
Sur l'ambivalence du sacré dans *Xala*

Moustapha Diop
Western University (Canada)

RÉSUMÉ

L'objet archaïque, souvent catalyseur des dynamiques narratives chez le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène (le masque dans *La Noire de...*, les 'fétiches' de la modernité dans *Mandabi* et *Xala*) est au cœur de cette courte analyse de deux segments du film *Xala*. Dans la perspective d'une critique culturelle comparée, on tente d'explicitier le lien entre certaines formes d'interdit et de transgression, et la place du sacré dans le circuit social de la subjectivation. Comme fable filmique, *Xala* se prête particulièrement à la méthode herméneutique, mais l'on peut aussi, sans prétendre les décrypter, lire 'autrement' les signes de la différence culturelle, notamment à la lumière de l'histoire sociale des sexes au Sénégal.

INTRODUCTION

Dans un petit 'post-scriptum' sur *Ceddo*, Jacques Binet fait observer que « chez Sembène, nourri de marxisme, les religions révélées ne sont guère dépositaires de sacré » (53). C'est dans le même numéro 235 de *Positif* que Binet publie « Le sacré dans le cinéma négro-africain », synthèse de son enquête sur « le fait religieux » auprès des cinéastes africains de l'époque. Il y insiste particulièrement sur leur posture ironique (Johnson Traoré avec *Lambaye*, Sembène avec *Xala*, *Le Wazzou polygame*, d'Oumarou Ganda) ou ouvertement dénonciatrice (*Baks* de Momar Thiam, *Niaye*¹ de Sembène encore, *Pour ceux qui*

¹ Et non *Njangaan*, de Johnson Traoré, comme l'écrivit Binet, par inadvertance sans doute. On signalera, sans plus, la mauvaise tenue éditoriale de ce petit recensement des témoignages cinématographiques sur le sacré.

savent, de Tidiane Aw, *Nationalité Immigré*, de Sydney Sokhona), notant au passage que les cinéastes sénégalais sont « les plus sévères » à l'égard d'une « religion musulmane [qui] n'est guère présentée avec une aura de sacré » (45). Il en va de même de ce que Binet appelle, avec une pointe de coquetterie ethnographique, « les religions du terroir », comme dans *Emitai*, du même Sembène, film au sujet duquel ce dernier « a déclaré avoir voulu dénoncer le rôle d'opium du peuple de ces religions, tout en mettant en scène une apparition au creux d'un arbre » (45)². Ce nihilisme débraillé revêt un caractère endémique n'épargnant aucune forme de spiritualité, d'où la non pertinence, selon Binet, de la question de savoir si les cinéastes croient à la magie ou non (45). « Le sacré dans le cinéma négro-africain » s'ouvre, curieusement, sur les remarques de Bazin concernant la magie des salles obscures et l'aura de religiosité entourant l'activité de visionnage, mais l'on soupçonne Binet de leur accorder une valeur universelle, à peu de frais, comme si tous les contextes de réception se fondaient dans cette nuit noire de la conscience spectatorielle³.

Fast forward de deux décennies et demie : Kenneth Harrow, dans son récent *Postcolonial African Cinema : From Political Engagement to Postmodernism*, avance une proposition tout à fait à l'opposé de l'image du Sembène athée et en croisade, comme nombre de cinéastes africains, contre toute forme de religion institutionnelle : « Sembène est un grand tenant de la pensée originaire : de *Ceddo* à *Emitai* et *Guelwaar*, il n'arrête pas de nous le répéter : il y a un substrat africain qui traverse les différences superficielles imposées aux Sénégalais par le colonialisme, et on peut retourner à cette source si l'on se débarrasse de toutes les influences étrangères apportées par les Arabes (*naar*), les blancs (*tubab*)

² Pour une analyse plus détaillée, et mieux informée, des aspects problématiques du 'sacré' dans ce film, voir Robert Baum, "Tradition and Resistance in Ousmane Sembène's Films : *Emitai* and *Ceddo*," in Bickford-Smith, Vivian and Richard Mendelsohn (eds.), *Black and White in Colour : African History on Screen*. Oxford : James Currey, Athens : Ohio University Press, Cape Town : Double Storey, 2007, pp. 41-58.

³ Obscurité des salles et moment nocturne : lors des premières projections, pendant la période coloniale, ces deux traits contextuels se présentèrent très vite comme les marques du 'satanisme' associé à l'expérience cinématographique, comme le rappelle Hampaté Bâ dans « Le dit du cinéma africain » (24). Même si, à en croire Bâ, l'imam Tierno Bokar finira par voir dans le cinéma « un nouveau langage religieux » (28), on sait aussi, cruelle ironie, que la désaffection et reconversion des salles sont liées à la montée des sectes religieuses contemporaines interdisant à leurs fidèles la fréquentation de cette 'diablerie'. Sur cet aspect historique, cf. aussi Glenn Reynolds, *Colonial Cinema in Africa : Origins, Images, Audiences*. Jefferson, North Carolina : McFarland, 2015.

et, plus récemment, par les institutions financières internationales, le FMI et la BM, et les bailleurs de fonds regroupés en leur sein » (60. Nous traduisons). La périodisation de Harrow est assez ramassée, *Emitai* précédant de cinq ans *Ceddo*, mais pour rester dans l'élément de la chronologie, on rappellera seulement deux choses : premièrement, le tout premier film de fiction de Sembène, *Borom Sarret* (1963), s'ouvre sur l'image d'un minaret, pris en une lente inclinaison verticale, tandis que résonne l'appel pour la prière matinale ; deuxièmement, la dernière séquence de son tout dernier film, *Moolaadé* (2004), montre la fameuse mosquée ornée d'un œuf d'autruche, contrepoint visuel de la pile de radios concassées⁴. On peut sans doute extrapoler sur la valeur symbolique de ces récurrences visuelles, ou y discerner un motif architectural courant comme un fil à travers toute l'œuvre, mais en postulant, à l'instar de Ken Harrow, l'union 'sacrée' d'une essence africaine comme sorte de tendance motrice des films, on en arrive à la curieuse conclusion d'un indigénisme que, justement pour *Emitai*, Robert Baum trouve superficiel et intellectualisant, tandis que Jacques Binet, on l'a vu, approuvait le tranchant marxisant de la critique du sacré esquissée dans ce film de commande⁵.

