



## LE CINEMA D'OUSMANE WILLIAM MBAYE : ARCHIVE DE LA MEMOIRE OU MEMOIRE DE L'ARCHIVE ?

---

**Delphe KIFOUANI**

Hescale-GRECIREA, Université Gaston Berger de Saint Louis (Sénégal)

[delphe.kifouani@ugb.edu.sn](mailto:delphe.kifouani@ugb.edu.sn)

**Résumé :** Ousmane William Mbaye déclenche depuis les années 2000 toutes ses créations à partir de l'archive qu'il repère, regarde et sélectionne préalablement pour l'associer ensuite à d'autres images dans une démarche d'unité organique. Si la mobilisation de l'archive pose des questions fondamentales liées aux droits d'accès, aux coûts exorbitants et à la fiabilité des sources, son utilisation s'inscrit dans un processus encore plus complexe allant de la conversion de l'archive (de l'analogique vers le numérique) à la combinaison avec des images relevant d'autres registres. L'une des conséquences de cette alchimie est la déformation du temps cinématographique obligé de s'inscrire dans un double mouvement entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Comment l'archive fait-elle récit ? A quel moment est-elle à sa place ? Par quels nouveaux dispositifs se déploie-t-elle aujourd'hui ? Pour saisir quelques-unes de ces questions, cette contribution tente d'analyser le double mouvement entre l'œuvre et l'archive, son montage et son inscription dans un processus mémoriel.

**Mots-clés :** numérique - archive - mémoire - documentaire

### THE CINEMA OF OUSMANE WILLIAM MBAYE: ARCHIVE OF MEMORY OR MEMORY OF THE ARCHIVE?

**Abstract :** Since the 2000s, Ousmane William Mbaye has been triggering all his creations from the archive, which he identifies, looks at and selects beforehand, then associates it with other images in a process of organic unity. If the mobilization of the archive poses fundamental questions related to the rights of access, the exorbitant costs and the reliability of the sources, its use is part of an even more complex process going from the conversion of the archive (from analog to digital) to the combination with images belonging to other registers. One of the consequences of this alchemy is the deformation of cinematographic time, which is obliged to be inscribed in a double movement between the time of history and the time of narrative. How does the archive become a narrative? At what point does it take its place? What new devices does it use today? To grasp some of these questions, this contribution attempts to analyze the double movement between the work and the archive, its editing and its inscription in a memorial process.

**Keywords:** digital - archive - memory - documentary

## Introduction

De plus en plus présente dans les cinémas d'Afrique sud saharienne, l'archive fait apparaître un nouveau rapport aux œuvres. Son utilisation s'inscrit dans un cadre strict qui se passe du détail mais laisse des traces permettant au spectateur de faire l'expérience du document et de l'inédit à l'intérieur de l'univers filmique. Yves Jeuland la définit comme « *tout document préexistant, qui n'est pas issu du tournage et qu'on intègre dans l'étape du montage : images d'actualité, extraits de films de fiction, publicités, films amateurs et films de famille, films de propagande, films d'entreprise, extraits d'autres documentaires, photos, affiches, dessins, caricatures, journaux, extraits d'archives sonores radiophoniques...* »<sup>1</sup>. Si la pratique de l'archive est tout à fait récente en Afrique pour des raisons historiques, les ouvrages de références utilisent une grande diversité de termes pour la désigner en tant que matériau.

Qu'il s'agisse « *des documents eux-mêmes, de leur structure, de leur rapport au passé et à la mémoire ou encore des méthodes d'organisation qui les constituent, l'archive, au singulier, est potentiellement dotée de ces multiples significations* »<sup>2</sup>. Il est utile de rappeler que jusqu'aux indépendances de la plupart des pays africains en 1960, l'archive s'est trouvée liée à un passé que les cinéastes voulaient absolument déconnecter du présent pour ne pas perpétuer l'héritage colonial. Le projet de création consistait alors à travailler à partir d'une autre conception de l'espace cinématographique où « *l'œuvre regarde chaque spectateur, le rend responsable et le captive* »<sup>3</sup>. L'un des premiers cinéastes à avoir illustré le rapport nouveau entre la source, l'espace d'action et l'espace de conscience est sans aucun doute Sembene Ousmane<sup>4</sup>. Dans *Camp de Thiaroye* (1988), partant de soi, assumant les incohérences, les erreurs et le passé de tirailleur, le Sénégalais fait du massacre de Thiaroye<sup>5</sup>, une histoire qui donne l'avantage aux images et se passe du

---

<sup>1</sup> « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *Sociétés & Représentations*, 2010/1 (n° 29), p. 175-190, en ligne à l'adresse suivante, (DOI) : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-1-page-175.htm>, (consulté le 2 septembre 2022).

<sup>2</sup> Winand, Annaëlle. « Archives et réemploi dans les films expérimentaux. » *Archives*, volume 46, numéro 1, 2016, p. 35-45, en ligne à l'adresse suivante (DOI) : <https://doi.org/10.7202/1035721ar>, (consulté le 10 juillet 2022).

<sup>3</sup> Micheli-Rechtman Vannina, « L'image et la représentation dans le cinéma », *Figures de la psychanalyse*, 2015/2 (n° 30), p. 191-199, en ligne à la page suivante (DOI) : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2015-2-page-191.htm>, (consulté le 9 juillet 2022).

<sup>4</sup> Considéré comme le père des cinémas d'Afrique sud saharienne, l'écrivain et cinéaste sénégalais a créé, de *Borom Sarret* (1963) à *Moolaadé* (2005), une œuvre monumentale qui interroge le modèle des sociétés africaines fondées sur le mensonge, le déni, la corruption des élites et l'autosatisfaction.

