

## **La postcolonie subsaharienne: Imagination et médiation dans *Afrique, je te plumerai, Clando, Xala et Guelwaar***

**Philip Ojo**  
*Agnes Scott College*

Dans le cadre de cet article, le terme « postcolonie » englobe les situations sociale, culturelle, économique et politique des états africains depuis les indépendances. Cela implique les réalités locales qui sont généralement caractérisées par le désenchantement que suscitent les conditions de vie difficiles, les injustices sociales et les abus institutionnels. En effet, « il est un truisme d'affirmer aujourd'hui que l'Afrique se porte mal, qu'elle traverse les crises les plus accentuées aux plans politique, économique, juridique, sociologique » (Obiang 1) ; les désillusions et les inquiétudes conduisent à un profond pessimisme qui se nourrit des conflits résurgents et de l'incurie politique.

Cet échec généralisé des indépendances africaines a considérablement influencé la scène artistique et littéraire, dont le nouveau discours se focalise désormais sur le présent et l'avenir des Africains. Il a donné naissance à un art critique qui cherche à comprendre, à exposer, à provoquer une prise de conscience et à proposer des solutions pratiques aux difficultés de la sous-région (Barber 2, 6).

Cet art engagé s'est particulièrement développé dans le champ du cinéma. En raison du pouvoir irrésistible des images, du son et du rythme de ce médium, accessible tant aux lettrés qu'aux illettrés, le cinéma facilite la construction et la déconstruction des discours sociaux. Cet art de communication et de divertissement populaire captivant construit un réalisme qui le rend singulièrement efficace pour l'éducation et la sensibilisation du peuple sur les questions sociales en postcolonie. En tant que dispositif social et artistique, le cinéma est le médium par excellence pour pénétrer les esprits des gens, pour influencer leurs vies quotidiennes et pour les responsabiliser face à leurs devoirs civiques (Hondo 40, Malkums et Armes 177). C'est cet avantage multidimensionnel que les cinéastes africains tels que Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Souleymane Cissé, Med Hondo, Haïle Gerima, Jean-Marie Teno et Sembène Ousmane exploitent pour aboutir à une représentation inédite des réalités africaines. Le cinéma est de ce fait utilisé comme un important véhicule artistique pour donner une voix au peuple; il est devenu un outil d'éducation idéologique et une arme de combat contre les injustices qui sévissent dans la société, comme le démontre la critique virulente de l'époque postcoloniale dans le cinéma africain.

Lorsque dans les années soixante, les puissances européennes ont octroyé l'indépendance à la majorité de leurs anciennes colonies, les Africains s'attendaient à une autonomie et à une prospérité réelles. Mais près de cinq décennies plus tard, les réalités sociales, économiques et politiques du continent sont peu encourageantes: à la

place du colonialisme entrepris par l'Occident s'est installé un autre type d'oppression imposé par les nouveaux dirigeants africains. L'accession à la souveraineté nationale n'est que symbolique puisque les affreuses réalités de la colonisation perdurent : plusieurs pays africains connaissent l'injustice, les abus institutionnels et la déchéance socio-économique. C'est précisément ce triste profil de la postcolonie africaine que représentent de nombreuses productions cinématographiques telles que *Afrique, je te plumerai* et *Clando* de Jean-Marie Teno<sup>1</sup> ainsi que *Guelwaar* et *Xala* de Sembène Ousmane<sup>2</sup> que cette étude cherche à analyser en vue d'identifier le dispositif artistique employé pour représenter la condition postcoloniale.

*Afrique, je te plumerai*, film-documentaire réalisé en 1991 au milieu de graves troubles sociaux, fait œuvre de dénonciation du régime en place et des mentalités au Cameroun dont le cas représentatif de plusieurs pays africains. Teno suggère que les indépendances africaines sont sans effet, car il semble y avoir continuité de l'Afrique coloniale dans l'époque postcoloniale. Les questions de la domination occidentale et de l'impérialisme culturel y sont bien soulignées. *Clando* (1996), du même cinéaste, se sert de l'histoire d'une seule personne, le protagoniste Sobgui Anatole, une grande incarnation de l'Afrique en quête de liberté, pour soulever des questions postcoloniales caractéristiques de l'Afrique. Teno part de la série de grèves et de manifestations pour la liberté d'expression, la démocratisation et le multipartisme au Cameroun dans les années 90 pour dénoncer un certain nombre de maux liés à l'administration post-indépendance.

Dans *Guelwaar* (1992), Sembène met en scène une carence administrative qui a conduit à l'enterrement, par erreur, d'un catholique, Pierre Henri Thioune, dit Guelwaar, dans un cimetière musulman. Cette histoire lui permet de critiquer le conflit religieux récurrent entre musulmans et chrétiens. Il profite de ce contexte pour exposer la question de l'aide alimentaire de l'Occident qui perpétue la dépendance de l'Afrique et les difficultés socio-économiques qui conduisent à la déchéance morale. Pour sa part, *Xala* (1975) propose un traitement unique de la situation postcoloniale tant par son fond que par ses images. Le protagoniste, El Hadji Abdu Kader Beye, Président-Directeur-Général d'une compagnie de négoce, prototype de la nouvelle bourgeoisie africaine et membre de la Chambre de Commerce et d'Industrie, décide de prendre une troisième femme pour affermir son statut. Malheureusement, il est impuissant la nuit de ces noces grandioses qui d'ores et déjà le conduisent à la faillite. Son *xala*<sup>3</sup> est une illustration parfaite de l'échec généralisé des indépendances africaines.

Le dispositif audio-visuel et le rythme des films choisis mettent en relief plusieurs aspects des problèmes de la postcolonie africaine: échec politique, répression et violence meurtrière, dépendance économique, déchéance matérielle, impérialisme culturel et fanatisme religieux.

## L'échec politique

La machine étatique des pays africains est souvent façonnée selon les modèles occidentaux qui ne conviennent pas toujours aux réalités locales. Dans beaucoup de cas, on constate une ingérence des anciens colonisateurs dans les affaires politiques des états indépendants d'Afrique. Le déroulement de *Afrique, je te plumerai* met en valeur le paradoxe fondamental des indépendances qui ont été octroyées après la liquidation des militants anticoloniaux les plus audacieux<sup>4</sup> comme l'évoque la récitation cadencée de « l'allégorie des alouettes » dans le documentaire :

Les chasseurs étrangers qui occupent le pays des alouettes doivent un jour partir [...] En partant, ils installent au village un nouveau chef. C'était un chef comme voulaient les chasseurs. [...] Depuis ce jour-là, il y a eu dans ce village une race d'alouettes très bizarres qui n'avaient aucun respect pour leurs frères, qui les traitaient comme des esclaves [et] qui pactisent avec l'ennemi. (Transcription de Teno in Mégevand et Teno 2-3)

La scène d'ouverture de *Xala* est une cérémonie de célébration de la prise de pouvoir par les dirigeants africains à la tête de la Chambre de Commerce et d'Industrie, dans une ambiance entièrement africaine y compris par les danses et vêtements. Pendant que passe en fond sonore le discours inaugural du Président proclamant le transfert de pouvoir aux Africains, les nouveaux dirigeants, d'un air orgueilleux, limogent les dirigeants français et débarrassent la salle de tout ce qui a rapport à la colonisation – vêtements, décoration et autres articles. La voix hautaine du Président est distincte :

Nous devons prendre en charge toutes les directions [...] C'est l'aboutissement de notre lutte pour notre vraie indépendance. [...] Ce sont les fils du peuple qui dirigent le peuple dans l'intérêt du peuple [...] Notre indépendance est complète.