Une fois que l'on se détourne de ces fabriques de discours, oppositionnels ou non, ainsi que de leurs « contextes » historiques de production, pour porter un regard plus attentif aux « situations critiques » capturées à l'écran par l'écrivain-cinéaste, les choses ne sont plus aussi tranchées qu'elles le paraissent. Françoise Pfaff, auteure de la toute première monographie sur Sembène, attirait déjà l'attention sur un aspect distinctif dans la manière dont l'histoire, dans ses films, est traitée comme une *topique*. Évoquant le nexus de faits autour duquel évolue le récit dans le film *Emitai*, Pfaff note que « le contexte choisi par Sembène, de 1941 à 1944, n'a rien d'une coïncidence et reflète son intérêt pour les situations de crise, en particulier durant les périodes de transition » (Pfaff 144).

La brève analyse de *Xala* qui sera menée ici, est guidée par une telle attention aux coupes ponctuelles graduant une atmosphère de crise,

⁴ On trouvera aussi des plans de mosquée dans *Mandabi* et *Guelwaar*.

⁵ *Emitai* a été financé par une mission évangélique américaine désireuse de s'imprégner de la culture casamançaise, dans ce Sud du Sénégal d'où étaient issus plusieurs esclaves des plantations de Caroline du Sud, prisés en raison de leur expertise en matière de riziculture. Cf. Robert M. Baum, *Shrines of the Slave Trade : Diola Religion and Society in Precolonial Senegambia*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999.

où le présent est sous la condition de ce qui arrive, donc dans un perpétuel état « chronique » de dérèglement. Dans *Xala*, la scène du mortier nous semble désigner une telle « situation » dans le mouvement général du récit, mais avant d'explicitier l'argument sur la nature de l'opération chez Sembène⁶, on procédera à un passage en revue des diverses lectures jusqu'ici proposées de *Xala*. Ces lectures, depuis Teshome Gabriel jusqu'à David Murphy tout récemment, s'attachent à mettre en évidence le nouage entre des régimes de visibilité et des nappes profondes de signification.

UNE ALLÉGORIE DE L'AVEUGLEMENT ?

Un trait constant des lectures de *Xala* consiste à établir une opposition entre un sens apparent et un sens latent. Comme le note encore Ken Harrow,

un agenda herméneutique a gouverné nos lectures depuis plus d'un siècle, des freudiens aux marxistes et aux culturalistes. Tous trouvent de l'or enseveli dans les profondeurs souterraines du texte, un or brut, d'une valeur considérable et chargé de significations qu'il suffit de révéler en faisant fondre la cire à la surface⁷. (45)

Le critique éthiopien Teshome Gabriel, dans un court essai sur cette mordante satire de la « bourgeoisie » post-indépendance, « *Xala : A Cinema of Wax and Gold* », résume assez bien, dans une dense

⁶ Affirmer ou nier que, par exemple, *Emitai* est une critique du religieux et une dénonciation de l'exploitation coloniale en temps de guerre, c'est ressasser des platitudes. De façon plus décisive, il nous est difficile de souscrire aux thèses de Marie-Cécile et Edmond Rodrigues dans *Edipe africain* : « La religion animiste, tout en invoquant et priant Dieu, n'éprouve pas le besoin d'en faire l'objet principal de son culte. C'est que Dieu est tout-puissant, sa volonté ne propose aucune alternative du même genre. On vous dira : si c'est Dieu qui a envoyé cette maladie ou qui a voulu cela, alors il n'y a rien à faire. Il n'y a qu'à s'incliner. On n'a pas l'idée que Dieu puisse être lié par un contrat qui donne prise sur lui. Il n'y a aucune alternative entre puissance inconnue et puissance maîtrisable par une alliance » (158. Notre soulignement). Toute la scène du délire *ante mortem* porte justement sur la relation contractuelle entre le chef et les masques sacrés censés servir d'intercesseurs du dieu du tonnerre (Emitai) auprès de sa communauté d'élection, masques que le chef chapitre vertement avant de donner l'estocade au dieu suprême lui promettant une mort certaine : *Je mourrai certes, mais toi aussi tu mourras avec moi. Je t'emporterai dans la tombe.*

⁷ «An agenda of depth has governed our readings for a century, from the Freudian to the Marxist to the culturalist, all of which find gold---hard, valuable, and replete with meaning---buried beneath the surface of the wax that needs to be melted off for the gold to be revealed.»

proposition interrogative, le mode de questionnement sur lequel sont fondées toutes les démarches visant à *produire* le sens supposé inhérent au film. Selon Gabriel, la question est de savoir

[c]omment Sembène, le cinéaste, nous aide à découvrir les fondements idéologiques que secrète en silence la forme comique ? Quels sont donc les codes culturels et les modes filmiques dont il se sert pour construire le sens immanent du film ?⁸ (79)

David Murphy, dans son essai au titre buñuelien, « *Xala* : The Indiscreet Charm of the African Bourgeoisie ? », tout en soulignant que « le film pose aussi des questions liées au statut du surnaturel » (100)⁹, suit une ligne analytique similaire à celle de Gabriel, sauf qu'à la différence de ce dernier, qui se met en quête du plan de consistance socioculturel où se situent l'imagerie populaire et le style filmique de Sembène, Murphy tente un geste plus radical, qui consiste à articuler le social au politique :

Tant dans le film que dans le roman, on voit tous les personnages accepter la réalité de cette malédiction, et leurs actions sont déterminées par cette croyance. Mais en tant que marxiste, il est peu probable que Sembène soit en phase avec de telles conceptions. Toutefois, sensible à la nature de la culture sénégalaise, il se sert du *xala* comme d'un puissant symbole de la résistance populaire au néocolonialisme¹⁰. (100-101)

