

Mimétisme et hybridité culturelle dans Xala (1975) d'Ousmane Sembène

Galafa, Beaton

Department of Language, Linguistics and Classical Studies, University of Malawi, Zomba,
Malawi

bgalafa@unima.ac.mw

Résumé

Cet article s'engage dans une analyse de *Xala*, l'un des meilleurs films d'Ousmane Sembène, un écrivain et producteur de films africain pionnier renommé qui a utilisé son œuvre comme une critique de l'état post-colonial en Afrique. Se déroulant dans l'immédiat postindépendance du Sénégal, l'article explore les concepts de mimétisme et d'hybridité culturelle à travers les diverses questions interdépendantes de la post-colonie que Sembène aborde dans le film. La question du mimétisme et de l'hybridité culturelle en tant que phénomènes paralysant la post-colonie à travers les problèmes d'ambivalence de l'homme mimétique, le problème de la langue et la crise d'identité apparaissent comme des questions clés liées aux deux concepts. Bien que ces problèmes soient liés entre eux, l'article les explore séparément pour montrer comment ils affectent les relations sociales et économiques de la société postindépendance dans le film. L'analyse est traitée dans le cadre de la théorie postcoloniale en raison de sa base même les problèmes de mimétisme et d'hybridité qui sont au cœur des interprétations de Homi Bhabha de la théorie postcoloniale.

المخلص

ينخرط هذا المقال في تحليل *Xala*، أحد أفضل أفلام عثمان سمبين، الكاتب والمنتج السينمائي الأفريقي الرائد الشهير الذي استخدم عمله كقند لدولة ما بعد الاستعمار في إفريقيا. تدور أحداث المقال في فترة ما بعد الاستقلال مباشرة في السنغال، ويستكشف مفاهيم المحاكاة الثقافية والتهجين من خلال مختلف القضايا المترابطة بعد الاستعمار التي تعالجها سمبين في الفيلم. وتبدو مسألة المحاكاة الثقافية والتهجين كظواهر تشل مرحلة ما بعد المستعمرة من خلال مشاكل التناقض الناجمة عن المحاكاة الثقافية، ومشكلة اللغة وأزمة الهوية كمسائل رئيسية مرتبطة بكلا المفهومين. على الرغم من أن هذه المشاكل مترابطة، إلا أن المقال يستكشفها بشكل منفصل لإظهار كيفية تأثيرها على العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لمجتمع ما بعد الاستقلال في الفيلم. يتم التعامل مع التحليل في إطار نظرية ما بعد الاستعمار بسبب أساسها - مشاكل المحاكاة والتهجين الثقافي التي هي في صميم تفسيرات هومي بهابا لنظرية ما بعد الاستعمار.

Mots-clés : Africain, hybridité, mimétisme, Ousmane Sembène, post-colonie.

Introduction

La représentation de l'Africain dans le cinéma africain pionnier reflète souvent les phénomènes identitaires qui ont affecté l'État africain immédiatement après l'indépendance. Cette situation est le résultat d'une longue période d'engagement, bien qu'à travers l'asservissement et d'autres formes d'humiliation, entre le colonisateur et la colonie. Malgré l'aversion pour le colonialisme, les systèmes sociopolitiques sur lesquels la colonie était fondée sont restés intacts et ont été renforcés par les nouveaux dirigeants politiques qui ont remplacé le colon (Kebe, 2019). Ainsi, l'Afrique post-indépendante immédiate s'est caractérisée par des dirigeants et des systèmes qui étaient à bien des égards similaires au système colonial, comme le soutient Fanon (1961), tout en se présentant comme une option viable grâce aux luttes de libération dans les mouvements d'indépendance qui ont précédé l'existence de la post-colonie. Cela a conduit à des problèmes d'identité, entre autres, qui se manifestent à la fois chez les dirigeants et les sujets postcoloniaux. Par conséquent, la culture populaire pionnière de la postindépendance, y compris le cinéma africain, est devenue pleine de thèmes et d'expériences qui ont cherché à explorer les problèmes d'identité de la société. Ainsi, le mimétisme et l'hybridité en tant que phénomènes postcoloniaux contribuant à la crise d'identité dans la société africaine sont devenus l'objet d'une caractérisation en tant que critique de l'État postcolonial (Schurmans, 2019).

