81). Ces dualités présentées avec la voix off–Téo versus les historiens français et sa liberté d’expression versus le silence renforcé dans le Cameroun néocolonialiste constituent ce que Harrow appelle une faiblesse de son film. C’est-à-dire que Téo définit « freedom » à l’égard de l’opposé, les actions des colons.

Freedom is defined by opposition to the forced labor, the virtual imprisonment and enslavement of Cameroonians by the German and French colonialists, and

by the actual imprisonment, beatings, and slaughter of the opposition carried out by the same historical forces of neocolonialism, Ahidjo and Biya. Freedom is thus defined by acts of resistance, by the struggle against oppressive regimes. This is the burden of Mbembe's study of the postcolony—of which Cameroon is his model. (81)

Harrow aide à comprendre cette opposition qui est inévitable chez un peuple colonisé. Pour le colonisé toute la vie contient deux faces : le passé versus le présent ; l'indigène versus le colonisateur ; le bien des colonisateurs versus le bien des indigènes ; la loi étrangère versus la tradition indigène, etc. Il est question de savoir s'il s'agit d'une faiblesse cinématographique ou un passage obligé chez les cinéastes des pays colonisés pour pouvoir créer des drames plus tard excluant la colonisation. Ce qui est une faiblesse d'un côté est une force de l'autre, ce style employant l'obstruction des dichotomies, la force des perspectives perturbantes crée aussi une nouvelle vague de spectateurs qui cherchent à assimiler l'histoire ainsi, c'est-à-dire, d'une version qui représente la vie telle qu'elle est, en contradiction et en obstruction permanentes.

C'est vrai, d'un côté il y a de la cohérence entre la théorie de Harrow, suggérant que ces opposés créent un espace de doute ou de division. Téno oblige le spectateur à comprendre les historiens français qui livrent une version superficielle et sa voix off rectifie. Par contre, le spectateur ne dépasse pas l'enchaînement figuratif des colons à cause de l'espace inévitable entre la liberté des Camerounais, la liberté d'opinions aux mains de leur impérialisme. Encore, le spectateur se trouve dans cette « African investigation-in-progress » où on participe dans le malheur du peuple camerounais et du cinéaste où la seule liberté et stabilité se trouve dans la voix off douce qui transporte le spectateur sur son bateau sur une rivière turbulente.

Guelwaar

La fonction de l'art et du Griot pour Sembène

Dans le premier chapitre il s'agissait d'une analyse de l'histoire politique du Sénégal, expliquant quelques thèmes dévoilés par le film *Guelwaar* de Ousmane Sembène, « le père du cinéma africain ». Le premier chapitre guide le spectateur pour voir l'histoire de ce mélange politique et culturel des Wolof, l'Islam et l'hégémonie européenne. *Guelwaar* a été créé en 1993 et le chapitre précédent souligne le contexte politique et religieux de ce moment dans l'histoire sénégalaise avec la présidence de Léopold Sédar Senghor. Le discours complet de Pierre Henri Thioune, le protagoniste, a aidé à comprendre les buts politiques de Sembène que ce chapitre-ci aborde. À travers ce discours, la position du cinéaste contre les aides alimentaires est évidente et constitue un cercle vicieux néo colonialiste. Pour mieux comprendre le style avec que Sembène utilise dans ce drame, qui tourne autour de la mort d'un chrétien, enterré dans un cimetière musulman, il faut assimiler l'idée que Sembène utilise ce que Léopold Sédar Senghor entend par, « l'homme c'est l'art » (Fronty 1). Le spectateur a un rôle passif, c'est-à-dire qu'il est divertie par une intrigue et ne remarque le message didactique qu'après, comparée à Téo avec qui le message est direct. Le spectateur observe, à travers son approche marxiste et didactique, des thèmes spécifiques au Sénégal ainsi que des thèmes universels. Ce sont des thèmes incarnés par les personnages de Pierre Henri Thioune qui glorifie la dignité, Nogoy-Marie qui représente la voix féministe de Sembène, Sophie et Hélène qui englobent le thème d'une faible économie et la problématique de la prostitution, et enfin Barthélémy qui représente l'ambiguïté de l'identité de l'exil. Justement c'est l'homme qui est l'art et dans cette œuvre artistique Sembène dévoile comment cette fonctionnalité de l'art sert à proposer des solutions pour son propre pays ainsi que pour tous les pays sous l'hégémonie d'un pays colonisateur.

La première partie de cette analyse se basera sur la relation entre l'art et l'homme, une notion inspiré par Léopold Sédar Senghor et élaborée par Sembène dans une interview. Le rôle du spectateur est passif car c'est Sembène qui prend le rôle du 'griot' et la communauté ciblée sont des paysans à qui il s'adresse utilisant la langue indigène, le Wolof. En plus de s'adresser à son peuple, il s'adresse au monde, utilisant la langue française qui fait de Sembène un 'griot' international qui a un message pour le monde entier.

Avant de se lancer sur la relation entre l'homme et l'art selon Ousmane Sembène, définissons le concept selon Léopold Sédar Senghor qui a dit que « l'esthétique négro-africaine est indissociable du travail humain » et elle doit être considérée comme « une activité générique de l'homme » (qtd. in Fronty 1). Dans son article, « Approches d'une Esthétique Africaine », Fronty dit que selon Senghor, l'esthétique africaine est « un art engagé dans la vie quotidienne » et est « fondé sur des pratiques collectives » (Fronty 1). Senghor définit cet art engagé ainsi : « les différentes formes de l'art sont corrélées » et Fronty donne l'exemple, la sculpture est égale à la danse qui est égale au chant, etc. (1). Enfin, selon Senghor, « c'est un art engagé » qui est « explicatif » et non « descriptif » (Fronty 1). Il y a des liens artistiques partout et ils sont corrélés et ceci est très évident dans le film de Sembène où même une scène de mort est remplie de couleurs et menée par une musique séduisante. Cette définition de l'art engagé selon Senghor et sa corrélation avec la vie quotidienne se lient parfaitement à la parole directe d'Ousmane Sembène dans une vidéo d'interview où il dit, « l'art est l'essence de l'homme et en développant l'art l'homme s'approche du créateur » (Niang). L'analyse de Melissa Thackway était juste alors en ce qu'elle explique mieux que « Sembène's films embrace sociological and artistic traditions even if it is with critical revaluation of traditional beliefs » (22). Selon Thackway, Sembène avait pour but de mettre l'homme au centre de la culture, « man is culture » et cet art qu'utilise Sembène et d'autres cinéastes africains est « functional not because it rejects

aesthetic intentions but because it does not separate aesthetic pleasure from the rest » (40). Thackway rappelle au lecteur aussi ingénieusement, utilisant une citation de Sembène que « art does not exist in the region's languages, man himself is the symbol of art » (45). C'est ainsi qu'il faut regarder *Guelwaar* ou d'autres films par Ousmane Sembène, sachant que c'est une œuvre d'art mais qui permet, grâce à sa fonctionnalité, d'ouvrir l'esprit du spectateur à la manière de Sembène. C'est en ce moment-là que le spectateur apprécie *Guelwaar* comme l'aurait voulu Sembène, en sa qualité de griot qui raconte un message didactique.

Comparé à *Afrique je te plumerai* de Jean-Marie Teno où on participe à l'action du film, « Sembène is in position of what Lacan calls the one supposed to know and that positions the viewer in the place of the passive receiver of that knowledge rather than an active participant in the discovery of knowledge » (Harrow 8). Le rôle du spectateur est « passif » et c'est Sembène qui « positions himself as an African griot and whose narration speaks for the community, in contrast to the Western focus on the individual » (8).

Dans le film, c'est Guelwaar, Pierre Henri Thioune qui représente toute la communauté et Sembène se sert de lui comme son porte-parole dans le rôle du griot. Françoise Pfaff définit le 'griot' dans son article « *Guelwaar* by Ousmane Sembène ». Elle soumet que, « As in other works, the director identifies himself as an African *griot*, the traditional bard who tells legends and morality tales, and whose work reflects and synthesizes the problems, struggles, and aspirations of his people » (48). Elle y mentionne aussi qu'il y a de la répétition avec un but « pédagogique » (48). Cette répétition qu'observe Pfaff souligne un but politique du film qui est déclaré par Guelwaar et son fils Barthélémy. Au début du film le spectateur voit et entend cet objectif indirectement par les autres personnages dans le film comme Nogoy Marie et Gor Mag. Par conséquent lorsque le sens du film est délivré directement par Barthélémy et par Guelwaar à l'aide des flashbacks, le spectateur était

préparé et la répétition aboutit à un message didactique inoubliable à propos de la conservation des traditions et de l'indépendance financière du Sénégal.

Nwachukwu Frank Ukadike donne encore une autre perspective de l'usage du 'griot' par Sembène et d'autres cinéastes, dans son livre *Black African Cinema* : « As in the tradition of the African storyteller, their cinematographic language reveals their distinctive view of African reality mingling narrative, reflection, didacticism, and information in a haunting audiovisual flow of imagery » (97). On note aussi, dans ce passage du livre que « the audience, which Sembène aspires to educate and entertain, are the peasants » (97). Ceci mène au choix de la langue Wolof utilisée dans *Guelwaar* pour atteindre les masses dans son propre pays afin de motiver les paysans à créer des changements (Ukadike 9). Si Sembène est le griot, sa langue c'est le Wolof pour faire répandre un message directement à son peuple, pas tellement au monde, donc il cible son propre peuple en premier. Thackway explique ainsi ce choix de la langue: « Francophone African filmmakers soon recognized that they could represent their own cultures and identities by using local languages in their works, so reaffirming both » (45). Les variations des langues entre le wolof et le français symbolisent des identités divergentes. Comme mentionné dans le premier chapitre, c'est surtout Barthélémy qui parle français tout le long du film. Un exilé qui vit à Paris, il incarne un paradoxe, l'exilé qui parle une langue plus mondiale et l'ostracisme à cause de cette double identité. Cette représentation identitaire double permet à Sembène de redéfinir l'identité locale du peuple et préconiser son style progressif, touchant ainsi plus de gens au lieu de cibler seulement les francophones.