<sup>5</sup> En novembre 1944, plusieurs centaines de soldats africains démobilisés après avoir été faits prisonniers en France, sont regroupés au camp de Thiaroye, dans la banlieue de Dakar au Sénégal. Alors qu'ils réclament des indemnités et primes dont le paiement était prévu à l'embarquement, beaucoup d'entre eux sont fusillés le 1<sup>er</sup> décembre 1944 par des soldats et gendarmes français sous les ordres du général Marcel Dagnan.

commentaire. Plutôt que le cinéma de réemploi<sup>6</sup>, il repense l'idée d'images en reléguant l'archive coloniale presque au rang de cliché. Si ce travail de création n'a pas eu pour intention de jeter le discrédit sur l'archive, l'ouverture d'espaces de possibilités en a fait progressivement un programme d'africanisation du cinéma qu'Ousmane Sembene a nommé «*école du soir* ».

Avec le numérique, l'un des premiers matériaux à avoir muté en Afrique est l'archive. Les multiples supports d'enregistrement et les dispositifs de lecture ont offert aux nombreux cinéastes des possibilités nouvelles qui ont provoqué la naissance d'un cinéma fait archive. Sans le revendiquer, Ousmane William Mbaye<sup>7</sup> assume le film de seconde main dans lequel l'archive devient, au sens foucauldien du terme, le «*document* »<sup>8</sup> de référence. Trois de ses document-ère éclairent des figures historiques du Sénégal : *Mère Bi* (2008) est consacré à sa mère Annette Mbaye d'Erneville, première journaliste du Sénégal, *Président Dia* (2012), à la vie de l'ancien homme politique Mamadou Dia et *Kemtiyu* (2016), à l'œuvre de Cheikh Anta Diop. Dans ces essais, conséquences d'une démarche méta-cinématographique, les images closes d'hier s'enchevêtrent dans celles ouvertes d'aujourd'hui pour produire la matrice d'une mémoire partagée. Bien au-delà de l'enchevêtrement, c'est le décentrement et le déplacement qu'il faut étudier «*dans la mesure où ils marquent l'appropriation, mais aussi l'irruption de l'intempestif, constitutif de nouveauté signifiante* »<sup>9</sup>.

En partant d'une histoire du regard de l'auteur, cette contribution tente d'interroger dans sa première partie le double mouvement entre l'œuvre et l'archive à travers le temps cinématographique. Il s'agit de voir comment en se déployant, l'archive tente d'effacer son contexte originel pour s'intégrer dans un récit non pas pour raconter mais pour témoigner des faits, dire et faire voir la vérité. Du fait de ses flottements et de ses errances, l'archive a souvent été analysée comme un élément rarement à sa place. Et pourtant, ce n'importe où, loin d'être un n'importe quoi ou un n'importe comment, devient aussi un terrain d'exploration qui dévoile de nouvelles approches de l'archive et de nouveaux dispositifs par lesquels elle se perçoit, se transcrit et se signale. Pour tenter de circonscrire les différentes démarches et manières de faire l'archive, la deuxième partie renvoie à Gilles Deleuze. Elle analyse à travers le montage

<sup>6</sup> La pratique du réemploi que l'on peut situer dans les années 1910 consiste à réutiliser dans un film des images plus anciennes.

<sup>7</sup> Formé au Conservatoire Libre du Cinéma Français et au département Cinéma de l'Université de Paris VIII Vincennes, Ousmane William Mbaye est l'auteur de plusieurs films dans lesquels il interroge les frontières de la fiction et du documentaire.

<sup>8</sup> Ogilvie Denise, « Paradoxes de « l'archive » », *Sociétés & Représentations*, 2017/1 (N° 43), en ligne à la page suivante (DOI : 10.3917/sr.043.0121. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-1-page-121.htm> (consulté le 10 mai 2022).

<sup>9</sup> Beauvais Yann, « Films d'archives », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, en ligne à la page suivante (DOI) : <https://doi.org/10.4000/1895.26>, (consulté le 8 septembre 2022).

cinématographique, quelques procédés auparavant marginaux ou secondaires, mis en lumière et reconfigurés aujourd'hui par le numérique. Foncièrement engagée, l'œuvre d'Ousmane William Mbaye ne témoigne pas seulement de la nécessité de transmettre un message ou un souvenir à une nouvelle génération. Elle développe une pensée de l'archive politique dont la troisième partie tentera de saisir les contours à partir d'une tradition d'investigation qui permet de voir comment l'auteur sénégalais réexamine les grands événements dans un processus mémoriel qui travaille les dessous de la politique sénégalaise et africaine d'avant et d'après les indépendances.

### L'épreuve de l'archive

L'exercice auquel s'est livré Ousmane William Mbaye depuis son premier court métrage *L'enfant de Ngatch* (1979) a consisté à immortaliser et à ressusciter des figures majeures de la vie sénégalaise. C'est en 2004 que ce travail commence véritablement par une série d'images d'artistes : celle du musicien Seydina Insa Wade (*Xalima la plume*, 2005) et de la plasticienne Germaine Anta Gaye (*Fer et verre*, 2005). Si la formule du cinéaste sénégalais s'ancre bien dans une tradition de la représentation individuelle, elle s'inscrit également dans un non-portrait dans la mesure où Ousmane William Mbaye travaille toujours des figures en activité et en mouvement. Or, « *il suffit qu'un personnage soit occupé à une activité quelconque pour qu'on ne parle plus de portrait* »<sup>10</sup>. Pour bien inscrire sa démarche dans un refus du portrait, le Sénégalais travaille à deux niveaux ontologiquement distincts : l'observation de la réalité filmée et la relation qui s'opère entre images d'hier et d'aujourd'hui par le montage. Devenant obsessionnelle, la question du sens des images rend tout à fait inclassables les films d'Ousmane William Mbaye. Si la dialectique historique les fait osciller en permanence entre fiction et non fiction comme en témoignent les courts métrages (*Duunde Yakaar*, 1981) et (*Dakar Clando*, 1990), c'est bien la relation tissée entre les images qui contrebalance définitivement la hiérarchie habituellement admise.