Xala est l'une des premières représentations cinématographiques des expériences postcoloniales qui cherchent à explorer les concepts du mimétisme et de l'hybridité. Publié en 1964 sous forme de roman, son auteur, Ousmane Sembène, l'un des cinéastes pionniers les plus réputés d'Afrique, l'a réadapté au cinéma en 1975. Dans le film, Sembène pose un regard humoristique et critique sur le néocolonialisme dans la société sénégalaise comme une forme de contrôle économique par la France (Inocencio, 2007). Le film dépeint ce que la plupart des œuvres littéraires africaines ont souligné comme le remplacement de l'administration coloniale par un système identique géré par des dirigeants locaux sur le même modèle colonial comme un service au nom des maîtres coloniaux. Comme l'observe Inocencio (2007), le film se déroule à l'aube de l'indépendance du Sénégal vis-à-vis de la France, mais alors que les citoyens célèbrent dans les rues, nous nous rendons vite compte que seuls les visages ont changé. La France contrôle toujours le gouvernement sur le plan économique. Ceci est représentatif non seulement de la situation du Sénégal avec la France, mais aussi de la relation entre l'Occident impérial et ses anciennes colonies en Afrique.

L'intrigue du film

Le personnage principal de *Xala*, El Hadji, est élu fonctionnaire sénégalais à la Chambre de commerce peu après l'indépendance. Après avoir pillé ses fonds, il épouse une troisième femme, Ngone, au grand dam de sa deuxième épouse, Oumi, et au ressentiment de sa fille nationaliste, Rama. La nuit du mariage, son troisième, El Hadji découvre qu'il a été frappé de

« xala », l'impuissance. Tout au long du film, il s'engage dans les traditions locales pour tenter d'en trouver la cause et de se faire guérir. El Hadji est temporairement guéri mais n'arrive pas à honorer le paiement du guérisseur traditionnel qui libère à nouveau le xala sur lui. Il finit par apprendre que le xala était un sort jeté sur lui par son demi-frère Gorgui, qu'il a trahi et emprisonné afin d'utiliser leur héritage commun pour son profit personnel (Fofana, 2004). Pour guérir à nouveau, El Hadji doit endurer des moments d'humiliation au cours desquels il est puni lors d'un rituel de crachat mené par Gorgui et plusieurs autres mendiants qui envahissent sa concession.

Entre les colères personnelles qui marquent l'expérience d'El Hadji dans la trame du film et les exploits qu'il entreprend pour résoudre la situation qui suit le climax, Sembène expose au public les problèmes d'identité qui secouent la société à travers le mimétisme et l'hybridité qui caractérisent la bourgeoisie dans le film. Celle-ci est représentée à travers El Hadji et sa famille ainsi que d'autres personnages existant dans les cercles d'El Hadji. Le mimétisme et l'hybridité sont mis en évidence par des questions culturelles complexes telles que la langue, la nourriture, l'habillement, les croyances sociales et politiques ainsi que les différentes manières.

***Xala* et la théorie postcoloniale**

Xala est une réponse à la condition de la post-colonie depuis l'époque de l'indépendance immédiate jusqu'à aujourd'hui. À travers le film, Sembène propose une critique de la post-colonie en relation avec la façon dont ses

sujets se rapportent aux cultures du colon. Ceci en tenant compte du fait indéniable que le colon a tenté (et tente toujours) de détruire les racines de l'(ancienne) colonie (Blanc, 2020), l'État postindépendance qui, ironiquement, repose également sur deux cultures : celle de l'ancien colonisateur et celle de lui-même.

Dans ce contexte, il est important de considérer *Xala* comme une autre œuvre d'un critique postcolonial, ce qui rend significatif le fait de fonder notre argumentation sur la théorie postcoloniale. En effet, le film semble être le produit des tentatives de Sembène de répondre à l'influence involontaire du colonialisme sur la post-colonie. Le film s'adresse à la bourgeoisie de la même manière qu'il s'adresse à l'ancien colon qui apparaît aujourd'hui comme le père protecteur du progressisme sur le continent alors que la confusion ancrée dans le mimétisme et l'hybridité est une conséquence directe de l'entreprise même du colon.