⁸ "How does Sembène, the filmmaker, help us discover the ideological underpinnings which lie mute within the comedic form ? What cultural codes and filmic modes does he employ to mark the film's immanent meaning ?" Dans cet essai séminal, Gabriel manie habilement les concepts de l'analyse filmique, mais en négligeant un fait crucial : les mouvements et angles de la caméra, par exemple dans la salle de réunion, sont dans un rapport de discontinuité avec ce qui est raconté, de sorte que la contre-plongée et les seuils de cadrage (ligne du bassin des plans américains) censés dénoter le pouvoir des nouvelles élites néocoloniales aux allures de cowboys et gangsters, sont suturés par le foyer de perception qu'est le blanc silencieux (Dupont-Durand) au regard éteint, inexpressif, *aveugle*. Pour ce qui est de la dimension comique, Alexie Teheyap a récemment tenté d'en dégager quelques traits formels (*Postnational African Cinemas* 51-52). Cette dimension du film est en effet beaucoup plus prononcée que ne le suggère la veine satirique de la représentation. Dès les premières scènes, en effet, c'est tout l'africanisme senghorien, y compris sa singulière conception du socialisme, qui est brocardé à travers le discours ouvertement mimétique du président de la Chambre de commerce, dont les traits physiques et l'accoutrement complètent cette parodie du senghorisme.

⁹ "As well as introducing the problematisation of sexuality, *Xala* also raises questions as to the status of the supernatural, as El Hadji Abdou Kader Bèye's impotence is, after all, the result of a curse."

¹⁰ "In both the film and the novel versions of *Xala*, all the characters are seen to accept the reality of this curse, and their actions are determined by this belief. As a Marxist, it is unlikely that Sembène would adhere to such ideas, but sensitive to the nature of

Si l'on suit la logique de Murphy, on pourrait, sans trop de risques, tirer de ses prémisses majeure et mineure une conséquence, à savoir que tout le cortège de « fétiches » postcoloniaux qui défilent à l'écran (langue de l'école coloniale, style vestimentaire et surconsommation de biens importés)¹¹ agglomèrent autour de la figure totémique de Senghor. Senghor, non comme un nom propre, mais comme l'*indice*, le symptôme d'un aveuglement collectif des élites, aveuglement dont, de façon paradoxale, seule la contre-vision tirésienne, la voyance des déshérités peut les arracher¹². Mais cela reviendrait à faire entrer le *xala* dans un circuit de fantasmes spéculaires et compensatoires. Par là, on oublie que cette condition – le *xala* est un dysfonctionnement *périodique*, non un état *permanent* – fait signe vers l'autre scène du pouvoir, vers une zone encore plus retirée que le réel et l'objectalité, et qui est celle de l'institution sociale de ses sujets.

La subjectivité prise dans le vertigineux tourbillon du fétichisme capitaliste, dans une débilite « fantasmagorie » d'objets de consommation soudain pourvus d'une âme : c'est, l'on s'en doute, le thème majeur des lectures à forte inflexion psychanalyste. Laura Mulvey, dont l'essai « The Carapace That Failed » est une réponse à l'essai de Teshome Gabriel, reprend le fil de l'analyse des rapports entre forme et contenu, mais depuis une positionalité informée par la symptomatologie freudienne et la dialectique marxienne. Selon Mulvey,

[d]ans *Xala*, Sembène recourt au langage filmique pour façonner une poétique du politique. Il confère une visibilité aux formes, par opposition au contenu, de la contradiction sociale et, chemin faisant, à travers ces formes, il illumine les contenus. Sembène forge ainsi des liens entre les structures sous-jacentes, ou formations primaires, et les symptômes que ces dernières produisent à la surface et qui, pour ainsi dire, s'impriment sur l'écran de l'existence quotidienne et n'épargnent aucune couche sociale¹³. (120)

Senegalese culture, he uses the xala as a powerful symbol of popular social resistance to neo-colonialism.”

¹¹ Sur ce point, voir aussi Mulvey (*Fetishism and Curiosity* 129).

¹² Ce que fait d'ailleurs Murphy dans une étude exemplaire sur la trilogie historique, où il s'attache à montrer comment Sembène, dans *Emitai*, s'en prend à ce mythe tenace qu'est la « libération » de 1945, dans la fameuse scène de la « relève » entre les deux *figura* de l'hégémonie (néo)coloniale, i.e., Pétain et de Gaulle (*Sembène* 159-161).

¹³ « In *Xala* Sembène uses the language of cinema to create a poetics of politics. He gives visibility to the forms, as opposed to the content, of social contradiction and then, through the forms, illuminates the content. He forges links between underlying

Une autre problématique se fait jour ici, ayant trait à l'histoire sociale, y compris les contenus dont l'écran filmique est générateur. Les « formes de la contradiction sociale » fournissent un indice de taille, lequel aurait dû cependant mettre Mulvey sur la piste des forces aveugles de l'histoire des classes ou des sexes que Sembène capture et documente à l'écran, mais, de façon surprenante, c'est une tout autre histoire qui l'intéresse :

[d]errière le paravent de son recours aux discours sur le fétichisme se cache, chez Sembène, une double temporalité. Derrière, ou en-deçà des pistes thématiques se dégageant au fil du récit, l'on entrevoit, à l'horizon, une autre histoire, extradiégétique celle-là. Cette histoire, fort opportunément, n'est pas visible dans le film¹⁴. (123)

Quelle est donc cette « autre histoire », si l'on écarte l'hypothèse culturaliste de Mulvey, à savoir qu'il s'agit de l'histoire des contacts culturels dont a résulté l'invention du fétiche pendant l'incipit portugais de la « période » coloniale¹⁵ ?

structures, or formations, and the symptoms they produce on the surface, stamped, as it were, onto everyday existence, across all classes.”

¹⁴ “There is a double temporality hidden in Sembene’s use of the discourses of fetishism in *Xala*. Behind, or beside, the thematic strands of the story, lies another, extra-diegetic, history. This history, quite appropriately, is not visible in the film.”

