

OUSMANE SEMBENE

ROMANCIER DE L'AFRIQUE EMERGENTE

by

Marie-Alice Lanthiez-Schweitzer

B.A., University of California, Los Angeles, 1967

M.A., University of California, Los Angeles, 1968

A thesis submitted in partial fulfilment of

the requirements of the degree of

Doctor of Philosophy

in the Department

of

French

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

December, 1976

© Marie-Alice Lanthiez-Schweitzer, 1976

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date December 6, 1976

SOMMAIRE

Cette étude a pour but de définir les traits spécifiquement africains de l'oeuvre littéraire d'Ousmane Sembène, un romancier sénégalais original qui cherche plus que tout autre à ne pas trahir sa culture en utilisant une forme artistique non-africaine. Pour cela, nous avons suivi chronologiquement l'évolution de l'oeuvre et en portant notre attention sur la démarche de la pensée de l'auteur qui ressort des textes.

Ousmane Sembène a été qualifié de romancier socio-réaliste avec raison car son oeuvre présente une ouverture sur le monde et sur la société africaine en particulier. Sensible aux réalités sociales et psychologiques du Noir vivant dans une période de transition entre l'époque coloniale et l'époque des indépendances, Sembène s'est donné pour tâche de les interpréter. La première partie de cette étude est donc consacrée aux thèmes qui s'inscrivent dans un contexte historique et social. Ils tendent vers une définition de la personnalité africaine dans cette optique. Pour Sembène, l'expérience du colonialisme a traumatisé le Noir au point que celui-ci a perdu son identité profonde. Pour réhabiliter sa dignité, il lui faut prendre conscience de sa condition et réagir. L'auteur propose la révolte collective dans une perspective marxiste car la libération psychologique ne se fera que lorsque les structures sociales respecteront la liberté individuelle. Chaque Africain est impliqué et doit se sentir responsable de l'avenir. Sembène met sa foi dans le peuple resté plus près de ses racines que

l'élite et donne aux femmes un rôle actif dans la réhabilitation d'une culture africaine originale. Pour lui, l'écrivain est un membre dynamique de sa communauté; il a un rôle éducatif à jouer. Cette conception existentielle engagée est aussi une conception traditionnelle africaine. Elle renvoie au griot, interprète et guide de sa communauté dans la société africaine ancienne. La deuxième partie de cette étude s'attache à définir l'oeuvre d'un point de vue littéraire. Nous y établissons une corrélation entre les idées de l'auteur et la forme proprement littéraire. Nous en déduisons que le traitement des personnages, la structure des romans et des nouvelles ainsi que le style marquent bien un effort d'africanisation de cette forme artistique. Cependant ces tentatives ne réussissent à convaincre ni le lecteur ni le romancier. La littérature négro-africaine d'expression française présente des contradictions difficiles à surmonter pour un écrivain engagé qui veut se dégager de l'emprise européenne. L'obstacle majeur est la langue, symbole de l'impérialisme culturel français, car elle sert de véhicule à des valeurs étrangères à la culture africaine; Comprise par une minorité d'Africains, elle demeure une portée restreinte à la littérature francophone. Conscient de ces limitations, Sembène s'est consacré à la revalorisation des langues africaines et s'est tourné vers le cinéma en attendant que le procédé lent d'adaptation des langues vernaculaires à la forme littéraire se réalise.

Il ressort de cette étude que le fond domine la forme et ceci en accord avec la conception artistique de l'écrivain. L'originalité de Sembène vient de ce qu'il a remis en question le rôle de la littérature

en Afrique et lui a donné une signification qui correspond à sa culture. Son oeuvre est à l'image de l'Afrique en train de se créer une identité. Mais il semble que la littérature négro-africaine d'expression française ne soit pas viable sous sa forme actuelle dans l'Afrique de demain. La forme littéraire survivra seulement si elle peut s'adapter aux langues autochtones qui ne trahiront pas la pensée africaine.

On ne peut dissocier l'oeuvre d'Ousmane Sembène de l'homme ni de la destinée africaine. Car dans son oeuvre sont réunies la somme de ses expériences et de ses réflexions personnelles. Celles-ci reflètent les épreuves d'un continent en devenir. Elles font également partie de la condition humaine et représentent le combat incessant de l'homme pour sa dignité et sa liberté. La persistance de Sembène à poursuivre ces valeurs en font un symbole de l'Afrique qui commence à émerger de sa longue obscurité.

TABLE DES MATIERES

	Page
Avant-Propos	1
Introduction	5

Première Partie

OUSMANE SEMBENE, ECRIVAIN ENGAGE

Introduction	10
Chapitre I. Du colonialisme à l'indépendance (1956-1960)	14
Chapitre II. Les séquelles de la présence européenne . .	34
Chapitre III. A la recherche d'une identité africaine . .	56

Deuxième Partie

OUSMANE SEMBENE, ECRIVAIN AFRICAIN

Introduction	83
Chapitre IV. Une nouvelle définition de l'homme noir . .	87
Chapitre V. Vers une africanisation du roman	112
Chapitre VI. Rôle de l'écrivain dans l'Afrique émergente .	152
Chapitre VII. Ousmane Sembène et le cinéma	178
Conclusion	205
Bibliographie	216

AVANT-PROPOS

L'écrivain sénégalais Ousmane Sembène a publié cinq romans et deux recueils de nouvelles entre 1956 et 1973 -- ce qui est considérable comparé à la production moyenne d'autres écrivains africains francophones. Cette oeuvre a été diversement accueillie par la critique. Elle paraît douteuse à certains, très grande à d'autres. Ousmane Sembène est bien mentionné dans les histoires littéraires. La plupart des anthologies négro-africaines ont reproduit des extraits de ses romans et nouvelles. Des articles ont aussi été consacrés à certains thèmes de son oeuvre. Mais peu d'études en ont donné une vue d'ensemble.

Malgré une oeuvre riche et les opinions controversées qu'elle a soulevées, il nous semble qu'Ousmane Sembène n'a pas reçu l'attention qu'il mérite. Pour ces raisons, nous avons choisi de faire une étude littéraire générale qui tracera l'évolution des thèmes essentiels, analysera la structure et le style d'une oeuvre dynamique, originale car profondément africaine.

Ce qui nous a particulièrement attiré chez cet auteur, c'est son africanité et sa préoccupation constante non seulement avec son identité mais aussi avec son pays en devenir. Pour mieux apprécier cela, il convient de mentionner ici quelques détails biographiques qui montrent combien son oeuvre est étroitement liée à sa vie. En effet le milieu dans lequel Ousmane Sembène a vécu aussi bien que les circonstances qui l'ont amené à écrire donnent à son oeuvre une orientation toute

particulière et le distinguent des autres écrivains africains francophones. Contrairement à ceux-ci, il n'a pas été réellement formé dans les écoles françaises, fait très important qui affecte son style comme sa manière de penser. A l'âge de treize ans, il termine brusquement ses études au niveau du certificat d'études après une confrontation violente avec le directeur de son école. Cet incident lui ferme les portes des écoles publiques (françaises). Faute de mieux, il devient mécanicien puis maçon et passe ses loisirs à vagabonder dans les rues de Dakar ou au cinéma (il est à l'heure actuelle l'un des réalisateurs africains les plus significatifs) jusqu'à sa mobilisation en 1942. La guerre lui donne l'occasion de découvrir d'autres horizons: la Guinée, le Tchad, l'Afrique du Nord, l'Europe. Démobilisé en 1946, il retourne à Dakar où il participe à la fameuse grève des cheminots décrite dans Les Bouts de bois de Dieu. Mais bientôt la soif des voyages le ramène en Europe où il travaille comme ouvrier puis docker à Marseille. Là, Sembène, l'homme d'action, ne se contente pas de la routine journalière. Il se lance dans l'action syndicale en organisant les travailleurs noirs expatriés. C'est à cette époque qu'il s'inscrit au parti communiste (1950). Cette période très dynamique pour lui le voit s'intéresser pour la première fois à la littérature. Voici comment il y est venu, selon ses propres déclarations:

"Je suis venu à la littérature comme un aveugle découvre la vue un matin. J'étais à Marseille, responsable syndical et j'avais vu dans la bibliothèque du C.G.T. qu'il y'avait peu de livres sur l'Afrique... (p. 220) comme j'étais responsable, je m'occupais aussi de la littérature et je lisais beaucoup, ce qui m'a amené par mécontentement

pour dire que vraiment l'Afrique n'était pas présente ici. Et c'est par la suite que j'ai commencé à écrire.¹ (p. 223)

Alors qu'il est toujours docker, il publie son premier roman -- en partie autobiographique -- Le Docker noir, en 1956. Le sort décide alors pour lui de son avenir: une mauvaise chute sur les docks lui brise la colonne vertébrale et lui interdit tous travaux physiques. A partir de ce moment, il devient écrivain à part entière.

Deux éléments ont donc marqué la vie d'Ousmane Sembène: l'arrêt de ses études et, plus tard, la guerre. Au lieu de devenir un petit fonctionnaire, il a exercé toutes sortes de métiers manuels qui lui ont permis de côtoyer les hommes simples, pauvres et exploités décrits dans ses romans. D'autre part, la guerre lui a donné l'occasion de voyager et de s'enrichir en expériences humaines au contact d'autres cultures. Ces éléments sont essentiels car ils éclairent l'oeuvre qu'ils ont influencée profondément. Enfin on pourrait ajouter un troisième élément: cet accident qui détermina dans une certaine mesure la carrière d'Ousmane Sembène.

Après une absence de douze ans, notre auteur est retourné vivre au Sénégal en 1960, et il a entrepris depuis plusieurs voyages à travers l'Afrique francophone afin de pénétrer plus profondément sa propre civilisation.

Bien qu'il ait vécu en Europe, Sembène a choisi l'Afrique. Si

¹Carrie D. Moore, Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène, Ph.D. Thesis, Indiana University, Language and Literature, Modern 1973.
[Appendix I: Interview with Ousmane Sembène,]p. 220, p. 223.

il a enrichi ses connaissances et aiguisé son esprit critique à l'étranger, il a fondamentalement gardé son identité africaine. Son oeuvre met en scène des personnages noirs, elle traite de problèmes africains et elle est écrite pour des Africains.

C'est peut-être donc chez lui que nous trouverons les éléments d'une littérature originale africaine. Cet aspect particulier d'Ousmane Sembène a retenu notre attention car, avant lui, la littérature noire d'expression française a été constituée d'oeuvres souvent modelées par l'expérience coloniale: influencées par la pensée analytique française et destinées à un public européen.

INTRODUCTION

"[...]jadis dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était, non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous sous l'arbre du palabre les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement: rester au plus près du réel et du peuple."

Avertissement de l'auteur -

L'Harmattan p. 10.

Ces quelques lignes tirées de l'avertissement précédant le roman L'Harmattan par Ousmane Sembène indiquent clairement l'orientation générale de son oeuvre. Il décrit l'essence de son inspiration, et c'est au griot de son enfance qu'il exprime une dette de reconnaissance. De même que le griot, troubadour de l'Afrique traditionnelle, il a un devoir à accomplir envers son peuple: celui d'en être à la fois la mémoire et le catalyseur, celui de maintenir le mouvement du temps et de le rappeler aux autres. Il déclare lui-même dans une interview:

"J'écris surtout pour les autres, pour mon pays d'abord, pour la société humaine ensuite...je n'écris pas pour attirer l'attention sur des conflits sociaux ou autres mais pour marquer d'un repère l'évolution de notre histoire."¹

Il se considère non pas comme un intellectuel individualiste,

¹"Entretien avec Sembène Ousmane, le docker noir", Afrique, no. 25, juin, 1963, p. 49.

enfermé dans sa tour d'ivoire, mais comme un narrateur. Il s'efforce de transposer et d'interpréter ce qu'il voit et ce qu'il entend. Or ce qu'il voit, c'est le peuple africain, et ce qu'il entend, c'est l'écho plaintif de ce peuple désespéré.

Pour lui, littérature et réalité sont intimement liées, la réalité étant la source dont l'écrivain s'inspire. Cette réalité (perçue par lui) est à la fois source et but littéraire.

Cette conception est assez caractéristique chez les écrivains noirs francophones qui se manifestent vers 1958 -- époque des indépendances. Après le mouvement de la Négritude d'inspiration sentimentale qui tendait à rétablir une dignité africaine, la revendication des valeurs africaines se fait plus concrète (cf. Sékou Touré, Cheik Anta Diop) lorsque l'Afrique redevient maîtresse de son destin. Les raisons en sont multiples: la culture a plus de chance de s'épanouir librement, mais aussi et surtout les valeurs sociales sont bouleversées. Ce continent se trouve, après des années de colonialisme, démuné, habillé d'une personnalité d'emprunt. La réalité africaine devient particulièrement intense car l'Afrique est en période de mutation, de renaissance: tout est à faire ou à refaire.

Dans son oeuvre, Ousmane Sembène illustre cette angoisse collective, l'angoisse existentielle des Africains qui se posent la question: "Qui suis-je?" après avoir subi l'humiliation des peuples conquis et après avoir perdu leur sens de l'évolution comme leur caractère authentique. C'est ce cri que notre auteur lance à travers contes et romans où le héros est essentiellement le peuple africain. Il est à la

fois la voix inconsciente et consciente de ce peuple qui cherche à comprendre et à trouver sa voie.

Ousmane Sembène, lui-même engagé dans ce dilemme, assume la responsabilité d'analyser avec lucidité la crise de conscience que traverse l'Afrique, afin de la surmonter et de la dépasser. Bien qu'il paraisse parfois dogmatique, il s'efforce d'analyser la situation de façon critique, et suggère des solutions possibles aux problèmes variés que rencontre actuellement son pays. Selon ses propres critères, il est un écrivain engagé. Il doit participer à l'édification d'une culture, d'une société originale africaine. Aussi nous ne pouvons étudier son oeuvre sans donner une place importante à ses idées. Celles-ci se rattachent toujours à une même préoccupation; l'Afrique présente et future.