Pour comprendre *Xala* dans le contexte de la théorie postcoloniale, il est essentiel de s'appuyer sur les concepts mêmes qui constituent le cœur de cet art : le mimétisme et l'hybridation. Le mimétisme est devenu un concept de plus en plus important dans la théorie postcoloniale parce qu'il peint une image exacte de l'ambivalence qui marque la relation entre le colonisateur et le colonisé dans la post-colonie (Mambrol, 2016). C'est un processus par lequel le sujet colonisé est reproduit comme « presque le même, mais pas tout à fait » (Bhabha, 1994 : 86). Sous le colonialisme, le mimétisme est un modèle de comportement opportuniste : on copie la personne au pouvoir car on espère avoir accès à ce même pouvoir (Giroux,

2016). Dans la littérature coloniale et postcoloniale, on le voit le plus souvent lorsque les membres d'une société colonisée imitent la langue, l'habillement, la politique ou l'attitude culturelle de leurs colonisateurs (Singh, 2009). Il en résulte un sentiment d'appartenance à l'autre dominant (la puissance colonisatrice) et une prise de conscience du rejet qu'il suscite de la part du colonisateur du fait qu'il est natif de la post-colonie. C'est ce à quoi Frantz Fanon fait allusion lorsqu'il raconte son expérience en tant qu'homme noir éduqué de la Martinique qui se sentait intérieurement blanc en raison de son éducation dans la culture du colonisateur (français), tout en étant conscient des perceptions contraires du colon à son égard en tant que noir (Fanon, 1952).

Bhabha (1994) affirme que l'ambivalence qui accompagne le mimétisme crée des citoyens de la post-colonie qui sont un hybride de leur propre identité culturelle et de celle du colonisateur. Ceci nous amène au deuxième concept important à partir duquel ce travail analyse *Xala* : l'hybridité. Selon Ashcroft, Griffiths et Tiffin (2007, p.108), le concept d'hybridité « fait communément référence à la création de nouvelles formes transculturelles dans la zone de contact produite par la colonisation ». L'hybridité semble exister sur un continuum avec le mimétisme. Sa principale différence avec le mimétisme réside dans le fait que si le mimétisme semble être imposé à la (post)colonie, l'hybride est un processus inconscient qui est la conséquence du mélange des systèmes coloniaux et indigènes.

Bhabha (1994) présente l'hybridité comme un canal de négociation entre ou en dehors des frontières et des binaires qui encadrent les identités et les cultures. Elle peut donc se manifester de nombreuses façons : dans les œuvres littéraires, les formes artistiques et les identités sociales. L'hybridité remet en question les notions d'identités et de cultures en tant qu'entités fixes, stables ou délimitées, en mettant l'accent sur les interactions et les échanges qui ont lieu et ont eu lieu entre les cultures. « L'hybridité culturelle est un signe manifeste de la postcolonialité et Homi K. Bhabha explore le monde colonial dans ses résurgences postcoloniales en insistant sur le mouvement » (Houero, 2019, p.5).

Les concepts de mimétisme et d'hybridité semblent avoir des implications à la fois positives et négatives dans la post-colonie. Si le mimétisme apparaît comme l'une des stratégies les plus insaisissables et les plus efficaces du pouvoir et du savoir coloniaux, Bhabha (1994, p.86) affirme également que

la copie de la culture, du comportement, des manières et des valeurs du colonisateur par le colonisé contient à la fois de la moquerie et une certaine menace, de sorte que le mimétisme est à la fois ressemblance et menace.

Le pouvoir du mimétisme pour les colonisés réside dans sa capacité à révéler les limites de l'autorité du discours colonial, presque comme si l'autorité coloniale incarnait inévitablement les germes de sa propre destruction (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007). En tant que telle, elle peut être considérée comme antagoniste partielle de l'objectif du colonisateur de forcer le colonisé à l'imitation (Cawley, 2011).

Cependant, les mêmes identités résultant du mimétisme et de l'hybridité dans la post-colonie ont également été observées comme ayant un impact négatif sur les systèmes sociaux, économiques et politiques de l'Afrique postindépendance. Elles ont souvent été à l'origine d'autres problèmes tels que l'aliénation, la crise d'identité, le dénigrement de soi par l'exaltation des cultures coloniales, entre autres (Rouet, 2018). Ces problèmes, comme nous le verrons dans *Xala* d'Ousmane Sembène, ont rendu les concepts de mimétisme et d'hybridité nuisibles à la société postcoloniale. Cet article se penche donc sur une critique de la post-colonie à travers le mimétisme et l'hybridité dans leurs optiques dommageables pour la société africaine dans le film *Xala*.