¹⁵ Tout est dans le “quite appropriately” de la citation précédente, qui sert d'embrayeur pour engager la réflexion dans une longue *excursio* sur les origines du fétichisme comme discours dans l'anthropologie culturelle de l'école des *Annales sociologiques* (Durkheim, Mauss, Halbwach) et chez le Freud de *Totem et Tabou*, sans parler de l'étymologie portugaise du mot : voilà « les démons du passé » que « toute considération sur le fétichisme au Sénégal, aujourd'hui », ne saurait conjurer (123). Mulvey conduit toute son analyse sur la base de cette *hauntology* au coeur de l'opposition entre le visible et le non-visible. Ainsi la *corruption* de la bourgeoisie compradore, dissimulée à travers la surconsommation des fétiches de la modernité, serait rendue manifeste par les corps mutilés et en putrescence des mendiants s'agglutinant autour des maisons de ces nouveaux parvenus (122). À ce compte, on peut multiplier les corrélations, et voir dans les mendiants et clochards une actualisation de la mentalité parasitaire des élites, une clique d'estropiés incapables de se mettre au pas de l'histoire sans les béquilles, les prothèses de la modernité occidentale ; ou, beaucoup mieux que le trope de la clochardisation, on peut voir dans le parallélisme bande de gueux-bande d'affairistes prébendiers une rigoureuse interrogation du passage d'un univers régi par la filiation à un univers régi par l'affiliation. Mais le problème restera le même : comment imbriquer les “boîtes noires” des catastrophes historiques les unes dans les autres, sans risque de brouiller les codes d'émission et ainsi produire une cacophonie référentielle ?

LA FORCE ÉTRANGE DU DÉRÈGLEMENT PÉRIODIQUE

Les régimes de visibilité que nous venons de passer en revue, très rapidement, sont toujours commandés par un facteur surdéterminant : le culturel chez Teshome Gabriel, le politique chez David Murphy et, chez Laura Mulvey, dans un puissant *cluster* de concepts philosophiques et psychanalytiques, la troublante historicité du fétiche et la dialectique de ses « formations discursives ». Dans *Postcolonial African Cinema*, Ken Harrow a aussi tenté, dans un chapitre consacré à la faillite du décepteur dans *Xala*, de prolonger le fil de ces analyses, mais en se plaçant, fait assez curieux, sous la caution de Sembène comme tenant d'une certaine « doctrine ». Selon Harrow,

[l]'endroit le plus sûr pour le critique occidental s'efforçant d'évaluer ce classique africain serait l'espace construit sur la base des certitudes de Sembène ; autrement dit, il lui faut identifier les mécanismes à travers lesquels ce matérialisme des classes corrompues correspond aux thèses marxistes sur le fétichisme de la marchandise tel qu'il s'est développé à l'ère capitaliste. En outre, il lui faut saisir comment la troisième femme, rendue muette et objectivée par la lentille de la caméra, symbolise ce fétichisme que charrie, dans son mouvement voyeuriste, le regard du mâle¹⁶. (53)

Ce dispositif de la mimique du subalterne (la *mimicry* de Bhabha, ici sans son tranchant subversif) a été abondamment mis en lumière, de Teshome Gabriel à, tout dernièrement, Alexie Tcheuyap – pour le cas spécifique de ce film, *Xala*. Par ce côté, Harrow nous semble un peu enfoncer des portes ouvertes¹⁷. Cependant, il touche du doigt, au passage, un point névralgique du récit qui est souvent occulté, en l'occurrence la figure de la troisième femme. Jusqu'ici, le *xala*, la langue et les objets de consommation tenaient lieu de ce fétichisme qui, il faut bien le dire, est un véritable code de lecture. Harrow amorce un nouveau déplacement, en situant la critique du fétichisme dans l'image de la troisième femme – dans sa symbolisation. Notre propos n'est pas

¹⁶ “The safest place for the western (sic) critic to occupy in reviewing this celebrated African classic would be to retreat into the space created by Sembène's truths ; that is, to identify explicitly the ways in which the corrupted materialism corresponds to Marxist notions of commodity fetishism developed under capitalism ; and further, how the third wife, rendered speechless and objectified before the lens of the camera, figures the fetishism that accompanies the male gaze.”

¹⁷ Un trait caractéristique de la continuité entre critique francophone et anglophone, dans le contexte des études littéraires, est cette « reprise » de vieux débats dont la récurrence indique une curieuse forme de *Nachträglichkeit* à l'œuvre dans le champ postcolonial.

de rebondir sur l'analyse de Harrow¹⁸, mais d'arrondir les angles d'une approche potentiellement riche en perspectives nouvelles. Est-on bien avisé de soupçonner derrière l'objet fétiche une autre scène, qui serait celle de la fondation du sujet postcolonial¹⁹ ?

La question est, tout d'abord, de savoir ce qu'il y a de troublant dans la figure de la troisième femme comme *tiers* facteur. À notre sens, c'est avec elle que survient le tremblement originaire qui fonde tout pacte et duquel dérivent tout autant la structure ambivalente du sacré et l'altérité du corps désirant, (se) *contractant*. À ce niveau se pose un problème connexe, difficile à ignorer : quelle ambivalence du sacré et quelle contractualité de la différence sont mises en jeu dans le film de Sembène ? Dans *Œdipe africain*, où elle relate son expérience clinique à l'hôpital psychiatrique de Fann et son traitement de malades présentant un large éventail de symptômes, M.C. Rodrigues remarque, dans une note marginale sur la sorcellerie, que « l'ambiguïté de la femme tient au fait qu'elle engendre des incirconcis ; en elle le passage de la nature à la culture n'est pas assuré » (249). L'observation est fort intrigante, car elle suggère qu'au soupçon sur la paternité ferait pendant un soupçon sur la mère en tant que celle-ci donne naissance à des êtres inachevés qu'il s'agirait d'amener à terme à travers la section – violente – de leurs corps étrangers. On se demande comment concilier cette angoisse de l'inachevé avec l'autre angoisse liée, elle, au meurtre originel du père dans l'institution du patriarcat. La femme serait-elle le lien entre ces deux élaborations secondaires devenues, avec le temps, des fictions d'origine ? Arguer que le féminin est l'élément en qui l'*homunculus* est à la fois intérieur et extérieur, c'est expliquer la non-originarité du matricide par une argutie psychologique. Dire que la stigmatisation liée à la « double valence » du féminin est indissociable de la coupure originaire du vivant, dont le caractère sacré doit être entériné par la répétition de l'acte, par sa violente réinscription sur les corps, c'est opérer une subreption, un parallogisme, comme dirait Kant, et indexer

¹⁸ Renversement des idoles un peu timide, d'ailleurs. L'oblitération de l'effigie de la mariée, si centrale dans cet univers des icônes et des ersatz objectaux, confirme l'impression d'une « iconoclastie » entièrement guidée par de vagues intuitions.