Contrairement aux cinéastes de sa génération qui ont travaillé à simplifier le langage cinématographique dans l'espoir de faire du film un outil d'éducation pour les Africains, le Sénégalais a toujours fait preuve d'esprit de finesse en considérant au contraire que « *les objets susceptibles de nous toucher esthétiquement possèdent eux-mêmes des propriétés de l'ordre du sensible : qualités matérielles, tactiles, visuelles et sonores* »<sup>11</sup>. Si l'absence de dialogue dans *Duunde Yakaar* n'est qu'un

---

<sup>10</sup> Pontévia Jean-Marie, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, tome III, William Blake and Co. Edit, 1986, p. 17.

<sup>11</sup> Château Dominique, « Chapitre 5. L'esthétique du cinéma (1) : le point de vue de la réception », dans : *Philosophies du cinéma*. sous la direction de CHATEAU Dominique. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2010, p. 137-173, en ligne à la page suivante (DOI), : <https://www.cairn.info/philosophies-du-cinema--9782200247928-page-137.htm>, (consulté le 2 octobre 2022).

exemple parmi tant d'autres, on peut partir du postulat que toute cette œuvre est « *marquée par une rupture épistémologique entre, d'une part, une esthétique de la représentation et, d'autre part, une esthétique de l'affirmation* »<sup>12</sup>. Au niveau du cadre, cette rupture s'opère dans une disjonction entre le passé et le présent qui a pour conséquence d'un côté la diminution des contenus relevant du *profilmique*, de l'autre, le renforcement des éléments traduisant le *point de vue*. Même si ces deux notions ne sont pas si contradictoires pour François Niney<sup>13</sup>, elles permettent tout de même de voir le niveau où le film se situe dans le « *continuum des modes de prise de vue faisant passer graduellement du documentaire à la fiction* »<sup>14</sup>.

Depuis Robert Flaherty dans *Nanouk l'esquimau* (1922), le passé dans les cinémas du réel<sup>15</sup> a donné lieu à plusieurs approches qui ont récemment fait s'interroger dix cinéastes, un historien et un plasticien autour de quelques questions fondamentales qui ont donné lieu à de nouveaux développements : « *comment filmer le passé ? Que faire avec les traces ? Peut-on mettre en scène la mémoire ? Faut-il inventer des images et des sons pour raconter ce qui n'est plus ?* »<sup>16</sup>. Estimant que « *la dernière trace, c'est ce qui est donné à voir lorsque nous arrivons trop tard* »<sup>17</sup>, ces auteurs partent du constat que « *les cinéastes s'expriment toujours après coup comme les historiens qui parlent quand c'est déjà fini* »<sup>18</sup>. Pour situer le regard d'Ousmane William Mbaye autour de ces problématiques, il faut l'inscrire dans une histoire familiale qui n'a cessé de se prolonger dans celle du Sénégal depuis plus d'un demi-siècle. Trois figures rendent possible la construction d'un souvenir-écran de l'auteur: la mère, Annette Mbaye d'Erneville, témoin et actrice de l'actualité sénégalaise ; les oncles Jean Alfred Diallo, chef d'état-major du président Sédar Senghor et Joseph Mbaye, un des ministres du gouvernement.

En creusant ces figures, le cinéaste sénégalais amorce une réflexion sur le passé et saisit les répercussions des actions antérieures dans la situation présente de la famille et de la république. L'une des plus traumatiques d'entre elles est la décision de l'oncle Jean Alfred Diallo, chef d'état-major fidèle à Sédar Senghor, de mettre en prison Mamadou Dia et Joseph Mbaye pour haute trahison. Cette

<sup>12</sup> Froger, Marion. L'esthétique et l'épreuve de la communauté In : Le cinéma à l'épreuve de la communauté : Le cinéma francophone de l'ONF, 1960-1985, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, en ligne à la page suivante (DOI) : <https://doi.org/10.4000/books.pum.6870>, (consulté le 20 octobre 2022).

<sup>13</sup> Niney François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009.

<sup>14</sup> Niney François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, recension par Hervé Glevarec, en ligne à la page suivante (DOI) : <http://www.histoiredesmedias.com/Ouvrage-Francois-Niney-Le.html>, (consulté le 20 octobre 2022).

<sup>15</sup> Beuchot, Pierre, "et al." *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, l'Harmattan, 2003.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>17</sup> *Ibid.* p.11

<sup>18</sup> *Ibid.*

image-souvenir d'enfance qui marque l'auteur et son œuvre s'associe à une autre tout aussi symbolique. En effet, le film *Président Dia* commence par les manifestations de 2012 au Sénégal contre le troisième mandat du président Abdoulaye Wade interdit par la constitution. Le trait d'union entre 1962 et 2012 se fait à partir de deux images de crise qui témoignent du même basculement de la république et permettent dans le film d'opérer des impulsions temporelles par lesquelles le cinéaste s'inscrit dans le passé et le présent à partir d'une voix off : « *quand mon oncle Joseph fut arrêté avec Mamadou Dia en 62, j'avais dix ans. Mon pays fut déchiré et je n'ai rien compris* »<sup>19</sup>. Si l'actualisation du souvenir d'enfance s'opère par la voix, l'auteur privilégie l'anamnèse. Cette technique de montage consiste à « *rassembler et à accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier non pas autre chose que ce qu'elles disent, mais exactement ce qu'elles montrent mais que l'on ne veut pas voir* »<sup>20</sup>.