La tradition et l'ambivalence du mimétique

Le concept qui apparaît presque simultanément à notre questionnement sur le problème du mimétisme et de l'hybridité dans la post-colonie, et qui est donc rapidement reflété dans *Xala*, est l'hybridité culturelle. Le film est ponctué de cas d'affichage conscient et inconscient de traits qui caractérisent l'ambivalence d'un homme hybride et mimétique. Dans le film, le problème de l'hybridité et du mimétisme - en tant que conséquence de la colonisation - est présenté au public comme l'objectif de l'auteur de montrer ses effets négatifs.

Au début du film, nous sommes exposés à un cadre très traditionnel ; un acte révolutionnaire inspirant d'hommes courageux qui entrent de force dans la chambre de commerce et se débarrassent de toutes les statues

blanches et des hommes d'affaires qui s'y trouvent. Ces hommes d'affaires africains entrent dans la chambre de commerce et d'industrie pour évincer les administrateurs d'affaires coloniaux. Leur traditionalisme et leur conscience culturelle, représentatifs d'une classe moyenne nationale consciente dont parle Fanon (1961) sont imprégnés dans leurs vêtements traditionnels. Cela s'accompagne d'un véritable scénario puissant et festif dans un cadre africain - des hommes et des femmes battant et dansant au son des tambours. Cependant, cela ne dure pas longtemps. Peu après le remplacement, dans la scène qui suit directement, ils sont vêtus des mêmes vêtements occidentaux et placent le portrait d'un compatriote africain dans les espaces anciennement occupés par les administrateurs coloniaux. Il n'a pas fallu longtemps pour que la conscience africaine soit vaincue : ils sont en smoking et pratiquent les mêmes manières politiques d'exaltation des puissants par le biais de portraits. L'habillement colonial/occidental qui s'oppose à l'habillement traditionnel apparaît également à travers le chauffeur d'El Hadji qui est toujours vêtu d'un costume entièrement blanc et d'une casquette blanche de style policier. Cet habillement et les manières sociales qui nécessitent son adoption sont tous un héritage du style colonial par la bourgeoisie africaine.

L'hybridité et le mimétisme culturels dont l'africanité se combine à l'Occident apparaissent dans le troisième mariage d'El Hadji. Par ego patriarcal plus que par idéologie, le président de la chambre de commerce invite les membres de la chambre, désormais des Africains natifs que l'on voit assis dans leur nouvelle chambre, souriant avec jubilation devant des

valises farcies d'argent liquide (Cummings, 2012) au début de la toute première assemblée de la chambre par des hommes d'affaires blancs (représentant les puissances coloniales toujours présentes), déclare « notre modernité ne doit pas nous faire oublier notre africanité ». Il s'agit là d'un aveu conscient de l'occidentalisation qui s'est ancrée dans les engagements sociopolitiques de l'Africain. Cependant, cette modernité s'oppose implicitement à l'africanité, ce qui oblige le président à annoncer le mariage polygame en faisant référence au continuum modernité-africanité. On y voit une société tiraillée entre occidentalisation et tradition. Le choix de Sembène de dépeindre un conflit entre ces deux mondes séparés, réunis par la colonisation à travers le mariage (une institution sociale importante) est une tentative de démontrer à quel point cette ambivalence est destructrice pour la post-colonie.