La suite de l'analyse de l'œuvre de Sembène exige un regard sur la notion 'marxiste'. Il s'agit de thèmes politiques révolutionnaires où la problématique du film n'est pas individuelle mais collective et exige la participation de toute la communauté. Le thème

politique le plus remarquable est celui des aides étrangères, incarné par le personnage de Guelwaar.

Sembène, comme beaucoup d'artistes après la deuxième guerre mondiale, était influencé par la pensée marxiste. On aperçoit cette influence dans *Guelwaar* où le discours est centré sur la dénonciation des aides alimentaires néocolonialistes qui ruinent une indépendance économique ou comme Pfaff l'explique dans son article : « foreign aid perverts rather than nurtures and destroys the fabric of African societies and allows corrupt individuals to buy votes and retain power as the managers of their countries' dependency and economic bankruptcy » (48). Ceci est évident dans le discours de Guelwaar où il milite contre les aides alimentaires et nie leur utilité. Jude Akudinobi explique comment Sembène utilise la pensée marxiste en relation à l'histoire d'un révolutionnaire qui est contre la dépendance économique vis-à-vis de l'Occident et dont le corps chrétien a été enterré, par mégarde, dans un cimetière musulman dans son article « Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny » :

While Sembène argues forcefully against the indignities of beggary, he makes a cogent point about the violations—disturbing the dead, for example—that bureaucratic failure leads the citizenry to suffer. Further, Sembène uses the burial error, and especially the intense religious emotions it elicits, to examine how the constituent 'fragmentations of nation' belong. (126)

Ces faiblesses bureaucratiques apparaissent dans le film lorsque Barthélémy découvre la disparition du cadavre de son père. La famille et la communauté de Pierre Henri Thioune avait préparé ses funérailles et ils ont été déçus de découvrir cette disparition du corps. Ce qui empire la situation de cette disparition c'est la découverte que Pierre Henri Thioune, un chrétien, était enterré dans un cimetière musulman. La souffrance du peuple se trouve dans

les larmes de Nogoy-Marie qui exprime sa frustration car elle ne peut pas se recueillir sur sa tombe. Comme le constate Akudinobi, la problématique de l'intrigue du film expose le désordre d'une société où on fait une erreur sérieuse, c'est-à-dire, la disparition d'un cadavre et cette problématique expose aussi un peuple divisé par la religion qui complique encore plus la situation. Selon Kenneth Harrow, il y a souvent « movement from an individual crisis to social resolution, the passage through conflict to resolution » dans la structure des films de Sembène (9). Cet élément dialectique est évident dans *Guelwaar* où le protagoniste, Pierre Henri Thioune lutte contre l'hégémonie occidentale étant en vie et par la suite, dans la mort, mène une lutte figurative contre le chaos local entre les chrétiens et les musulmans ainsi qu'avec un système corrompu.

Le livre *Focus on African Films* de Françoise Pfaff explique l'influence marxiste sur les films de Sembène. À propos des études cinématographiques de Sembène en Union Soviétique, elle observe que « he saw in the Soviet Union, in post-tsarist Russia, that cinema could enlighten, persuade and promote particular ideological programs by means of image with minimal text » (225). On devine cette influence explicitement quand Sembène parle de ce qu'il a appris par ses études cinématographiques : « I profoundly believe that each film must treat in some fashion or at least suggest a solution. That's how Eisenstein and Dovzhenko made their pictures, pictures I studied in the Soviet Union » (qtd. in Pfaff 228). Dans *Guelwaar*, bien que les images soient divertissantes et très artistiques, l'idéologie politique de Sembène ressort clairement. En fait, il s'agit bien d'un film marxiste, influencé directement par l'école soviétique.

Le symbolisme du film se trouve dans le discours des personnages du film mais ce ne sont pas des thèmes sur l'individu ; ces personnages représentent le microcosme d'un problème social majeur. *Guelwaar* incarne les thèmes de la post indépendance et même après sa mort, il pousse la communauté à se rejoindre contre les injustices. Les autres thèmes post

indépendance dans le film, qui tournent autour de la dignité humaine et du nationalisme, ressortent à travers les personnages suivants : Nogoy Marie, Sophie, Hélène, et Barthélémy.

Les thèmes et les personnages s'entrelacent dans *Guelwaar* et c'est surtout Pierre Henri Thioune, vivant et mort, qui englobe les notions post-indépendantes que Sembène voulait communiquer. Il atteint cet objectif en utilisant le réalisme, comme Pfaff le constate dans son article « *Guelwaar* by Ousmane Sembène : Jacques Perrin et Marie-Aimée Debril », « As a griot-filmmaker, Sembène mixes realism with varied metaphorical levels of meaning » (49). L'exemple que Pfaff donne de ce réalisme est « the exhumation of Thioune's decayed corpse » mais le style devient symbolique lorsque l'exhumation de son cadavre libère et laisse « renaître » la communauté (49). L'exemple de Pfaff est pertinent car dans le film, la situation de son cadavre pousse la communauté chrétienne et musulmane à trouver un accord pour un homme, n'importe sa religion, un homme qui mérite la justice pour ses actes révolutionnaires en faveur du peuple. Pfaff signale aussi la manière dont Sembène se sert de la lumière et du son pour promulguer son symbolisme. Elle lie le début du film, lorsqu'on voit Aloys boitant dans une rue, une scène sombre qui représente « the somber aspects of a corrupt and figuratively dismembered society, handicapped by a limping, dependent economy » et la fin, une scène de couleurs vives où la société est réunie : « the procession crushes foreign aid underfoot as it moves onward in a slow, orderly manner, announcing the community's steady but probably difficult socioeconomic progress » (49). C'est une histoire où le problème est résolu par la communauté et non par l'individu, encore un thème typique chez Sembène. Dans l'article « Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny », Akudinobi affirme que « Sembène proposes an articulation of post-independence nationalism premised on the reappraisal of the social relations implied by the concept of 'nation' » (125-126). On voit la vie de *Guelwaar* à travers des flashbacks, « the flashbacks through which *Guelwaar's* life/legacy is reconstructed introduce self-reflexivity as the key to the film's

narrative strategy » (126). Akudinobi suggère que Guelwaar ne représente pas seulement le nationalisme ; pour lui, Sembène interroge plusieurs éléments : « independence, dependency, bureaucracy, religion, identities, consumerism, institutional corruption, minority rights, dignity, self-debasement, memory, hypocrisy, etc. » (126). La suggestion d'Akudinobi est pertinente mais certains thèmes mentionnés sont représentés par d'autres personnages et voici le but du cinéaste, d'intégrer toute la communauté pour arriver à une révolution. En dernier il faut noter encore, que Guelwaar le personnage n'est pas représenté comme dans les films américains, comme un héros parfait, mais plutôt comme un être avec ses faiblesses, surtout lorsqu'il trompe sa femme Nogoy Marie avec une musulmane. Après tout, Guelwaar est le symbole de l'humain, comme il le dit dans son discours, citant Kocc Barma, « Si tu veux tuer un homme de grande dignité, offre-lui tous les jours ce dont il a besoin, pour vivre. A la longue, tu en fais un serf ! » (*Guelwaar*). A travers ce personnage, Sembène veut éduquer son peuple : Guelwaar dit que ce n'est pas de leur faute la sécheresse ; mais c'est d'attendre toujours les autres pour résoudre leurs problèmes qui est un danger pour leur dignité. Cette volonté de déclamer ses discours fait de Guelwaar un griot, autant que l'artiste qui l'a créé, Ousmane Sembène. Sembène était un cinéaste qui voulait promulguer l'amélioration de chaque élément de la société et il est évident que le rôle de la femme est très important pour une société. Examinons la femme de Guelwaar qui, malgré qu'elle ait peu de voix à côté de son mari, pousse la communauté vers le progrès religieux et social.

Nogoy Marie représente la femme sénégalaise traditionnelle qui est très fidèle à son mari Guelwaar et qui est affaiblie par sa mort, car elle doit survivre dans une société où la femme a peu de voix. Elle est affaiblie par la mort de son mari non seulement à cause du chagrin mais à cause de sa situation sans lui, par exemple, elle exprime que la légende de Guelwaar « est trop lourde pour une femme ». Dans cette même scène du film, le spectateur commence à voir la présence du « féminisme » suscitée à travers les femmes. Elle s'adresse à

son mari défunt en ces termes : « Pendant trente ans, j'ai supporté tes colères et tu ne m'as jamais laissé chercher des conseils ailleurs que dans notre communauté » (*Guelwaar*). Ici c'est très clair que Nogoy Marie avait peu d'options de s'exprimer comparées à celles de son mari et qu'elle renforce cette réalité en disant : « Pour une fois, on est seul, tu vas m'écouter ». De plus, elle doit survivre aux mains de ses enfants maintenant, « Tu m'as donné sept enfants, nous en avons enterré quatre, trois ont survécu : Barthélémy est parti pour la France, Sophie est prostituée à Dakar et Aloys, auquel j'avais le plus d'espoir, est handicapé » (*Guelwaar*). Cette dernière remarque de Nogoy Marie symbolise une société dominée par l'homme puisqu'elle doit dépendre de ses enfants car il n'y a pas d'emploi pour elle, aucune voie d'indépendance économique. Le symbole du silence de Nogoy Marie est expliqué par Françoise Pfaff, « What is silenced here comes in several forms. Guelwaar's wife's voice, proclaiming to his empty wedding suit that he will have lots to account for, opens the space for a dialogue occluded by Guelwaar's strong, domineering absence/presence » (6).