Mais, dès la deuxième scène, on voit un officier français qui commande le peloton de soldats africains chargé de la sécurité des nouveaux dirigeants. Ces derniers sont tous vêtus en costumes occidentaux tandis que les couleurs du drapeau français sous lequel le président choisit de placer sa photo ornent la salle. C'est alors que deux anciens dirigeants français déposent une mallette d'argent en face de chacun des nouveaux dirigeants qui expriment tous une grande joie pour ce cadeau.

Les images de cette première séance de travail démontrent l'attitude hautaine des nouveaux dirigeants, qui non seulement acceptent le cadeau mais font aussi preuve de carence car ils dépendent des deux Français pour toute action. Désormais, l'un d'eux assiste à toutes les séances de la Chambre en qualité de conseiller technique et bras droit du président tandis que l'autre dirige le service de sécurité. Cette scène

allégorique sert à critiquer le mal politique postcolonial ; elle dépeint les indépendances africaines comme incomplètes, voire illusives.

A cette dépendance s'ajoute le système politique des gouvernements africains, qui adoptent pour la plupart des démocraties monopartistes qui sont en réalité des dictatures. Les nouveaux dirigeants gouvernent par une tyrannie dont l'on trouve les antécédents dans les régimes coloniaux; ils sont dans certains cas pires que les colonisateurs européens (Mbembe, «Provisional notes on the postcolony» 37, Said 19, 223). Karlström est d'ailleurs d'avis que les tendances autoritaires de la postcolonie ont été héritées des structures institutionnelles coloniales (72).

Conformément à «l'allégorie des alouettes», le dispositif *d'Afrique, je te plumerai* présente la postcolonie comme un espace où la répression et la corruption sont monnaie courante (Mégevand et Teno 2). A l'ouverture du film, la scène des soldats réprimant les manifestants anti-gouvernementaux offrent une illustration saisissante de cette situation déplorable : au Cameroun, comme dans beaucoup d'autres pays africains, se déroulent des manifestations contre la détérioration socio-économique et politique. A ces cris de liberté et à la revendication<sup>5</sup> des conférences nationales qui pourraient permettre de dialoguer au sujet des réalités et de l'avenir des pays, les autorités répondent par des tirs de mitraillettes dans les rues, sur les campus et dans les marchés où des civils non-armés sont brutalement réprimés par les forces de l'ordre. Les présidents de la postcolonie prétendent avoir donné la liberté, le bonheur et le succès matériel au peuple ; par conséquent, une conférence nationale est « sans objet ». Au lieu d'un gouvernement démocratique dans lequel tous les citoyens peuvent s'exprimer et contribuer au développement, ces présidents tout-puissants préfèrent rassembler leur peuple sous la bannière des partis uniques. Ce choix politique caractérisé par une exploitation du peuple et un système de répression leur permet de monopoliser le pouvoir. Le texte et la lecture de la lettre ouverte de l'intellectuel Célestin Monga au Président Camerounais Paul Biya intitulée « La démocratie truquée »<sup>6</sup> témoignent du désenchantement généralisé qui prévaut.

### **La répression et la violence meurtrière**

En postcolonie, aucune forme d'opposition n'est tolérée. Les dirigeants usent de toutes les ressources disponibles pour assujettir les opposants politiques (Mbembe, *On the Postcolony* 42-43). La répression constitue ainsi l'une des modalités du pouvoir, une violence institutionnelle qui empêche toute possibilité de développement national et paralyse l'Etat. Dans un tel climat de violence et de misère, certains citoyens choisissent la compromission: ils s'associent à la machine étatique en vue de subvenir à leur besoin matériel et de bénéficier de bonnes grâces du président. D'autres par contre, comme de nombreux intellectuels et activistes, sont condamnés à l'exil, surtout ceux qui ne supportent pas la résistance et la compromission.

D'un ton mélancolique, le narrateur du poème d'ouverture de *Afrique*, je te plumerai qualifie Yaoundé de « ville cruelle » pour exprimer la cruauté et la brimade caractéristiques des administrations postcoloniales :

Yaoundé, ville cruelle  
Tu as bourré nos têtes de tes mensonges officiels  
Tu as piétiné notre détresse dans ton arrogante vanité  
A tes enfants qui crient liberté  
Tu réponds par le chant des mitraillettes  
Et l'uniforme des soldats dégouline du sang de tes entrailles  
Yaoundé, ville cruelle  
Tu as semé la honte!

Le style et le contenu de ce poème donnent le ton du film entier: brutalité meurtrière, corruption officielle et déchéance matérielle comme en témoignent les images de la répression violente de l'opération « villes mortes »<sup>7</sup> de 1991 au début du documentaire. L'atmosphère et l'intrigue (décor sombre, musique macabre, mitraillettes et chars d'assaut, pandémonium, bruits stridents, pleurs et cris, arrestation des protestataires et cadavres dans les rues) servent à révéler la cruauté de Yaoundé en particulier et de la postcolonie en général.

Le choix du dispositif audio-visuel est très pertinent car celui-ci permet de mieux comprendre le fonctionnement de ces systèmes politiques où tous les moyens sont bons pour anéantir les procédures démocratiques afin d'atteindre l'objectif de la dictature à vie. Les scènes nous montrent les méthodes adoptées par le gouvernement et le parti pour éliminer les dissidents ou enrayer toute opposition, notamment par le recours à la violence policière, à la coercition, ou la répression administrative. Les dirigeants emploient des agents qui font usage d'un mélange de brutalité et de torture psychologique dans le but de taire l'opposition. Dans une remarque sur l'emploi de la violence par les gouvernements, Achille Mbembe maintient que cette routine fait désormais partie du quotidien en postcolonie et nul ne peut y échapper. Selon lui, « il importe de ne pas sous-estimer la violence que [le dirigeant] peut déployer lorsqu'il s'agit de préserver » son autorité ou de maintenir le status quo avec le soutien du parti unique, de la police, et de l'armée («Notes provisoires sur la postcolonie» 86, *On the Postcolony* 173). Il s'agit de rendre les corps dociles à l'aide du fouet, des bastonnades et de la force brute (*On the Postcolony* 201).