Ironiquement, bien que le président fasse allusion à l'africanité en parlant du troisième mariage d'El Hadji avec Ngone, ce même mariage présente tous les signes d'une cérémonie occidentale. La participation est strictement sur invitation - ils remettent tous des cartes d'invitation en franchissant le portail. Pendant la cérémonie, nous voyons aussi Abdou Kader Bèye exécuter une danse de tango avec l'épouse et les équipes de mariage qui l'accompagnent. La participation par invitation et la danse du tango ne sont pas originaires de la société africaine, représentant le mimétisme et l'hybridité d'El Hadji, de sa femme et des participants au mariage. Même la bière du mariage est entièrement occidentale, ce qui est représentatif des élites hybrides qui valorisent l'occidentalisation tout en

restant fidèles à certaines traditions. Pour illustrer ce dernier point, un ami d'El Hadji (de la Chambre de commerce et d'industrie) fait importer des herbes sexuelles de Banjul, en Gambie, qu'il lui offre. Un autre exemple du conflit qui marque le mimétisme et l'hybridité culturels lors de ce mariage est lorsque Abdou Kader Bèye gifle Rama quand elle désapprouve la polygamie, lui demandant d'emmener sa révolution ailleurs que chez lui, où il est le seul maître. Il soutient que la polygamie est le patrimoine religieux du pays qui doit être honoré par les fidèles.

Cependant, conformément aux postulations des théoriciens postcoloniaux tels que Homi Bhabha, l'hybridité a également des conséquences positives qui semblent déloger la classe moyenne nationale de ses zones de confort dans le film. Ce côté positif, aussi rare qu'il soit dans *Xala*, est capturé à travers Rama, la fille d'Abdou Kader Bèye, qui démontre un caractère révolutionnaire/rebelle contre la condition ambivalente de la post-colonie. Rama ne parle que le wolof bien qu'elle soit très instruite et elle est un symbole du féminisme africain : elle affronte le machisme dans une société hautement patriarcale.

Le problème de la langue

Le problème de la langue dans le film est en grande partie lié au concept de mimétisme. Le film met en scène des personnages qui ne veulent pas parler leur propre langue mais le français. Pour les sociétés francophones qui ont été témoins de la politique d'assimilation, ce désir, aujourd'hui dans la post-colonie, est une séquelle coloniale. Il a été transmis par la

pratique coloniale. Nous savons que le mimétisme est un outil colonial d'inculcation des valeurs occidentales, juste assez pour créer un lien entre la colonie et le colon, assez fort pour rendre opérationnel le projet colonial, mais trop loin pour transformer l'indigène en un Français complet (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2007 ; (Bhabha, 1994). Ce mimétisme a souvent donné lieu à des luttes de conscientisation de la part d'universitaires et de littéraires africains qui considèrent l'intrusion linguistique coloniale comme une menace sérieuse pour la transformation socio-politique de la post-colonie. Le débat linguistique a été le plus tendu de l'époque postcoloniale (Folio, 2018).

Le débat linguistique est devenu tendu dans les États postindépendance, la société étant confrontée au dilemme de choisir entre les langues indigènes et les langues étrangères pour les besoins de l'administration, ce qui se manifeste également dans *Xala*. Dans le feu d'une dispute à la Chambre de commerce, dans le film une représentation complète de la bourgeoisie exploiteuse dans la post-colonie, El Hadj demande la permission de parler en wolof mais Kebe s'y oppose. Dans son objection, il rappelle à El Hadj que la langue officielle de cette nation africaine indépendante est le français, et qu'il doit donc parler en français. Pour cela, il traite même El Hadj de raciste, de tribaliste et de réactionnaire. Le président de la Chambre de commerce demande à El Hadji de continuer à parler mais en français. Harrow (1980) observe que cela se retrouve chez tous les personnages du film : les enfants les plus avides d'Oumi sont élevés à la française ; les hommes d'affaires conduisent leurs réunions de la Chambre

de commerce en imitant leurs anciens dirigeants coloniaux ; El Hadji et les autres bourgeois affectent constamment des manières françaises, même lorsqu'ils éjectent El Hadji de leur chambre. C'est là que le président de la chambre proclame, « sur le meilleur ton gaulois, la prééminence de cette tradition : même les insultes doivent être dans la plus pure tradition francophone » (Harrow, 1980, p.7).