La réalité qui recouvre l'œuvre du cinéaste sénégalais de façon presque obsédante se traduit à l'image par une présence massive de voix et visages historiques dont l'intérêt est de recouvrir aussi bien la matière que le temps. Parmi ces figures, celle d'Annette Mbaye d'Erneville est centrale parce « *qu'ayant traversé notre siècle en vraie femme de communication, beaucoup d'autres destins se sont emmêlés au sien ... sa mémoire est restée prodigieusement intacte et quand on l'écoute, la surprise est grande de l'entendre égrener tant de noms de personnages illustres ou anonymes et, surtout, de générations si différentes* »<sup>21</sup>. A partir des souvenirs de sa mère, Ousmane William Mbaye tente de tisser par le cinéma, le lien avec d'autres visages tout aussi importants : Birago Diop, Sédar Senghor, Blaise Senghor, Valdiodio Ndiaye, Cheikh Hamidou Kane, Amadou-Mahtar Mbow, Abdou Diouf, Cheikh Anta Diop, Christiane Yande Diop, etc. Au-delà d'une actualisation des images de l'enfance, c'est la mémoire et les contours de l'identité collective que l'auteur tente de dessiner par ces voix et visages à l'écran, par un effet de substitution. Plutôt que de représenter le passé tel qu'il était, il « *produit et suggère des analogies, des ressemblances entre ce passé qu'il veut raconter et des passés plus récents* »<sup>22</sup>.

Dans le processus de création d'Ousmane William Mbaye, c'est la rencontre avec les images d'archive qui déclenche l'envie de faire un film. Cette

---

<sup>19</sup> (00-01-34).

<sup>20</sup>Brenez, Nicole. « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. » *Cinemas / Revue d'études cinématographiques*, volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p. 49–67, en ligne à la page suivante (DOI) : <https://doi.org/10.7202/007956ar>, (consulté le 3 juin 2022).

<sup>21</sup> Ba Amadou Bal, « Annette Mbaye d'Erneville, journaliste », en ligne à la page suivante, (DOI) : <https://blogs.mediapart.fr/amadouba19gmailcom/blog/080822/annette-mbaye-derneville-journaliste-par-amadou-bal-ba>, (consulté le 12 juillet 2022).

<sup>22</sup>Mariniello Sylvestra, Techniques audiovisuelles et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma. *Cinemas*, 5(1-2), 1994, p. 41–56, en ligne à la page suivante, (DOI) : <https://doi.org/10.7202/1001003ar>, (consulté le 12 juillet 2022).

démarche d'écriture reste pour de nombreux spécialistes un pari risqué dans la mesure où l'équilibre au montage entre *prises de vue* et *reprises de vue* peut être difficile à trouver. Recourant très peu au commentaire dans la narration, ce cinéma donne l'avantage aux images suivant plusieurs options. Dans *Mère bi*, le cœur du film reste la parole d'Annette Mbaye d'Erneville, personnage en mouvement qui convoque par des portraits photographiques tous ceux qui ont eu un impact dans sa vie. Dans *Président Dia et Kemtiyu* (2016), la parole des témoins d'aujourd'hui est montée parallèlement à celle des témoins d'hier dans un mouvement qui permet d'affirmer un point de vue qui « assume une part d'imagination et une forme de sensibilité par rapport à la manière d'envisager le passé »<sup>23</sup>.

### **Mouvement(s) et déplacement(s)**

Sans être un artiste de réemploi, Ousmane William Mbaye déclenche depuis les années 2000 toutes ses créations à partir de l'archive qu'il repère, regarde et sélectionne préalablement pour l'associer ensuite à d'autres images dans une démarche d'unité organique dont nous allons voir les incidences à tous les niveaux. On sait que la mobilisation de l'archive pose des questions fondamentales liées aux droits d'accès, aux coûts exorbitants et à la fiabilité des sources dont elle est issue. Son utilisation cependant s'inscrit dans un autre processus qui va de la conversion de l'archive (de l'analogique vers le numérique) à la combinaison avec des images relevant d'autres registres. Or, si l'archive est bien puissante et inépuisable comme matière de départ, elle peut ne pas créer dans un film « *l'archive effect* »<sup>24</sup> que Jaimie Baron analyse comme un couronnement. Qu'elle soit ratée ou réussie, l'archive reste incontestablement un support de mémoire. Sa force est celle de l'authenticité, de la véracité et de l'exactitude ; sa faiblesse, celle de n'être parfois qu'un bouche-trou qui remplit la forme et creuse le fond. Ces deux situations relatives au placement de l'image d'archive renvoient à des débats anciens que nous pouvons évoquer sans nous y attarder. Rappelons que l'ordre des images et le sens qu'elles prennent au montage ont fait l'objet de différentes approches critiques depuis le cinéma d'attraction<sup>25</sup>. Elles ont ouvert très tôt la voie à bien d'autres questions liées aux modèles relationnelles, au hasard des images montées et à la philosophie de leur

---

<sup>23</sup> Véray Laurent, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, 115 | 2011, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.4000/chrhc.2286>, (consulté le 2 juillet 2022).

<sup>24</sup> Baron Jamie, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, New York, Routledge, 2014.