Au sujet du rôle de la femme dans le film, revenons sur le thème du nationalisme de Sembène mentionnée dans l'article de Akudinobi où il développe cette notion :

Guelwaar's narrative touches on the issue of nationalism in another significant way in that the discourse of nationalism tends to subsume gender issues. As Sheila Petty points out, Guelwaar's wife Nogoy-Marie, his daughter Sophie, and her friend, Hélène, also a prostitute, extend Sembène's liberal and established concern with the nuanced representation of women. (127)

Le thème de l'importance de la communauté est aperçue à travers le personnage de Nogoy-Marie et d'autres femmes du village aussi, lorsque Guelwaar dépose une plainte à la gendarmerie à propos des malfaiteurs qui « attaquent sa propriété » pendant les réunions qui

s'y tiennent. Guelwaar explique au gendarme que pendant ces réunions les femmes discutent de « la famine, la sécheresse, le détournement des aides vendues par les membres des partis, la richesse illicite, le vol des fonds publics, les morts, la solidarité chrétienne, et la foi » (*Guelwaar*). En plus, Nogoy-Marie est présentée comme une porteuse de paix entre le village chrétien et le village musulman. Ce rôle d'intermédiaire est évident lorsqu'elle dit, « Je comprends bien les musulmans, quand Pierre et moi étions jeunes, on vivait avec eux. Je connais Baye Aly (l'Imam) et Biram très bien mais nous avons des religions différentes » (*Guelwaar*). On peut voir la grande sensibilité de la part de Sembène pour les femmes sénégalaises car Nogoy-Marie est représentée comme un ange, toujours très belle dans des scènes décorées de couleurs vives et en dépit du fait d'être dans l'ombre de son mari, elle incarne une force qui crée le mouvement du film. De même avec les femmes musulmanes, il leur donne une image de femmes puissantes, intelligentes et indépendantes malgré les restrictions de leur religion. Le spectateur remarque cela dans la scène où Oumy, une des veuves de Meyssa Ciss, enlève ses vêtements noirs de deuil, dévoile son visage et ses cheveux et part pour rendre visite à sa famille. Par cette action choquante selon la croyance islamique, Sembène voulait montrer justement le mélange culturel qui existe au Sénégal. Ce mélange, expliqué dans le chapitre précédent, est très présent dans le film à travers les traditions wolof, les coutumes chrétiennes et musulmanes et l'influence des colonisateurs. Passons à Hélène et Sophie, deux femmes prostituées que Sembène utilise pour dévoiler encore plus la condition féminine défavorable, c'est-à-dire, les femmes qui sacrifient leur corps afin de ne pas devenir des mendiante de la société.

Sophie, la fille de Guelwaar, travaille à Dakar en tant que prostituée et son revenu soutient toute la famille. On verra que Sembène subvertit la notion d'une prostituée comme femme infâme et impure. Pierre Henri Thioune, un homme qui a donné toute sa vie pour lutter pour la dignité humaine, n'est pas contre, car c'est toujours mieux que « devenir

mendiantes » dans une société corrompue. Sophie a même payé pour le pèlerinage de son père à Jérusalem (*Guelwaar*). Sophie en est fière et s'en défend quand Aloys, son petit frère, lui reproche la prostitution : « c'est mon travail à Dakar qui vous nourrit tous ici ! » (*Guelwaar*). Akudinobi affirme ainsi cette notion que *Guelwaar* préfère la prostitution à la mendicité. La prostitution est un travail quand la femme n'a plus le choix pour se nourrir, une notion soutenue explicitement par Hélène, l'amie de Sophie, qui a fait des études et a cherché du travail en vain pendant six mois avant de se résoudre à pratiquer ce métier (*Guelwaar*). Dans une conversation entre Hélène et l'Abbé dans le film, elle lui explique que son revenu soutient sa famille aussi et a permis à son père de faire un pèlerinage à Yamoussoukro (*Guelwaar*). De plus, à ce moment du film, le spectateur ressent le poids psychologique de cette femme car elle est très religieuse, par exemple, au moment de l'arrivée du Pape au Sénégal elle dit qu'elle était « la première à l'aéroport » (*Guelwaar*). Elle porte la croix que son père lui a ramenée de son pèlerinage fièrement et se sent honteuse d'être habillée trop vulgairement en présence de l'Abbé (*Guelwaar*). C'est évident que Sembène veut soulever une controverse au sujet de son âme, propre et pur, et de son corps, sali par la société. Hélène mentionne aussi qu'elle va à la clinique chaque semaine pour un dépistage du SIDA ; ici, c'est clair que Sembène veut dégager des problèmes de la communauté, de la nation ainsi que du monde, la problématique de la transmission d'une maladie mortelle à cause d'une économie faible. Comme dit Barthélémy par rapport au métier de sa sœur Sophie : « Il ne peut pas y avoir de la vertu dans la pauvreté » (*Guelwaar*). Elle est emprisonnée par sa société et son métier, comme le constate Akudinobi, concernant Sophie et Hélène, « Often, they function narratively as foils to reified femininity, and typically occupy a problematic status in the discourse of community, 'nation' » (127). Les personnages de *Nogoy Marie* et les deux femmes musulmanes incarnent des thèmes plus spécifiques au Sénégal tandis que Barthélémy incarne les thèmes universels : l'exil et la perspective du Sénégal depuis l'exil.

Barthélémy se trouve dans une crise d'identité mais il revient à ses sources à la fin, fermant la boucle de la perte en se réconciliant avec sa double identité.

Un des thèmes développés dans le film est celui de l'identité nationale et son ambiguïté. Comme l'explique Akudinobi:

The importance of grounding identities within specific contexts has particular resonance, whether it is with villagers who wonder why 'people in authority speak French in front of us peasants' or with Guelwaar's son Barthélémy whose fitful identifications with Africa have implications for theorizing new forms of belonging, citizenship, identity. (128)

On voit ces deux aspects dans le film : les villageois critiquent Barthélémy pour ne pas connaître leur langue indigène et Barthélémy critique fortement l'Afrique au début mais à la fin, il est fier d'être Sénégalais. Au début du film, dans la quête du cadavre de son père, Barthélémy est résistant à toute formalité sénégalaise, citant des phrases du genre, « Quelle Afrique ! », « Vous me faites attendre ? », ou « Je suis Français, Européen » (*Guelwaar*). La crise d'identité est évidente par la résistance de Barthélémy à son pays d'origine. Cependant tel père, tel fils, il rappelle au spectateur qu'il y a de la corruption politique au Sénégal évidente, surtout depuis l'étranger, ce qui l'aide à comprendre sa résistance. Quelques exemples qu'il mentionne ressemblent à ceux des réunions des femmes : le détournement de l'aide et la richesse illicite (*Guelwaar*). Ces déclarations sont faites pendant une conversation entre Barthélémy et le gendarme qui le critique d'avoir choisi la « fuite » de son pays, ou « l'exil » dans le but de lui rappeler son devoir qui consiste à participer au progrès de son pays, non seulement de loin mais de près. A la fin, Barthélémy retrouve la force de son identité hybride et il revient à ses sources et défendant son père fièrement. Selon Akudinobi « Barthélémy's eventual acknowledgement that he is Senegalese as well, draws attention to

the complex ways in which identities are defined and redefined » (128). Il y a un miroir du progrès qui s'établit entre le gendarme qui mène la quête du cadavre et Barthélémy, car grâce aux déclarations réticentes de Barthélémy, le gendarme revoit son propre pays d'une manière plus critique et réaliste et grâce au gendarme, Barthélémy accepte sa vraie identité à la fois sénégalaise et française.

Afrique je te plumerai permet au spectateur de participer dans la quête de Téo est tout à fait un film représentant des thèmes de la post indépendance. Cependant, comme le suggère Kenneth Harrow, le spectateur, comme les Camerounais, se trouvent en liberté qu'à partir des chaînes de l'impérialisme. Pouvons-nous dire la même chose à propos de *Guelwaar* par Sembène ? *Guelwaar* est un film de fiction représentant des thèmes très politiques contre les aides alimentaires et une économie dépendante qui obligent les femmes à devenir prostituées, mais est-ce que les spectateurs voient qu'à partir de Barthélémy, l'exilé ou à partir de la perspective du Sénégalais ? Encore, on trouve un espace aléatoire où on se demande si on regarde ce beau film où l'art s'entrelace avec l'homme, où s'il s'agit d'une histoire racontée par un griot ou est-ce que notre perspective repose sur le jugement d'un Français, voyant le Sénégal de loin ? Pour arriver à une perspective moins aléatoire et moins impérialiste, il faut se rapprocher des premiers écrivains d'un mouvement qui rompt les chaînes de l'impérialisme pour que le spectateur arrive à les rompre aussi. Retournons à la source, aux écrits du mouvement de la Négritude et du Panafricanisme, où encore d'autres perspectives se développeront une perspective bien enracinée dans la mentalité des colonisés.

Œuvres Citées

Afrique je te plumerai. Dir. Jean-Marie Téo. California Newsreel, 1988.

Akudinobi, Jude. « Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny. »

Research in African Literatures 32 (2001): 123-142.

Fronty, François. « Approches d'une Esthétique Africaine. » Groupe d'Etude Cinéma du Réel

Africain, 2009. Web. 03 Jan. 2015.

Guelwaar. Dir. Ousmane Sembène. California Newsreel, 1993.

Harrow, Kenneth. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to*

Postmodernism. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007.

Niang, Mamadou. « Sembène, Ousmane-1923-2007, An Appreciation by Mamadou Niang. »

Online Video Clip. *You Tube*. You Tube, 21 Dec. 2011. 05 Jan. 2014.

Pfaff, Françoise. *Focus on African Films*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press,

2004.