Pour étayer la haine de soi et le désir colonial qui sont à la base du mimétisme dans le film, il n'existe qu'un seul journal en langue wolof, Kaddu, dans le pays. Les autres sont en français, la langue des anciens maîtres coloniaux. Pour Sembène Ousmane, la question de la langue est d'une importance majeure. L'opposition entre le wolof et le français est récurrente tout au long du film, mais nous rencontrons son point culminant à travers le jeune révolutionnaire Rama qui insiste pour converser en wolof, provoquant la colère d'El Hadji qui converse toujours en français. L'esprit révolutionnaire de Rama résonne avec la plupart des personnages féminins du film en ce qui concerne la question de la langue - elles ne parlent toutes qu'en wolof. Le point culminant de la lutte entre le wolof et le français est atteint lorsque El Hadji remet en question le respect de sa fille pour lui lorsqu'il s'insurge contre le fait qu'elle ne lui réponde pas en français (d'autant plus que Rama est une étudiante universitaire instruite qui travaille toujours à la transcription). El Hadji demande : « Rama, pourquoi réponds-tu en wolof quand je te parle en français ? ». Elle ne répond pas. Au lieu de cela, elle se lève et dit bonne journée, en wolof encore une fois. Par cet acte, elle envoie un message : elle ne peut pas

honorer un tel vide néocolonial par une réponse. La question de la langue dans la post-colonie est aliénante.

Bien que nous ne soyons pas confrontés à ses effets explicites, nous en sommes conscients à travers la détresse des personnes vulnérables (les femmes, les mendiants et la classe ouvrière inférieure, qui ne conversent pas en français). Les femmes, bien qu'elles comprennent quand El Hadji s'adresse à elles en français, répondent le plus souvent en wolof. Les autres personnages vulnérables du film ne s'expriment même pas en français. Mais le français est la langue des affaires dans le pays. La Chambre de commerce et d'industrie mène ses activités en français, comme nous l'avons vu, et tous les journaux sont en français, sauf le Kaddu. Cela indique des cas extrêmes d'aliénation - la classe bourgeoise dirigeante s'aliène du peuple par la langue. L'utilisation du français comme langue administrative est une politique délibérément orientée vers la séparation de la compréhension et la division des classes, où ceux qui ne peuvent pas parler, écrire et comprendre couramment la langue deviennent moins pertinents dans l'économie de la post-colonie. Fofana (2004, p.1) est d'accord pour dire que dans le film, « être éduqué en français confère le pouvoir et facilite l'accès au bien-être économique, tandis que la population non éduquée doit se contenter des restes de l'élite dirigeante ou de mendier dans les rues ».

Le film *Xala* nous aide à comprendre le problème de l'hybridité et du mimétisme en partie grâce à la propre hybridité de l'auteur. C'est en réalisant qu'il a aliéné son propre peuple de son roman par la langue (le

français) qu'Ousmane Sembène compense dans le film en déployant le wolof plus qu'il ne le fait avec le français à l'écrit. Comme l'observe Cummings (2012), les chansons en wolof non sous-titrées, qui servent de co-texte au spectateur sénégalais, mais qui sont inaccessibles à quiconque ne parle pas le wolof, sont un bon exemple de cette compensation. Dans l'écriture de Sembène, cette aliénation ne se produit pas au même degré puisqu'il explique les subtilités culturelles au lecteur (Cummings, 2012).

Ni ici ni là : une crise d'identité

L'hybridité culturelle, le problème de la langue et l'aliénation dont nous sommes témoins dans *Xala* débouchent sur un autre problème qui se pose régulièrement dans la post-colonie : la crise d'identité. Il est évident que les personnages du film sont perdus entre deux mondes : l'Afrique et l'Occident impérial. Leur caractère démontre un mélange de goûts européens et traditionnels dans la langue, les manières et la pratique sociale générale. En raison de leur imitation aveugle de l'Occident, les bourgeois du film refusent de s'identifier aux Sénégalais communs et évitent constamment leurs propres valeurs linguistiques et culturelles (Fofana, 2004). Pourtant, tout au long de leur vie imitative, ils n'abandonnent pas complètement leurs propres traditions locales.