Cela nous amène à considérer une difficulté importante pour l'étude présente: comment analyser une oeuvre africaine de l'extérieur? Nous appartenons à des cultures différentes et notre subjectivité risque de fausser le sens original du texte. Ceci est particulièrement délicat lorsque nous abordons l'étude de la forme. Certains critiques déclarent qu'Ousmane Sembène n'est pas digne d'attention parce que son style est déroutant sinon mauvais, par exemple. Et pourtant de quel droit pouvons-nous le juger, à plus forte raison le condamner? Ousmane Sembène est un francophone de culture africaine et nos critères ne sont pas universels.

Pour analyser son style en profondeur, il s'agirait d'abord de connaître les langues vernaculaires africaines, en particulier le ouolof afin d'en déterminer les apports dans son style en français. Quant au mouvement des idées, il s'explique sans doute mieux si l'on connaît

parfaitement l'esprit africain. En fait, nous ne sommes pas sûrs qu'il soit possible pour un Européen d'aborder une oeuvre africaine avec des yeux d'Africain, même s'il essaie de pénétrer cette culture.

Les dangers d'interprétation sont ici tout à fait réels et nous ne prétendons pas y échapper complètement. Pour limiter ces dangers, nous nous sommes efforcée de tirer du texte ses vérités. Ce projet paraît peut-être ambitieux, car il n'est pas lui-même dépourvu de subjectivité et de partialité. Chacun choisit les vérités qui lui semblent les plus significatives et les organise à sa manière. Cependant cela nous a paru la méthode la plus efficace dans ce contexte.

Notre étude part donc du texte et y revient sans cesse. Elle présente parfois une approche "sociologique" dictée par la nature même de l'oeuvre profondément ancrée dans la réalité. En fait, elle suit le mouvement de l'oeuvre et se borne à décrire et à organiser les idées maîtresses de façon compréhensive en suivant leur évolution et leur développement. Elle essaie de définir aussi clairement que possible l'originalité de l'auteur en soulignant le rapport forme-contenu et en dégageant son caractère africain. Finalement elle tente de situer l'oeuvre par rapport à d'autres oeuvres africaines contemporaines.

Notre plan s'appuie sur deux prémisses: Ousmane Sembène est un romancier engagé, il est aussi très africain. La première partie, intitulée "Ousmane Sembène, écrivain engagé" trace l'évolution des thèmes, témoignage d'une époque, dans un contexte historique, suivant les événements qui ont secoué l'Afrique de 1956 à nos jours. Elle est divisée en trois chapitres qui marquent différentes étapes de la conscience

africaine: "du colonialisme à l'indépendance", "les séquelles de la présence européenne", et "à la recherche d'une identité africaine".

La deuxième partie, consacrée à l'étude critique de l'oeuvre passe en revue la thématique et la forme, les personnages et le style, sa situation dans une perspective littéraire africaine et universelle.

Cette deuxième partie a pour fil conducteur l'africanité de l'auteur. Elle se termine par un quatrième chapitre consacré à l'oeuvre cinématographique d'Ousmane Sembène car celle-ci est intimement liée à son oeuvre littéraire. Elle tire ses sujets de plusieurs romans et nouvelles de l'auteur et se prête ainsi à des comparaisons intéressantes. Elle fait également partie de l'activité artistique globale de Sembène. En effet, si Sembène a une préférence marquée pour la littérature, il est avant tout un artiste conscient de sa mission sociale. La littérature, réservée à un groupe éduqué minoritaire, ne lui permet pas d'atteindre le peuple comme le cinéma.

Sembène est un humaniste. Il s'est donné pour but d'analyser l'Afrique actuelle avec lucidité et de poser des jalons pour l'avenir. Profondément attaché à ses origines et conscient de l'époque historique où il vit, il est à la recherche des éléments originaux qui contribueront à l'élaboration d'une culture néo-africaine. Il s'efforce de se conformer à cet idéal dans les thèmes qu'il développe et dans son style. Il conçoit même son rôle d'artiste dans une perspective africaine en réhabilitant une occupation très ancienne, celle du griot qu'il adapte à la réalité contemporaine.

PREMIERE PARTIE

OUSMANE SEMBENE, ECRIVAIN ENGAGE

Ousmane Sembène a produit l'essentiel de son oeuvre littéraire entre 1956 et 1965¹ à une époque où l'Afrique était en état d'ébullition.

Cette période que l'on pourrait appeler "le temps des indépendances"² a été marquée par la lutte finale contre le colonialisme. Cette lutte était vitale car elle dénonçait l'oppression politique et l'aliénation culturelle du peuple par les colons. Et si le colonialisme a subi sa dernière défaite pendant les années 60, il a laissé de vives cicatrices chez les Africains.

Après l'indépendance, les pays africains ont eu pour tâche d'établir de nouveaux gouvernements, de restructurer la société et de retrouver leur identité propre.

Ce sont ces problèmes qui occupent précisément Ousmane Sembène dans son oeuvre. En tant qu'Africain il ne peut y échapper lui-même et en tant qu'écrivain il se doit de participer à la reconstruction de son pays. Ce qui affecte son peuple, l'affecte également comme être humain et définir la situation africaine veut aussi dire se définir lui-même.

Nous allons donc dans les trois prochains chapitres analyser sa vision du présent et du futur africains.

¹ A part Xala, son dernier roman publié en 1973, huit ans après Véhiculosane et Le Mandat (1965), qui dresse un bilan des années suivant l'indépendance.

² L'indépendance du Sénégal, du Tchad, du Mali, de la Côte d'Ivoire, du Dahomey fût proclamée la même année: 1960.

C'est surtout le présent qui l'intéresse, cette période de transition, de bouleversement externe et interne, car de ce moment dépend l'avenir:

"Or, parfois, pour saisir le tout d'une époque, il est bon de se pénétrer de certaines choses, faits, conduites. Car ceux-ci nous aident à descendre dans l'HOMME, dans sa chute, et nous permettent de mesurer l'étendue du ravage."¹

Sembène propose de faire un bilan, un examen de conscience, en s'analysant sans indulgence pour reconstruire sur des bases solides une Afrique moderne. Car, jusqu'à maintenant, ou l'Afrique a été rejetée en bloc ou elle a été louée sans réserves.

Il rejette le concept de négritude lancé par Césaire et Senghor dans les années 35. Ce concept connût une grande vogue parmi les Africains francophones. C'était un cri de ralliement, la poussée initiale qui les conduisit à la prise de conscience de leur asservissement. La Négritude fut, pour un temps, une opposition positive à la culture européenne colonialiste envahissante.² Mais ce temps est passé.

Ousmane Sembène appartient à une nouvelle génération d'écrivains pour laquelle le thème de négritude n'est plus suffisant. Après l'indépendance, il serait dangereux de s'enivrer d'un passé, d'une tradition que certains veulent voir uniformément glorieux. Il existe des failles

¹Véhi-Ciosane, Préface, p. 16.

²"Le concept de négritude par exemple était l'antithèse affective sinon logique de cette insulte que l'homme blanc faisait à l'humanité. ...A l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine."
Franz Fanon, Les Damnés de la terre, p. 146.

qui se font fortement sentir dans un présent très problématique.

C'est à ce niveau que Sembène s'oppose à la négritude -- l'Afrique a hérité de bonnes comme de mauvaises choses de son passé traditionnel et colonial. Il reste à faire la part du bien à garder et du mal à éliminer.

Le passé n'était pas si brillant (selon lui). Si la négritude prescrit un retour à la vie traditionnelle, cela signifie-t-il un retour à la féodalité, au système de castes, à la religion musulmane orthodoxe qui sait si bien contrôler la vie spirituelle et matérielle des masses? Sembène accuse durement les intellectuels, avocats de la négritude. Il leur reproche de justifier leur propre ascension sociale, leurs privilèges acquis avec l'indépendance au détriment du peuple, au nom même de cette négritude.¹

Il cherche à démystifier. Il ne s'agit plus d'idéaliser le passé ni de libérer politiquement un peuple mais de le libérer de l'intérieur et de lui donner un sens de solidarité avec tous ses frères noirs. Son oeuvre lui sert de plateforme pour s'attaquer aux problèmes qui affaiblissent l'Afrique et l'empêchent de progresser. Les problèmes sont de plusieurs sortes: problème extérieur caractérisé par le

¹cf. entretien avec l'auteur: "Novelist-Critic of Africa", revue West Africa, no. 2364, aussi, Véhi-Ciosane, préface p. 16:

"La débilité de L'HOMME DE CHEZ NOUS -- qu'on nomme notre AFRICANITE, notre NEGRITUDE, -- et qui, au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme -- que l'un de nous le crie avant de mourir -- est la grande tare de notre époque."

colonialisme et problèmes internes: les séquelles du colonialisme, et l'Afrique à la recherche de son identité.

Chapitre I

DU COLONIALISME A L'INDEPENDANCE (1956-1960)

Le thème du colonialisme apparaît le plus clairement dans les trois premiers romans d'Ousmane Sembène, écrits entre 1956 et 1960,¹ avant l'indépendance du Sénégal (1960), ou tout au moins autour de l'indépendance. Il ne semble pas que ce soit une coïncidence, la présence française au Sénégal étant fortement remise en question à ce moment.

Le colonialisme est violemment dénoncé dans Le docker noir, encore que de façon indirecte et symbolique. Ce roman est écrit sous forme d'un fait divers un peu sensationnel. A Marseille, un jeune docker noir est condamné aux travaux forcés pour viol et meurtre car il a causé accidentellement la mort d'une amie (française) femme de lettres au cours d'une discussion violente. Car sous le prétexte de lui trouver un éditeur, elle lui a "emprunté" un manuscrit qu'elle a fait publier sous son propre nom, et grâce auquel elle a reçu un prix littéraire.

En choisissant une histoire apparemment banale, Sembène raconte en réalité l'accaparement de la terre africaine (que représente le livre volé: Le Dernier Voyage du négrier Sirius² par les Français. Ceux-ci l'exploitent pour leur propre profit et condamnent les Africains

¹ Le Docker noir, 1956. O pays, mon beau peuple, 1957. Les Bouts de bois de Dieu, 1960.

² Le titre du roman de Diaw Falla, le jeune docker, n'est pas gratuit; il représente le passé africain d'avant la colonisation: le temps du commerce d'esclaves.

qui tentent de la revendiquer sous prétexte que ce sont des sauvages. Les Français ont pris possession d'un territoire qui ne leur appartient pas. Ils en soutirent les richesses avec grande satisfaction. Rien ne les retient car ils ont établi un système compliqué de justifications aux répercussions malheureuses sur les colonisés. Dejean, directeur des chemins de fer du Sénégal, dans Les Boutés de bois de Dieu, explique ainsi son rôle de colon:

"Lui, Dejean, n'était pas un employeur, il exerçait une fonction qui reposait sur des bases naturelles, le droit à l'autorité absolue sur des êtres dont la couleur de leur peau faisait non des subordonnés avec qui l'on peut discuter, mais des hommes d'une autre condition inférieure, voués à l'obéissance sans conditions."¹

Ce système de justifications a pour base le racisme -- racisme traditionnel envers tout homme non-occidental -- racisme renforcé par des penseurs européens.²

Le premier roman d'Ousmane Sembène reflète son amertume et son indignation devant l'image que les Blancs se font des Africains. Lorsque Diaw Falla est incarcéré, les journaux français se déchainent. Ils en font une description grotesque, insistant sur ses traits physiques, négroïdes, pour suggérer la bêtise et surtout la force animale dangereuse. Sa démarche est comparée à celle d'un fauve traqué:

"Diaw Falla a les épaules arrondies, très musclées. Il semble se replier sur lui-même lorsqu'on lui parle, prêt à bondir, le regard plein de haine et de dédain. On a l'impression

¹p. 277.

²Nous pensons à Gobineau en particulier. Dans son Essai sur l'inégalité des races humaines (1854), il affirme la supériorité de la race aryenne et il voit l'inégalité des races comme moyen stabilisant à l'intérieur d'une société. Ces théories ont été interprétées et ont servi plus tard à justifier le paangermanisme, l'antisémitisme et le colonialisme.

de se trouver devant un être n'ayant jamais subi l'influence de la civilisation."¹

Au cours du procès, les mêmes arguments sont repris: le Noir est à peine moins sauvage qu'un animal. Singe, macaque, bournoul sont d'ailleurs les termes préférés des Blancs pour le désigner. Il n'est pas civilisé comme eux, il est donc dangereux. Il est à éliminer, en particulier lorsqu'il conteste l'image de "grand Mamadou" inoffensif et candide, fort et souriant".¹ Jamais, durant le procès ne sont examinés les motifs réels de Diaw Falla malgré ses propres explications et des preuves évidentes. Ses motifs sont déterminés d'avance par l'idée préconçue du noir bestial, obsédé sexuel (surtout quand il s'agit de femmes blanches!): le crime sexuel s'impose. Le plagiat de Ginette Tontisane, la victime, n'entre en considération à aucun moment car un pauvre Africain ignorant serait incapable d'écrire un roman couronné par l'Académie.

De la même manière, les Français ignorent l'illégitimité de leur présence en Afrique sous prétexte que leurs droits sont fondés sur leur supériorité culturelle. Non seulement les colons considèrent comme normale leur présence en Afrique, mais ils croient aussi faire oeuvre utile en allant imposer leurs lois, leur culture dans ces pays -- généreusement. Cette attitude aide à soulager la conscience. Si, par hasard, un Noir

¹Le Docker noir, p. 27.