<sup>25</sup> Ce concept renvoie au cinéma des premiers temps qui avait la particularité selon Viva Paci « de confronter le spectateur à des images instables, à des présentations en coups d'éclat. Des éclats de présence, donc, créés pour le plaisir de la vision-apparition, immédiate et fugace, presque des épiphanies, et éventuellement retardés pour accroître la jouissance liée à leur surgissement ». *La machine à voir : À propos de cinéma, attraction, exhibition*, en ligne à la page suivante, (DOI) : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.9449>, (consulté le 12 juillet 2022).

enchaînement dans un film. Sergueï Eisenstein, un des théoriciens du montage propose dès 1930 l'idée de détruire le mur de la représentation en générant le sens du film par son démontage segment par segment. Ce mouvement de désarticulation de l'œuvre cinématographique, Eisenstein l'inscrit dans un cadre plus général qui lui permet de proposer quatre types de montage : le montage métrique (longueur des plans), le montage rythmique (rythme de l'action), le montage tonal (émotion d'une séquence) et le montage obertonale (perception physiologique). Sans entrer dans les points de divergence avec ses contemporains, notamment Dziga Vertov, il est important de voir dans la vision eisensteinienne du montage un système et une hiérarchie des relations possibles entre les images elles-mêmes et entre les images et les sons.

Ces relations, Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, André Bazin et Walter Benjamin les ont inscrites dans plusieurs schémas qui justifient chacun à sa manière une habilitation des images pour la pensée. C'est entre philosophie et cinéma que Gilles Deleuze construit les paramètres de l'image filmique autour du mouvement et du temps. Prolongeant la pensée bergsonienne, le Français va au bout d'une démarche qui veut montrer que « *la matière (qui est image-mouvement) se change en mémoire (donc en image-temps), où le présent, jamais présent à soi-même, se double de l'image virtuelle du passé qu'il sera* »<sup>26</sup>. Le cinéma comme art fait de mouvements spécifiques est l'intuition première de Deleuze à partir de laquelle il va construire une hiérarchie dans la vitesse du mouvement entre le plissement, la bifurcation, l'insistance, le leitmotiv. L'une de ses thèses les plus radicales ainsi que le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, est celle de dire que « *seul le mouvement des images et l'organisation du temps créent des signes au cinéma : ni langue, ni narration, ni énonciation ne sont nécessaires. Le cinéma opère par mouvements et temps, par images-mouvement et images-temps, par blocs de mouvements-durées* »<sup>27</sup>.

Le respect du mouvement des images et la recherche de l'invisible par leur confrontation font d'Ousmane William Mbaye un cinéaste de l'imprévu. Si le Sénégalais dit ne pas connaître ses intentions au départ de chaque création, il sait faire de la dialectique du présent et du passé la force de ses films. Pour construire chaque couche signifiante, il se saisit de la caméra souvent lui-même et confie depuis presque vingt ans le montage à Laurence Attali<sup>28</sup>. Ancienne étudiante en philosophie, la Franco-sénégalaise a construit sa méthode de travail entre

---

<sup>26</sup> Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Le Temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*, Presses universitaires de Vincennes, 2009, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.puv.110>, (consulté le 7 juillet 2022).

<sup>27</sup> Brisset Frédérique, « Jean-Pierre Esquenazi, L'Analyse de film avec Deleuze », Questions de communication, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.16282> (consulté le 9 juillet 2022).

<sup>28</sup> Laurence Attali, Réalisatrice, Productrice, Scénariste, en ligne à la page suivante, DOI : <http://www.africine.org/personne/laurence-attali/3275>, (consulté le 7 juillet 2022).



philosophie et montage dans un parallèle qu'elle explique suivant une approche pédagogique : « *je trouve que la philosophie et le montage sont très liés. Ils cultivent l'esprit d'analyse et de synthèse. Le monteur est à l'écoute de la pensée et essaye de la mettre en forme. La philosophie procède aussi d'un accouchement de la pensée. J'ai abandonné très vite la philosophie mais j'ai l'impression qu'elle m'accompagne tout le temps dans mon travail* ». Attali énonce là une interrogation essentielle à sa propre philosophie du montage : « *comment se soumettre aux images et aux sons sans les monter dans la logique d'un déroulement prévu d'avance ?* ». Sa réponse rejoint celle de sa consœur Claire Atherton qui demande à expérimenter les images et les sons comme « *des matières vivantes à écouter, regarder, sculpter, associer, rythmer, joindre, avec respect. Avec respect, cela veut dire sans leur assigner un rôle, mais en écoutant leurs mouvements, leurs temps et leurs mystères* ». <sup>29</sup>

Dans le travelling latéral sur les champs verdoyants qui ouvre *Kemtiyu*, la musique du pianiste Randy Weston <sup>30</sup> impose déjà un passé qui surgit progressivement par la voix et l'image de Cheikh Anta Diop : « *moi quand je m'occupais de l'histoire, nous étions presque une génération spontanée. On nous disait que le nègre de grande taille n'était pas un indigène de l'Afrique. Ce qui m'intéressait, c'était donc de retrouver ce chemin humble qui me conduirait à nos ancêtres les plus lointains. Et quand je suis tombé sur l'Égypte, mes camarades le savent de ma génération, j'étais gêné ça ne m'intéressait absolument pas de tomber sur l'Égypte* » <sup>31</sup>. Ce fil de l'histoire que le film commence à peine à nous faire remonter se tisse comme un voyage dans le temps menant de Thieytou, village natal du personnage à la source du Nil, berceau de la civilisation égyptienne. La séquence qui aurait pu se développer est brutalement interrompue par un fondu au noir. Il permet techniquement à l'auteur d'insérer le titre du film à l'écran et symboliquement de nous ré-annoncer par sa propre voix le décès du personnage principal : « *vendredi 7 février 1986, 15 heures 15. Comme l'effet d'une bombe, la terrible nouvelle se propagea de Fann à tout Dakar, de Dakar à tout le Sénégal, du Sénégal à tout le continent, du continent à tout l'univers. Ressentie comme un choc à l'instant, personne n'eut cru...* » <sup>32</sup>.