Dans le film, nous entrons en contact avec les expériences de la bourgeoisie plongée dans une crise d'identité, en grande partie par l'intermédiaire d'El Hadji qui ne semble être ni africain ni européen dans ses actes. Il est perdu et vit une vie de contradiction. Par exemple, devant

sa belle-mère, El Hadji refuse de s'asseoir sur un mortier comme l'exige la tradition pour un homme nouvellement marié, qualifiant cette croyance d'absurde. Même si, pour se défendre, El Hadji invoque le fait qu'il a déjà pu exercer ses droits conjugaux avec les deux autres épouses, cette tradition est un aspect important de la société. Dans ce rejet, El Hadji est probablement furieux car ce troisième mariage intervient après l'acquisition d'un nouveau statut de membre de la Chambre de Commerce et d'Industrie. Il se sent donc insulté. La belle-mère lui rappelle qu'il n'est pas un Blanc, montrant ainsi que ce qui le motive est son nouveau statut qui culmine et qui le fait se dissocier des traditions qui faisaient auparavant partie de lui. Plus tard, lorsqu'on apprend qu'El Hadji a le xala, la femme lui fait des reproches : « Vous vous prenez tous pour des Européens....Mais vous n'êtes pas exceptionnels ». Cependant, lorsque le xala est jeté sur lui, El Hadji ne cherche pas à se faire soigner dans un hôpital. Au lieu de cela, il se rend chez un guérisseur traditionnel, bien qu'il mente dans une conversation avec son chauffeur Modu qu'il ne croit pas aux guérisseurs traditionnels. Ironiquement, c'est exactement là qu'il cherche de l'aide sans aucune hésitation lorsque le xala frappe. Son mensonge est un double standard, il veut prétendre qu'il est un homme complètement occidentalisé tout en sachant au fond de lui qu'il ne l'est pas.

De plus, dans son sentiment d'appartenance à l'Occident, El Hadji admet qu'il aime 'eau importée, et en boit pas moins de 2 litres par jour alors que sa fille Rama refuse de boire l'eau importée. De plus, Abdou Kader Bèye et tous les autres hommes d'affaires croient aux fétiches. Mais comme ils

se moquent de son fétiche, Bèye les accuse de croire aux fétiches techniques. Cette attitude dévalorisante envers les produits africains est portée à un niveau supérieur par un bourgeois qui déteste même le contact avec les Noirs lorsqu'il se rend en vacances dans les pays européens. Lors du troisième mariage d'El Hadji, le bourgeois vient avec un cadeau de mariage pour lui. Lorsqu'on lui demande s'il est allé en Suisse ou en Espagne pour ses vacances, il commence à se plaindre qu'il ne va plus en vacances en Espagne parce que « Partout où tu regardes, il y a des nègres. Tu ne peux rien faire sans les rencontrer ». C'est le point culminant d'une crise d'identité qui caractérise la bourgeoisie tout au long du film.

Cette crise d'identité se retrouve également dans les expériences du président de la Chambre de commerce et d'industrie. S'il a Dupont-Durant, un Blanc, comme conseiller qu'il emmène partout avec lui, il a aussi un guérisseur traditionnel vers lequel il se tourne lorsqu'il rencontre des problèmes personnels. Il recommande ce guérisseur traditionnel à El Hadji dès qu'il entend parler de son problème. De plus, cette crise d'identité se manifeste même chez le guérisseur traditionnel. En donnant des charmes à Abdou, il lui donne aussi de l'eau bénite à utiliser. Le concept d'eau bénite est emprunté à des religions qui ne sont pas indigènes à l'Afrique, comme le christianisme, et son utilisation montre à quel point la société est ancrée dans les cultures étrangères, même dans un cadre aussi radicalement traditionnel que celui-ci. De plus, nous remarquons que Rama, bien que révolutionnaire, rebelle et représentante de la modernité

dans le film, croit encore aux sorts traditionnels et sa première réaction au xala de son père est de demander à sa mère si elle lui a jeté le sort.

La dernière scène, mais non la moindre, où nous faisons l'expérience d'une manifestation de la crise d'identité est la discussion entre un ministre et un député, des élites politiques, l'un dit que l'autre représente le peuple, l'autre dit que l'autre représente le gouvernement. Cependant, la façon dont ces personnes sont habillées, les boissons qu'elles tiennent et la manière dont elles se comportent ne sont ni représentatives des masses pauvres qui sont partout dans le film ni du gouvernement qui prétend avoir combattu le colonialisme. Ils sont l'exemple parfait de personnages qui ne comprennent pas vraiment leur propre appartenance.