²"Et, de fait, le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique." Franz Fanon, Les Damnés de la terre, p. 11.

paraît quelque peu cultivé (à l'occidentale), ils trouvent un argument qui ne détruit pas leur stéréotype du primitif et sauvegarde leur position:

"Parfois quelqu'un te demande: "Où as-tu appris le français? Comment fais-tu pour le parler?" Tout de suite, il pense que c'est la civilisation des blancs qui a fait de toi une personne capable de réagir, de voir et même de sentir, alors ils te considèrent comme leur oeuvre."¹

Leur bonne conscience s'apaise après un moment d'âhme. Grâce à cette logique, les choses sont remises en place: le colon est bien un être supérieur puisqu'il pousse la générosité jusqu'à élever le Noir à son niveau (dans quelques cas exceptionnels, juste assez pour garder une façade bénévole).

"Il y ena d'autres aussi qui vous accueillent chez eux avec une hypocrisie remarquable en annonçant à leurs voisins: "Aujourd'hui je reçois mon noir ou mon nègre. Ils te comblent de politesses et puis te parlent de l'ignorance de tes frères soumis à l'esclavage, ou de la façon dont les américains traitent les noirs là-bas."²

Ceux-ci se disent non-racistes....Et pourtant que font ces mêmes Français en Afrique? Comment traitent-ils les Noirs dans leur propre pays? Ne sont-ils pas aveuglés par un faux libéralisme? Le quartier pauvre de Marseilles où se sont regroupés les travailleurs noirs émigrés dans Le Docker noir ne semble pas particulièrement prospère. Ceux-ci se contentent du minimum pour vivre: une chambre d'hôtel exiguë, un plat de

¹O pays, mon beau peuple, p. 121.

²Ibid., p. 122.

couscous dans un bistro délabré est leur lot. Ils ont été bien utiles à la France pendant la guerre ("la chair à canons"). Depuis, leur présence est devenue gênante. Beaucoup sont au chômage car on les dit incapables, paresseux. Les autres travaillent dans des conditions lamentables sur les quais ou les bateaux. Mal payés, on leur refuse la retraite car ils ne sont pas Français à part entière.

Les vrais motifs du colonialisme se dissimulent sous des excuses racistes qui présupposent l'infériorité des peuples exploités. Les colons prétendent apporter et partager leur civilisation avec des primitifs attardés. Il est nécessaire pour eux de croire à cette noble attitude afin d'atteindre leur but plus aisément. Et leur but consiste à exploiter les ressources et la main d'oeuvre bon marché des pays conquis.

Ce thème d'exploitation coloniale, décrit symboliquement dans Le Docker noir par le vol du manuscrit de Diaw Falla, s'élargit et se précise dans O pays, mon beau peuple. Le roman se situe en Casamance (Sénégal) où les paysans sont très pauvres car les commerçants blancs contrôlent l'économie de la région. Ceux-ci reçoivent le monopole de la récolte, en même temps ils possèdent les magasins de produits manufacturés. Les paysans dépendent d'eux totalement: ils doivent leur vendre leurs produits agricoles à bas prix, par manque de concurrence; ils sont aussi obligés d'établir un crédit dans leurs magasins, puisque la plupart du temps ils ont à peine assez d'argent pour vivre. A cela s'ajoutent des impôts très lourds qui ne varient pas -- que la récolte soit bonne ou mauvaise. Ils en sont réduits à vivre au jour le jour dans la misère, la proie

de quelques Blancs sans scrupule.

Les Bouts de bois de Dieu relate essentiellement le même conflit entre Noirs et Blancs. Les cheminots de la ligne ferroviaire qui dessert l'Afrique équatoriale française sont exploités de la même façon que les dockers à Marseille avec la seule différence qu'ils sont tous noirs et que leur situation semble encore plus désespérée. Arrivés à la limite du désespoir, ils se révoltent en masse et se mettent en grève contre les colons. Au contraire des paysans de O pays, mon beau peuple, ceux-ci sont des travailleurs: le thème d'exploitation économique s'universalise ici car d'une situation particulière au colonialisme, nous passons au problème de la condition ouvrière dans le système capitaliste.

Des trois romans cités se dégage le même thème, mais il est chaque fois pris sous un angle différent et se situe dans un milieu différent. Eunise passe en France dans un contexte citadin; les deux autres au Sénégal (et dans les régions environnantes), l'un dans un contexte rural, l'autre dans un contexte citadin. Dans les trois cas, le Noir est exploité, opprimé par le colonialisme. Mais chaque fois la situation est présentée dans une optique différente. Le premier roman décrit un événement malheureux particulier qui excite la mauvaise foi et surtout le racisme, instrument du colonialisme, vis-à-vis du Noir. Le second dénonce l'exploitation ouverte des richesses naturelles et humaines du Sénégal par les colons. Et dans le troisième roman, le colonialisme rejoint l'exploitation capitaliste des masses ouvrières. Le thème progresse en s'élargissant: il se déploie, allant du cas particulier à l'universel.

En ce sens, Ousmane Sembène est un romancier capable de synthétiser et de parler au monde. Si les problèmes particuliers à l'Afrique l'occupent principalement, il évite le piège du régionalisme. Les trois premiers romans témoignent d'un élargissement d'optique qui suggère une certaine maturation de l'auteur. Ils présentent un intérêt pour le lecteur au-delà des frontières.

Sembène ne se borne pas à décrire les rouages du colonialisme et ses différentes formes. Il s'intéresse aussi et surtout à la réaction des colonisés soumis à cette puissance. Leur pauvreté, leur humiliation viennent de l'étranger. Ce système d'exploitation est pour eux un problème extérieur. La seule manière de le combattre est la révolte. L'idée de révolte se manifeste de façon immédiate et instinctive dans Le Docker noir. Elle n'est pas préméditée. Diaw Falla réagit à ce qu'il considère une injustice, avec un sens d'impuissance et de colère. Sa réaction est violente, physique lors de sa confrontation avec Ginette Tontisane. Par la suite, se rendant compte que ses raisons ont été mal interprétées, il renonce à s'expliquer. Son geste a été mis en doute par les siens comme par ses accusateurs. Il se mesure à l'incompréhension générale et se considère comme une victime de la société, une victime sans appel, sans espoir. Bien qu'il se sente innocent, il n'a pas clairement conscience de la signification de son crime. Son geste semble inutile puisqu'il n'a causé que sa propre perte.

Dans O pays, mon beau peuple, l'idée de révolte est personnifiée par le héros Oumar Faye. Il revient d'Europe où il a glané des idées intéressantes. Il décide d'organiser les paysans de sa Casamance natale

en coopératives afin de faire concurrence au marché blanc. Peu de temps après, on le retrouve sauvagement assassiné dans la forêt. Sa tentative de changement a été anéantie. Pas pour longtemps cependant. Un Blanc clairvoyant, Pierre, a compris que quelque chose de nouveau était dans l'air:

"Nous avons trop l'habitude du vieux noir que nos activités laissaient indifférent. Ces vieux sont en voie de disparition, c'est cela que vous devez comprendre. Il ne suffit plus de dicter des lois, qui d'ailleurs ne sont pas des lois -- Nous ne les mènerons plus à la baguette! Ce bon vieux temps est mort. Votre orgueil vous empêche de voir la réalité...."¹

Patience et résignation ont leurs limites. Ici le héros a mené sa révolte seul contre le colon, et il a échoué. Mais son échec n'est pas important: c'est son opposition à un état de fait qui compte. Sa mort n'a pas anéanti l'idée de révolte qu'il a semée chez les siens:

"---Vous savez tous que Faye voulait que vous vous unissiez. Et c'est pour cela qu'il a été tué -- Il faut que nous tous nous unissions nos forces. La terre est à nous, c'est l'héritage de nos ancêtres. Il nous appartient de l'arracher à ceux qui veulent s'en emparer."²

Les paysans ont compris, ils sont maintenant prêts à résister en force.

La révolte pour notre auteur évolue par étapes. Diaw Falla a éprouvé une révolte sourde, impuissante lors de sa condamnation. Oumar Faye marque l'étape suivante, celle de la révolte individuelle raisonnée. D'une révolte émotionnelle (le coup de poing), il est passé à la révolte rationnelle: l'action.

¹O pays, mon beau peuple, p. 214.

²O pays, mon beau peuple, p. 232.

Le troisième roman de Sembène va plus loin encore. Il traite de l'étape finale: la révolte violente de la masse qui se soulève et réussit finalement à obtenir ses revendications. Les Bouts de bois de Dieu raconte l'épopée d'une grève ferroviaire générale qui paralyse le Sénégal et le Mali (alors le Soudan) du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948. Ce mouvement était essentiellement prolétaire. Les ouvriers réclamaient des bénéfices tels que les allocations familiales ou une pension de retraite. C'était un conflit entre employés et employeurs. Or il se trouve qu'il avait lieu dans des pays colonisés: les ouvriers étaient des Noirs et les patrons des Blancs. La révolte prend dans ces conditions une ampleur qui dépasse le cadre du prolétariat. Non seulement les ouvriers sont exploités outrageusement, mais ils sont exploités par des étrangers qui justifient la situation par la couleur de leur peau. Au cours d'une réunion de syndicat ils expriment ainsi leur mécontentement:

"...Nous avons notre métier, mais il ne nous rapporte pas ce qu'il devrait, on nous vole. Il n'y a plus de différence entre les bêtes et nous tant nos salaires sont bas....
....C'est nous qui faisons le boulot...et c'est le même que celui des Blancs. Alors pourquoi ont-ils le droit de gagner plus? Parce qu'ils sont des Blancs? Et quand ils sont malades, pourquoi sont-ils soignés et pourquoi nous et nos familles avons-nous le droit de crever? Parce que nous sommes des Noirs? En quoi un enfant blanc est-il supérieur à un enfant noir? En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir? On nous dit que nous avons les mêmes droits mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges!"¹

¹Les Bouts de bois de Dieu, pp. 24-25.

La grève dure longtemps: cinq mois, pendant lesquels les patrons emploient les méthodes les plus abjectes pour la briser. Ils essaient en vain d'acheter certains ouvriers, ils s'allient le serigue, chef religieux local qui ordonne le retour au travail (au nom de la religion). Ils coupent l'eau et interdisent aux commerçants de faire crédit aux ouvriers désargentés. Malgré les épreuves morales et physiques, les grévistes l'emportent grâce à leur tenacité et leur solidarité. Les temps ont effectivement changé. Ils savent maintenant que la force et l'union sont capables de résister à l'injustice des Blancs. C'est la dernière étape de la révolte qui mène au changement.

Une évolution dans la manière de subir le colonialisme marque les trois premiers romans de Sembène. Chacun présente une progression dans la prise de conscience de la situation coloniale. Cette lucidité croissante se manifeste dans la création de plus en plus réfléchie et organisée qui s'ensuit. Dans Le Docker noir, Diaw Falla, dépouillé de son bien le plus précieux, réagit de façon immédiate, émotionnelle et irrationnelle. Il est ensuite condamné, sans défense. Son acte se solde par un échec car sa révolte est spontanée, instinctive. Le héros de O pays, mon beau peuple, Oumar Faye, par contre, a volé le feu des dieux: il revient dans son pays, fort des connaissances qu'il a acquises en Europe. Il veut lutter contre les Blancs avec leurs propres armes (la technique moderne). Seulement il est seul contre eux et perd son pari: il est anéanti. Mais une nouvelle page est tournée. Les siens ébranlés par sa mort ont compris la leçon. Il leur a appris qu'ils devaient changer leur condition par respect pour la terre qu'ils cultivent et qui leur

appartient. Il les a réveillés du long assoupissement résigné dans lequel ils s'étaient réfugiés. Les Bouts de Bois de Dieu marque la troisième étape de la prise de conscience des Africains face au colonialisme. Elle est caractérisée par l'action générale ou la révolte contre les colons. Les ouvriers écrasés sous le poids de la misère se sont unis grâce à un instigateur (Bakayoko) qui a beaucoup vu et beaucoup lu. Il leur a donné les arguments nécessaires pour combattre et les a aidés à formuler leur mécontentement obscur. La grève a provoqué non seulement une prise de conscience ouvrière mais aussi une prise de conscience humaine. Elle est responsable de l'évolution morale aussi bien que matérielle qui suit car chacun a découvert son nouveau rôle au cours de cette crise. Devant cette masse résolue et consciente de ses droits, la minorité européenne doit s'incliner après une lutte implacable.

A partir de ce moment le colonialisme n'est plus la puissance formidable qui paralysait les Africains. La réussite de la grève leur a redonné un sens de la dignité perdu depuis longtemps:

"....faire qu'un homme n'ose pas vous gifler parce que de votre bouche sort la vérité, faire que vous ne puissiez plus être arrêté parce que vous demandez à vivre, faire que tout cela cesse ici ou ailleurs, voilà quelle doit être votre préoccupation, voilà ce que vous devez expliquer aux autres afin que vous n'ayez plus à plier devant quelqu'un, mais aussi que personne n'ait à plier devant vous...."¹

Pourtant il est un fait que les puissances coloniales ont soutiré les richesses de l'Afrique. Ce faisant, elles ont réduit un peuple à l'esclavage, non au sens propre mais de manière plus subtile par le travail forcé et la misère qui dégradent.

¹Les Bouts de bois de Dieu, p. 367.

C'est ceci que dénonce Ousmane Sembène dans les romans cités plus haut. Il ne dénonce pas avec haine et reproche,¹ il constate un état de fait. Là se trouvent en partie les racines du mal africain, avec lequel les nouvelles nations africaines doivent se débattre. Plus graves encore que le racisme et l'exploitation coloniale sont leurs répercussions sur la personnalité africaine.