En racontant la mort du personnage au début du film, Ousmane William Mbaye inverse le postulat de l'ordre chronologique et assume le risque de « *confronter la succession des événements supposée par la diégèse, à l'ordre de leur*

<sup>29</sup> Atherton Claire, « L'art du montage », *Vacarme*, 2018/1 (N° 82), p. 92-98, en ligne à la page suivante DOI: <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2018-1-page-92.htm> (consulté le 12 mars 2022).

<sup>30</sup> Né à Brooklyn où il est décédé à l'âge de 92 ans, Randolph Edward Weston est un compositeur et pianiste américain de jazz qui a mis à profit dans son immense œuvre sa connaissance des musiques et des rythmes africains.

<sup>31</sup> (00-00-51).

<sup>32</sup> (00-02-06).

*apparition dans le récit cinématographique* »<sup>33</sup>. De cette confrontation naît le récit du souvenir qui s'ouvre par le déballage de vieux quotidiens sénégalais dont les unes permettent de mesurer l'ampleur du choc pour tous les Sénégalais : « *Nations nègres et Culture, la mort de Cheikh Anta Diop, un géant du savoir, l'homme universel, Cheikh Anta Diop, le contemporain capital, dernier sommeil du géant, le professeur Cheikh Anta Diop inhumé à Thieytou hier, etc.* ».<sup>34</sup> La manipulation de ces journaux face caméra n'est pas une simple compilation d'actualités. Elle participe à la fois de la volonté d'insister sur la valeur archivistique et documentaire et de la nécessité de disséminer dans le film des traces réelles et précieuses du temps de l'évènement. Profitant de la photo d'une des unes montrant une femme et ses enfants se recueillir devant la dépouille, le cinéaste sénégalais glisse de l'image d'archive en noir et blanc vers l'image en couleur de Louise Marie Diop Maes (l'épouse), Moustapha Diop (le cousin), Massamba Sassoum Diop (le fils), Yoro Sy (l'ami de jeunesse), Joe Ouakam (Agit 'Art) et Randy Weston (musicien). Trente ans après les images de la première séquence, les pleurs de l'épouse dans la deuxième séquence nous replonge dans le drame comme s'il avait lieu la veille. Ils permettent aussi de comprendre le récit du point de vue de la psychologie des personnages.

Incrusté dans les images des manifestations de 2012 au Sénégal, le générique de *Président Dia* est déjà un élément de dramaturgie qui déclenche le mouvement du film par la mobilisation des personnages de deux générations différentes. Ce moment de basculement qui ouvre le récit fait aussi écho à la crise politique de 1962 en superposant différents plans rappelant deux moments clés de l'histoire du Sénégal. Dans ce montage parallèle, le spectateur suit pas à pas les deux évènements annoncés d'un côté par le carton « *Dakar, élection 2012. Le peuple veille sur la démocratie* »<sup>35</sup>, de l'autre, par des archives du président Léopold Sédar Senghor dont la prise de parole prend le peuple à témoin tout en le préparant au tournant politique : « *le président de la république vous parle, Sénégalaises, Sénégalais. Aujourd'hui 17 décembre, la situation est grave, dramatique. Sur ordre du président du conseil, le palais de l'assemblée nationale a été cerné par une compagnie de gendarmerie* »<sup>36</sup>. En nous invitant à comprendre les mécanismes de prises de décisions politiques et les malentendus entre Mamadou Dia et Sédar Senghor, Ousmane William Mbaye nous incite subrepticement à une lecture historiographique qui permet d'évaluer la gravité des décisions prises, leurs conséquences politico-sociales et le recul démocratique dont ils témoignent.

---

<sup>33</sup> Velasco Sophie, « Le temps du récit cinématographique », Cahiers de Narratologie, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.11799> (consulté le 22 juillet 2022).

<sup>34</sup> (00-02-54).

<sup>35</sup> (00-25).

<sup>36</sup> (00-48).

## Le passé au présent

Revisiter la mémoire et l'Histoire en partant des documents a été la passion de certains et la hantise de beaucoup d'autres. Alors que Friedrich Nietzsche trouve encombrante et envahissante la présence du passé, l'Allemand s'inscrit, sans même vouloir aborder la question de l'archive, dans une démarche de refus de la trace authentique d'hier. Pour comprendre cette posture, il faut l'analyser à partir de la vision des travaux de Jacques Derrida pour qui « *il ne fait pas de doute que ce qui inquiète dans les processus d'archivage et les structures de l'archive tient au fait qu'un « pouvoir » s'exerce dans et par les archives* »<sup>37</sup>. Si de l'*archivium* latin à l'*arkheion* grec, l'archive est effectivement le « *lieu par excellence où le pouvoir s'exerce* », <sup>38</sup> elle est surtout le témoignage des activités antérieures dans chaque sphère de pouvoir : étatiques, économiques, cléricales, médiatiques, anti-gouvernementales. Dans ce cadre, les « *Archives nationales* », forteresses imprenables, deviennent la preuve de la souveraineté des États et de leur capacité à influencer sur l'Histoire. Longtemps exploitées essentiellement par des historiens, enveloppés d'une légitimité professionnelle, l'engouement que suscitent les archives aujourd'hui est pour Marie-Pascale Huglo « *le signe d'un bouleversement radical* ». <sup>39</sup> Elle l'explique après Pierre Nora par « *la fin des milieux traditionnels de mémoire* » <sup>40</sup> qui rend la valorisation symbolique des documents d'archive nécessaire « *puisque la véritable mémoire, elle, aurait périclité* » <sup>41</sup>.