Pfaff, Françoise. « *Guelwaar* by Ousmane Sembène, Jacques Perrin, Marie-Aimée Debril. »

Cinéaste 20 (1993): 48-49.

Thackway, Melissa. *Africa shoots back :Alternative Perspectives in Sub-Saharan*

Francophone African Film. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. London, England : University of

California Press, 1994.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.

Chapitre 3

Afrique je te plumerai et *Guelwaar* à l'aune de la Négritude et du Panafricanisme

Au moment de regarder un film quelconque portant des thèmes du colonialisme et du néocolonialisme en Afrique, le spectateur non-colonisé doit assimiler l'information inconnue à partir de sa propre perspective appréciant le film que par l'esthétique. Pour comprendre un tel film il faut connaître la perspective du colonisé. Les films *Afrique je te plumerai* et *Guelwaar* évoquent le colonialisme et le néocolonialisme qui, par la suite, évoquent un désir de savoir ce qui s'est exactement passé et ce que ressentait le peuple dans un tel moment historique. Il faut invoquer, non l'histoire occidentale du colonialisme, car la vérité ne s'y trouve que sous forme fragmentée mais plutôt les écrivains qui ont vécu le colonialisme, l'ont digéré et se sont servi de l'écriture pour se libérer de ce colonialisme. Il s'agit d'une liberté psychologique d'une domination étrangère à l'aide de la créativité intellectuelle et artistique. C'est enrichissant, surtout pour le spectateur qui n'a jamais été sujet de la colonisation, de comprendre de tels films à travers l'œil du colonisé, par les écrits des opprimés. Les écrivains de la Négritude et du mouvement panafricaniste apportent cette perspective de l'intérieur. Quand le spectateur regarde un film sur la deuxième guerre mondiale, il est intrigué car à l'école occidentale on apprend tous les détails de cet événement historique donc cela facilite la compréhension des films sur ces sujets-là. Cependant pour les films sur l'Afrique post-indépendante, l'école occidentale ne prépare pas toujours le spectateur. Souvent l'histoire chronologique est enseignée en excluant les détails du point de vue du colonisé. On est intrigué par l'esthétique de tels films et on peut les apprécier de cette manière, mais c'est essentiel de comprendre l'esprit du colonialisme, les effets du colonialisme sur le colonisé et les caractéristiques du néo-colonialisme pour ressentir la passion de ces cinéastes. Ce chapitre-ci abordera encore le colonialisme mais du point de vue du colonisé, les effets de ce

colonialisme et le néo-colonialisme à travers de grands écrivains, liant de tels sujets aux deux films, *Afrique je te plumerai* et *Guelwaar*. Pour comprendre ce moment historique du point de vue des Africains, on examinera la procédure du colonialisme et l'espace qui se crée entre le colon et le colonisé. Cette interrogation des films à l'aide de la littérature aidera le spectateur à apprécier encore plus l'esthétique des deux films.

La première étape pour comprendre un film au sujet de la post indépendance est d'examiner la colonisation et sa procédure, des notions richement approfondies par Aimé Césaire, Amilcar Cabral, Frantz Fanon, Léon Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. D'abord il faut aborder la définition du colonialisme selon Césaire. Ensuite il faut analyser l'exemple de la colonisation utopique de Amilcar Cabral et sa métaphore du colonialisme qui ressemble beaucoup à celle de Jean-Marie Téo, « le pays des alouettes ». Le procédé de la colonisation sera précisé, y compris toutes ses caractéristiques, la violence, la barbarie, et comme l'appelle Senghor, la force de sa « contagion ». Ce chapitre expliquera la notion des « déchets » de la colonisation à travers les écrits de Césaire et les images et discours de Jean-Marie Téo dans *Afrique je te plumerai*. Enfin on comprendra mieux l'espace créé par les œuvres au sujet du colonialisme et de la post indépendance grâce à une analyse de cet espace qui se crée entre les colonisateurs et les colonisés, identifié par Césaire, Damas et Téo. Fanon explique cet espace duel comme étant « la dichotomie du monde colonisé », et ses écrits permettront de mieux comprendre les dichotomies trouvées dans *Afrique je te plumerai*.

Dans *Discours sur le Colonialisme*, Césaire remet en question le principe de la colonisation et éclaircit surtout ce qu'elle n'est pas : « 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 » (4). Césaire affirme que, pour le colonisé, il ne s'agissait pas d'une expansion de culture ou

de civilisation moderne. On veut tous croire que les hommes agissent pour s'aider les uns les autres sur terre, mais comme Césaire le constate dans ses écrits, l'homme n'a que des mauvaises intentions quant à la colonisation d'un autre peuple. Jean-Marie Téo évoque cette même réalité dans son film *Afrique je te plumerai* ainsi que les caractéristiques de la colonisation. Téo affirme, comme Césaire, que ni les Britanniques, ni les Allemandes ni les Français ont colonisé le Cameroun pour le bien du peuple indigène. Cette perspective déconstructive du colonialisme se retrouve aussi chez le panafricaniste, Amilcar Cabral dans son texte « History is a Weapon ». Selon l'hypothèse de la colonisation utopique d'Amilcar Cabral, le pays dominant « succeeds in imposing itself without damage to the culture of the dominated people-that is, to harmonize economic and political domination of these people with their cultural personality » (1). Malheureusement, cela n'a jamais été possible car, comme le dit Cabral, « the broad experience of mankind allows us to postulate that it has no practical viability: it is not possible to harmonize the economic and political domination of a people, whatever may be the degree of their social development, with the preservation of their cultural personality » (1). C'est ainsi que la colonisation devient un ethnocide, Cabral l'exprime en ces termes : « culture is an essential element of the history of a people ». Par conséquent, détruire la culture d'un peuple, c'est détruire par la suite leur histoire, leur esprit (2). Téo emploie le terme « génocide » dans son film ainsi : « la grande victoire de la colonisation est aussi d'avoir réussi un véritable génocide culturel » (*Afrique je te plumerai*). Il montre les éléments du génocide dans son film : la destruction de l'histoire et de la culture indigène et la destruction de la liberté d'expression. Cabral décrit ce procédé du génocide à l'aide d'une comparaison métaphorique avec la croissance d'une fleur : « Just as with the flower in a plant, in culture there lies the capacity for forming and fertilizing the seedling which will assure the continuity of history, at the same time assuring the prospects for evolution and progress of the society in question » (3). La culture d'un peuple symbolise

l'avenir, mais si on l'enlève, comme une fleur, elle meurt. A partir de cette mort, le progrès et l'évolution est très difficile, comme dit Téo, « un peuple qui n'a pas de passé, n'a pas de présent, ni d'avenir » (*Afrique je te plumerai*).

Ces affirmations de Césaire et de Cabral s'appliquent au symbole qu'utilise Téo pour comparer la colonisation à une histoire enfantine, « le pays des alouettes ». Dans cette histoire ce sont les colonisateurs qui sont les « chasseurs » et les colonisés sont les « alouettes » et ces alouettes doivent travailler pour les chasseurs, « même les enfants » (*Afrique je te plumerai*). Comme Téo, Césaire dévoile la racine de la violence coloniale et à quel point elle s'est répandue : « il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale » (6). Cette notion devient réelle dans le film de Téo avec la scène où un policier frappe un homme dans la rue, une image renforcée par la scène d'avant où on voit l'innocence de l'enfant qui grandit et se fait frapper par les colonisateurs, les hommes supposés d'être « civilisés ». Pour Césaire, la civilisation et la colonisation ne sont pas semblables, elles ne coexistent pas pour le peuple colonisé, plutôt elle est la « tête de pont dans une civilisation de la barbarie d'où, à n'importe quel moment, peut déboucher la négation pure et simple de la civilisation » (9). Le spectateur aperçoit cette « barbarie » à travers la civilisation européenne installée par force tout le long du film de Téo. Il y a la barbarie physique dans des scènes où le peuple est battu, et il y a même une scène où on voit le cadavre d'un enfant (*Afrique je te plumerai*). D'autre part, définissant la colonisation encore plus sombrement comme une « contagion », Léopold Sédar Senghor, dans son poème « Que m'accompagnent Koras et Balafong », demande à Dieu de le laver « de toutes ses contagions de civilisé » (289). Césaire définit la colonisation comme étant l'opposée de la civilisation, Senghor la compare à une « contagion » et Téo montre sa barbarie sur l'écran. Pour un peuple colonisé, le passé, devient une clé à la vie ainsi

l'urgence de la justice, de la vérité et de l'égalité est évoquée par des écrivains et des cinéastes qui insistent sur la découverte de leur propre histoire.

Césaire, comme Téo, se sert du passé pour montrer ce qui a été volé au peuple colonisé : « je parle d'économies naturelles, d'économies harmonieuses et viables, d'économies à la mesure de l'homme indigène désorganisés, de cultures vivrières détruites, de sous-alimentation installée, de développement agricole orienté selon le seul bénéfice des métropoles, de rafles de produits, de rafles de matières premières » (12). Il fait référence aussi au peuple avant la colonisation en tant que « sociétés communautaires, des sociétés démocratiques, coopératives et fraternelles » (13). Césaire suggère que la civilisation indigène a été salie par la contagion des impérialistes et que ces peuples indigènes étaient capables d'avoir des sociétés qui fonctionnaient avant la colonisation. Téo évoque la même destruction de sa propre culture en relevant les capacités du peuple indigène ; par exemple, il confirme que « La dynastie Bamoun a créé 48 écoles mais qui ont été détruites par les Français car elles étaient un obstacle à la colonisation » (*Afrique je te plumerai*). Cet obstacle à la colonisation était leur histoire, leur fierté, enlevée comme leur agriculture, et les colonisateurs n'ont laissé que « le déchet toxique » (*Afrique je te plumerai*). Césaire, aussi, note l'idée du vide qui restait pour le colonisé : « On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres » et « des sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées » (9-12). Des sociétés vidées, bouleversées, c'est évident qu'une telle rupture créerait un espace turbulent entre le destructeur qui est supposé être civil et le colonisé dont le pays finit par être ravagé.