Diaw Falla poussé à la violence par l'injustice, a tué, par accident, dans un moment de révolte. Car le livre volé représentait son seul espoir de survie. Lorsque sa mère apprend son arrestation, elle est anéantie. La nouvelle dépasse son entendement. Son "petit" était tellement timide et doux, il n'a pu commettre un tel acte. Les Blancs l'ont changé, ils l'ont "tué" selon ses propres termes. Sous la pression trop forte, Diaw Falla a répondu à la violence psychologique par la violence physique qui ne lui est pas nécessairement propre.

La situation coloniale a usé du racisme avec efficacité. Elle a produit un déséquilibre dans la personnalité du colonisé. Elle a créé une sorte d'homme, bien souvent, qui doit disparaître. Le Noir est devenu un objet. Il se sent inférieur sous le regard du colon dominateur et impitoyable. Non seulement l'étranger a pris possession de son pays, mais il le traite en obstacle, objet à utiliser ou à annihiler selon ses besoins. Il l'asservit par la force armée et l'armée spirituelle des

¹"Pendant des soleils et des soleils,
Le combat dura.
Goumba, sans haine, transperçait ses ennemis,
Il était tout de sang couvert
Mais heureux est celui qui combat sans haine."
Les Jouts de bois de Dieu, p. 379.

missionnaires. Non content de cela, pour apaiser des remords naissants, peut-être et pour mieux se convaincre de son infériorité, il s'acharne à l'humilier, le traitant de bougnoul, de singe, tout en lui administrant des volées de chicotte:

"Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcénée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser la question: Qui suis-je en réalité?"¹

En effet, qu'est devenu l'Africain sous le régime colonial? A force de répéter qu'il est un bon à rien, un fainéant, celui-ci assimile le stéréotype qu'on lui attribue et se met à l'assumer par un étrange procédé de persuasion involontaire. Par un mécanisme de "self-fulfilling prophecy"² il prend la personnalité qu'on lui attribue dans une situation fausse de colonisé, au point que cette fausse situation devient réelle à ses yeux (et rend sa conduite "normale"). Avec l'habitude et le temps, l'état de soumission est accepté. Il s'infiltré insidieusement dans l'esprit de l'homme, favorisé par un bouleversement de la culture traditionnelle et de la religion (bouleversement souvent déclanché par le colon).

"Et de fait le colon a raison quand il dit les connaître. C'est le colon qui a fait et continue à faire le colonisé."³

Sounkaré, le vieux gardien-chef du dépôt de Thiès (cf. Les Bouts

¹ Franz Fanon, Les Damnés de la terre, pp. 177-178.

² Ainsi désigné par le sociologue américain W.I. Thomas

³ Franz Fanon, Les Damnés de la terre, p. 6.

de bois de Dieu) appartient à cette génération de colonisés. Il refuse de joindre les grévistes car il se souvient de la grève précédente qui se solda par un échec sanglant. Pour lui la grève ne signifie que violence et représailles. Il préfère le compromis: un travail qui paie mal, la soumission par souci de survie. Vivre mal est plus important pour lui que la dignité, le combat où il risquerait sa peau. Il a peur des colons et maudit les grévistes qu'il tient responsables de sa misère actuelle plus prononcée qu'avant. Il ne conçoit pas la portée de la grève car il est résigné à son sort. Il a accepté son statut de colonisé.

Dans le même roman, N'Deye Touti est le type même de la jeune Noire tentée par le monde blanc qui semble si fort, si puissant. Elle n'est pas résignée comme Sououkaré. Au contraire elle admire et veut imiter ce monde si séduisant. Elle a reçu une éducation française à l'école normale. Elle y a assimilé la pensée comme les coutumes françaises. Par exemple, elle se confectionne un soutien-gorge comme les Européennes en portent. Elle rêve à l'amour comme toutes les jeunes filles, mais c'est à l'amour européen qu'elle aspire, l'amour romantique accompagné "de fêtes, de bals, de weekends, de promenades en voiture, de somptueux cadeaux d'anniversaire, de vacances sur des yachts, de présentations de couturiers."¹ A l'école des Blancs, elle a appris que ses semblables sont des attardés, des sauvages qui pratiquent la polygamie. Sans discrimination ou esprit critique elle accepte en bloc la civilisation européenne comme civilisation supérieure. Elle s'y identifie car elle parle français, s'habille à la française et va au cinéma. Pourtant,

¹Les Bouts de bois de Dieu, p. 100.

lors d'une confrontation avec des gendarmes blancs qui la traitent grossièrement, elle se rend compte qu'il y a entre elle et eux une différence et une barrière infranchissable: la couleur de sa peau. Elle est un être déclassé, entre deux cultures: l'une qu'elle refuse et l'autre qui ne l'accepte pas:

"[...] Elle se sentait de plus en plus éloignée de tous ceux qui formaient son entourage. Elle vivait comme en marge d'eux; ses lectures, les films qu'elle voyait, la maintenaient dans un univers où les siens n'avaient plus de place, de même elle n'avait plus de place dans le leur."¹

Lorsqu'elle prend conscience de cette situation elle est amenée à se poser la question: "Qui suis-je?" Et elle opte finalement pour la dure voie de la lutte à côté des siens. D'autres cependant choisissent la voie de l'europhéanisation et tournent complètement le dos à leur propre culture, encouragés par les colons qui voient en eux de futurs alliés.

Dans ce premier chapitre, nous avons tenté de définir le thème du colonialisme tel qu'il est développé dans les trois premiers romans d'Ousmane Sembène. Pour lui, le colonialisme signifie l'accaparement physique et spirituel d'un peuple accompagné d'un sens de légitimité de la part du colon. Exploitation matérielle et spirituelle ont un effet d'aliénation sur le Noir. Dépouillé de ses possessions matérielles et de sa personnalité originale, aliéné, ou il assume la personnalité du colonisé, ou il rêve d'imiter le Blanc. Il devient un être marginal,

¹Les Bouts de bois de Dieu, p. 100.

déraciné.¹

Si Le Docker noir met l'accent sur le colonialisme, Sembène lui fait de moins en moins de place dans les deux romans suivants. Plus que ce thème, c'est l'attitude et la réaction des Africains au colonialisme qui l'intéressent. Les romans représentent les étapes successives d'une prise de conscience face au colonialisme. Celle-ci suit une démarche marxiste: elle passe de la prise de conscience obscure caractérisée par la révolte brute instinctive et sans objet précis, à la prise de conscience claire d'une minorité qui a pu quitter son milieu et développer son esprit critique, et finalement à la prise de conscience que ceux-ci inculquent au peuple jusqu'à ce que celui-ci prenne les armes en masse pour revendiquer ses droits.

Il est intéressant de remarquer que chacun de ces romans correspond à une étape particulière de la situation africaine (sénégalaise) au moment où il est écrit.

Le Docker noir a été publié en 1956, à une époque où les Noirs étaient écrasés sous le régime colonial. C'était l'époque où la négritude, "ensemble des valeurs culturelles du monde noir", jouissait d'une grande popularité mais où l'idée de changement réel n'était pas clairement formulée.

¹"Le héraut de l'âme noire a passé par les écoles blanches, selon la loi d'airain qui refuse à l'opprimé toutes les armes qu'il n'aura pas volées lui-même à l'opresseur; c'est au choc de la culture blanche que sa négritude est passée de l'existence immédiate à l'état réfléchi. Mais du même coup, il a plus ou moins cessé de la vivre. En choisissant de voir ce qu'il est, il s'est dédoublé, il ne coïncide plus avec lui-même." J.P. Sartre, "Orphée noir", p. XV.

O pays, mon beau peuple, écrit en 1957, montre une certaine lucidité chez quelques individus qui commencent à critiquer le colonialisme. Or ce roman a été publié un an avant le référendum de 1958, à un moment où la masse ne réagit pas encore, n'est pas directement concernée par les événements politiques. A ce moment pourtant un nombre croissant de Noirs a voyagé, a suffisamment lu pour apprécier la présence européenne dans une optique critique. Enfin, bien que Les Bouts de bois de Dieu relate une grève ferroviaire située en 1947, ce roman a paru en 1960, année de l'indépendance du Sénégal. Il semble que cette coïncidence entre la narration d'un incident passé (une révolte menée aussi bien contre les patrons que contre les colons) et la réalité politique du moment ne soit pas fortuite. La grève comme la lutte pour l'indépendance représentent la phase finale du procédé révolutionnaire.

Il existe donc bien une correspondance entre l'oeuvre littéraire de Sembène et l'évolution de son pays. Cette oeuvre adhère à la réalité et suit la conception littéraire de l'auteur. Celui-ci est à la fois chroniqueur et prédécesseur. Il représente l'avant-garde qui interprète la réalité subjective. Sembène est un griot moderne, engagé.

Il expose la situation africaine et écrit essentiellement pour les Noirs. Pourtant lorsqu'il décrit le processus révolutionnaire et l'épopée de son peuple asservi, il dépasse les limites de l'Afrique comme en témoigne l'épigraphe dédiée aux syndicalistes africains et

universels dans Les Bouts de bois de Dieu.¹ Il s'adresse à tous les hommes opprimés, à tous les hommes qui souffrent. Le combat des opprimés n'est pas un fait isolé, particulier. Il concerne le monde entier. Ainsi, à la surprise des grévistes, arrivent des subsides, des encouragements envoyés par des groupes qu'ils croyaient hostiles:

"....Cette histoire de secours...je ne comprends pas...cette aide de la C.G.T. Il y a des Européens qui sont venus de là-bas pour briser la grève et voilà que d'autres nous envoient de l'argent pour continuer. Tu ne trouves pas ça drôle, toi? ...Il y a encore plus drôle: c'est les gars du Dahomey qui nous ont envoyé des sous. Ça je ne m'y attendais pas!"²

La lutte pour la liberté et la justice met la solidarité des hommes au-dessus des considérations raciales ou nationales.

Et, de fait, aucun ressentiment explicite contre la race blanche n'apparaît dans l'oeuvre de Sembène. Il s'oppose au système colonial et justifie la résistance à ce système. Mais ses personnages combattent sans haine. C'est ainsi que d'une voix dans la foule sort l'exclamation "la pauvre" lorsque la femme du patron Isnard est tuée au cours d'un échange de feu.³ De même, dans O pays, mon beau peuple, lorsque Faye est retrouvé mort, le nom des colons assassins n'est pas mentionné, son entourage est simplement rempli de douleur et de tristesse.

¹ A vous, Banty Mam Yall,
A mes frères de syndicat et à tous les syndicalistes
et à leurs compagnes dans ce vaste monde,
je dédie ce livre.

² Les Bouts de bois de Dieu, p. 74.

³ Ibid., Epilogue.

Le sentiment raciste ne semble pas exister chez les personnages africains, il est surtout une arme coloniale. Au retour de Faye accompagné d'une épouse française, les gens de son village réagissent d'abord avec méfiance et hostilité, mais bientôt ils acceptent très bien Isabelle. Ce sont les colons qui la renient et la méprisent pour avoir dégradé sa race. Parmi les Blancs, seuls les colons sont présentés de façon négative: ils sont cruels, rapaces, symboles d'autorité illégitime. Cette image péjorative est pourtant contrebalancée par quelques personnages de colons incapables d'assumer leur rôle. Par exemple, Leblanc, un administrateur de la compagnie ferroviaire va jusqu'à verser de l'argent au fond des grévistes. Ivre d'alcool, de dégoût et d'impuissance, il est pris entre les Blancs qu'il méprise et les Noirs qui, méfiants, le rejettent:

"....Oui je suis un raté, mais quand je suis près de vous (les colons), les ratés c'est vous....
Oui, les Nègres ne m'aiment pas, mais c'est à cause de vous et de vos semblables..."¹

Il faut bien dire que cette espèce de colon est aussi rare qu'inefficace. Lorsqu'ils critiquent le système ouvertement, ils sont considérés comme traîtres et vite réduits au silence par leurs confrères.

Sembène n'est pas anti-européen, mais anti-colon par la force des choses. La haine n'existe pas dans ses romans. Si les colons détestent les Noirs, pourquoi leur emprunter et leur rendre un sentiment qui n'a rien de constructif? Cette attitude apparaît clairement au cours du jugement de Diara. Il a refusé de suivre les grévistes et alors que

¹ Les Bouts de bois de Dieu, pp. 262-263.

la majorité des syndicalistes est prête à le condamner, l'un deux, Fa

Keita se lève et déclare:

"Si voulez imiter les sbires de vos maîtres, vous deviendrez comme eux, des barbares. C'est un sacrilège de tuer, oui, pour des saints hommes, c'est un sacrilège..."¹

Ce qui importe c'est d'être en accord avec soi-même et avec Dieu.

Répondre à la haine par la haine ne peut qu'engendrer l'irrationalité,

l'injustice. Or il s'agit pour Sembène de débarrasser son pays de

maux et d'en faire un endroit viable où règne l'harmonie.

¹ Les Bouts de bois de Dieu, p. 154.

Chapitre II

LES SEQUELLES DE LA PRESENCE EUROPEENNE

Les Africains finissent par se libérer de la tutelle coloniale. Cependant Sembène avertit ses lecteurs que l'indépendance n'est pas une fin en soi dans son oeuvre littéraire qui suit cette période.¹

Comme nous l'avons vu précédemment à travers ses premiers écrits, le colonialisme a interrompu le procédé naturel d'évolution historique de l'Afrique. Il a légué aux nouvelles nations africaines de graves problèmes tels qu'une structure économique inadéquate, des richesses sévèrement amoindries. Il a aussi et surtout laissé ces pays dans un état moral anarchique (cf. chapitre 1). Les Africains font face à la tâche immense de créer des nations capables de prendre place à côté des autres pays du monde avec dignité, sur un pied d'égalité. Leur héritage colonial ne les a pas préparés à assumer ces responsabilités.