Conclusion

Une analyse critique du film *Xala* à travers une exploration des problèmes de mimétisme et d'hybridité attire notre attention sur un certain nombre de questions pertinentes dans la post-colonie. L'article fait valoir que, bien que le contexte dans lequel les problèmes de la post-colonie sont discutés se situe au Sénégal en tant qu'État postcolonial, il est représentatif du dilemme auquel la post-colonie en général a été confrontée et continue d'être confrontée dans le sillage d'une indépendance qui a été détournée par la bourgeoisie. Comme le montre l'article, le mimétisme et l'hybridité dans la post-colonie, tels qu'observés dans le film, se manifestent par divers problèmes. Certains d'entre eux, tels que discutés dans cet article, incluent l'ambivalence que le mimétisme et l'hybridité superposent au

sujet postcolonial, les conséquences de l'aliénation linguistique, et une crise d'identité résultant d'un Africain qui aspire à la blancheur. Ces problèmes sont compris dans le contexte de la théorie postcoloniale, telle que discutée à travers les concepts de mimétisme et d'hybridité. Ces concepts sont compris dans le cadre de la discussion de Homi Bhabha sur le même sujet.

Références

- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Postcolonial Studies: Key Concepts* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blanc, G. (2020). L'invention du colonialisme vert. Entretien avec Guillaume Blanc. *Esquisses / Les africains dans le monde*, 13(4), 1-7. Récupéré sur <https://elam.hypotheses.org/3142>.
- Cawley, S. (2011). Hybridity. *The Stockton Postcolonial Studies Project*.
- Cummings, B. L. (2012). Classic African Films N°1: 'Xala' by Ousmane Sembène. *Africa As A Country*.
- Fanon, F. (1952). *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Seuil.
- Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre*. Paris: Éditions Maspéro.
- Fofana, A. T. (2004). Betrayal through Cultural Denial in Ousmane Sembene's Xala. *Equinoxes: a Graduate Journal of French and Francophone Studies, Automne/Hiver* (2), 1-6. Récupéré sur https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/eqx2_fofana.html.
- Folio, L. (2018). *Culture et langue : les séquelles de l'esclavage sur la société réunionnaise contemporaine, illustré par le film Sac la mort*. University of South Florida, Graduate School . Florida: Graduate Theses and Dissertations. Récupéré sur <https://digitalcommons.usf.edu/etd/7151/>.

- Giroux, D. (2016). Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale d'Homi Bhabha. *Spirale*, 258(automne), 39-42. Récupéré sur <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2016-n258-spirale02964/84897ac/>.
- Harrow, K. (1980). Sembène Ousmane's Xala: The Use of Film and Novel as Revolutionary Weapon. *Studies in 20th Century Literature*, 4(2), 1-12.
- Houerou, F. L. (2019, January 22). Mixité, Hybridité et images: un exemple d'écriture rhizome avec lefilm "Angu, une femme sur le fil(m)". *Revue Science and Video*, 1-44. Récupéré sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02447206>.
- Inocencio, J. L. (2007). *The Hybridization of African Identities in African Film*. Nelson Mandela Metropolitan University, Department of Media Studies. Retrieved on June 16, 2019 from <https://core.ac.uk/download/pdf/49241337.pdf>.
- Kapito, K. (2019). *Staging the Gaze: Moral Enterprising in Contemporary Malawian Popular Short AIDS Fiction Writing*. Malawi, Zomba: Unpublished thesis.
- Kebe, M. L. (2019). *Le Franc CFA, le néocolonialisme à l'épreuve du développement*. Ottawa: U Ottawa. f <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/39547/1/KEBE%2C%20Mohamed%20Lamine%2020189.pdf>.
- Mambrol, N. (2016). Mimicry in Postcolonial Theory. *Literariness*.
- Rouet, A. (2018). *Les oubliés de la médecine coloniale ? Histoire de l'évolution de la prise en charge des aliénés au Sénégal de 1897 à 1938*. Paris I Panthéon - Sorbonne, Histoire. Paris: HAL. Récupéré sur <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02156205/document>.
- Schurmans, F. (2019). Angola-Zaïre sur Seine. Identités postcoloniales et hybridités urbaines dans le roman policier Agence Black Bafoussa de Achille F. Ngoye. *e-cadernos CES*, 32, 81-102. doi:<https://doi.org/10.4000/eces.4852>.

Singh, A. (2009). *Mimicry and Hybridity in Plain English*. Lehigh University, English. Retrieved on July 30th 2019 from <https://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity-in-plain-english.html>.