Les scènes tragiques de l'expérience personnelle du protagoniste de *Clando*, Anatole accusé de subversion, exemplifient les manifestations de cette démocratie truquée et sa cohorte de violence. Pour avoir aidé des étudiants à imprimer des feuillets dénonçant la tyrannie du gouvernement et réclamant la démocratisation des institutions, Anatole est arrêté et soumis aux brutalités les plus cruelles avant de se

retrouver dans une prison qu'un voisin de cellule appelle « enfer »<sup>8</sup>. Mais c'est aussi un paradis puisque la société est elle-même devenue un enfer et les citoyens qui ne sont pas en prison vivent quelquefois dans de pires conditions socio-économiques.

En effet, les flash-backs contenant des images de « villes mortes », de scènes sinistres et une musique lugubre permettent de mieux saisir l'ampleur du malheur. L'évolution rapide et soudaine de la musique de fond signale l'apogée du danger qui est marqué par l'arrestation et le transport d'Anatole dans un sous-sol ténébreux où il est torturé. Le son des coups qui s'abattent sur lui, le bruit de membres cassés, les cris d'oiseaux nocturnes et la sévérité du visage des bourreaux inspirent la terreur et la mort. La scène s'achève par un son morbide semblable à une expiation finale. Bien qu'on ne voie pas les images du corps entier, l'inquiétude exprimée par le médecin qui traite Anatole en prison atteste de la gravité de son état: « C'est dégueulasse, horrible! » Mais, à croire Anatole, ce qui lui est arrivé n'est pas comparable à l'expérience d'autres victimes de la répression: « Certains sont morts pendant la torture », dit-il d'un ton pitoyable. Anatole a survécu, même si la torture l'a ruiné physiquement, psychologiquement et matériellement.

Le réalisateur de *Guelwaar* se sert d'un flashback pour rappeler l'attaque par des agents du gouvernement des femmes militantes qui se réunissent au domicile de Guelwaar pour discuter de la famine, de la carence administrative et de la corruption sont attaquées. Le narrateur ajoute que Guelwaar a lui-même été assassiné à cause de ses activités considérées subversives. Tous ces procédés cinématographiques démontrent l'utilisation d'une impressionnante machine policière qui sert à réprimer toutes sortes de révoltes, intimider de potentiels opposants, et dissuader toutes formes de résistance (Ngolet 55).

Les moyens qu'offre la sphère spirituelle ne sont pas moins efficaces. En effet, dans ces sociétés où le pouvoir et le mystique sont indissociables, beaucoup de dirigeants africains postcoloniaux se servent de croyances du surnaturel en vue d'affermir leur pouvoir absolu sur le peuple (Ellis et Haar 176-201, Ngolet 56). Dans une telle atmosphère d'adoration et de célébration, aucune opposition n'est possible, surtout lorsque le président se sert du maraboutage et d'autres pouvoirs mystiques pour jeter des sorts sur tout opposant (Schatzberg 71-98, Ngolet 56, 57).

Dans une scène de *Xala*, on voit le président de la Chambre de Commerce et d'Industrie qui abuse de son statut. Furieux du bruit que les mendiants font à côté de son magasin, ce nouveau bourgeois fait évacuer ceux qu'il appelle « déchets humains »<sup>9</sup>, les privant ainsi de moyens de survie: « tu peux m'envoyer le car de CERBERES (...) C'est pour se débarrasser de ces déchets humains là. (...) Les mendiants surtout. C'est très mauvais pour le développement touristique », ordonne le Président d'un ton méprisant et d'un geste impitoyable que le spectateur peut facilement associer à un abus de pouvoir.

Mais à la fin du film, Sembène nous présente une scène qui implique un renversement de l'ordre. Les invalides envahissent la maison d'El Hadji Abdu Kader Beye, l'homologue du président, et en prennent possession. On les voit confortablement installés tandis que El Hadji se tient debout devant eux comme un accusé. Ils proposent de guérir El Hadji de son « xala » à condition que ce dernier se déshabille et accepte qu'on crache sur lui. C'est la vengeance et la victoire des « déchets humains » sur la classe dirigeante (Gabriel 81). Sembène nous offre ici une vision de la possibilité des opprimés de se venger et de se libérer du joug de l'opresseur grâce à une action collective (Ukadike 206). L'importance de cette scène dramatique est de souligner que, si dans plusieurs cas la lutte contre les injustices sociales a pris la forme de grèves, de manifestations et de révoltes engendrées par l'oeuvre critique des artistes et intellectuels, les masses populaires s'opposent quelquefois aux abus du pouvoir en mettant à leur profit des armes de combat telles que des expressions religieuses, de nouveaux symboles, des codes et des discours qui défient et affaiblissent le contrôle des gouvernements absolus.

### **La dépendance économique**

La transition du colonialisme formel à l'indépendance constitutionnelle a conduit à l'élaboration de nouvelles structures économiques qui perpétuent la dépendance de l'Afrique. Le continent est en fait devenu politiquement indépendant avec toutes les responsabilités que cela implique mais sans les moyens requis pour exercer son autonomie économique. L'appareil économique des pays africains est géré par l'Occident sous une nouvelle forme de strangulation financière (Ukadike 9, Fanon 101). C'est un principe selon lequel les pays africains sont contraints de vendre leurs matières premières aux anciens colonisateurs souvent à des prix dérisoires. Ils sont aussi tenus d'importer les produits manufacturés européens à des prix exorbitants même s'il y existe de meilleurs marchés. De plus, l'Occident impose des mesures économiques et des programmes d'aide dont l'objectif final est d'exploiter les ressources de l'Afrique.

Les techniques utilisées dans la réalisation de *Guelwaar* servent à exposer l'exploitation systématique des ressources économiques de la postcolonie par l'Occident. D'après les images du flash-back de l'unique rencontre entre le Capitaine Gora et Guelwaar, on apprend que ce dernier était un critique d'une administration marquée par les injustices sociales, la corruption et les détournements de fonds publics. Cette attitude de Guelwaar et sa critique virulente du programme d'aide alimentaire dans le cadre de la coopération nord-sud lui ont coûté la vie. Une scène-clé de cette critique est celle de la grande cérémonie officielle à laquelle assistaient les dignitaires politiques et administratifs ainsi que les membres du corps diplomatique et les représentants des pays donateurs, et durant laquelle Guelwaar a eu le courage de

condamner le programme dans son intervention émouvante. D'un ton ferme et d'une voix forte, Guelwaar appelle à la conscience du peuple tout en condamnant les injustices du pouvoir et les conséquences de l'aide étrangère qui perpétue la dépendance :

Ouvrez vos yeux ! Une famille ne peut grandir si elle dépend incessamment de l'aide. Cette aide qu'on nous distribue va nous tuer tous. Cela a déjà tué toute notre dignité et notre fierté. [...] Il est vrai que nous avons des problèmes dans ce pays, mais nous devons nous en charger nous-mêmes. Maudit est celui qui tend sa main et attend qu'on le nourrisse [...] Cette aide nous rend esclaves.