Sembène propose à ses lecteurs (noirs) de s'analyser objectivement. Maintenant qu'ils sont libres, ils ont l'occasion de s'exprimer, de se prouver à eux-mêmes et aux autres. Ils peuvent construire une société conforme à leur idéal et se forger un futur meilleur. Pour cela un examen de conscience est nécessaire.

Si les trois premiers romans représentent une prise de conscience de la situation coloniale et une lente progression vers l'acte de libération, les quatre oeuvres suivantes cherchent à réévaluer le caractère

¹ Voltaire, 1962; L'Harmattan, 1964; Véhi-Ciosane, Le Mandat, 1965 et Xala, 1973.

africain à un moment critique de son histoire. Nous voyons là une évolution des thèmes qui vont chronologiquement en s'intériorisant.

Les Européens ont fortement entamé et désorganisé la personnalité africaine par leur politique d'assimilation. Ils ont encouragé les Noirs à s'européaniser en leur imposant une éducation française en les saturant de films et de produits européens:

"Il y a en effet en Afrique un mythe de l'Europe. Prenons le domaine de la culture. Il y avait des cinémas chez nous. Mais que projetaient-ils? Des films européens qui nous parlaient de l'Europe et cette Europe nous fascinait. Puis il y avait la littérature: elle nous fascinait aussi. J'ai rencontré des camarades capables de réciter Musset d'un bout à l'autre ou de citer des passages entiers des Misérables de Victor Hugo, mais qui étaient tout à fait ignorants des conditions sociales de leur propre tribu. Jusqu'à présent encore, aller en Europe pour un Africain c'est conquérir un diplôme. Revenu d'Europe, l'Africain accède à un niveau d'estime qu'il n'avait pas au départ de l'Afrique."¹

Les écoles utilisaient le français comme langue d'enseignement à l'époque coloniale, et le font encore après l'indépendance. Pendant longtemps, elles ont employé des livres de classe à l'usage des petits Français de la métropole. C'est ainsi que les Africains éduqués ont une connaissance étendue de la littérature, de l'histoire et de la géographie françaises. Cela n'est pas un mal en soi excepté que ces éléments tissent la trame d'une culture étrangère. La seule alternative à l'école française est l'école coranique qui ne lui fait pas concurrence car elle se limite en général à l'étude des prières musulmanes en général. Les

¹"Entretien avec Sembène Ousmane, Le docker noir," Afrique, 1963, p. 48.
25, juin 1963.

Africains ont donc peu de chances d'être exposés à leur propre culture à moins de vivre dans un village très traditionnel où le savoir du groupe est transmis de génération en génération par la famille et le griot. Ces conditions sont de plus en plus rares, d'une part parce que les colons ont ouvert partout des écoles françaises qui sont restées après l'indépendance et d'autre part à cause de la poussée du monde européen dans tous les domaines.

Ainsi, lors de l'indépendance apparaît une nouvelle classe de "diplômés" qui a perdu le souvenir de sa culture ancestrale et a endossé une culture qui n'est pas la sienne. Ces "diplômés" se considèrent supérieurs à leurs frères de la brousse car ils ont appris à lire, à écrire et à "penser français". Ils embrassent le mode de vie européen. Par mimétisme, ils se "blanchissent" et renient leur propre culture. Ils deviennent des êtres hybrides, habillés d'une personnalité d'emprunt.

Les jeunes Noirs ont été conquis aussi bien physiquement que moralement et si l'indépendance a mis un terme à la domination politique et économique au moins théoriquement, elle n'a pas résolu le problème culturel. Une nouvelle manière de concevoir le monde s'est infiltrée insidieusement dans les esprits et s'est surimposée sur la culture originale, rejetée dans l'oubli par manque de stimulant. Il faut bien dire qu'ils ont été séduits par la civilisation de l'opresseur qui paraît plus brillante et certainement plus dynamique à ce moment de l'histoire. De plus, ils sont exposés quotidiennement au mode de vie européen s'ils vivent en ville. Pour le Dakarais qui

habite une concession modeste de la Medina, le quartier du Plateau est une tentation permanente avec ses larges avenues bordées de grands arbres, ses résidences cossues et ses immeubles modernes. Le Plateau est un modèle réduit de cette France dont il a tant entendu parler et qui l'attire tellement. Il est un symbole d'opulence et de luxe auxquels il ne pourra jamais goûter. A défaut de cela, il imite ce qui lui est accessible pour se rapprocher du rêve: un comportement, une présentation artificiels.

Ainsi certaines jeunes femmes "modernes" de Dakar achètent régulièrement les revues féminines importées de France et suivent la mode parisienne de près. La petite bonne de "la noire de" (Voltaïque), Diouana, ne fait-elle pas le ménage chez ses patrons européens, vêtue d'une jupe droite serrée et courte, coiffée d'une perruque décrépée et chaussée de talons aiguilles? Les femmes noires évoluées, dans l'oeuvre d'Ousmane Sembène aspirent trop souvent au même modèle européen. La femme chrétienne de Mbaye¹ comme la femme du ministre de la santé publique et de la population,² Sakinétou³ et Oumi N'Doye⁴ ont les cheveux décrépés ou portent une perruque comme si elles étaient honteuses de leur chevelure naturelle crépue. Elles sont maquillées, parfumées. Elles portent du vernis à ongles et s'habillent à l'européenne. Invariablement, elles parlent français et méprisent leurs

¹Le Mandat

²L'Harmattan

³"Devant l'histoire", Voltaïque

⁴Xala

semblables qui ne suivent pas leur exemple. Leurs lectures et distractions sont aussi importées d'Europe: les revues de mode, les romans-photos, le cinéma, les boîtes de nuit, la radio française. Leurs fréquentations se limitent à des personnages qui leur ressemblent. Ainsi la femme du ministre ne fréquente que les membres du "cercle". Dans le même esprit, Sakinétou feint de ne pas reconnaître des camarades d'enfance de son mari devant le cinéma: habillés de manière traditionnelle ils appartiennent à un autre monde.

On sent chez ces femmes le snobisme de l'arrivisme. Elles ont un sentiment de supériorité car elles ont reçu une éducation européenne et font partie de la classe émergente, leurs maris étant fonctionnaires ou nouveaux bourgeois. Grâce à leur situation sociale relativement aisée, elles peuvent se permettre un mode de vie européen, mode de vie dit supérieur. Cela se manifeste non seulement dans leur présentation extérieure, mais aussi dans leurs manières de vivre. Elles vivent dans des maisons clôturées,¹ entourées d'arbres bien plantés. L'intérieur est meublé à l'européenne, décoré de fleurs artificielles comme dans la maison d'Oumi N'Doye. Chez elle, la cuisine africaine épicée a été bannie, remplacée par la cuisine française comme en témoigne le dîner "glané dans un journal de mode français" qu'elle fait préparer pour son mari dans Xala.

"Sur la table dressée bourgeoisement: hors d'oeuvre variés, côtes de veau, le rosé des Côtes de Provence, nageant dans un seau à

¹La clôture est un symbole de séparation, apanage des Européens, alors que la concession traditionnelle est ouverte.

glace, voisinant avec la bouteille d'Evian; à l'autre bout de la table, en pyramide, pommes et poires. Au pied de la soupière, les fromages, dans leur emballage."¹

Tous ces produits sont importés et chers, donc de meilleure qualité de la même façon, lorsqu'Ibrahima Dieng rend visite à Mbaye (Le Mandat), on lui offre une tasse de café que celui-ci refuse car il en est encore à l'infusion de quinquébila, boisson traditionnelle; leurs préférences respectives reflètent leur appartenance sociale.

La classe aisée s'identifie à la bourgeoisie européenne qu'elle prend pour modèle, et c'est là que nous pouvons parler des séquelles du colonialisme. Car ces références à l'Europe sont fausses et entretiennent la confusion des esprits. Elles freinent le développement culturel et social du pays car elles ne coïncident pas avec ses ressources. Les femmes décrites plus haut ont "perdu l'équilibre". Leur peau noire (qu'elles essayent de blanchir par les artifices du maquillage) est le seul trait qui rappelle leur origine. Elles sont traitées sévèrement par Sembène qui en fait des marionnettes sans âme au contraire de la vitalité qui émane d'une Penda ou d'une Tioumbé. Ousmane Sembène s'efforce de relever les contradictions sociales de son pays et de les dénoncer pour faire prendre conscience au peuple et le libérer de son impuissance présente: parlant de Xala², roman et film, il déclare:

¹Xala, p. 86.

²"Xala" est un terme ouolof qui signifie "impuissance sexuelle temporaire". Le titre du roman est bien sûr symbolique de l'impuissance des dirigeants africains à résoudre les problèmes de leur pays.

"...je dénonce, effectivement, une classe...non, pas même une classe, une couche de la population, une catégorie sociale, qui se trouve en situation objective de "privilèges indécents", de privilèges condamnables, parce qu'ils pervertissent le progrès social, inhibent les efforts du peuple vers le progrès, c'est-à-dire vers la réalisation de ses aspirations naturelles, au mieux être et au mieux vivre, détournent les fruits pénibles de ces efforts populaires au profit exclusif et contre nature de ces privilégiés."¹

Les conflits d'intérêt sociaux entre Noirs apparaissent déjà dans Les Bouts de bois de Dieu, pendant la période de gestation de la libération. Dès ce moment une bourgeoisie locale, vendue à la cause des Blancs, commençait à faire surface, personnifiée dans le roman par El Hadji Mabigué, un homme hypocrite sous ses airs de sainteté, onctueux et doux. Il refusait de donner du riz à sa soeur dont les enfants mouraient de faim à cause de la grève, battant en retraite tout en invoquant la volonté d'Allah. De même, le seriguo du roman prenait parti pour les patrons et, usant de son influence religieuse, essayait de faire céder les grévistes. Après l'indépendance, cette même classe de collaborateurs perpétue la situation coloniale par son amour de l'argent, du luxe et de la puissance personnelle. Ils ont bien étudié les méthodes d'exploitation européennes et les mettent en pratique avec zèle. Bafouant les valeurs traditionnelles d'entre-aide, de solidarité et de générosité, ils prennent la succession des colons, assumant les préceptes d'individualisme, de libre entreprise apportés par ceux-ci.

¹ Tahar Chérifa, "Problématique du cinéaste africain: L'artiste et la révolution: Un entretien avec Ousmane Sembène", Cinéma Québécois, vol. 3, nos. 9 et 10, août 1974, p. 14.

Et comme les Blancs ont légué leurs structures économiques et politiques, ils s'en servent pour leur propre profit. L'indépendance n'est que théorique. Aux dirigeants et classes aisées blanches a succédé une classe bourgeoise noire qui oppresse le petit peuple (majorité de la population) de la même manière. Mbaye, par exemple, dans

Le Mandat "était de la génération 'Nouvelle Afrique' comme on dit dans certains milieux: le prototype, mariant à la logique cartésienne le cachet arabisant et l'élan atrophie du négro-africain. C'était un homme d'affaires -- courtier en tout genre -- réclamant un tant pour cent sur chaque commission, selon la valeur de l'affaire.... Possédant une villa à l'angle du secteur Sud, il avait également deux femmes; l'une chrétienne, l'autre musulmane et une 403. Il tenait le haut du sable...."⁴

Mbaye est un homme très aisé. Peu après cette description, nous apprenons comment il s'enrichit. Il profite de la naïveté des gens simples qui lui font confiance parce qu'il sait écrire, parler français, et que sa richesse leur en impose. Il n'hésite même pas à tromper et à voler des parents pauvres comme Ibrahima -- ce qui est un sacrilège selon la tradition africaine où le sens de la collectivité surtout familiale prédomine. Si Mbaye s'enrichit aux dépens de pauvres gens naïfs, il exerce ses talents à un niveau individuel, relativement bas; ses gains sont, somme toute, modestes. Il est plutôt représentatif d'un système généralisé. La situation économique chaotique du pays et le chômage forcent les hommes à gagner leur pain comme ils peuvent. Corruption, vol, chantage se rencontrent à tous les niveaux sociaux. Ibrahima Dieng

¹Le Mandat, p. 178.

en fait l'expérience lorsqu'il entreprend d'encaisser son mandat. Au commissariat, il doit donner une pièce au portier de la salle des cartes d'identité pour pouvoir entrer. Il est obligé de donner un pourcentage de son chèque à un homme qui l'a aidé à la banque. Une femme lui extorque quelques francs dans la rue en lui racontant des mensonges. Il se fait voler par un photographe imposteur et finalement Mbaye, en qui il met toute sa confiance, empoche le montant de son mandat. Plus nous gravitons dans l'échelle sociale et plus la corruption s'étend. Au niveau inférieur, elle est souvent la seule ressource de l'individu et lui permet de survivre. Au niveau supérieur, elle prend des proportions et des implications beaucoup plus graves car elle met en cause le bien-être non d'un individu mais des masses. Dans "Prise de conscience" (Voltaïque), par exemple, Ibra utilise la confiance de ses confrères pour s'élever dans l'échelle sociale, il se retourne ensuite contre eux -- par intérêt personnel. L'ouvrier Ibra s'est battu, côte à côte, avec ses frères contre les patrons pour obtenir un salaire comparable à celui des Blancs. A la faveur de l'indépendance il a été élu député grâce au soutien de ses camarades. Mais, depuis, l'attitude des patrons a changé envers lui: ils le fêtent, réclament sa présence dans les conseils d'administration. En échange, il reçoit quelques petits avantages qui lui permettent de s'offrir

"une villa richement meublée, avec trois climatisateurs, cloturée d'une haie vive..."¹

¹"Prise de conscience", Voltaïque, p. 32.

quelques maisons de rapport, deux taxis, trois épouses et bien sûr une 403. Il passe aussi ses vacances en France. La situation est donc agréable, il sert d'intermédiaire entre patrons et ouvriers, accepté des deux groupes opposés. Et en fait ce chef syndical à la solde des anciens colons se trouve parfaitement à l'aise dans un rôle faux peut-être, mais qui lui apporte une vie douce comparée aux combats, aux privations qu'il endurait en tant qu'ouvrier.