¹⁹ Nous ne pouvons nous étendre ici sur les inférences qu'en tire Kenneth Harrow, avec l'hypothèse d'une transformation du symptôme en sinthome (63-65). Parler de chute dans l'abjecte objectalité, dans un devenir objet *a*, sans tenir compte des suppôts du désir, comme l'effigie, le portrait dans le grand style 'stalinien' le mannequin, et les figurines gélatineuses sur le gâteau que tripote la deuxième femme dans le jardin, cela nous semble un peu trop cavalier.

sur la nature (*physis*) des phénomènes qui ressortissent à l'écriture (masculine) de l'histoire. C'est sous ce dernier angle qu'il faut donc considérer les structures ambivalentes du socius qui se donne à voir dans *Xala*. Mais il n'en demeure pas moins que la proposition, ici avancée, sur la nature asexuelle de la différence et a-symbolique de la *sacratio* reste sujette à malentendus, voire un peu obscure. Il nous faut ainsi bien marquer chacun des points d'argument à parcourir, afin d'éviter toute pensée du survol.

Dans *Homo sacer*, rapidement devenu un classique de la philosophie politique, Giorgio Agamben s'est livré à une rigoureuse synthèse de la réflexion millénaire, en Occident, autour du sacré et des figures-limite de la souveraineté – dont *homo sacer* et le *Muselmann* des camps bien décrit dans les textes de Primo Levi – figures chez qui la vie nue, animale (*zoé*) et la vie humainement qualifiée (*bio*) sont dans un rapport d'indétermination fondateur de la biopolitique, comme gouvernement des corps, et non des gens, ce qui est, depuis Arendt et, surtout, Foucault, l'objet d'étude principal de la philosophie politique occidentale. Pour Agamben,

[C]e qui définit la condition de l'*homo sacer*, ce n'est donc pas la prétendue ambivalence originaire du sacré qui lui est inhérent, mais plutôt le caractère particulier de la double exclusion dans laquelle il est pris et de la violence à laquelle il est exposé. (92)

On connaît la formulation de ce *double-bind* : une vie tuable et insacrifiable. Mais face à cette prétendue ambivalence, le philosophe est placé devant une alternative entre deux types de relation faisant intervenir, dans l'un, le profane et le sacré, dans l'autre l'extériorité et l'intériorité du pouvoir. Prendre parti pour le second signifie que le sens de cette singularité ne se clarifie qu'au regard de l'histoire des *textes* juridico-politiques, non des rites et croyances religieuses de l'humanité, et Agamben en tire un certain nombre de conséquences pour la critique des « paradigmes » de pensée formulés, notamment, par Schmidt, Arendt et Foucault²⁰. Mais si cette aporie est coextensive à la continuelle inclusion exclusive de la violence *elle-même* (*bia*) par la justice (*dikè*), à sa

²⁰ Le camp comme paradigme de la modernité, non l'asile et la prison mais, *contra* Arendt, et dans le fil des transvaluations poststructuralistes de l'humanisme classique, c'est l'idée d'une *conditio humana* qui s'avère inadéquate à penser les mécanismes biopolitiques de capture du dehors. Ce débat ne nous préoccupe pas ici. Notons seulement le caractère hautement problématique de la valeur explicative accordée à l'étymologie, même si ces « heideggérismes » n'enlèvent rien à la puissance du questionnement généalogique dans *Homo sacer*.

prise *du* dehors (*ex-cipere*), alors les diagrammes du pouvoir biopolitique, par exemple le tracé de la ligne de crête entre vies clinique et biologique²¹, sont moins un cycle de transformations qu'une série de déplacements continus des nodules conceptuels dont un certain nombre de sciences sociales ont fait toute leur affaire, en particulier la psychanalyse freudienne. Pour tout dire : le concept d'ambivalence (*Ambivalenz*) conserve toute sa pertinence comme ressort narratif d'une *histoire*, encore une, de la finitude – ou plutôt d'une certaine *forme* d'historiographie.

La forte incidence de l'anthropologie²², avec tout ce que cela implique comme postulats sur les « limites » de l'humain, se fait mieux sentir dans les généalogies du religieux de Bataille. Une grande partie de la réflexion autour de l'érotisme est gouvernée par les couples oppositionnels (sacré/profane, interdit/transgression, monde du travail/monde des pulsions, etc.) autour desquels s'organise le rapport à autrui. Cette éthique de l'intersubjectivité, négligée, selon Bataille, dans l'analyse que fait Blanchot de l'homme sadien dans *Lautréamont et Sade*, tient en ceci que

[L]a structure de fait de chaque homme réel [...] ne serait pas concevable si nous l'isolions des liens que d'autres nouèrent avec lui, qu'il noua lui-même avec d'autres. Jamais l'indépendance d'un homme ne cessa d'être mieux qu'une limite apportée à l'interdépendance, sans laquelle aucune vie humaine n'aurait lieu. (168)

L'activité érotique, par opposition à l'activité sexuelle, « s'avère » comme *exemplaire* dans le sens où par elle nous accédons « à l'excès dans lequel nous avons la force de mettre en jeu ce qui nous fonde » (168). Tout est dans cette audace du vertige, dans cette « connaissance par les gouffres » d'Éros, mais l'on sait que Bataille est à mille lieues d'une apologie du « tout est permis » karamazovien ou d'une théorie de la volonté de jouissance²³, c'est plutôt un rapport *lucide* du sujet à ce vertigineux excès, à ce dehors qui le « pré-occupe constamment » – tout

²¹ *Vide* la « conclusion » (195-203) et, plus récemment, les intéressantes réflexions de Catherine Malabou sur les neurosciences et la neurobiologie.