Le discours de Césaire relate une perspective réaliste de la relation entre le colonisateur et le colonisé : « il n'y a pas de place que pour la corvée, l'intimidation, la

pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies » (11). Téo témoigne de l'existence de ces « cultures obligatoires » par l'imposition intellectuelle sur le peuple camerounais, où dans les bibliothèques on trouve rarement des œuvres des indigènes. On retrouve « la police » et « l'intimidation » lorsque les Camerounais essaient de défendre leurs droits dans la rue et finissent souvent à « la morgue ». On identifie aussi dans le film la présence de « la pression », « le mépris », et « la méfiance » par le travail forcé. Pour revendiquer ces notions à travers le travail forcé, Téo insère une interview avec un ouvrier qui signale que « parmi les travailleurs, beaucoup sont morts, car ils mettaient de la dynamite et ne prévenait même pas les gens » et « ils étaient mal nourris, avaient de la diarrhée et ils n'y avaient pas de soins » (*Afrique je te plumerai*). Il est évident qu'à la suite d'un traitement si injuste et si inhumain, le colonisé se méfie du colonisateur. Césaire explique les raisons de la « méfiance » ainsi : « Je parle de millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la vie, à la danse, à la sagesse. Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme » (12). Léon Gontran Damas relève les raisons d'une telle méfiance aussi dans son poème « Limbé » : « ils ont cambriolé l'espace qui était mien, la coutume, les jours, la vie, la chanson, le rythme, l'effort, le sentier, l'eau, la case, la terre enfumée grise, la sagesse, les mots, les palabres, les vieux, la cadence, les mains, la mesure, les piétinements, le sol » (35). Le vol de l'espace physique, social, et émotionnel d'un peuple crée du scepticisme et ainsi un monde divisé. Il s'agit d'une séparation entre colons et colonisés où l'esprit ne fonctionne que par des juxtapositions : le mensonge versus la vérité, le bien versus le mal, le blanc versus le noir, le dirigeant versus les colonisés, etc. Franz Fanon explique de telles dichotomies dans son œuvre les *Damnés de la Terre*.

Le colonisé vit dans un monde de dichotomies permanentes, comme le décrit Franz Fanon dans *Les Damnés de la Terre* », « le monde du colonisé est compartimenté » et le colonisé vit dans la division du « mensonge versus la vérité ». Fanon proclame aussi que le monde est « rétréci » pour le colonisé et il vit dans le manichéisme, le combat du bien et du mal (56). Tout le monde vit dans le monde du mensonge versus la vérité mais chez les colonisés, ce qui est « mensonge » et ce qui est « vérité » changent selon les vérités des colonisateurs. Une des juxtapositions mentionnées par Fanon, aussi relevé par Téno, est celle entre les Blancs et les Noirs : « on est riche parce que blanc, blanc parce que riche » ou « la ville du colon est une ville de blancs et le colonisé rêve de s'installer à la place du colon » (48). Téno la présente en ces termes : « la couleur blanche égale le succès et la couleur du désespoir est la noire » (*Afrique je te plumerai*). Dans les écrits des colonisés où dans les films au sujet de la post indépendance, le lecteur ou le spectateur se trouve souvent dans deux espaces : celui des « dirigeants » et celui des « colonisés » comme le démontre Fanon et Téno. Dans la mesure où l'environnement physique, social et émotionnel qui entoure le colonisé est en dichotomie permanente : il est inévitable que l'on voie le monde temporel, le passé versus le présent, de la même manière.

Téno alterne entre des images du passé et du présent. Souvent le passé symbolise le mensonge ou les duretés et le présent porte de l'espoir pour l'amélioration de son pays. Le symbolisme du passé et du présent varie selon l'artiste. Léopold Sédar Senghor, par exemple, illustre cette division où le passé, qui est son enfance, est doux, et le présent porte la notion de la perte. Dans le poème « Porte Dorée », Senghor dévoile son bonheur : « j'ai choisi ma demeure près des remparts rebâties de ma mémoire, à la hauteur des remparts ». Ici la mémoire est une échappatoire de la réalité. Dans *Afrique je te plumerai* le spectateur se trouve dans des souvenirs à deux dimensions. Téno plonge le spectateur dans sa mémoire à lui, sa mémoire d'enfance ; ensuite on passe dans son présent, dans l'action du film.

Cependant il met le spectateur dans la mémoire du pays, le Cameroun au moment de la colonisation, et par la suite, on se retrouve au moment actuel du Cameroun. Le spectateur se trouve dans un cercle entre le passé, le présent, le bien, et le mal tout en restant collé à la parole de Téo, la seule stabilité. Les écrits de Fanon et de Senghor, aident à mieux comprendre la perspective du cinéaste, à capturer dans un moment cinématographique la dichotomie du peuple colonisé. Téo note l'importance de l'histoire d'un peuple dans son film, à l'aide d'un proverbe chinois, « un peuple qui n'a pas de passé, n'a pas de présent, ni d'avenir » (*Afrique je te plumerai*). Senghor note aussi cet ethnocide historique, dans son poème « Luxembourg 1939 » : « l'Europe qui enterre le levain des nations et l'espoir des races nouvelles » (320). Cette notion est évidente dans le film à l'aide d'anciennes vidéos qui montrent les indigènes imitant les Européens. L'arrivée de cette culture étrangère a changé les coutumes et les traditions, comme dit Senghor : ils ont « enterré le levain de ces peuples ». De plus Téo traduit cet acte par une scène où on voit un arbre abattu : l'arbre symbolise les Camerounais et la hache symbolise l'Europe.

En plus des « déchets toxiques » et du monde « compartimenté », l'effet fondamental de la colonisation est la psychologie qu'elle suscite. Le germe de la colonisation a produit un sentiment d'« infériorité » chez les colonisés et ce thème est énoncé chez Césaire, Senghor, Damas, et Fanon ainsi que dans *Afrique je te plumerai*. Que la couleur blanche soit « la couleur de la réussite » se lie à la notion de « la psychologie » que Césaire évoque dans son discours. Il fait référence aux limites imposées et incrustées dans la mentalité des occidentaux sur l'histoire du peuple colonisé et leur capacité d'intelligence. « La quintessence du mal », l'idée de Fanon, se lie aussi à celle de Césaire, et Téo démontre tous ces effets psychologiques sur l'écran et oblige le spectateur à les ressentir.

Téno indique la notion de « l'infériorité » lorsqu'il souligne les démarches de l'espoir : « Le seul espoir était l'école pour avoir une place dans le système. C'est comme ça qu'on devient un monsieur, un blanc » (*Afrique je te plumerai*). Cette « infériorité » a été inaugurée par les générations d'avant, car son père le conseille en ces termes : « étudie, mon fils, et tu deviendras comme un blanc, la couleur de la réussite est blanche et la noire est toujours la couleur du désespoir » (*Afrique je te plumerai*). Cette notion ressort dans le *Discours sur le Colonialisme* à plusieurs reprises : Césaire cite M. Alberty Sarraut à propos de la capacité du peuple colonisé à jouir de leurs propres biens, « un prétendu droit d'occupation et je ne sais quel autre droit de farouche isolement qui pérenniseraient en des mains incapables la vaine possession de richesses sans emploi » (8). Césaire milite contre cette conception raciale partout dans son discours, par exemple, il cite Gobineau, « la seule histoire est blanche » et « la seule ethnicité est blanche ». Tout ceci mène à une dépendance intellectuelle ou comme dit Léon G. Damas, le peuple colonisé est « blanchi » (52). Lorsque les colonisateurs sont arrivés, ils ont découvert des civilisations différentes des leurs et ces civilisations étaient incompréhensibles pour les impérialistes. Au lieu de les aider et de les comprendre, on leur a instruit la civilisation occidentale et pour arriver à une assimilation complète, il fallait convaincre l'esprit des indigènes en leur instruisant qu'ils étaient inférieurs aux impérialistes. On trouve aussi cet esprit d'infériorité chez Damas, dans son poème « Solde » où il répète à plusieurs reprises « j'ai l'impression d'être ridicule » et le dernier verset mène cette infériorité à son apothéose, « j'ai l'impression d'être ridicule parmi eux complice, parmi eux souteneur, parmi eux égorgé, les mains effroyablement rouges du sang de leur civilisation » (33). L'effet le plus désastreux du contrôle d'un peuple par un autre est la disparition complète de leur voix ; on parle pour eux et si l'homme colonisé veut changer sa situation, s'il veut s'améliorer à travers la société colonisatrice, on le lui refuse !