Le mirage de la civilisation européenne ne se produit plus ici au niveau culturel mais au niveau socio-politique. Sembène accuse cette génération "Nouvelle Afrique" qui a oublié l'esprit collectif africain au profit d'un esprit individualiste européen. Une nouvelle classe de bourgeois arrivistes apparaît. Partis de rien, ils profitent de la politique française qui, à la veille de l'indépendance, veut mettre de son côté un certain nombre de Noirs ambitieux et sans scrupules. Après le départ des colons, ils profitent de l'indépendance nouvelle, époque où le pays, mal organisé encore, ne peut contrôler entreprises louches et corruption. Une classe de profiteurs émerge. Ayant acquis certains privilèges grâce aux circonstances, ils veulent les préserver coûte que coûte et faire partie de l'élite politique. A ce niveau, ils seront mieux placés pour faire la loi en leur faveur. Un poste gouvernemental assurera la sécurité de leur position:

"Jadis l'orgueil des gens se limitait à faire la plus belle récolte, à avoir un troupeau immense, à être en bons termes avec tout le monde, à savoir recevoir, partager son avoir, ne rien posséder, souffrir en commun, rire en commun. De nos jours cette règle d'autrefois se perd, que dis-je, elle est perdue. On veut maintenant

devenir député, ministre, être beaucoup, être plus que tout le monde, sans suer."¹

Or, à la veille de l'indépendance, les colons tiennent encore les commandes. Les Noirs évolués, déjà assimilés culturellement passent dans leur camp qui est, après tout, celui de l'autorité et de la force. A ce moment les colons sentent leur pouvoir leur échapper -- le temps des colonies est en voie de disparition. Ils essaient à tout prix de sauvegarder leur position. Le colonel Luc expose ainsi leur nouvelle stratégie:

"Observez bien les choses. Qu'y a-t-il de changé? Certes les privilèges flagrants, voyants même, ne seront plus, mais nous [les Français] continuerons à être là, comme par le passé....Mais il faut prolonger notre présence ici, manoeuvrer....Mettre les indigènes à notre place et leur faire exécuter ce que nous-mêmes ferions."²

Les colons se sont préparés depuis longtemps à cette manoeuvre. Ils ont encouragé une élite minoritaire à s'élever afin de mieux manipuler, indirectement, l'économie et la politique des pays en question et pour mieux contrôler l'ensemble de la population. Ils ont créé deux classes d'hommes en Afrique: les diplômés et les illettrés, car ils entendent profiter de cette opposition:

Ici toutes les initiatives sont laissées aux autres, à ceux qui contrôlent notre évolution....Les nègres ne font que dresser des barrières entre eux, entre les instruits et les illettrés. Les derniers considèrent les premiers comme des renégats et ceux-ci

¹L'Harmattan, p. 26.

²Ibid., p. 204.

les regardent de haut avec des airs dédaigneux. Pourtant ils ne sont qu'aux portes de la connaissance et se contentent des miettes d'instruction qu'ils ramassent."¹

Ces fonctionnaires, munis de leur petit bagage intellectuel, élargissent consciemment le fossé entre diplômés et illettrés car moins il y a de diplômés plus ils ont la possibilité de dominer. Poussée par un appétit de puissance et d'argent, l'élite noire est prête à vendre l'Afrique à l'Europe. Elle se comporte comme les colons et gouverne à l'européenne. Sembène montre qu'il y a là un danger réel de néocolonialisme. Il veut éveiller les esprits afin qu'ils se rendent compte que ces hommes sont des pantins manipulés par les Européens. Cette attitude apparaît nettement dans L'Harmattan où les Français dictent le vote pour le référendum à travers les députés et ministres africains. Ce référendum est une mascarade dont le peuple est la victime. Main dans la main, les colons et l'élite politique locale font campagne pour le "oui" à la coopération² (contre l'indépendance). Pour cela ils mobilisent les autorités dominantes: l'armée, la police, les institutions religieuses. Ils cherchent l'appui de ceux qui ont une influence sur le peuple comme Tangara. Tangara est le médecin chef de l'hôpital indigène, son influence sur la population locale est grande. Mais lorsqu'il refuse de collaborer, l'administration le relève de ses fonctions:

"La démocratie n'avait qu'un visage: celui de la force. La fin proche de leur règne acculait les dominateurs, cachés derrière les forces

¹ O pays, mon beau peuple, p. 118.

² L'attitude de Sembène est très claire à l'égard de cette idée de communauté dans la nouvelle intitulée "Communauté", Voltaire.

féodales et les représentants locaux. Ils n'avaient plus de retenue...."¹

Le pouvoir est aux mains d'un groupe d'individus prêts à poursuivre une politique capitaliste sur le modèle européen. Ils sont instruits. En même temps, ils appartiennent aux castes supérieures du système traditionnel. Ils font partie d'un groupe social privilégié. Ils se font les avocats d'un système qui implique -- pour Sèmbène -- intérêt personnel, corruption, gouvernement par la force. Les dirigeants noirs pratiquent la loi du "chacun pour soi" apprise à l'école européenne. Ces politiciens ne sont différents des colons que par la couleur de leur peau et le fait d'être nés dans le pays. Leur force et leur puissance viennent essentiellement du soutien reçu des Européens. Ils pratiquent ainsi une politique néocolonialiste. Or, du système politique d'un pays dépend son avenir. Ces dirigeants poussent les nouvelles sociétés africaines à se former dans le moule européen au mépris de leurs traditions et d'une situation précaire qui demanderait un esprit de solidarité:

"Ils se trouvent là parce que le peuple, à un moment donné, les a écoutés, les a acceptés.... Parce que le peuple s'est dit "D'accord, voilà ceux qui vont m'apporter des solutions, fussent-elles seulement provisoires", mais une fois installés sur le trône, ces gens-là, ces parvenus bénéficiaires d'un malentendu, ces escrocs de l'histoire, se sont conduits pires (sic) que les autres [...] je dis donc que le système colonial était et est toujours à bannir, mais que l'Afrique doit lutter, aujourd'hui, contre cette couche favorisée, parasitaire de son propre corps social,

¹L'Harmattan, p. 203.

contre sa propre "bourgeoisie" naissante...."¹

Après le colonialisme, le néocolonialisme s'est installé. Il ne semble pas qu'il y ait d'issue possible à moins que quelques-uns, comme notre auteur, s'acharnent à exposer la situation. Xala, le dernier roman de Sembène, publié huit ans après le précédent, quatorze ans après l'indépendance, réussit à analyser la classe dirigeante de manière plus efficace et convaincante que L'Harmattan. L'Harmattan pêchait par son dogmatisme, et son souci d'authenticité (le référendum de 1958 au Sénégal) le limitait. Xala, au contraire, use d'un symbole: le xala, pour représenter l'inertie de l'élite devant les problèmes de la nation qu'elle est incapable de résoudre, dont elle se soucie peu et dont elle est souvent responsable.

La réussite d'El Hadji Abdou Kader Bèye, le héros du roman, est fondée sur l'opportunisme et la malhonnêteté. Instituteur à l'époque coloniale, il fut renvoyé à cause de son action syndicale. Il devient alors "homme d'affaires" comme Mbaye: revendeur de produits alimentaires, intermédiaire dans des transactions immobilières louches, monopole de la commercialisation du riz avec un libano-syrien, lui permettent d'amasser un pécule appréciable. Après l'indépendance, fort de sa petite fortune, il se lance dans l'importation du poisson séché du Congo et dans l'importation de crustacés de France. Ces entreprises échouent l'une après l'autre. Mais ayant établi son nom, il remplit encore quelques fonctions honoraires et inutiles lorsque trois ou quatre sociétés locales le prennent comme membre de leur conseil d'administration ou quand le

¹Tahar Chériaa, "Problématique du cinéaste africain: L'artiste et la révolution. Un entretien avec Ousmane Sembène," Cinéma Québec, vol. 3, nos. 9/10, août 1974, p. 15.

milieu industriel l'utilise comme "prête-nom" moyennant redevances. Il est bien évident qu'El Hadji Abdou Kader Bèye doit sa position sociale et son train de vie luxueux à sa rouerie et non à son talent. Comme ses vêtements européens et sa bouteille d'Evian, son succès ne lui appartient ni ne lui convient. Il est aussi artificiel que fragile.

A la veille de son troisième mariage, l'une de ses anciennes victimes lui jette un sort qui "lui noue l'aiguillette". Il lui donne le sxala dont il souffre déjà mentalement et socialement. Empressé de se guérir de cette calamité, El Hadji Abdou Kader se tourne d'abord vers la médecine européenne: le psychiatre ne peut l'aider. Alors il se tourne vers une autre forme de fétichisme: en Mercédès, avec la bouteille d'Evian et les lunettes de soleil, symboles de succès, il va trouver un marabout dans la Medina sablonneuse et se remet entre ses mains. Ici Sembène attaque les dirigeants qui, incapables, s'en remettent à un fétichisme ou à un autre pour résoudre leurs problèmes:

"Or, il y a, ici, deux fétichismes: le fétichisme technique de l'Europe, c'est-à-dire la conviction de ces gens-là qu'ils ne peuvent rien faire sans l'accord de l'Europe et les conseils de ses techniciens; et le fétichisme maraboutique, qui fait que, sans l'accord et le secours du marabout, toute entreprise serait également vouée à l'échec [...] Bien sûr, considérés du dehors, ils ne peuvent apparaître que comme fondamentalement contradictoires et forcément antagonistes, mais ils sont pourtant vécus complémentaires et, aussi nécessaires ou utiles l'un que l'autre. La vraie réussite humaine n'est plus alors le fait de l'homme africain, mais plutôt l'heureuse conjugaison des deux "bénédictions" du technicien européen et du marabout".¹

¹Tahar Chérifa, "Problématique du cinéaste africain: L'artiste et la révolution. Un entretien avec Ousmane Sembène", Cinéma Québec.

Dans Xala sont analysées les deux forces de base qui paralysent le progrès de l'Afrique. La classe dirigeante, héritière à la fois de la tradition maraboutique et féodale, et du colonialisme s'en remet à ces forces extérieures pour faire fonctionner le pays tout en ignorant complètement sa véritable force intérieure: la population autochtone. Dans une scène finale particulièrement violente¹ où il se laisse humilier, El Hadji Abdou Kader Béye apprend qu'il ne pourra se débarrasser du sxala que s'il se met, sans conditions, au service du mendiant -- symbole du peuple -- qu'il avait précédemment mené à la ruine.

Ce roman-parabole, bien construit, confirme encore une fois l'attitude de Sembène: que l'avenir de l'Afrique trouvera son dynamisme au sein du peuple.

La population africaine se divise socialement en deux grands groupes: les illettrés, qui forment la majorité, et un groupe privilégié qui a reçu une éducation. Ceux-ci sont naturellement destinés à prendre les commandes du pays lors de l'indépendance. Nous venons de voir que la majorité ne pense qu'au profit personnel. Pourtant, parmi eux, se trouvent quelques honnêtes hommes pour qui la situation est ambiguë. Prenons par exemple le cas de Tangara, le médecin chef de l'hôpital indigène dans L'Harmattan. Il est bloqué entre les bourgeois européanisés et le peuple appuyé par les tenants du socialisme. Lui, a reçu son éducation en France, où il a vécu longtemps. Il s'est donc habitué à un mode de vie non-africain. Animé du désir de bien faire, et s'identifiant à son peuple, il est revenu en Afrique pour pratiquer

~~la médecine~~

¹ Elle rappelle de façon frappante la présentation du banquet des mendiants, scène finale du film Viridiana p de Buñuel.

la médecine là où il est demandé. Son métier est sa raison de vivre et il entend l'exercer de son mieux. Il se rend vite compte que la médecine européenne est inefficace pour certains cas étranges qu'on lui présente (comme la maladie étrange et fatale de Rémy). Mais il s'efforce d'adapter ses connaissances à la situation africaine (il s'intéresse aux cures herbales locales). Pour lui ne se posent pas de problèmes d'adaptation professionnelle aigus. Pourtant la situation sociopolitique, qu'il ignore, se resserre autour de lui. Et il éprouve des difficultés croissantes à rester neutre. Le référendum polarise les esprits. D'un côté le harcèle son collègue Koffi, militant pour l'indépendance, et de l'autre le pouvoir officiel qui veut le charger d'influencer le peuple qui le respecte pour voter en faveur du référendum. Lorsqu'il a fait son choix, il est tout étonné de se retrouver renvoyé de son poste. Malgré lui, il a dû prendre position, s'engager. Maintenant, il doit remettre en question sa situation. Une prise de conscience, à laquelle personne ne peut échapper est en train de s'effectuer :

"Devant sa nouvelle situation, il voulait définir la place qu'il occupait dans le pays, son rôle dans le pays."¹

Il a fallu à Tangara la perte de son travail, sa raison de vivre, pour s'éveiller aux réalités de son pays. Jusqu'à ce moment, il vivait dans son propre monde et ne comprenait pas les raisons de Koffi qui lui disait que l'avenir les concernait tous. Or, un petit groupe de jeunes idéalistes politisés se rend compte que s'il ne forme pas une opposition, les

¹L'Harmattan, p. 273.