²² Ce qui n'est plus à débattre. Cf. Schmitt, *La Notion du politique/Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 93-94. Quant à savoir si, comme le soutient Schmitt, toutes les théories de l'État, depuis Hobbes, reposent sur une anthropologie pessimiste, cela ne nous engage point ici.

²³ C'est plutôt à une critique des malentendus autour du sens de cette volonté orgonale, pour reprendre un concept reichien, que se livre Bataille, notamment dans son analyse du *Rapport Kinsey* sur les pratiques sexuelles dans l'Amérique d'après-guerre.

comme ce dehors ‘pré-occupe’ toute relation de pouvoir en général – qu’il cherche à établir, fût-ce au corps défendant de l’homme sadien qui, tel le Méphisto de Goethe, « toujours nie » cette sphère antéprédicative de l’intersubjectivité²⁴.

Cette mise en jeu du fondement, par apophasis ou sur le mode du refoulement dans la religion, est l’éternelle paille dans les yeux de toute réflexion philosophique *qua* discours. En effet, ce que Agamben indique avec tant de réserves dans ce qu’il nomme « la prétendue ambivalence originaire du sacré » et que Bataille, dans *L’Érotisme*, souligne dans une note énigmatique²⁵, c’est l’incapacité de toute véridiction, scientifique, philosophique, ou autre, à saisir l’originaire autrement que par le déploiement *spontané* de la logique du jugement déterminatif²⁶, de sorte que les liens de corrélation entre la force instituante et la forme instituée deviennent des liens de causalité. Plutôt que de chercher à confirmer ou infirmer cette duplicité du dire-vrai²⁷, on tâchera ici de décrire deux moments dans *Xala* et de les commenter à la lumière de ces réflexions de Bataille et d’Agamben sur « la prétendue ambivalence originaire du sacré ». Par là, nous espérons marquer les limites d’un regard « humain, trop humain », sur l’image à l’écran – cette « nature indifférenciée », comme disait Eisenstein, que capture le regard de la caméra et qui, telle qu’en elle-même, ne relève ni de la transgression ni de l’interdit.

Dans la première scène (Fig. 1), entièrement tournée en plan fixe, la marraine Yay Bineta et El Hadji sont dans la chambre nuptiale. À l’écran, un mortier et un pilon, lesquels déterminent l’alignement en *clothesline* des autres images : la marraine, El Hadji, un mannequin

²⁴ Cf. 163 *et passim*.

²⁵ La note de Bataille est en effet pleine de réserves sur sa « dialectisation » des concepts : « Les expressions de monde profane (= monde du travail ou de la raison) et de monde sacré (= monde de la violence) sont néanmoins très anciennes. Mais profane, mais sacré sont des mots du langage. »

²⁶ Car l’on est bien dans le schéma classique kantien où l’ambivalence trouve sa source dans la subjectivité et le sacré trouve sa condition dans l’originaire – comme dans le rapport du sujet à l’objet esthétique ou au spectacle naturel dont on dit qu’il est beau/sublime. Cette ambivalence originaire est un flagrant paralogisme, mais dont on peut difficilement se passer dans l’articulation d’un discours.

²⁷ Ces liens de corrélation et de causalité n’expliquent rien d’autre que l’ambivalence inhérente à tout fait de culture. Au finalisme des morales religieuses s’oppose l’anti-finalisme, l’éthique de l’inachèvement des critiques généralisées, mais ici et là c’est la même *coïunctio mystica* dont le sujet fait l’épreuve dans certains états privilégiés. On le sait, depuis le moment critique kantien, la philosophie occidentale *ne finit pas d’en finir avec la finitude*.

affublé d'un tailleur bleu cyan et d'une perruque, identique à celle arborée par Oumi, la deuxième femme d'El Hadji²⁸. Ce segment occupe une position charnière dans le découpage de la grande unité narrative « Le mariage d'El Hadji » : il clôt toute la première partie et inaugure la seconde partie, avec l'arrivée de la mariée sur laquelle enchaînent les trois scènes suivantes, avant la longue séquence consacrée aux réjouissances. C'est donc une césure, et pas seulement d'un point de vue rythmique. Malgré un éclairage largement discutable, les quatre figures se découpent nettement dans le cadre, suivant une configuration planimétrique où le mortier, le mannequin, les deux portes et le mur blanc servent de points d'équilibre au spectateur dans son parcours guidé des images, à partir de la droite, où se trouve la marraine *indiquant* l'emplacement du mortier avec le pilon, vers la gauche de l'écran. La marraine demande à El Hadji de « se dépouiller »²⁹ de ses vêtements, d'enfiler un habit traditionnel et de s'asseoir sur ledit mortier. Suit un plan rapide où la caméra zoome sur les objets de cet étrange rituel – faux insert qui sera le seul « mouvement » de caméra notable durant toute cette scène. El Hadji oppose d'abord un gentil refus à cette « demande », mais très vite, contrarié par les insistances de la femme, il s'en prend aux absurdités de la tradition, déclamant ses vérités dans un français emphatique. Son *rant* terminé, il sort en claquant violemment la porte.

De quel « non-sens » est-il question ici, si l'on songe au fait que la demande de *sacrifier* à la tradition est aussi une demande de la *transgresser*, de violer l'interdit pesant sur l'objet rituel – le mortier – qui consacre le *partage* des sexes ? Se lirait-il ici, en creux, dans cette scène, un certain malentendu ou une situation de dissonance cognitive ? Cela

²⁸ Faute d'espace, l'on ne peut, ici, se focaliser sur ces machines désirantes (les perruques, la voiture, l'effigie, les portraits), qui portent moins sur les nouvelles idoles ou une réification à un second degré que sur un univers fantasmatique en perpétuelle expansion – le film commence par une scène de déménagement – *metaphorein*, en Grec moderne – des images de l'ordre colonial, en particulier les bottes noires et le *buste* républicain de Marianne – et leur remplacement par les signes de « l'africanité ». On retrouvera ce processus de *metaphorein* dans la scène de saisie des biens par l'huissier, en particulier cette Mercedes que, faute de savoir la conduire, l'on pousse sur l'asphalte comme un immense juggernaut métallique ; et enfin dans la scène du départ de la deuxième épouse, sans fard, sans perruque, emportant dans ses cartons les totems d'une bien précaire « modernité ».