La caméra est immédiatement braquée sur l'audience dont les réactions sont visibles. On peut facilement constater que les propos tenus par Guelwaar en ouolof, mais repris par la presse internationale, ne plaisent pas aux autorités qui sont les plus grandes bénéficiaires de l'aide. Cette provocation ouverte déplait surtout au député-maire, qui ordonne à un de ses agents de « faire taire » Guelwaar. Cet ordre explique l'assassinat de Guelwaar.

Toujours dans le cadre de l'échec économique, on remarque que la nouvelle bourgeoisie africaine est caractérisée par la corruption, le gaspillage et un penchant pour les cérémonies grandioses (Mbembe, «Provisional notes on the postcolony» 37). Sembène utilise plusieurs scènes de *Xala* pour en parler. On voit, par exemple, El Hadji qui invite tout le monde à la cérémonie de son troisième mariage. Cette occasion est marquée par une dilapidation d'argent comme le démontrent les scènes du mariage : cadeaux exorbitants, long cortège nuptial, cérémonies grandioses, invités de haute classe arrivant dans un cortège imposant avec leurs malles d'argent, grand gâteau de mariage, nourriture et boissons en abondance, etc. Le décor est comparable à un mariage royal tandis que les mendiants qui sont l'incarnation de la déchéance matérielle attendent devant le portail espérant recevoir quelques miettes de nourriture ou des pièces de monnaie. On observe le train de vie ostentatoire que les nouveaux dirigeants mènent, en particulier El Hadji qui a désormais trois femmes (chacune a une grande villa bien équipée), beaucoup d'enfants et une grosse Mercedes avec un chauffeur.

La scène de la première séance de travail révèle l'opulence dans laquelle les nouveaux dirigeants de la Chambre de Commerce vivent: beaux costumes, malles remplies de billets de banque, tapis rouge allant jusque dans la rue, grosses voitures; tout un luxe que mêmes les colonisateurs ne s'étaient pas permis d'étaler. Pour confirmer ce gaspillage, El Hadji ne se désaltère qu'avec de l'eau d'« Evian » importée de France ; il a aussi pris l'habitude du climatiseur qui lui est indispensable pour dormir. Quant à Modu le chauffeur, on le voit laver la voiture et remplir le radiateur avec cette eau importée.

Avec un tel train de vie, El Hadji ne tarde pas à tomber en faillite comme en témoigne le contraste frappant entre les images de son magasin bien approvisionné au



départ et celles d'un magasin vide à la fin. Il sollicite des prêts et des découverts que les banques lui refusent ; il émet des chèques sans provision et il est désormais incapable de livrer les commandes payées à l'avance. Les images qui suivent sont celles d'un El Hadji, aigri et dépouillé, qui a, à présent, le courage de dévoiler ce que sont en réalité les nouveaux dirigeants : « de minables commissionnaires qui ne font que de la redistribution des restes que l'on veut bien leur céder et qui détournent des vivres destinés aux nécessiteux ». *Guelwaar* contient une scène similaire où Barthélémy soulève la question des détournements de biens publics avec le Capitaine Gora:

N'avez-vous pas lu que les dons alimentaires et les crédits destinés aux paysans ont été détournés? Que ces magots volés au peuple ont servi à une minorité de dirigeants à acquérir des villas, des châteaux et des appartements en Europe? Que des sommes énormes dérobées au peuple dorment dans des banques en Europe, et que tous ces avoirs mal acquis dépassent même les dettes de leurs pays?

Il est clair que les nouveaux dirigeants abusent de leur pouvoir aux dépens des pauvres. Teshome Gabriel juge cette exploitation révélée par le dispositif cinématographique plus lamentable qu'à l'époque coloniale:

Cette nouvelle classe de « nouveaux riches » en Afrique présente une force beaucoup plus sinistre que les colonisateurs européens qui exploitaient ouvertement le continent. Tandis qu'on pouvait facilement identifier les colonisateurs par la race, la langue, les vêtements, les coutumes, le mode d'adoration, etc., le nouvel ennemi possède toutes les caractéristiques externes et les attributs culturels de l'Africain; il joue son rôle hostile par [un] choix politique délibéré<sup>10</sup>.(78)

### **La déchéance matérielle**

La situation postcoloniale est complexe, car, même si certaines villes africaines affichent quelques symboles de développement (usines, grands hôtels, grands immeubles, chaînes de supermarchés et grosses automobiles luxueuses), la vie dans la plupart des pays africains est devenue un cauchemar: l'homme de la rue n'a pas accès aux infrastructures et services sociaux de base (logement, nourriture, santé, éducation, eau potable, électricité, sécurité, vêtements et transport). La récession économique des années soixante-dix, amplifiée par une croissance démographique galopante, a durement touché le continent. D'où, près de cinq décennies après l'accession à l'indépendance, la plupart des pays de la postcolonie africaine ne disposent pas d'assez de ressources pour subvenir aux besoins des populations.

Dans l'atmosphère politique que nous venons de décrire, les autorités ne s'occupent pas des besoins fondamentaux du peuple : les écoles et les hôpitaux ne sont pas équipés; la police, la poste, les banques, la justice ne marchent pas ; ce sont les maladies, la misère, l'analphabétisme, le chômage, l'escroquerie, la corruption, l'insalubrité, la violence, les grèves incessantes et les guerres civiles qui prévalent.

Les scènes d'ouverture de *Clando* présentent des images de déchéance matérielle (vieilles voitures surchargées et mal entretenues, rues sales en mauvais état, toits rouillés de maisons en décrépitude, gens habillés en haillons, établissements mal entretenus et mal équipés y compris le commissariat de police, longues queues aux arrêts de bus) qui constituent une preuve tangible de la condition sociale et économique du peuple. A ces images de déchéance matérielle qui sont répétées tout au long du film pour servir de motif, s'opposent les images d'ordre, de salubrité, de richesse matérielle à l'arrivée d'Anatole à Cologne en Allemagne.

Concrètement, la postcolonie pose, de façon fort aiguë, un problème de décadence socio-économique, d'injustice sociale et de désenchantement généralisé tandis qu'on constate l'obésité des hommes au pouvoir et leur embonpoint (Mbembe, *On the Postcolony* 50, 85). On a l'impression d'assister à un cercle vicieux de souffrances, soigneusement maintenu par un réseau de forces internes et externes qui accablent les populations, comme Mbembe le résume de manière succincte dans son illustration des formes et des méthodes des états de la postcolonie :

La situation est telle que chacun perçoit un impôt de son subordonné et des clients du service public tandis que l'armée, la police et l'administration fonctionnent comme un racket harcelant ceux qu'ils servent. Ce rapport de subordination est devenu le moyen préféré d'acquérir et de consommer les richesses<sup>11</sup>. (84)

En vue de survivre dans une telle crise socio-économique<sup>12</sup>, le peuple use de tous les moyens. Certains en travaillant dur pour nourrir leurs familles, tel est le cas d'Anatole qui, suite à sa libération, s'est converti en chauffeur de taxi clandestin (*clando*). D'autres, par contre, exploitent les plus faibles ou trichent<sup>13</sup>, à l'exemple des agents de police qui soutirent de l'argent aux chauffeurs dans *Clando* ; des employés de la morgue inculpés pour avoir vendu les cadavres pour se faire de l'argent dans *Guelwaar* ; ou de Thieli qui profite de l'inattention des villageois pour leur voler de l'argent afin de se confectionner un costume dans *Xala*.