"bourgeois" appuyés par les colons vont déterminer l'avenir de la nation et en faire une puissance néocoloniale. Pour contrebalancer cette force néocolonialiste montante, ils créent un parti politique d'opposition, le Front, d'inspiration communiste qui lors du référendum fait campagne contre la coopération. Ils travaillent à une cause perdue d'avance: l'indépendance. Mais le fait qu'ils existent est important car ils offrent une alternative aux électeurs. Si faible que soit leur impact sur le peuple, (par manque de subsides et de soutien officiel, ils ne peuvent se permettre le luxe d'une campagne électorale, comme le gouvernement) il existe. Les jeunes sont sincèrement préoccupés par l'avenir de leur pays. Au contraire de l'élite politique ils ont gardé un sens de dignité, ils sont fiers d'être africains. Ils sont conscients du moment historique qu'ils vivent et se dédient à la cause de leur pays:

"Nous devons, nous, membres du Parti, devant les forces nouvelles qui s'éveillent, et qui vont ébranler le continent africain, nous former et approfondir notre éducation pour mieux comprendre les lois du développement social et les lois de la révolution prolétarienne. Nous devons être capables de comprendre l'ennemi, de découvrir l'inexactitude de ses propres idées, les habitudes et les préjugés anciens, et les corriger en nous-mêmes; être capables d'élever le niveau de nos consciences et de nos qualités...."¹

Ces jeunes, dépourvus de charges officielles, opposés au gouvernement existant, professent des idées d'inspiration marxiste. Leur préoccupation majeure est plus le bien-être du peuple que la réussite personnelle. Ils appartiennent eux-mêmes au petit peuple: Tioumbé

¹ L'Harmattan, p. 235.

l'institutrice, Lèye le peintre-poète, Sori le réparateur de vélo, etc.... Ils font partie d'une génération nouvelle, éduquée certes, mais d'origine modeste. Ils n'ont pas reçu directement le patronage des colons.

Comme eux, Bakayoko le délégué des "roulants" dans Les Bouts de bois de Dieu se consacre à défendre les petites gens, ici les ouvriers. Il est leur cerveau, l'âme de la grève. Il leur donne les arguments nécessaires à la résistance, il les organise en syndicats et se fait leur porte-parole lors des discussions avec les patrons. Sa vie est un combat contre les forces d'exploitation qui oppriment l'ouvrier. Bien qu'~~un ouvrier~~ lui-même et d'humble origine, il a beaucoup vu et lu. Il prend une attitude socialiste, la seule valable dans sa situation. Il revendique les droits des ouvriers comme tout autre syndicaliste dans le monde. Il défend les intérêts d'un groupe social nouveau en Afrique: le prolétariat.

Cependant l'Afrique est traditionnellement un continent agricole. Les paysans restent la majorité et forment l'essentiel des classes sociales non-privilegiées. Les villages fonctionnaient de façon communautaire jusqu'à l'arrivée des Blancs. A ce moment, cette forme d'organisation a perdu de son efficacité et de sa signification car les colons ont commencé à tout contrôler. Il faut un homme comme Faye (O pays, mon beau peuple), juste rentré de France, pour faire revivre l'ancien système et organiser les paysans en coopératives -- contre l'emprise des exploités. Faye n'est pas un paysan d'origine mais il choisit de porter ses efforts vers eux car la terre représente

symboliquement l'Afrique et l'agriculture la tradition.

Les partisans du Front, Bakayoko et Faye travaillent chacun à revendiquer les droits du petit peuple (les ouvriers, les paysans, les exploités en général). Celui-ci fut exploité du temps des colonies, il est encore exploité après l'indépendance. Ces jeunes militants sont tentés par le communisme qui défend précisément la masse non-privilegiée.

Pour Sembène, deux idéologies politiques opposées s'affrontent en Afrique: le système capitaliste de la libre entreprise dont les partisans sont les Blancs et les Noirs au pouvoir; et le système socialiste (ou communiste) favorisé par des jeunes soucieux de justice et d'égalité. Les premiers souhaitent perpétuer le système capitaliste qui leur permet de préserver leur position supérieure; les derniers préfèrent un système basé sur le marxisme car il est plus proche du caractère communautaire africain et parce que lui seul peut résoudre les problèmes sérieux de pauvreté dans ces pays non-industrialisés.

Il est évident que Sembène prend parti et se fait l'avocat de la solution marxiste. Cela le rend parfois dogmatique, en particulier dans L'Harmattan où il fait une différence trop nette entre les partisans du capitalisme et les adeptes marxistes. Les capitalistes sont méprisables, les marxistes purs et sincères. Ceci est dommage car la position de Sembène est valable. Le système féodal traditionnel et les guerres intestines ont, à une époque, affaibli suffisamment l'Afrique pour en faire une proie facile aux puissances coloniales. Celles-ci ont perpétué, accentué la distance entre les classes sociales existantes, donnant d'abord à la classe dominante traditionnelle les moyens de s'élever

au niveau contemporain, car un pays divisé est plus facile à manipuler qu'un pays uni.

Lorsque le pays se retrouve abandonné à lui-même, Sembène s'insurge contre une politique qui évolue vers le néocolonialisme. Si l'élite minoritaire sans scrupules dirige le pays, le peuple reste dans un marasme économique et social, aucun changement efficace ne se produit. Il voit pourtant un espoir dans les jeunes qui se lancent dans la polémique. Ce sont eux qui peuvent réveiller et éduquer la masse.

Nous avons consacré ce chapitre à l'étude d'une période de transition située après l'état de colonialisme pur. A ce moment, nous avons vu qu'une nouvelle élite se forme, une élite instruite, européanisée, chez qui survivent les valeurs coloniales.

La différence entre diplômés et illettrés, classe dominante traditionnelle et classe inférieure, produit une société divisée dans laquelle se perpétuent à la fois féodalité ancienne et capitalisme européen. Or, dans une période de transition difficile, les diplômés devraient partager leurs connaissances, élever les illettrés afin de rattrapper le temps perdu sur les autres nations, le temps de stagnation du colonialisme. Sembène considère comme négative l'empreinte laissée par le colonialisme dans le domaine social, politique et culturel. Il critique cet état de fait par l'intermédiaire de personnages engagés, de jeunes activistes. Il n'hésite pas à se lancer dans la polémique et professe un "humanisme prolétaire" plutôt que le marxisme. Ce qu'il souhaite principalement, c'est un partage équitable des ressources et des richesses de l'Afrique. Cette attitude peut s'expliquer de deux

manières. D'une part Sembène est lui-même d'origine modeste. C'est un ex-docker, un militant syndicaliste venu à la littérature par accident et par ses propres moyens, sans formation universitaire. De par son origine il est un homme du peuple. Malgré son évolution personnelle il ne la rejette pas, au contraire, il s'y identifie. Sa préoccupation majeure est toujours le sort des humbles qui forment la plus grande partie de la population africaine. D'autre part il déplore l'influence européenne persistante qui détruit l'originalité de sa culture. Il est à la recherche d'une autonomie aussi bien politique que culturelle pour l'Afrique vis-à-vis de l'Europe. On se demande ici si son choix politique n'est pas en partie dicté par une réaction contre les colons capitalistes. Il veut tourner le dos à tout ce qui lui rappelle le colonialisme. Il rejette donc le système politique européen comme sa culture pour assurer son identité originale d'africain. Cela ne veut pas dire qu'il prétend remonter le temps et accepter toutes les valeurs traditionnelles d'avant la colonisation. Nous avons vu plus haut que Sembène est contre l'organisation féodale des temps anciens. Il refuse également l'emprise de la religion -- le passé est constitué de mauvaises comme de bonnes traditions. Il s'agit de faire revivre les traditions adaptables au présent et de rejeter les traditions négatives:

"Nous qui sommes entre les deux Afriques, il nous appartient d'apprendre des vieux leur savoir du passé et des jeunes ce qu'ils attendent de nous, bien que pour le moment nos connaissances soient inférieures à nos désirs."¹

¹O pays, mon beau peuple, p. 118.

Chapitre III

A LA RECHERCHE D'UNE IDENTITE AFRICAINE

L'Afrique ne peut compter sur son élite intellectuelle pour résoudre sa crise d'identité lors de l'indépendance. Elle doit chercher la solution dans le peuple. Car celui-ci est comme l'harmattan (un vent chaud et sec), plein de force et de promesse:

"C'est un sanglot! Un sanglot de quatre siècles, soufflé par des millions et des millions de voix ensevelies. Un cri intarissable à nos oreilles, venu des nuits anciennes, pour des jours radieux."¹

Si un changement culturel et social s'opère, c'est le peuple qui en sera responsable car il a la force du nombre. Il est donc nécessaire de l'éduquer, de lui faire prendre conscience de sa situation comme le font les jeunes du Front, Bakayoko, Faye.

Au moment du référendum, par exemple, le peuple se trouve submergé, perdu dans le tourbillon des slogans. Pourtant il reconnaît chez les membres du Front les concepts d'égalité, de liberté auxquels il aspire. Il commence à réfléchir, à sentir que les temps sont en train de changer et que l'avenir est aussi important que le présent. Soudain il a un choix à faire. Il ne peut se recroqueviller sur lui-même en attendant que la crise s'apaise. Au lieu de survivre, il doit apprendre à vivre:

"Tous, ils désiraient ardemment vivre sans se préoccuper du lendemain. Mais le pays, se réveillant de sa léthargie, les entraînait avec lui comme un fleuve charrie son limon. Leur avenir et celui du peuple

¹L'Harmattan, p. 203.

exigeait d'eux chaque jour davantage."¹

Il n'est pas facile d'être libre et de voir l'ordre des choses bouleversé, car il faut le réorganiser. Pour ceux qui ont connu la période précoloniale et le colonialisme en particulier, il est difficile de comprendre.

"Ibrahima Dieng représente bien sûr un habitant de Dakar avec ses caractéristiques propres. Mais il représente aussi un phénomène beaucoup plus général, celui de l'individu plongé dans une société dont il ne comprend pas les rouages."²

La génération des Niakoro, Manh Kombéti, Ibrahima Dieng, n'a jamais questionné la loi des ancêtres, elle a accepté le colonialisme comme une fatalité. Or soudain les valeurs du passé ne s'appliquent plus dans leur totalité, les colons se retirent. Dans cette période de transition, les contradictions du passé et du présent bouleversent des êtres comme Manh Kombéti:

"Son cerveau en friche bouillonnait. C'était une terre arable, féconde. Naguère, son corps chaud, le tumulte de son sang dictaient sa conduite, sans que son esprit y prenne part [....] Parfois elle vivait de ce qu'elle avait entendu des anciens. Parfois aussi elle se voyait à cheval sur les temps: passé et présent [....] Elle souffrait de ne pouvoir marier les deux temps."³

Il s'agit pour les Africains d'oublier un passé tumultueux, de faire le bilan des gains et des pertes. Il leur faut faire une synthèse de ce qui leur reste de meilleur dans la tradition et de ce que les Blancs leur ont apporté. Cela leur permettra de se projeter dans l'avenir au

¹O pays, mon beau peuple, p. 26.

²A propos du Mandat, Jeune Afrique, 26 février-3 mars 1968.

³L'Harmattan, p. 27.

rythme du monde moderne:

"Assimiler le progrès ne veut pas dire que l'on renie ses ascendants. Mais il y a des choses que nous ne devrions plus pratiquer."¹

Sembène semble ici influencé idéologiquement par Sékou Touré et Nyerere: si la tradition n'est pas assez souple, si elle ne peut s'adapter au progrès technique et autre, il faut élargir les horizons en empruntant des idées à l'extérieur et en les adaptant aux besoins locaux.

Voltaïque (1962), Véhi-Ciosane et Le Mandat (1965) publiés après l'indépendance du Sénégal décrivent la société sénégalaise de façon critique. Sembène dénonce dans ces nouvelles l'effritement de la communauté, la hiérarchie sociale, l'hypocrisie de l'Islam, la position inférieure de la femme, la polygamie. Il y célèbre aussi le courage dans la résistance, la dignité humaine. Il passe en revue ces thèmes positifs et négatifs, présents dans une Afrique en état de transition afin de déterminer leur impact sur le présent et l'avenir de son pays.

Il semble que souvent la tradition ne réponde plus aux nécessités de la vie contemporaine. Véhi-Ciosane décrit précisément cet éclatement d'"un mode de vie d'édésuetode Léevrillage de Santhiu-Niaye se meurt lentement. Il se dépeuple peu à peu, la loi du "adda" et la foi y végètent. Les habitants ne croient plus à un village où la tradition, l'ordre social ne couvrent qu'hypocrisie, injustice et violence. La hiérarchie sociale y est particulièrement critiquée en la personne de Guibril Guedj Diob, le chef du village, et sa famille. Dans une suite rapide d'événements

¹O pays, mon beau peuple, p. 44.

dramatiques, nous apprenons que Diob est incestueux, sa femme se suicide, son fils fou est poussé au parricide par un oncle ambitieux et sans scrupules. Ces actes d'inceste, de suicide et de parricide sont réprochés par la tradition, surtout lorsqu'ils sont commis par les membres d'une famille de noble lignée. Ils sont un signe de dégénérescence. Or dans ce cas les survivants de ces tragédies restent impunis: Khar, la fille de Guibril Guedj Diob, est simplement bannie du village avec son nouveau-né et son oncle Médoune Diob, instigateur du meurtre de son frère, prend la tête du village. L'iman et les villageois ferment les yeux:

"[...] Ce refus de la résignation, cet arrachement à l'instinct atavique, premier pas vers l'avenir -- étaient pour ces gens, un acte de lèse-croyance, un défi, et délit moral contre le vieil ordre établi."¹

Mais le vieil ordre établi n'a plus la vigueur d'antan, ni dans son code moral, ni dans l'administration des châtements. Il est, envers et contre tous, en voie de disparition. Les jeunes le comprennent bien et, à la recherche d'une alternative, ils désertent leur village.