²⁹ Cas implicite de prolepse ironique : le personnage sera littéralement dépouillé de tous ses biens, son parcours retraçant ainsi le rituel auquel il refuse de sacrifier dans cette scène.

expliquerait en partie son interposition entre les deux unités narratives de la séquence.

L'autre segment (Fig. 2) est le deuxième temps fort du film, après le prologue sur la montée aux « affaires » des groupes nationalistes, consécutive à l'indépendance nominale. Tout, dans le défilement des images, prépare à un acmé : le portrait photographique grandeur nature de la jeune mariée, offrant un profil affriolant tandis que sa marraine la déshabille ; les dernières recommandations de cette dernière à sa filleule et, clou de la mise en scène, notre El Hadji devant le miroir d'une modernité de seconde main, tout aussi postiche que les extensions capillaires de ses deux dernières 'acquisitions' maritales. Le visage de notre bonhomme baigne dans une sorte de douce béatitude, comme si l'anticipation de l'extase nuptiale lui donnait déjà le tournis. Sembène, dans la toute première scène de *Mandabi*, chez le coiffeur, s'était déjà révélé maître dans l'art du filmage de ces instants privilégiés où, avec une infinie patience, il s'attache à démontrer comment le masque (*persona*) du personnage tombe de lui-même, selon une dynamique inhérente au mouvement du récit. Ainsi en est-il dans cette subtile écransation du rituel du *jébbalu*³⁰.

Sur le plan strictement narratif, la montée en puissance du tempo diégétique annonce la déflation de *l'anti-climax* et le basculement du comique de situation en satire de mœurs. Sur le plan technique, le recours au montage alterné accentue ce dynamisme, mais l'élément unifiant ces deux régimes de fragmentation visuelle – rapide alternation des plans des deux femmes dans la chambre et d'El Hadji dans la salle de bains – est la voix de la marraine. En effet, seul le *discours* de celle-ci à sa filleule sur les règles de soumission aveugle et inconditionnelle au mari est commun aux plans alternés, formant ainsi un continuum 'verbal' qui confère une unité synthétique à un segment visuel discontinu.

Au-delà de ce rapport entre les deux plans, qu'en est-il du lien entre les deux segments ? Le sens de cette intermédiation est décisif pour notre propos : dégager une des lignes de force de la *critique* du sacré dans *Xala*. Si l'on se place au niveau du système de valeurs véhiculé par les images, l'on verra s'ébranler toute une série de possibilités interprétatives. Ainsi, considérant le fait que, dans le premier segment, la marraine incite El Hadji à la transgression d'un espace

³⁰ Littéralement : faire don de sa personne à quelqu'un. Par extension : acte d'allégeance à une autorité religieuse.

symbolique associé à la féminité (la chambre nuptiale comme lieu de commerce sexuel) et que, dans le deuxième, elle enjoint sa filleule à bien tenir son rôle d'objet de plaisir dans l'univers fantasmatique de la masculinité (la vie conjugale), l'on peut en conclure que cette oscillation entre subversion et soumission est symptomatique de l'ambivalence d'un fait de culture, *i.e.*, la servitude domestique. Diagnostic « local » que l'on peut porter à un degré supérieur de synthèse, en abordant le problème sous l'angle de l'échange symbolique : le don de la filleule requiert, en contrepartie, non les fétiches de la modernité (maison, voiture, réfrigérateur, etc.), mais un acte symbolique d'allégeance à la tradition, seul à même de consacrer l'union entre les deux imagos : le portrait de la jeune fille et la réflexion spéculaire d'El Hadji dans le miroir d'une modernité d'emprunt.

Mais il est possible de rendre compte des seuils jalonnant le parcours de la marraine comme figure intermédiaire sans voir en elle tour à tour une rebelle défiant l'ordre patriarcal et une maquerelle apprêtant, à coups de préceptes, le corps *domestiqué* de sa filleule. Ici interviennent les autres indicateurs de liminalité dans *Xala*. On se rappelle qu'à un moment du film, El Hadji recouvre ses pleins pouvoirs sexuels, mais la « consommation » du mariage demeure impossible car, dans le même temps, est survenue la période des « règles » pour la jeune mariée. Une privation en cache une autre et, cruelle ironie, le *xala* est, dans l'intervalle, restauré par Serigne Mada, le marabout auquel El Hadji avait remis un chèque sans provision, après sa 'cure'. Ainsi, au dérèglement libidinal succède le dérèglement cyclique de la menstruation chez la troisième épouse. Le rapport entre ces deux formes de privation ne nous semble point relever d'une « prétendue ambivalence » mettant en jeu une coupure originaire : le *sans/sang* du pouvoir chez l'homme, et le *sans/sang* de la pureté chez la femme. Il nous semble plutôt que ce rapport est établi, dans l'intimité du sacre nuptial, par la marraine en tant que les éléments profilmiques (segment 1) et diégétiques (segment 2) se disposent à partir de son foyer de capture des flux du mâle désir. La mise en scène est coextensive au regard logé *dans* l'écran, au point d'ancrage dont les coordonnées sont fournies par le corps et la voix de *cette* figure.

A-t-on pour autant invalidé l'hypothèse d'un marquage générique de l'espace sacrificiel dans la scène du mortier ? Car on peut toujours arguer que chez El Hadji le rejet emphatique de la tradition procède, fors la morgue de l'assimilé, d'un complexe de supériorité masculine :

allons, un homme ne s'assied pas sur un mortier avec un pilon entre les jambes, par-dessus le marché ! Dès lors, la question est de savoir si cet « homme » est un composite d'éléments traditionnel et moderne ou s'il est à penser dans les termes d'une critique généalogique de la sexuation, ce dont nous aimerions, pour finir, spécifier quelques aspects.