Vu la conjoncture économique, même ceux qui ont fait de hautes études n'ont pas d'emploi. Ce chômage conduit à la déchéance morale chez beaucoup d'Africains qui veulent échapper à la misère. Dans *Guelwaar*, Sophie et Hélène se prostituent en vue d'aider leurs familles, comme le démontre la scène de confession suivante : « Après mes études, je suis allée à Dakar pour chercher un emploi. Pendant six mois [...] aucun

emploi [...] Donc je suis devenue une prostituée certifiée. Avec mon boulot, chaque mois je peux envoyer de l'argent à ma famille. Ils n'ont pas besoin de mendier.» Le cinéaste se sert de cette scène pour dire qu'il ne peut y avoir de vertu dans la misère et la pauvreté. Effectivement, le style de vie de Sophie et d'Hélène résulte de la déchéance matérielle.

## **L'impérialisme culturel**

A en juger par l'impact, l'impérialisme culturel<sup>14</sup> est devenu l'arme la plus puissante de la dépossession africaine. Après plus de quatre décennies d'indépendance, on assiste à un anéantissement des cultures traditionnelles africaines au profit des cultures occidentales. Ce phénomène s'explique par l'hégémonie culturelle et idéologique que l'Occident maintient sur la postcolonie (Strinati 147). Il existe en effet un déséquilibre dans les rapports culturels entre l'Afrique et l'Occident. Au lieu d'élaborer des structures favorables à une meilleure appréciation des cultures des uns et des autres, la culture occidentale est souvent privilégiée non seulement par l'Europe, mais aussi par beaucoup d'Africains qui choisissent de s'identifier à la culture occidentale qu'ils jugent supérieure. A long terme, ce phénomène détruit l'identité culturelle africaine (Fanon 210).

*Afrique, je te plumerai* contient un entretien télévisé dont les effets audiovisuels permettent de mieux saisir l'ampleur de l'impérialisme culturel :

Dans les milieux de l'édition et de la distribution du livre à Douala, [...] on constate la prégnance de la littérature européenne et la portion congrue à laquelle se voit réduite la production littéraire nationale. [Le] marché culturel du cinéma [...], de la télévision [...] et de la littérature populaire vendue sur les marchés [...] [conduit] le spectateur à constater combien la mémoire populaire urbaine voit réduites toutes les possibilités de liens avec ses traditions culturelles, ses légendes orales, ses grands récits et surtout la mémoire de ses morts. (Mégevand et Teno 2)

Teno utilise cette scène pour faire un aperçu de l'anéantissement culturel dont l'Afrique est victime. Il n'y a pas assez d'infrastructures (bibliothèques, librairies, centres culturels et salles de cinéma) pour promouvoir le patrimoine culturel africain, et les centres culturels qui existent (*Centre Culturel Français, The British Council, Goethe Institute*) ont un stock principalement étranger qui vise à promouvoir les cultures et les

civilisations occidentales. Toujours et partout l'Europe est la priorité aux dépens des collections africaines, et au détriment des lecteurs locaux.

Dans certaines librairies ce qu'on trouve ce sont des textes étrangers, surtout des bandes dessinées avec des personnages tels que « Tarzan », « Akim », « Zembra », « Niki le ranger » et « Blec le roc » qui enseignent des notions totalement étrangères aux enfants d'Afrique<sup>15</sup>. La situation n'est pas différente dans les salles de cinéma où les propriétaires préfèrent les films Western et arabes aux images africaines. Les chaînes de télévisions africaines sont toujours disposées à montrer des séries étrangères telles que *Dynastie*, *Derrick*, *Dallas*<sup>16</sup>, puisque celles-ci sont subventionnées ou offertes par les pays occidentaux, mais on refuse de montrer des émissions d'éducation civique et socio-politique car ces dernières ne bénéficient d'aucune subvention. Les images de la société occidentale moderne (gratte-ciels éblouissants, vêtements de luxe, grosses automobiles et cadres somptueux) et la célébration du pouvoir et de la richesse ont un effet idéologique manipulateur sur les spectateurs, ce qui explique la montée de l'influence occidentale dans la vie culturelle en postcolonie (Tomlinson 45-46, 64).

On se demande souvent si l'Afrique ne peut pas produire des livres scolaires et d'autres ouvrages pour subvenir aux besoins locaux, étant donné que le continent dispose des ressources intellectuelles et matérielles requises pour cette production. Malheureusement, l'édition et l'imprimerie dépendent encore beaucoup de l'étranger. Pour pallier cette situation, il faudrait mener des actions du côté des éditeurs, des auteurs, des lecteurs, des hommes politiques et prendre des mesures pour re-dynamiser la lecture et la vie du livre.

Les scènes des films choisis démontrent que les transformations requises sont difficiles à accomplir mais réalisables. On constate d'ailleurs que depuis les indépendances, les langues et les cultures africaines sont beaucoup plus présentes dans la littérature et l'art créatif en postcolonie, comme le démontre le rayonnement de l'œuvre littéraire et artistique d'auteurs africains tels que Paul Hazoumé, Henri Lopès, Alioune Fantouré, Mongo Béti, Sembène Ousmane, ou Wole Soyinka.

Dans le désir de se rapprocher de l'Occident, beaucoup d'Africains assimilent les cultures occidentales par choix. Dans *Guelwaar*, Barthélémy, venu de France pour les funérailles de son père Guelwaar, est pour une majeure partie du film l'incarnation de l'aliénation culturelle. Il se dit Français ; il parle exclusivement en français tout au long du film et il essaie de parler le français comme les Français de France. Dans la scène de la visite au village, en dépit de la chaleur, on voit le habillé en costume d'hiver et il refuse aussi de reconnaître les traditions et les réalités africaines. Barthélémy parle avec dédain aux villageois et au Capitaine Gora. Au comble de son attitude, il s'exclame : « Sénégalais ! Vous me faites marrer. D'ailleurs, regardez, je suis Français, Monsieur. Citoyen de l'Union Européenne. Européen (brandissant son passeport français) ». Même le chef de village remarque l'aliénation culturelle de Barthélémy : « Pourquoi, vous les fonctionnaires parlez-vous français devant nous autres paysans ? » Pourtant

vers la fin du film, on remarque que Barthélémy prend conscience de son identité lorsqu'il dit au député-maire : « Je suis citoyen Sénégalais ».