Téno, comme les écrivains de la Négritude, cherche à reprendre sa propre histoire et la redonner à son peuple. A cause de la colonisation, le peuple colonisé est « blanchi » par le fait qu'ils n'ont pas de culture, pas d'histoire, pas de rôle dans la communauté mondiale. Comme on l'a déjà constaté, Césaire fait référence à ceci en utilisant le terme « psychologie » de la colonisation. La première idée de cette « psychologie » se trouve chez « De Gourou » dans son livre *Les pays Tropicaux*, et Césaire résume le livre comme étant une déclaration « qu'il n'y a jamais eu de grande civilisation tropicale » qui est évidemment du racisme concernant les pays d'Afrique et d'ailleurs, situant encore la seule valeur chez les peuples de l'Occident (Césaire 20). Une notion encore plus dangereuse se trouve dans la déclaration de M. Caillois, citée par Césaire, « que l'Occident a inventé la science. Que seul l'Occident sait penser ; qu'aux limites du monde occidental commence le ténébreux royaume de la pensée primitive, laquelle, dominée par la notion de participation, incapable de logique, est le type même de la fausse pensée » (33). Toutes ces idéologies deviennent visibles dans le film de Téno où il répète souvent la supériorité des « blancs » et le contrôle de l'Occident sur les bibliothèques, la censure, les écoles, le gouvernement et l'esprit comme si le peuple camerounais était incapable de réussir dans leur propre pays. Le problème le plus marquant de ce contrôle étranger imposé est le résultat, comme le note Césaire que « ce sont les indigènes d'Afrique ou d'Asie qui réclament des écoles et que c'est l'Europe colonisatrice qui en refuse ; que c'est l'homme africain qui demande des ports et des routes » (14). C'est-à-dire que les Occidentaux ont détruit la civilisation qui existait avant leur arrivée mais lorsque les indigènes veulent encore plus de développement pour s'améliorer, il n'y a plus d'aide. Par conséquent, ils se trouvent sans leur civilisation d'origine et avec la civilisation européenne inachevée. Léopold Sédar Senghor évoque cette même idée dans son poème « Liminaire » où il se défend en disant qu'il ne hait pas la France et il admet que ce peuple « a distribué la faim de l'esprit comme de la liberté » (310). C'est ainsi que l'ironie et la frustration apparaît pour

le colonisé. L'Europe lui a donné la soif de connaître le monde occidental à leur manière mais le résultat est le désespoir, comme une des dernières scènes du film de Téo, où on voit un père qui apprend à lire à ses enfants dans la rue (*Afrique je te plumerai*). Les colonisés voulaient toujours plus mais n'avaient plus les moyens de financer leurs projets. C'est pour cela que, revenant à la description de la colonisation, Fanon l'appelle « la quintessence du mal », celle que montre Téo dans *Afrique je te plumerai*.

Revenons à la définition du colonialisme pour bien comprendre son effet sur un peuple. Dans son œuvre *Les Damnés de la Terre*, Franz Fanon constate que la colonisation « modifie l'être » psychologiquement. Cette notion se lie à la notion de « la psychologie » expliquée par Césaire dans son discours. Fanon appelle cet effet psychologique sur le colonisé la « quintessence du mal » (49). Cette « quintessence du mal » est mentale, culturelle, et physique. Le « manichéisme » ou la division injuste faite entre le colon et le colonisé « déshumanise le colonisé et l'animalise » (50). Dans le film de Téo, il y a une scène où les Camerounais portent un homme blanc dans la forêt. Le Camerounais est déshumanisé et au service intégral des blancs. Ce traitement injuste est évident aussi par le « travail forcé » que Téo explique utilisant les anciens travailleurs dans son film. Selon les travailleurs, on ne leur signalait même pas avant de mettre de la dynamite donc il y avait des morts en permanence. La valeur de leur vie n'était même pas reconnue, ils n'étaient que des esclaves pour les colonisés (*Afrique je te plumerai*).

Qu'est-ce qui peut être la conséquence d'une telle atrocité humaine, d'une infériorité imposée par les étrangers ? Soit la violence causée par cette « tension musculaire », comme dit Fanon, qui n'est rendue silencieuse que par la religion, la violence, la fuite ou la révolution intellectuelle (59). Cette partie de l'analyse examinera les tensions créées par la colonisation ainsi que la réaction du colonisé. La religion retient cette tension mais, comme

Senghor l'indique, elle a fait partie du désastre. On analysera Fanon qui explique comment cette violence s'installe à partir d'un peuple qui vit dans la mentalité « de fin du monde » (83). C'est une mentalité où le colonisé vit dans un état de peur, et la violence que cette peur crée n'est pas spécialement dans le but de se venger ; elle est plutôt pour la liberté. Damas décrit le procédé par lequel le colonisé intériorise cette infériorité en haine et Téo exprime cette même haine par des scènes inoubliables dans son film *Afrique je te plumerai*.

Commençons par la violence et sa cause physique que l'on trouve dans le texte de Franz Fanon. Après avoir vu sur son sol « qu'on pouvait le frapper et l'affamer », le colonisé développe « une tension dans ses muscles et il est toujours en attente » (59). Cette « tension » est libérée des fois chez les colonisés et ils sont punis pour la moindre réaction. Ils sont traités « d'hystériques » ou bien, le colonisateur impose la religion qui devient « une voie » où le colonisé croit que « la cause de ses maux et de la misère du destin revient à Dieu » (59-61). La religion est une suite logique à la colonisation, la religion représente la paix et la croyance au destin. Imposant la religion aux indigènes en même temps qu'un ethnocide aide le processus pour les colonisateurs car ils apprennent ce qui leur arrive est leur destin. Par conséquent, il y a moins de révolutions car les indigènes croient que les impérialistes ont raison. Le rôle de la religion est constaté chez Fanon : « l'indigène est l'ennemi des valeurs européennes, il est le mal absolu et c'est la religion chrétienne qui combat les instincts, le mal » (50). Senghor exprime aussi le rôle du christianisme dans son poème « Prière de Paix » où malgré qu'il soit chrétien, fait passionnément cette remarque,

Et les chrétiens, abjurant Ta lumière et la mansuétude de

Ton cœur

Ont éclairé leurs bivouacs avec mes parchemins, torturé mes

talbés, déporté mes docteurs et mes maîtres-de-science.

Leur poudre a croulé dans l'éclair la fierté des tatas et des

collines

Et leurs boulets ont traversé les reins d'empires vastes

comme le jour clair, de la Corne de l'Occident jusqu'à

l'Horizon oriental

Et comme des terrains de chasse, ils ont incendié les bois

intangibles, tirant Ancêtres et génies par leur barbe paisible.

Et ils ont fait de leur mystère la distraction dominicale de

bourgeois somnambules.

Car il faut bien que Tu pardonnes à ceux qui ont donné la chasse à mes
enfants comme à des éléphants sauvages. (347)

Ici Senghor relève que le christianisme égalait le colonialisme et que, caché derrière une religion, il y avait les actes de malveillance. Téo mentionne la religion aussi dans son film, « la colonisation égale le christianisme » et ici on témoigne, une fois de plus, que la religion était l'intermédiaire comme l'a expliqué Fanon (*Afrique je te plumerai*).

Cet état de contrôle non naturel et son emprisonnement physique et psychologique ne mènent qu'à la violence ! Fanon l'explique ainsi : « le colonialisme n'est pas une machine à penser, n'est pas un corps doué de raison. Il est la violence à l'état de nature et ne peut

s'incliner que devant une plus grande violence » (66). Pour le colonisé, « seule la violence paie » car, à cause de tant d'années d'oppression, l'égalité ne suffit plus, « les masses veulent la ferme du colon, ils veulent sa place » (65). Fanon analyse comment s'installe cette violence :

Mais comment passons-nous de l'atmosphère de violence à la violence en action ? Qu'est ce qui fait exploser la marmite ? Il y a le fait, d'abord, que ce développement ne laisse pas inentamée la béatitude du colon. Le colon qui « connaît » les indigènes s'aperçoit à plusieurs indices que quelque chose est en train de changer. Les autorités prennent en effet des mesures spectaculaires, arrêtent un ou deux leaders, organisent des défilés militaires, des manœuvres, des vols aériens. Les baïonnettes et les canonnades renforcent son agressivité. Un incident banal et le mitraillage commence ». (75)

La violence est une suite attendue surtout lorsqu'un peuple est toujours dans un état de panique ou comme dit Fanon, « les colonisés vivent dans une atmosphère de fin du monde et ils estiment que rien ne doit leur échapper » (83). Il est évident aussi qu'à force d'être « déshumanisé » et « animalisé » par les colons, cela n'est pas choquant que « le colonisé commence à fourbir ses armes pour les [colonisateurs] faire triompher » (51). Le but de cet esprit violent n'est pas non plus pour se venger mais plutôt pour la libération, comme dit Fanon, « le jeune colonisé découvre le réel et le transforme dans le mouvement de sa praxis, dans l'exercice de la violence, dans son projet de libération » (64). Cette infériorité tourne en une haine profonde chez Léon Damas dans son poème « Si souvent » :

Si souvent mon sentiment de race m'effraie
 autant qu'un chien aboyant la nuit

une mort prochaine
quelconque
je me sens prêt à écumer toujours de rage
contre ce qui m'entoure
contre ce qui m'empêche
à jamais d'être un homme
Et rien ne saurait autant calmer ma haine
qu'une belle mare
de sang
faite
de ces coutelas tranchants
qui mettent à nu
les mornes à rhum. (42)

Téno illustre cette violence par des images des Camerounais dans la rue qui manifestent pour leurs droits. La scène la plus intense est celle où on voit le résultat de cette violence : un enfant meurt dans la rue. Toute cette haine, que les écrits de Césaire, Senghor et Damas illustrent, devient vivante à nos yeux par la pire des atrocités, la mort d'un enfant qui représente l'innocence pure !

En résumé, selon ces écrivains qui ont vécu le colonialisme et Téo qui le montre dans son film, *Afrique je te plumerai*, un des effets que promulgue la colonisation est l'infériorité et cette infériorité mène à une suite inévitable de violence. Comme dans le film de Téo, après l'indépendance, « tout va, croyait-on, enfin changer » dans la mesure où l'indépendance devrait égaler la paix. Considérons les théories de Césaire et de Kwame Nkrumah pour réaliser la suite de la colonisation, le « néocolonialisme ». Analysons le néocolonialisme intellectuel et social à partir du film de Téo et par suite, à partir de *Guelwaar*, où les aides alimentaires deviendront un lien débilisant soutenu par les pays occidentaux plutôt qu'un acte philanthropique. C'est pour cette raison qu'Amilcar Cabral milite contre les aides alimentaires et s'appuie sur l'importance de la production interne d'un pays dans ses écrits qui indiquent ainsi les combattants de la révolution, c'est-à-dire les paysans.