EN GUISE DE CONCLUSION

Peut-on comprendre l'horreur qui s'empare d'El Hadji à la vue du mortier sans emprunter les raccourcis explicatifs de l'herméneutique culturaliste ? L'acte de rejet est ambivalent, et on peut l'admettre sans peine, mais il ne serait pas un acte, sans cela. Loin de connoter une quelconque féminité, le mortier est plutôt, dans ce contexte bien déterminé, l'autel du sacrifice scellant le partage du « sexuel », consécration dont la mémoire sociale, refoulée, reflue pour réclamer une dette de reconnaissance sous la forme de l'aveu. Cela n'est pas sans conséquence sur l'interprétation à donner au dysfonctionnement érectile et – surtout dans le roman – à la rupture des automatismes sensorimoteurs. S'il est vrai, comme le fait remarquer M.C. Rodrigues au sujet des cas d'impuissance sexuelle résultant d'un prétendu « maraboutage », que l'angoisse de la castration joue un rôle décisif³¹, il n'est pas pour autant sûr que l'on doive, sur la base de cette observation clinique, en conclure que nous avons ici un cas typique de *Verneinung*. Le mécanisme de défense se rapporterait plutôt au caractère extime³² du mortier et du pilon, subitement devenus les *dissecta membra* d'un phallus social dont le discours, à travers le montage alterné (segment 2) et la configuration du champ profilmique (segment 1), est pourtant déroulé en grosses lettres à l'écran.

³¹ « Du point de vue du contenu fantasmatique, il s'agit (dans le phénomène psychosocial du maraboutage) d'un thème de castration phallique. Le marabouté est menacé ou atteint dans sa sexualité, soit directement : impuissance, stérilité, avortements, échecs divers à s'attacher un partenaire sexuel, atteinte à la santé ou la réussite de ses enfants ; soit symboliquement : dans sa santé mentale, dans ses capacités intellectuelles, dans sa réussite sociale, dans son corps » (197).

³² Dans la traduction lacanienne du *unheimlich* freudien. « Ex-timité », que nous préférons à la traduction par « inquiétante étrangeté », capture cette confluence de l'extérieur et de l'intérieur dans l'objet familial, domestique.

La scène finale de *Xala* est exemplaire, à cet égard. Divers *clusters*³³ de signification y sont cristallisés, mais on s'en tiendra ici à l'inversion de la structure du *rejet* articulée dans la scène du mortier. El Hadji, affublé de la couronne de l'ancienne mariée, subit l'avanie du crachat par les gueux : il passe par toutes les phases du cycle de transformation de la marchandise, symbole de l'ordre capitaliste, en *ordure*, au sens littéral et figuré³⁴. Il est devenu, ainsi couvert des crachats expiateurs de la racaille, la figure *inversée* de la troisième femme, un mannequin vivant. Il semblerait bien que l'on ait affaire, ici, au viol collectif de l'effigie du 'pouvoir' postcolonial³⁵. Les images du supplice au crachat s'éclairent alors d'une lumière inédite : elles mettent en scène la réactivation du circuit social de connectivité dont le dysfonctionnement a engendré les émanations compensatoires de la finitude, y compris le « phallus », cette plate abstraction pulsionnelle dont le masculin a fait son spéculum. Ainsi, l'on abonderait, avec Laura Mulvey, dans le sens d'une réhabilitation et réintégration du sujet (El Hadji) dans le socius, à la fin du film :

L'énigme centrale de *Xala* ne peut être déchiffrée qu'à la fin, à la dernière scène où les mendiants, qui au début du film étaient en marge de l'histoire racontée, en viennent à occuper son centre et envahissent la maison d'El Hadji. [...] El Hadji est un héros didactique. Il est transformé en figure exemplaire, un peu comme Brecht fait un exemple de Mère Courage. Il ne suscite notre sympathie qu'à travers la catastrophe dont il est lui-même l'artisan et, comme un héros tragique du théâtre cathartique, il est littéralement mis à nu. (128)

³³ Par exemple, le montage hétéroglossique de deux expressions idiomatiques : la formule accusatrice wolof *ku ñëpp tëfli nga toy* (si tout le monde te crache dessus, tu seras mouillé) et le syntagme « le roi est nu ».

³⁴ Pour ce lien entre ordre capitaliste et ordure sociale, cf. Harrow (*Postcolonial African Cinema* 49).

³⁵ D'où le lent traveling circulaire qui plonge le spectateur dans l'insoutenable spectacle de cette singulière « tournante ».

Figure 1



Figure 2



Ouvrages cités

- AGAMBEN, Giorgio. 1997. *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola. Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- BÂ, Ahmadou Hampaté. 2005. « Le dit du cinéma africain », dans Catherine Ruelle (dir.), *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris : L'Harmattan, 23-31.
- BATAILLE, Georges. 1970. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, t.10.
- BINET, Jacques. 1980. « Le sacré dans le cinéma négro-africain ». *Positif* 253, 45-49.
- . 1980. « Post-scriptum sur *Ceddo* ». *Positif* 253, 53.
- GABRIEL, Teshome. 1982. *Third Cinema in the Third World : The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, MI : UMI Research Press.
- HARROW, Kenneth W. 2007. *Postcolonial African Cinema : From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington : Indiana University Press.
- MULVEY, Laura. 1996. *Fetishism and Curiosity : Cinema and the Mind's Eye*. London : BFI.
- MURPHY, David. 2000. *Sembene : Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Trenton, NJ : Africa World Press.
- PFAFF, Françoise. 1984. *The Cinema of Ousmane Sembène : A Pioneer of African Filmmaking*. Westport, CT. Greenwood Press.
- RODRIGUES, Marie-Cécile & Edmond. 1973. *Œdipe africain*. Paris : Plon.
- TCHEUYAP, Alexie. 2011. *Postnational African Cinemas*. Manchester, UK : Manchester University Press.