S'il est à ce jour l'un des rares cinéastes au Sénégal à se consacrer à l'archive, Ousmane William Mbaye en a déjà assumé l'esthétique qu'il travaille en renforçant « *le grain, l'aspect spectral, le noir et blanc, le sépia délavé, les tâches sur les négatifs, etc.* » <sup>42</sup>. Qu'elle soit esthétique ou utilisée à des fins narratives, l'archive qu'emploie le Sénégalais relève avant tout de la volonté de rendre l'invisible et l'imperceptible de nos histoires visibles au spectateur. Le Sénégalais prolonge dans ce sens le travail qu'ont pu mener ailleurs le Haïtien Raoul Peck <sup>43</sup>

<sup>37</sup> Schenk Dietmar, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », Écrire l'histoire, en ligne à la page suivante, DOI : <http://journals.openedition.org/elh/463> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.463> (consulté le 10 août 2022).

<sup>38</sup> Potin Yann, « Les archives et la matérialité différée du pouvoir. Titres, écrins ou substituts de la souveraineté ? », Pouvoirs, 2015/2 (n° 153), en ligne à la page suivante, DOI : <https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2015-2-page-5.htm>, (consulté le 9 avril 2022).

<sup>39</sup> Huglo Marie-Pascale, « Présentation : poétiques de l'archive » Protée, volume 35, numéro 3, hiver 2007, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.7202/017474ar> (consulté le 13 août 2022).

<sup>40</sup> Huglo Marie-Pascale « Présentation : poétiques de l'archive. », op. cit.

<sup>41</sup> Huglo Marie-Pascale « Présentation : poétiques de l'archive. », op. cit.

<sup>42</sup> De Faÿ Jordane, « Il Varco », l'art de l'archive », en ligne à la page suivante, DOI : <https://www.la-croix.com/Culture/Il-Varco-lart-larchive-2021-09-01-1201173230> (consulté le 09 juillet 2022).

<sup>43</sup> Dans son film documentaire *Lumumba, la mort du prophète* (1991), Raoul Peck part d'une photographie d'archive trouvée par sa mère où figure Patrice Lumumba, pour réaliser trente ans après sa mort, un film très personnel et sensible où biographie et histoire, témoignages et archives, constituent la trame d'une réflexion autour de cette figure, son assassinat politique, les médias et la mémoire.

en république démocratique du Congo sur l'assassinat de l'homme d'Etat congolais Patrice Lumumba et le Camerounais Felix Mbog-Len Mapout<sup>44</sup> dont le père assassiné dans des circonstances encore inconnues, était maquisard au même rang qu'Um Nyobe, Felix Moumié, Ernest Ouandié, Castor Ossende Afana, et bien d'autres.

Dans les archives, ce que cherchent ces auteurs va bien au-delà du témoignage du passé. Il s'agit d'une quête de vérité qu'il est nécessaire de relier à une histoire pas si lointaine de l'Afrique où de pans entiers ont été occultés, censurés ou classés. Pour constituer des « *faits nouveaux* », Ousmane William Mbaye met en mouvement des figures politiques dont les actions antérieures sont réinterrogées, réinterprétées, contestées et parfois contredites. Dans le traitement par les archives de la rivalité Senghor-Dia, le documentariste sénégalais lève le voile sur l'accusation fallacieuse rendant Mamadou Dia responsable d'une tentative de coup d'Etat. Si le procès à charge le condamnant ainsi que quatre de ses ministres est sans images, la décision politique ne trouve non plus aucune trace écrite à « *valeur de preuve matérielle de l'action* »<sup>45</sup>. L'appropriation par l'auteur de ces archives autrefois secrètes s'inscrit alors dans un montage d'éléments qui dévoilent les ficelles et les contours d'un complot politique. Il « *écortique le mythe du Senghor poète et humaniste, chantre de la négritude* »<sup>46</sup> et dévoile au sein de la classe politique d'alors deux visions de la colonisation qui expliquent l'histoire du Sénégal et d'une partie de l'Afrique aujourd'hui. Il s'agit d'un « *jeu de dupes* » sur fond de désaccord profond entre Sédar Senghor et Mamadou Dia vis-à-vis du rôle de la France, et d'une opposition de visions et de démarches entre Modibo Keita, « *le plus africain des Soudanais* »<sup>47</sup> et Sédar Senghor, « *le plus Européen des Africains* »<sup>48</sup>. L'une des conséquences majeures de ces divergences est l'éclatement de la Fédération du Mali<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> Né d'un père "maquisard" camerounais dont l'histoire est entourée de mystères, de contradictions et de non-dits, Felix Mbog-Len Mapout tente de reconstruire dans *Le mythe de Mapout* (2014), le réel parcours de ce père dans le maquis, aux côtés d'autres combattants militants de l'Union des Populations du Cameroun durant les années cinquante et soixante.

<sup>45</sup> Gibiat Samuel, Gaultier-Voituriez Odile. Les archives mixtes des personnalités politiques : de la collecte à la valorisation. In: La Gazette des archives, n°254, 2019-2. Les Archives nationales, une refondation pour le XXI<sup>e</sup> siècle, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.3406/gazar.2019.5871>, (consulté le 6 mai 2022).

<sup>46</sup> Ba Mehdi, « Sénégal : la part d'ombre de Senghor », en ligne à la page suivante, DOI : <https://www.jeuneafrique.com/1217870/politique/senegal-la-part-dombre-de-senghor/> (consulté le 11 juillet 2022).

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Projet d'une union africaine, la fédération du Mali était composée du Soudan français (actuel Mali), du Sénégal, de la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) et du Dahomey (actuel Bénin). Elle éclate à cause de points divergents de ses leaders et sous la pression des forces extérieures notamment la France.