Dans *Afrique je te plumerai*, Téo explique le jour de l'indépendance du Cameroun ainsi : « Le premier janvier 1960, après trois siècles d'esclavage et de colonialisme, une lumière apparaît au bout du tunnel. On a appris que des Africains prenaient en charge leurs affaires. Tout va, croyait-on, enfin changer ». Il a montré dans ce film que cela n'est pas le cas. Le néocolonialisme s'installe, les liens entre les pays colonisés et l'Occident se soudent d'une manière financière et les dirigeants deviennent malhonnêtes. Aimé Césaire avait bien prévenu le monde du danger du néocolonialisme dans son discours, citant le président américain Harry Truman : « Aide aux pays déshérités, le temps du vieux colonialisme est passé » (39). Le néocolonialisme, qui se cache derrière les actes philanthropiques est parfois à la base de la destruction de la dignité, de l'indépendance et des biens d'un peuple. Césaire explique ainsi les débuts du néocolonialisme : « Les bulldozers et les investissements massifs de capitaux ». Il souligne qu'il faut faire attention, car il peut y avoir de la difficulté à s'échapper d'une telle domination (39). Elargissant la perspective de Césaire sur ce néocolonialisme, voyons la définition du « néocolonialisme » par Kwame Nkrumah, un

partisan du mouvement panafricaniste, dans son texte « The Mechanisms of neocolonialism » :

Faced with the militant peoples of the ex-colonial territories in Asia, Africa, the Caribbean and Latin America, imperialism simply switches tactics. Without a qualm it dispenses with its flags, and even with certain of its more hated expatriate officials. This means, so it claims, that it is 'giving' independence to its former subjects, to be followed by 'aid' for their development. Under cover of such phrases, however, it devises innumerable ways to accomplish objectives formerly achieved by naked colonialism. It is this sum total of these modern attempts to perpetuate colonialism while at the same time talking about 'freedom' which has come to be known as *neo-colonialism*. (1)

Nkrumah explique notamment leurs « méthodes »: « they [the former colonizers] set up military bases or stationing troops in former colonies, they demand rights: land concessions, rights for oil, the right to provide aid » (4). Une autre technique que signale Nkrumah est « the use of high rates of interest » et un exemple en est le fait que, « figures from the World Bank for 1962 showed that seventy-one Asian, African and Latin American countries owed foreign debts of some \$27,000 million, on which they paid in interest and service charges of some \$5 million » (3). Une autre notion soulignée par Nkrumah est le lien entre les pays dominants et les coups d'états ou le meurtre « of the newly emerging nations' best leaders » (6). Encore, cet acte du néocolonialisme est démontré par Téo dans son film par le meurtre de grands leaders de l'Afrique comme Patrice Lumumba ainsi que ceux de l'UPC. L'UPC, ou l'Union des Peuples Camerounais, expliqué dans le premier chapitre, « luttait pour la libération nationale et demandaient la réunification des deux Cameroun ainsi que

l'indépendance » (*Afrique je te plumerai*). Téo dresse une liste des leaders qui ont été assassinés : « Ruben Um Nyobe, le secrétaire générale de l'UPC ; Ernest Ouandié, le président du C.R. de l'UPC ; et Félix-Rouland Moumie, le président de l'UPC » (*Afrique je te plumerai*). En plus de déclarer le meurtre des leaders, un lien explicite au néocolonialisme, Téo démontre le thème de « la quintessence du mal » que Fanon a souligné. Il s'agit d'une frustration profonde pour un peuple qui veut avancer mais qui est limité par ceux qui ont voulu développer justement cette soif de connaissance. Par conséquent, comme l'indique Fanon, le colonisé devient un « animal politique » qui ne s'arrêtera jamais avant de changer sa situation socio-économique.

Le néocolonialisme apparaît dans *Afrique je te plumerai* à travers l'hégémonie intellectuelle et financière. Téo illustre explicitement les limitations imposées sur les Camerounais dans leur choix de littérature à cause de l'hégémonie qui se fait sentir dans les bibliothèques nationales. Il y a une scène où le bibliothécaire avoue qu'il faut trouver les livres écrits par les Africains dans « les centres culturels qui ne sont pas proches des gens et c'est pour ça que les Camerounais ne lisent pas » (*Afrique je te plumerai*). Ici encore on remarque l'infériorité et la soif de connaître, nées à partir de la colonisation mais les développements sont laissés inachevés par les colonisateurs. Il s'agit d'un peuple qui cherche à se développer et à lire ses propres écrits mais qui est limité par une culture étrangère. Comme le dit Téo, « chez nous il n'y a que deux saisons, même en saisons l'Europe nous dépasse », une expression dite directement après la scène de la bibliothèque symbolisant que les Européens sont plus nantis ! La soif de connaître, comme l'a mentionné Léopold Sédar Senghor, n'est que frustrant pour les Camerounais et Téo illustre ceci à travers un garçon qui vole un livre (*Afrique je te plumerai*). Ce garçon symbolise tout le peuple Camerounais et leur désir d'apprendre et de s'améliorer. Par la suite Téo a créé une scène qui a lieu à SOPECAM, la Société de Presse et d'Éditions du Cameroun, et il met en question

l'indépendance de la publication des livres au Cameroun. Par exemple, dans cette scène, Marie demande au directeur des publications ce qui l'empêche de fabriquer des livres pour des pédagogues à la place des Français (*Afrique je te plumerai*). Ici il s'agit clairement du contrôle occidental qui tient le Cameroun et le prive de tous les actes culturels indépendants, comme le constate Téo : « 70 % du monde sont des pays en voie de développement et ils ne produisent que 20 % de leurs livres » (*Afrique je te plumerai*). Le danger de ces caractéristiques du néocolonialisme est ainsi expliqué par Téo :

Nous avons la capacité de publier nos propres livres. De plus nous sommes maîtres de nos programmes scolaires, donc comment expliquer cette dépendance sur la France ? Si la société ne fait que le profit des livres étrangers c'est la mort de notre littérature. A travers la littérature, c'est la réflexion qu'on assassine, c'est la mort de notre mémoire collective, une mort programmée, organisée. (*Afrique je te plumerai*)

Frantz Fanon explique la mentalité des héritiers du colonialisme ainsi que la raison pour laquelle ils créent leurs œuvres artistiques d'une manière politique, autrement dit, la raison pour laquelle « le colonisé » fait partie « des animaux politiques ». Comme l'analyse des chapitres précédents avaient indiqué, Téo montre explicitement ses intentions politiques en utilisant des scènes de la vie réelle, alors qu'Ousmane Sembène est plutôt comme Léopold Sédar Senghor, qui délivre un message subtilement. Observons le style d'écriture de Senghor dans l'article « L'impossible fondement des théories postcoloniales : Le commerce du génie dans une société en devenir » par Armand Colin : « Senghor réussit le tour de force de penser la question de l'autre en se plaçant au cœur de la pire des violences, et sans jamais nous le faire ressentir » (81). Le deuxième chapitre a prouvé que Sembène « believed that even the most didactic message should be housed in an entertaining fictional form » (Harrow 80).

C'est ainsi qu'il montre les thèmes de la révolution anti-néocolonialiste, d'une manière implicite comparée à Jean-Marie Téo, mais le message est aussi politique et universel que celui de Téo.

Tout le film *Guelwaar* revendique des thèmes politiques, car Sembène, comme Téo, est aussi « un animal politique ». Il y a une scène où Sembène se sert d'un microcosme de la société. Guelwaar donne une liste de sujets de discussion chez lui : « la faim, la sécheresse, le détournement d'aide vendu par les membres des parties, la création illicite des profits, le vol des fonds publics, etc. » (*Guelwaar*). Par suite, Guelwaar donne un discours inoubliable contre les aides alimentaires, les identifiant comme un acte débilisant contre son pays et son peuple. Rappelons quelques proclamations de ce fameux discours avant de l'analyser à la lumière des théories de Franz Fanon et d'Amilcar Cabral :

Nos dirigeants, jubilants, se pavanent devant nous comme si ces dons étaient le fruit de leur transpiration. Quant à nous, nous peuple muet et sans dignité, nous dansons devant ces dons. Quelle humiliation ! Quand allons-nous savoir qu'une famille ne peut se bâtir, se solidifier, s'enraciner dans la mendicité à perpétuité ? Ces dons fréquemment distribués nous assassinent ! L'opprobre est lorsque tout un peuple attend qu'un autre peuple le nourrisse et ce peuple n'aura qu'un mot de générations en générations, merci, merci, merci ! (*Guelwaar*)

Dans le film, ce discours est la partie principale du film, ce qui indique que Sembène voulait influencer le peuple sénégalais à propos de l'importance de l'indépendance nationale et à utiliser sa propre terre, ses propres biens. Frantz Fanon suscite cette même notion dans son œuvre, *Les Damnés de la Terre* : « pour le colonisé, le plus essentiel c'est la terre qui assure le pain et la dignité » (52). Sembène était un partisan de ces pensées « panafricanistes » et

luttait contre le néocolonialisme. On a constaté dans le chapitre précédent que Sembène était très influencé par le marxisme, et Amilcar Cabral l'était aussi. Tom Meisenhelder signale que la théorie de Cabral se basait sur le marxisme dans son article, « Amilcar Cabral's theory of class suicide and revolutionary socialism : through the understanding of the real socio-economic situation of the third world » (2). Lié directement au discours de Guelwaar, on reconnaît que, « Colonialism, Imperialism, for Cabral, is a structure of exploitation where the imperialist power controls the development of the forces of production in another society and thereby takes charge of its history » (2). Dans le deuxième chapitre il a été confirmé que Sembène ciblait bien une audience de jeunes et de paysans, et Cabral note l'importance de cette classe aussi pour créer des changements dans une société : « Cabral recognized that peripheral societies were composed mostly of peasants and that it is this class that necessarily would be the largest physical force in any successful social revolution » (2). En plus de la corrélation entre les idées promulguées par Sembène dans *Guelwaar* et celles trouvées dans les écrits de Cabral qui luttait contre ce lien néocolonialiste entre l'Occident et les pays africains, on trouve aussi l'importance de la production interne d'un pays. Selon Cabral :

Real social change involved winning indigenous control over the forces of production while mere political independence would result in continuation of imperialism as neocolonialism. Political independence is not the end of the liberation struggle but only a phase within it. History, itself, after all, is determined by the development of the forces of production, so a people can only reclaim its history by gaining control over their own productive technologies. Anything else is simply neocolonialism. (2)

Fanon s'appuie aussi sur l'importance de la terre pour le colonisé, car c'est ce qui lui a été volé, sous ses propres pieds. Ensuite, sur leurs propres terres, on leur fait croire que ce terrain qui leur appartient à eux depuis le début des temps, appartient, en fait, à l'Occident.