Dans *Xala* les nouveaux dirigeants, habillés en vêtements traditionnels remplacent les Français de la Chambre de Commerce et se débarrassent de tout ce qui est étranger. Mais, dès la première séance de travail de la nouvelle administration, on remarque un changement de vêtements : ils ne portent plus les tenues traditionnelles ; désormais, tous sont en costumes occidentaux. Ils parlent le français au lieu du ouolof. Oumi, la deuxième épouse d'El Hadji, avec son habillement occidental, parle presque exclusivement le français à ses enfants, tout comme El Hadji qui ne s'adresse à sa famille qu'en français y compris à sa première épouse Adja qui ne comprend pas le français. « Vive le français ! Fini le ouolof ! » paraît être son slogan. Durant la réunion d'urgence, lorsque El Hadji prend conscience de son patrimoine linguistique et demande au Président la permission de parler en ouolof, sa requête est refusée : « Motion d'ordre [...] En français, cher ami, la langue officielle est le français [...] El Hadji, vous pouvez parler, mais en français. Même les insultes dans la plus stricte tradition de la francophonie ! ».

El Hadji l'assimilé dit qu'il ne croit pas aux coutumes africaines. Il refuse, par exemple, de suivre les conseils et les rites préalables à la première nuit de noces qui visent à assurer le succès de la défloration : « Ce sont des croyances ridicules ... Ah non, je te dis NON. Je suis pas d'accord. Ces histoires là c'est ridicule. M'asseoir sur un mortier, enfourcher un pilon. Ah non, Ah non, ça ne marche pas. [...] Je ne crois pas à tous ces trucs là. C'est ridicule ». Malheureusement, la nuit est mauvaise : El Hadji est impuissant, donc incapable d'accomplir son devoir conjugal. La scène du lendemain du mariage est pitoyable : c'est un El Hadji déçu et abattu qui traverse la concession pour s'en aller à la recherche d'une solution. Lui qui ne croit pas aux marabouts, qui qualifie les rituels africains de « ridicules » va à présent se faire ridiculiser chez des marabouts pour de fortes sommes d'argent.

Dans *Guelwaar*, le cinéaste montre un autre aspect de la vie en postcolonie : les divisions créées par les religions étrangères parmi les Africains. Grand héritage de l'entreprise coloniale européenne, le christianisme s'affronte à l'islam, importé quant à lui du monde arabe. Suite à une erreur administrative qui a conduit à l'enterrement de Guelwaar, de foi chrétienne, dans un cimetière musulman, les Cissé, gardiens des valeurs islamiques, refusent d'exhumer le corps de Guelwaar qu'ils considèrent être un infidèle. A la proposition du Capitaine Gora d'exhumer le corps, les Cissé répondent d'un ton révolté : « Jamais ! Jamais ! Personne n'exhumera le corps. [...] Sortez tous [...] Sortez ! » en chassant et en menaçant de mort Gora et la famille du défunt.

De son côté, la famille de Guelwaar, indignée, refuse de laisser le corps de ce catholique fervent dans un cimetière musulman. Les attitudes des uns et des autres démontrent une intolérance religieuse : ils s'insultent et se disputent violemment dans l'intention de prouver la supériorité de leurs foies respectives. Bien qu'ils soient tous

frères et sœurs sénégalais, les catholiques et les musulmans s'appellent infidèles et inférieurs. Les musulmans finissent par agresser les chrétiens qu'ils chassent du village.

Mais à la fin, les deux camps décident de dialoguer sous l'arbre à palabre en face du cimetière : « Nous avons tous été circoncis dans le même mortier, catholiques et musulmans ont eu la même cérémonie. » Ils réussissent à résoudre le conflit, réunissant ainsi à nouveau catholiques et musulmans en tant que frères et sœurs sénégalais. Tandis que l'Iman Biram et son assistant exhument le corps qui confirme plus tard qu'il y a effectivement eu une erreur administrative, une chanson traditionnelle qui n'est ni chrétienne ni islamique s'élève pour ainsi montrer qu'à la fin c'est la solidarité traditionnelle et la réconciliation qui l'emportent. Les images de cette scène de réconciliation démontrent aux spectateurs la possibilité de vaincre la bigoterie.

### **L'objectif de l'iconographie de la postcolonie africaine**

Les films que nous avons analysés dévoilent quelques difficultés de la postcolonie africaine après plus de quatre décennies de prétendue indépendance qui a dans beaucoup de cas été marquée par le désenchantement. Bien que ce désenchantement s'applique à beaucoup de secteurs de la vie du continent et bien que la postcolonie ait un long trajet à parcourir pour atteindre une autonomie réelle et une prospérité véritable, il serait très prématuré de vouloir néantiser l'Afrique.

En effet, la situation actuelle en postcolonie africaine donne des raisons d'afficher un optimisme prudent (Karlström 76). Les mutations socio-politiques, même les plus chaotiques, que l'Afrique connaît depuis le début de la mouvance démocratique dans les années 1990 et le développement de sociétés civiles dans bien des pays africains (l'Afrique du Sud, le Bénin, le Ghana, le Mali et le Sénégal en particulier) démontrent une transformation progressive de la conscience critique populaire et de la situation socio-économique. Un exemple est le Cameroun où la réaction du peuple à la crise socio-économique et politique a engendré les manifestations qui ont obligé le gouvernement camerounais à entamer le processus de multipartisme théorique en 1991, même si cela n'a pas abouti à une démocratie réelle.

Au lieu donc de faire des généralisations hâtives et des commentaires nihilistes à propos des difficultés socio-économiques et politiques de la postcolonie africaine, il serait plus juste de les étudier de manière réaliste en vue de trouver des solutions pragmatiques (Karlström 57-74, Quayson 164, Coronil 101, Mudimbe 62, Olaniyan 54). C'est ce que proposent également les cinéastes dont nous parlons.

Sembène et Teno ne proposent pas de solutions précises aux problèmes postcoloniaux ; ils se servent plutôt d'une variété de style et de techniques cinématographiques pour mettre le public face aux réalités indescriptibles grâce à des

images et des sons frappants ; ils encouragent les Africains à oser critiquer le baïllonnement qui sévit en Afrique et à agir pour sortir le continent de ses difficultés. Ce projet de salut africain peut paraître ambitieux, mais il est faisable si toutes les parties concernées (populations et dirigeants africains, acteurs externes et internes) acceptent de faire des sacrifices. En vue de résoudre les problèmes, il faudrait tout d'abord en déterminer les causes et ensuite proposer des solutions. Un tel effort de dynamisation nationale nécessite une éducation du peuple qui doit s'engager à transformer la société et lutter pour son émancipation (Freire 25-74, Abah 160, Strinati 117).

Concrètement, il faudrait qu'il y ait une prise de conscience, une vision et une volonté afin de se tailler une voie qui aboutira à une libération durable et une autonomie complète. Cela implique une solidarité inéluctable et à grande échelle, c'est-à-dire, restituer les notions d'espoir et de destin commun dans l'esprit des gens du commun sans se soucier des différences ethniques, sociales ou religieuses (Monga 374).