Entre la science et la politique, Ousmane William Mbaye travaille à cerner dans *Kemtiyu* une figure complexe et une œuvre ambiguë dont les thèses, parties du terrain de recherche égyptien, ont été défendues et combattues avec virulence. En situant cette œuvre par l'archive, l'auteur explore deux voies qui permettent de juger de l'audace d'une démarche intellectuelle qui propose la décolonisation de l'histoire africaine. La première suit un discours savant d'intellectuels sénégalais et de la diaspora de différentes générations dont Aimé Césaire qui pense que *Nations nègres et culture*<sup>50</sup> est « le livre le plus audacieux qu'un nègre ait jamais écrit »<sup>51</sup>. Dans la seconde voie, le cinéaste s'efface devant des documents d'archives qui relèvent du papier (carnets de notes, diplôme de baccalauréat, légendes de cartes, coupures de presse, correspondances avec d'autres intellectuels), de la photographie (celles de Cheikh Anta Diop durant le lycée au Sénégal et ses études en France, de son oncle Cheikh Anta M'backé dont il porte le prénom et de sa mère Sokhna Maguette) et de la vidéographie (conférences, colloque, séminaires, rencontres avec des autorités politiques, témoignages des membres de son jury de thèse). Loin de s'accumuler ou de s'éparpiller, ces différents matériaux témoignent d'un désir anxieux de découvrir le passé depuis sa source et de la volonté de « saisir rétrospectivement le sens et l'histoire de ce qui aura eu lieu »<sup>52</sup>.

### **Conclusion : l'heure de l'archive**

Le travail d'Ousmane William Mbaye est à situer dans un cadre global à partir duquel on observe depuis plus de vingt ans le retour en force de l'archive. Ce mouvement a d'abord été accéléré par le numérique qui a permis la dématérialisation au sein des services producteurs. Il a profité ensuite, aussi bien de la levée des restrictions sur les archives dans certains pays, que de la déclassification de plusieurs documents secret-défense dans d'autres. Devenant de plus en plus intime, la relation aux sources primaires a fini par s'élargir à « d'autres valeurs comme celles du témoignage, du souvenir, du vécu, qui maintiennent au présent le vestige d'un passé révolu, d'un passé qui ne passe pas, parfois au prix d'une vivacité variable du souvenir associé, de la nostalgie mélancolique à l'empathie historique, et d'errements possibles, entre anachronisme et appropriations diverses »<sup>53</sup>. Du travail

---

<sup>50</sup> Césaire Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, Paris, 1955.

<sup>51</sup> Hervieu Wane Fabrice, « Cheikh Anta Diop, restaurateur de la conscience noire », en ligne à la page suivante, DOI : [https://www.monde-diplomatique.fr/1998/01/HERVIEU\\_WANE/4285](https://www.monde-diplomatique.fr/1998/01/HERVIEU_WANE/4285) (consulté le 22 juillet 2022).

<sup>52</sup> Huglo, Marie-Pascale. « Présentation : poétiques de l'archive. » *Protée*, volume 35, numéro 3, hiver 2007, en ligne à la page suivante, DOI : <https://doi.org/10.7202/017474ar>, (consulté le 07 avril 2022).

<sup>53</sup> Bachimont Bruno, « Archive et mémoire : le numérique et les mnémophores », *Signata*, en ligne à la page suivante, (DOI) : <https://doi.org/10.4000/signata.2980>, (consulté le 23 novembre 2022).

personnel, familial au travail sur toute une communauté, le cinéaste sénégalais fait de l'archive, « *l'image manquante* » d'une société qui peine à se souvenir de ses héros, essentiellement intellectuels ( Assane Seck, Boubacar Boris Diop, Cheikh Anta Diop, Annette Mbaye d'Erneville, Alioune Diop) et hommes politiques (Mamadou Dia, Valdiodio Ndiaye, Sédar Senghor, Joseph Mbaye, Amadou Mahtar Mbow). Dans une société de l'immédiateté, ces figures incitent le contemporain à se chercher dans l'archive qui a chez Okwui Enwezor « *valeur de changement* »<sup>54</sup>. La forme-archive devient dans ce sens la signature de deux époques qui rend possible un dialogue fécond et autorise un trait-d'union qui permet de faire histoire.

### Références bibliographiques

- Eades Caroline, *Le cinéma postcolonial français*, Cerf, 2006.
- Esquenazi Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, l'Harmattan 1994.
- Ferid Boughedir, *Le cinéma africain de A à Z*, OCIC, 1987.
- Fronty François, *Dix films d'Afrique*, l'Harmattan, 2019.
- Fronty François, Delphe Kifouani, *La diversité du documentaire en Afrique*, l'Harmattan, 2015.
- Habib André, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, 2013.
- Kane Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones . Les carrefours mobiles*, l'Harmattan, 2004.
- Kifouani Delphe, *De l'analogique au numérique. Cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, l'Harmattan, 2016.
- Le Roy Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Armand Colin, 2013.
- Marie Michel, André Habib, *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi*, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- Ouédraogo Jean, *Figuration et mémoire dans les cinémas africains*, l'Harmattan 2010.
- Roger Philippe, *Le mystère de l'œuvre. Remorque de Jean Grémillon*, Editions du Cosmogone, 1998.
- Ricci Daniela, *Cinémas des diasporas noires*, l'Harmattan, 2016.
- Sawadogo Boukary, *Les cinémas francophones ouest-africains*, l'Harmattan, 2013.
- Serceau Michel, *Le cinéma fait sa littérature. Étude de la réception de la littérature par le cinéma*, Classiques Garnier, 2019.

---

<sup>54</sup> Catherine Perret, « Les deux corps de l'archive », *Le Genre humain*, 2015/1 (N° 55), en ligne à la page suivante, (DOI) <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2015-1-page-15.htm>. (consulté le 30 novembre 2022).