C'est ici où la « psychologie » devient nécessaire pour que le peuple indigène suive ses « maîtres » colonisateurs et fasse le travail forcé. Par le travail forcé, ils construisent tous les outils nécessaires pour avancer la culture étrangère sur leur terre, mais leur transpiration ne vaut que le progrès des autres. Le progrès, au moment du colonialisme, n'était qu'un progrès qui avançait ce lien financier entre l'Europe et ses terres riches. L'indépendance arrive pour les colonisés, pour beaucoup dans les années soixante, et on croit avoir trouvé le remède enfin, mais ce n'est qu'un pansement sans médicament ! Oui, il y a du progrès et de l'opportunité grâce à la langue française pour l'immigré mais la souffrance suit ce progrès. Cette souffrance, aurait-elle pu être évitée ? Jean-Marie Teno montre dans *Afrique je te plumerai* ce que c'était le colonialisme et ses « déchets » intellectuels, physiques et financiers, et Sembène montre un problème de dépendance toujours présent dans le monde aujourd'hui. C'est grâce à Aimé Césaire, Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor, Léon G. Damas, Amilcar Cabral et Kwame Nkrumah que l'on arrive à ressentir leur passion, leur haine et leur réussite et non à les apprécier que par l'esthétique de leurs films.

Œuvres Citées

Afrique je te plumerai. Dir. Jean-Marie Téo. California Newsreel, 1988.

Cabral, Amilcar. « History is a Weapon. » *The Program of Eastern African Studies*.

02/20/1970. Web. 02 Feb. 2015.

Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*. Paris : Présence Africaine, 1955.

Colin, Armand. « L'Impossible fondement des théories postcoloniales : Le commerce du génie dans une société en devenir. » *Littérature* 154 (2009) : 67-81.

Damas, Léon G. *Pigments*. Paris : Présence Africaine, 1962.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. New York: Grove Press, 1963.

Guelwaar. Dir. Ousmane Sembène. California Newsreel, 1993.

Meisenhelder, Tom. « Amilcar Cabral's theory of class suicide and revolutionary socialism. »

MJ, 06/09/2007. Web. 02/02/2015.

Nkrumah, Kwame. « Introduction. » *Neo-Colonialism, the Last Stage of Imperialism*, 1965.

Web. 01 Feb.2015.

Nkrumah, Kwame. « The Mechanisms of neo-colonialism. » *Neo-Colonialism, the Last Stage of Imperialism*, 1965. Web. 01 Feb. 2015.

Senghor, Léopold Sédar. *Collected Poetry*. University of Virginia Press, 1998.

Conclusion

Jean-Marie Téo et Ousmane Sembène utilisent le pouvoir des microcosmes pour donner un message au monde. Yaoundé, la capitale du Cameroun incarne l'esprit de l'individu colonisé qui doit se battre dans le monde pour améliorer son pays. Téo s'adresse au monde, « Yaoundé, ville cruelle » et « Yaoundé, ville bijou » pour annoncer les échecs ainsi que les possibilités de son pays. Il en est de même avec les personnages dans le film de Sembène qui incarnent les controverses présentes au Sénégal ainsi que dans toute l'Afrique. Le discours de Guelwaar est l'élément le plus explicite du film qui réveille la communauté mondiale au sujet des aides alimentaires. Les atrocités que la colonisation a créées ont été soulignées par *Afrique je te plumerai* et les dangers du néocolonialisme pour un peuple ont été soulignés dans *Guelwaar*.

Le style unique de ces deux films intrigue les spectateurs de toutes classes sociales et de toutes origines ethniques. Le message est explicite dans *Afrique je te plumerai* et dans *Guelwaar*, mais il y a plusieurs niveaux de réception. Par exemple, L'Occidental qui connaît peu de l'histoire du colonialisme en Afrique, regarde *Afrique je te plumerai* et se trouve bouleversé par toutes les informations du film et choqué par les atrocités car ce sont de vraies images de violence et de mort. Le Camerounais qui regarde ce film voit certainement les voies d'opportunité et de changement qu'il peut y avoir dans son propre pays. Dans ces cas-là, Téo a réussi à changer le monde avec un seul film. Subtilement Sembène fait de même avec *Guelwaar*, où, à première vue, le film est très beau et l'intrigue est intéressante mais en réfléchissant, l'Occidental se rend compte de la polémique sur les aides alimentaires dans le monde entier. Le Sénégalais qui regarde *Guelwaar* remet certainement en question aussi l'origine des coutumes sénégalaises ainsi que le pouvoir de la tradition et de la dignité pour lequel Sembène militait.

Le colonialisme et le néocolonialisme, des conceptions toujours présentes aujourd'hui dans la communauté globale sont des sujets qui méritent la réflexion de toute personne. C'est ainsi que ces deux films sont des légendes de leur genre qui réveillent le monde et promulguent l'action de la part des peuples colonisés ainsi que des autres.

Œuvres Citées

Afrique je te plumerai. Dir. Jean-Marie Téno. California Newsreel, 1988.

Akudinobi, Jude. « Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny. »

Research in African Literatures 32 (2001): 123-142.

Breitinger, Eckhard. « Lamentations Patriotiques: Writers, Censors and Politics in

Cameroon. » *African Affairs* 92 (1993): 557-575.

Cabral, Amilcar. « History is a Weapon. » The Program of Eastern African Studies.

02/20/1970. Web. 02 Feb. 2015.

Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*. Paris : Présence Africaine, 1955.

Colin, Armand. « L'Impossible fondement des théories postcoloniales : Le commerce du

génie dans une société en devenir. » *Littérature* 154 (2009): 67-81.

Creevey, Lucy. « Islam, Women and the Role of the State in Senegal. » *Journal of Religion*

in Africa 26 (1996): 268-307.

Damas, Léon G. *Pigments*. Paris : Présence Africaine, 1962.

Fall, Babacar. « Le Travail forcé en Afrique Occidentale française (1900-1946). »

Civilisations 41 (1993): 329-336.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. New York: Grove Press, 1963.

Fronty, François. « Approches d'une Esthétique Africaine. » Groupe d'Etude Cinéma du Réel

Africain, 2009. Web. 03 Jan. 2015.

Geschiere, Peter. « Chiefs and Colonial Rule in Cameroon: Inventing Chieftaincy, French

and British Style. » *Africa: Journal of the International African Institute* 63

(1993): 151-175.

Guelwaar. Dir. Ousmane Sembène. California Newsreel, 1993.

Gunther, John. *Inside Africa*. New York, New York: Harper and Brothers, 1953.

Hallett, Robin. *Africa since 1875*. Don Mills, Canada: University of Michigan Press, 1974.

Harrow, Kenneth. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to*

Postmodernism. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2007.

Janin, Pierre et Charles-Edouard de Suremain. « La Question alimentaire en Afrique. »

Revue Tiers Monde 46 (2005): 727-736.

Jones, D.H. « The Catholic Mission and Some Aspects of Assimilation in Senegal. »

The Journal of African History 21 (1980): 323-340.

Meisenhelder, Tom. « Amilcar Cabral's theory of class suicide and revolutionary socialism. »

MJ, 06/09/2007. Web. 02/02/2015.

Niang, Sada, Gadjigo, Samba et Ousmane Sembène. « Interview with Ousmane Sembène.»

Research in African Literatures 26 (1995): 174-178.

Niang, Mamadou. « Sembène, Ousmane-1923-2007, An Appreciation by Mamadou Niang. »

Online Video Clip. *You Tube*. You Tube, 21 Dec. 2011. Web. 05 Jan. 2014.

Njeuma, Martin. « Reunification and Political Opportunism in the Making of Cameroon's

Independence. » *Paideuma* 41 (1995): 27-37.

Nkrumah, Kwame. « Introduction. » *Neo-Colonialism, the Last Stage of Imperialism*, 1965.

Web. 01 Feb. 2015.

Nkrumah, Kwame. « The Mechanisms of neo-colonialism. » *Neo-Colonialism, the Last*

Stage of Imperialism, 1965. Web. 01 Feb. 2015.

Pfaff, Françoise. *Focus on African Films*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press,

2004.

Pfaff, Françoise. « *Guelwaar* by Ousmane Sembène, Jacques Perrin, Marie-Aimée Debril. »

Cinéaste 20 (1993): 48-49.

Senghor, Léopold Sédar. *Collected Poetry*. University of Virginia Press, 1998.

Thackway, Melissa. *Africa shoots back : Alternative Perspectives in Sub-Saharan*

Francophone African Film. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. London, England : University of

California Press, 1994.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema*. Minneapolis, MN: University of

Minnesota Press, 2002.

Villalon, Leonardo. « Senegal. » *African Studies Review* 47 (2004): 61-71.