Très souvent, le peuple attend que les choses changent. Dans *Clando*, par exemple, Anatole pense que ce n'est pas avec les armes que les choses vont changer ; il propose à plusieurs reprises le dialogue, une approche qui peut conduire à la passivité et empêcher tout progrès. Par contre, dans le salon de son appartement décoré d'images de révolutions armées, Irène l'Allemande propose que les Africains cessent d'attendre ; qu'ils gèrent leurs propres affaires en cherchant des solutions pratiques aux problèmes du continent pour faire de l'Afrique une zone de responsabilité, de travail, de justice et de liberté :

Partout où il y a eu l'injustice il y a eu des luttes même si cela n'a pas tout résolu. C'est pour ça qu'il ne faut pas se laisser endormir par le système. A force d'attendre, la société finit par vous changer, et le système continue.

Dans plusieurs scènes, l'Allemande insiste sur la nécessité d'agir : « Les Africains doivent agir en prenant des actions concrètes ». Par conséquent, Anatole le Camerounais décide de retourner au bercaïl pour contribuer à la reconstruction et au développement national. Il déclare : « Je suis fatigué d'attendre ; je ne veux plus attendre. »

L'indifférence ou l'exil ne sont certainement pas des solutions aux problèmes de la postcolonie. Beaucoup d'Africains, à l'exemple de Barthélémy, las de la situation postcoloniale, fuient vers des cieux plus cléments (*Guelwaar*). Mais, selon Kwame, « ce n'est pas dans la tanière du loup que l'agneau trouvera refuge » (*Clando*). D'ailleurs, de nombreux Africains exilés vivent dans une misère incomparable à la situation en Afrique, mais par honte, ils refusent de rentrer au pays. Ainsi, après un long séjour allemand marqué par l'échec (comme le démontre l'état de son appartement), Rigobert

Chamba n'a pas le courage de rentrer au Cameroun (*Clando*). Pourtant, un retour au bercail contribuerait sans doute à la (re)construction nationale.

Étant donné l'importance de l'éducation dans le développement des pays, une attention particulière devrait être accordée à ce secteur pour qu'il produise une main d'œuvre compétente, des cadres et des intellectuels qui contribueront au progrès de l'Afrique. En fonction des suggestions proposées lors de l'entretien dans *Afrique, je te plumerai*, le cursus devrait inclure des programmes visant à promouvoir l'identité et l'héritage culturel africains. Et puisque les moyens font souvent défaut, l'Afrique pourrait dans le cadre d'une coopération Nord-Sud équitable, solliciter l'assistance de l'Europe pour construire des infrastructures scolaires indispensables au développement. Le continent pourrait aussi profiter du *savoir-faire* des pays développés et être en mesure de rejeter toute influence externe qui ne lui est pas favorable (Monga 378).

Les quatre films analysés constituent une iconographie de la postcolonie africaine francophone contemporaine. Leurs dispositifs audio-visuels transmettent les rêves et les ambitions des Africains : une gouvernance qui appartiendrait à ceux qui ont les qualités requises et la volonté de dialoguer avec toutes les composantes de la société, ainsi que des relations économiques internationales équitables qui permettront de pourvoir aux besoins fondamentaux du peuple et d'assurer une stabilité sociale (Sembène 186 ; Monga 374-5). Ce traitement artistique des réalités socio-économiques et politiques démontre la détermination des Africains d'agir pour bâtir le continent ; il pourrait également éduquer le peuple et déclencher une prise de conscience.

### Notes

1. Le Camerounais Jean-Marie Teno représente une nouvelle génération de cinéastes.
2. Sembène Ousmane, romancier Sénégalais, doyen du cinéma africain, est le réalisateur d'une dizaine de films dont *Guelwaar* et *Xala*, deux films qui confirment son souci de revendiquer une identité africaine et des préoccupations politiques et sociales. La plupart des films de Sembène sont des classiques qui font un mélange subtil de détails réalistes et de vision idéaliste pour montrer ce que devrait être la lutte contre les injustices sociales. En effet, Sembène ne fait pas l'art pour l'art ; mais il écrit et produit en vue de transformer positivement la société, plus précisément l'Afrique, un continent victime de l'oppression externe et interne. Il est particulièrement intéressant de noter son attitude autocritique vis-à-vis des sujets postcoloniaux. Il est décédé le 9 juin 2007 à l'âge de 84 ans.
3. Expression ouolof qui désigne l'impuissance sexuelle.
4. Au Cameroun, par exemple, les manifestations anti-coloniales de septembre 1945



organisées par l'Union des Populations du Cameroun, parti proche du Parti Communiste Français, se sont précipitamment transformées en émeutes qui ont été violemment réprimées par l'administration coloniale. Ces grèves ont fait des centaines de morts tandis que les principaux chefs dont Ruben Um Nyobé, Félix Moumié et Ernest Ouandié ont été assassinés ou exécutés (Mégevand et Teno 2, 8).

5. En dépit d'une apparente démocratisation, le Cameroun connaît nombre d'entorses aux droits de l'homme et aux processus démocratiques: fraudes électorales, interdictions diverses, arrestations, harcèlements, torture et exécutions d'opposants. Par conséquent, des émeutes et des opérations « villes mortes » ont été lancées dans le pays dès 1991 pour protester contre le muselage de la libre opinion (Mégevand et Teno 2, 9).

6. Dans le cadre des revendications des droits fondamentaux, Célestin Monga a écrit au Président Camerounais Paul Biya une lettre intitulée « La démocratie truquée » qui fait un état de la situation déplorable du Cameroun post-indépendance. En voici un extrait : « Les droits les plus élémentaires de l'Homme sont bafoués ; - la majorité des gens n'ont pas de quoi vivre; -une petite poignée d'arrivistes se partagent impunément les richesses du pays; -98% de la population urbaine vit dans les bidonvilles dans les conditions les plus insalubres, sans moyens de se nourrir correctement, de se soigner, ni même de revendiquer leurs droits ; -chaque soir, des milliers d'enfants dorment dans les rigoles à Douala [comme à Lagos, Ouagadougou, Dakar, Lomé, Abidjan, Cotonou]; - toutes les couches sociales majoritaires: enfants, jeunes, adultes, étudiantes, paysans, femmes sont exclues de la réflexion et à aucun moment on ne leur offre la parole; les députés ne consultent même pas le peuple qu'ils sont sensés représenter ni ne connaissent leurs problèmes. » (Le Messenger # 209 du 27 décembre 1990)

7. Les « villes mortes » sont des boycotts généralisés qui paralysent la ville.

8. La prison doit ce nom à son état: cellule délabrée et sans sanitaire, prisonniers mal nourris, assis à même le sol et dormant sur des feuilles de carton, etc. Ce sont des images d'un local insalubre et fétide où il faut payer pour tout : pour exister, pour respirer, pour boire, pour manger, et pour ne pas mourir.

9. Ces mendiants comprennent des infirmes, des aveugles, des manchots, tout affamés, démunis, et invalides, traînant par terre ou assis sur le trottoir.

10. Notre traduction de “this new class of *nouveau* riche in Africa presents a much more sinister force than the openly exploitative European colonialists. Whereas the colonialists could be readily identified by race, language, dress, custom, manner of worship, etc. the new enemy insiduously shares all the African's outward aspects and cultural attributes and has assumed his inimical role through a conscious political choice” (Gabriel 78).

11. Notre traduction de “the situation is such that everyone collects a tax from his or her subordinates and from the customers of the public service, with the army, the police, and the bureaucracy operating like a racket, squeezing those it administers. [...] This

relation of subjection are becoming the favored means of acquiring and consuming wealth” (Mbembe 2001 : 84).

12. Frantz Fanon fait une analyse détaillée de cette déchéance matérielle et des expériences de lutte et de survie en colonie et en postcolonie africaines dans son essai intitulé « De la Culture nationale » in *Les Damnés de la terre* 174-190.

13. Nul n'est à l'abri des procédures en vigueur dans une société policière où les agents de police prélèvent et extorquent les gens du commun qui exercent des activités de « débrouillardise » (Mbembe 1995 : 101, 102).

14. Dans le contexte de l'hégémonie occidentale, l'impérialisme culturel est l'emploi du pouvoir politique et économique pour exalter et répandre les valeurs et les traditions occidentales au détriment des cultures de la postcolonie (Bullock et Stallybrass 303).

15. Étant donné que ces bandes dessinées sont publiées avant tout pour les lecteurs occidentaux et vu que le cadre des intrigues est souvent européen, le lecteur africain se trouve en face de notions qui n'ont aucun rapport avec son milieu et ses réalités.

16. En février 1983, M. Jack Lang, alors ministre français de la culture avait même proclamé la série télévisée *Dallas* comme étant le « symbole de l'impérialisme culturel américain » (Ang 1-2).

### Filmographie

SEMBÈNE, Ousmane. *Guelwaar* (1992) (Une production Film Doomireew), New York, New Yorker Films, 1996.

———. *Xala* (1975) (Une production Film Doomireew et Société nationale cinématographique), New York, New Yorker Films, 2001.

TENO, Jean-Marie. *Afrique, je te plumerai* (Une coproduction Les Films du Raphia - France et Raphia Films Production - Cameroun), San Francisco, California Newsreel, 1992.

———. *Clando* (Une production Les Films du Raphia), San Francisco, California Newsreel, 1996.

### Ouvrages Cités

ABAH, Oga S. « Creativity, Participation and Change in Theatre for Development Practice ». Ed. Frances Harding. *The Performance Arts in Africa : A Reader*. London & New York: Routledge, 2002. 158-173.

ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London, Methuen, 1985.

BARBER, Karin (ed). *Readings in African Popular Culture*. Bloomington, Indiana UP, 1997.

- BULLOCK, Alan and Olivier STALLYBRASS (eds.). *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Fontana, 1977.
- CORONIL, Fernando. « Can postcoloniality be decolonized? Imperial banality and postcolonial power ». *Public Culture* 5.1 (1992): 89-108.
- ELLIS, Stephen and Gerrie ter HAAR. «Religion and Politics in Sub-Saharan Africa ». *Journal of Modern African Studies* 36.2 (1998): 175-201
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris, Éditions Maspero, 1961.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogy Of The Oppressed* (Translated by Myra Bergman Ramos). New York: The Seabury Press, 1970.
- GABRIEL, Teshome H. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- HONDO, Med. «What is Cinema for Us?» *African Experiences of Cinema*. Eds. Imruh Bakari and Mbye B. Cham London, British Film Institute, 1996: 39-41.
- KARLSTRÖM, Mikael. « On the Aesthetics and Dialogics of Power in the Postcolony ». *Africa: Journal of the International African Institute* 73.1 (2003): 57-76.
- MALKUMS, Lizbeth and Roy ARMES. *Arab and African Film Making*. London and New Jersey: Zed Books Ltd., 1991.
- MBEMBE, Achille. «Provisional notes on the postcolony ». *Africa* 62.1 (1992): 3-37.  
———. «Notes provisoires sur la postcolonie ». *Politique africaine* 60 (1995): 76-109.  
———. *On the Postcolony*. Berkeley, U of California P, 2001.
- MEGEVAND, Martin et Jean-Marie TENO. «Dossier pédagogique autour de *Afrique, je te plumerai* (1991)–2003.» Téléchargé le 5 mars 2008 à <http://www.raphia.fr/films/afrique.html>.
- MONGA, Célestin. «La démocratie truquée.» *Le Messager*. 209 (27 décembre 1990)  
———. «Civil Society and Democratisation in Francophone Africa ». *The Journal of Modern African Studies* 33.3 (1995): 359-379
- MUDIMBE, V. Y. « Save the African continent.» *Public Culture* 5.1 (1992): 61-2
- NGOLET, François. « Ideological Manipulations and Political Longevity: The Power of Omar Bongo in Gabon since 1967 ». *African Studies Review* 43.2 (2000): 55-71.
- OBIANG, Ludovic Emane. « Sans père mais non sans espoir: la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne ». *Mots Pluriels* 22 (septembre 2002). <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202leo.html>. Web. 7 mai 2008.
- OLANIYAN, Tejumola. « Narrativizing Postcoloniality: Responsibilities ». *Public Culture* 5.1 (1992): 47-56.
- QUAYSON, Ato. « Breaches in the Commonplace: Achille Mbembe's *On the Postcolony* ». *African Studies Review* 44.2 (2001): 151-65.
- SAID, Edward W. *Culture And Imperialism*. New York, Vintage Books (Random House), 1993.

- SCHATZBERG, Michael. *The Dialectics of Oppression in Zaire*. Bloomington, Indiana UP, 1988.
- SEMBÈNE, Ousmane. « Commentary ». *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. Ed. June Givanni. London: British Film Institute, 2000: 185-186.
- STRINATI, Dominic. *Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 2004.
- TOMLINSON, John. *Cultural Imperialism*. Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1991.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley, U of California P, 1994.

**Philip OJO** enseigne la littérature et la culture francophones à Agnes Scott College aux États-Unis. Ses recherches portent essentiellement sur l'Afrique sub-saharienne et les Antilles. Il a publié des articles notamment sur Jacques Roumain, Maryse Condé, Sony Labou Tansi, Alpha Blondy, Ramonu Sanusi, *Gangbé Brass Band*, la littérature béninoise contemporaine, en sus de plusieurs entrées dans une encyclopédie sur l'Afrique et l'Amérique. Il prépare actuellement une étude sur le discours et l'esthétique de l'art populaire africain contemporain. Cette étude examine le rôle des textes populaires dans la représentation, la critique et la transformation de la postcolonie africaine. Il dirige également *Page Francophone @ ASC*, un projet électronique pour la promotion des études francophones.