Cette nouvelle est fortement dramatisée, elle sacrifie parfois au réalisme son désir de prouver un état de fait. Celui-ci a deux faces: la décadence d'un ordre social inadéquat de nos jours et la hiérarchie traditionnelle dégénérée. Sembène attaque particulièrement les rois dans "La mère" (Voltaïque) et dans O pays, mon beau peuple par l'intermédiaire de Faye:

¹ Véhi-Ciosane, pp. 23-24.

"Ce roi d'échiquier n'est bon que pour fournir de la viande à la boucherie. Il prend son rôle au sérieux. Quand comprendra-t-il qu'il n'est qu'un santon? Un pantin pas même articulé [....] Oui il faudra bien qu'un jour ces épaves disparaissent."¹

Ce tyran corrompu profite de sa position héréditaire pour exploiter ses sujets. Il se complaît dans cette position supérieure dont il retire des avantages appréciables: l'autorité absolue, la richesse. Sa description physique grotesque souligne la décadence de la situation. Misérable, il maintient le décorum traditionnel. Mais il n'a pas le dynamisme des chefs d'antan. La requête de Faye pour obtenir des hommes et des rizières ne l'intéresse pas. Il l'accueille d'abord avec défiance parce qu'il est étranger, fils de pêcheur et parce qu'il a épousé une Blanche. Son attitude change seulement lorsqu'il voit le fusil à crosse de nacre d'Oumar Faye qu'il convoite. Alors, il est prêt à lui donner ce qu'il demande en échange de l'arme. Ce petit épisode décrit son esprit de clocher; il vit de l'ancienne gloire des chefs passés et profite de son autorité de façon tyrannique.

A côté du pouvoir temporel, l'ordre social traditionnel est fondé sur la religion. Or si Sembène n'est pas contre la religion en soi ou contre toute idée religieuse, il s'élève contre la manière dont elle est pratiquée. Elle ne coïncide plus avec les nécessités du présent non plus:

"Je suis un noir et je le resterai. J'ai du respect pour nos coutumes et de la considération

² O pays, mon beau peuple, p. 130.

envers Dieu. Seulement je n'ai rien d'un fanatique. Depuis mon retour, j'entends dire "Dieu est bon, Dieu est bon" quand évidemment tout va bien. Et quand tout va mal: "C'est la volonté de Dieu". Que moi j'aïlle grossir le rang des crédules? Non."¹

La religion est devenue une excuse, un fatalisme pour les gens simples et naïfs. Au lieu de combattre un destin misérable, ils se retranchent derrière l'idée de Dieu. Cette conception religieuse est néfaste car elle engendre l'apathie, le manque d'initiative.

Le personnage d'Ibrahima Dieng dans Le Mandat représente le conflit entre la réalité et la religion traditionnelle. Selon l'Islam, l'homme doit se soumettre à la volonté de Dieu. Le Dieu tout-puissant est maître de son destin, il suffit d'avoir confiance en lui et de prier. Ibrahima est un musulman fervent, il suit ces préceptes à la lettre, mais la vie le malmène. Il chôme depuis un an et ses deux femmes, ses enfants ne mangent pas à leur faim. A cela s'ajoute le vol d'un mandat que son neveu lui a confié: il ne peut rembourser et se sent dégradé. Des coups de poing échangés avec un photographe malhonnête qui lui a pris ses derniers sous marque alors la défaite du spirituel: Son boubou qu'il portait fièrement, lui donnait l'air majestueux d'un marabout; après la bagarre il est taché, souillé de sang. Ibrahima n'est plus qu'un pauvre homme humilié, victime d'une société devenue matérialiste et corrompue, où sa vertu est méprisée. Il essaie malgré tout de se tourner vers Dieu, prenant ses malheurs pour des épreuves:

¹O pays, mon beau peuple, p. 63.

"Ibrahima Dieng, pour effacer son humiliation, invoquait la toute-puissance de Yallah: c'était aussi un refuge, ce Yallah. Au plus profond de son désespoir, de l'affront subi, la forte conviction qu'il avait de sa foi le soutenait, dégelait un ruisseau souterrain d'espoir, mais ce ruisseau éclairait de vastes zones de doute."¹

Dans son malheur, la foi le soutient malgré l'absurdité de sa situation. Mais la réalité froide est toujours présente, difficile à supporter. Il se tourne finalement vers le temporel et décide de se battre pour retrouver sa dignité dans la société.

Comme lui, Fa Keita,² homme très pieux, est forcé d'ouvrir les yeux devant la réalité sinistre qu'il découvre dans la prison coloniale. En dépit de son ascétisme, il se révolte devant l'injustice, la brutalité des colons envers les Noirs. L'homme aspire au spirituel mais il est avant tout un être de chair et de sang. Son endurance a des limites. Ibrahima et Fa Keita prennent conscience de la réalité dans des circonstances extrêmes qui arrachent ce cri à Fa Keita:

"[...] Il faut faire quelque chose, je ne sais pas quoi, mais il faut faire quelque chose pour qu'on nous respecte."³

La religion détache l'homme de la vie temporelle, or il doit vivre avec dignité avant d'engager un dialogue avec Dieu. Ce n'est pas la foi que Sembène attaque dans son oeuvre, mais les rites qui l'enveloppent et la vulgarisent.

Comme les rites, Sembène attaque féroce-ment les serigues et les

¹ Le Mandat, p. 166.

² Le doyen des poseurs de rails dans Les Bouts de bois de Dieu.

³ Les Bouts de bois de Dieu, p. 363.

imâns qui devraient donner l'exemple de la vertu, étant intermédiaires entre Dieu et les hommes. Ceux-ci au contraire exploitent les fidèles naïfs qui les respectent. Dans Voltaïque, il esquisse le portrait de Souleymane le vieux bilal de la mosquée, hypocrite, obsédé par les jeunes filles de son village dont il obtient les faveurs par intimidation. Il décrit la foi aveugle des musulmans qui accueillent Mahmoud Fall, le faux iman, comme un prophète, alors que celui-ci n'est intéressé que par les mets délicats, les oboles qu'on lui offre. Ces contes jouent sur le contraste entre l'immense naïveté des fidèles et la duplicité des hommes dits "saints". La religion trop longtemps pratiquée sans discernement trompe le peuple. Elle s'est ankylosée dans la pratique des rituels et elle est devenue une masquerade de la foi authentique. Elle est aussi un instrument d'exploitation individuelle (cf. Mahmoud Fall et Souleymane) et collective comme dans Les Bouts de bois de Dieu lorsque le serigues, collaborateur des patrons blancs, réclame le calme et la soumission de la part des ouvriers révoltés -- soi-disant au nom d'Allah:

"Sachez que vos maris sont les jouets de quelques infidèles, sachez que ceux qui dirigent en réalité cette grève sont des communistes et si vous saviez ce qui se passe dans leur pays, vous priérez Dieu et vous imploreriez son pardon pour eux [...]. Dieu nous fait coexister avec les toubabs français, et ceux-ci nous apprennent à fabriquer ce dont nous avons besoin, nous ne devons pas nous révolter contre cette volonté de Dieu dont les connaissances sont un mystère pour nous...."¹

Il use de son influence religieuse sur la masse pour enrayer la révolte.

¹ Les Bouts de bois de Dieu, pp. 195-196.

Dans cet épisode Sembène démystifie le corps religieux.

Dans sa structure même la religion traditionnelle opprime l'homme, préservant jalousement des institutions telles que la polygamie, l'autorité paternelle absolue:

"Comme toutes les femmes d'ici, Ngoné War Thiandum figurait dans cette société, alimentée de sentences, de conseils de sagesse, de recommandations, de docilité passive: la femme ceci, la femme cela, fidélité, attachement sans bornes, soumission totale corps et âme, afin que l'époux maître après Yallah intercède en sa faveur pour une place au paradis. La femme s'en trouvait au rôle d'auditrice. On ne lui donnait jamais -- hormis les travaux domestiques -- l'occasion de formuler son point de vue, d'émettre son opinion."¹

Ngoné War Thiandum n'a jamais remis en question son statut de femme car celui-ci était le lot de sa mère, de la mère de sa mère et de toute la lignée des femmes de son peuple. On ne lui a jamais appris à agir d'une autre manière. Et il faut un événement tragique pour lui faire voir sa situation objectivement. Lorsqu'elle découvre l'inceste de son mari avec sa fille, ses illusions tombent d'un coup. Elle cherche désespérément une explication, un motif à cet acte révoltant. Sa propre réaction de colère, de frustration et de violence la déroute. C'est à ce moment que découvrant en elle des sentiments inconnus, elle revoit sa vie en pensée et la réévalue. Elle est en réalité un être opprimé, bafoué par un homme à qui elle a donné toute sa vie alors qu'il ne vaut rien. Elle qui a toujours été respectée, qui a suivi scrupuleusement les préceptes religieux, doit maintenant supporter le blâme de

¹Véhi-Ciosane, p. 31.

l'inceste commis par son mari. Le suicide est la seule manière d'échapper à la honte et à l'hypocrisie pour Ngoné War Thiandum. Ce suicide est à la fois la plus haute forme de protestation et le dernier sacrifice de sa vie. Il lui permet de préserver sa dignité.

La situation inférieure de la femme comme la polygamie sont devenues une forme d'exploitation légale soutenue par la religion. La femme ne peut espérer le paradis après la mort pour elle-même. C'est le mari qui sert d'intermédiaire entre elle et Dieu. Si elle sert bien son époux il l'aidera à gagner les faveurs d'Allah. Elle fait des enfants, les travaux ménagers et les travaux des champs. Pour ces tâches essentielles elle ne reçoit aucune considération, aucun respect. Lorsqu'elle est trop vieille, trop usée, après avoir donné sa vie à son époux, celui-ci prend une nouvelle femme forte et jolie. Il satisfait ainsi ses besoins sexuels et a toujours de nouvelles esclaves qui travaillent pour lui, tandis que les vieilles épouses attendent de mourir, oubliées. Noumbé, dans "Ses trois jours" (Voltaire) se trouve dans cette situation. Prématurément vieillie par des maternités rapprochées et une maladie de coeur, son mari la néglige pour une épouse jeune et jolie. Après l'avoir attendu fébrilement pendant les trois jours et les trois nuits qu'il doit normalement lui consacrer à intervalles réguliers, elle lui lance des reproches. Humiliée, elle le reçoit avec ironie et dans un mouvement de colère jette devant lui les trois plats cuisinés amoureusement les jours précédents. Pour la première fois elle se révolte et conteste son autorité.

Ces exemples ne montrent pas seulement des femmes opprimées par

un système dégénéré, ils saisissent aussi le premier mouvement de révolte. L'ordre traditionnel vacille. Il était valable et nécessaire à une autre époque mais les conditions sont en train d'évoluer. Comme disent les amis de Moustaphe, dégoûtés par le geste de protestation de Noumbé:

"...Depuis qu'elles ont des associations, ces bougresses, elles croient qu'elles vont diriger le pays....Ne sais-tu pas qu'à Bamako, elles ont voté une motion condamnant la polygamie...."¹

Non seulement les femmes commencent à remettre leur statut en question, mais les enfants, traditionnellement soumis au chef de famille, prennent aussi leurs distances vis-à-vis de leurs parents. En ce moment de crise, le divorce entre jeunes et vieux devient très sensible. Ce problème apparaît dans les rapports entre Niakora, la vieille et sa petite fille Ad'jibi'dji. La grand-mère ne comprend pas que la petite aille aux réunions syndicales, elle ne comprend pas qu'elle apprenne le "toubabou": (le français):

"A quoi ça sert le toubabou pour une femme? Une bonne mère n'en a que faire. Dans ma lignée qui est aussi celle de ton père, personne ne parle le toubabou et personne n'en est mort! ... Mais vous autres, les déracinés, vous ne pensez qu'à ça."²
A croire que notre langue est tombée en décadence."

La grand-mère se réfère constamment au passé: de son temps, on était plus religieux; de son temps, on avait du respect pour les vieux; on écoutait leurs conseils dans les moments graves. Maintenant les jeunes ne veulent en faire qu'à leur tête et relèguent les vieux dans un coin:

¹"Sesat-trois" jours", Voltaïque", p. 71.

²Les Bouts de bois de Dieu, p. 18

conflit de générations amplifié par la grande distance qui sépare la vie traditionnelle de la vie moderne et de ses bouleversements psychologiques et moraux. Le même conflit se retrouve entre Oumar Faye et son père, entre Diouana et son vieux mari, entre Tioumbé et son catéchumène de père.

Tioumbé, la jeune institutrice politisée de L'Harmattan entend mener sa vie comme elle veut. Or ses idées vont à l'encontre de celles de son père, un catéchumène hypocrite et rempli de l'importance de sa mission. Sa fille agnostique et communiste est pour lui une véritable insulte sociale. La crise éclate lorsque l'Eglise catholique encourage ses catéchumènes à faire campagne pour le "oui" au référendum. Tioumbé, pieds et poings liés (de manière traditionnelle) refuse fermement de se soumettre à l'autorité paternelle et de renoncer à ses activités politiques malgré les coups qu'il lui assène:

"Il avait évoqué l'antique structure, l'unité familiale où le père était le seul guide. Il ne put manquer de constater son effritement [...] En dépit de son acharnement maladif à vouloir faire taire sa fille il se voyait bafoué. Non seulement le pouvoir responsable mais l'exécutif et le législatif qui lui étaient échus, parce qu'il était le père, lui échappaient. Sans se confier à personne, il éprouvait les rudes coups de butoir du temps présent, du temps à venir, sur la vieille forteresse familiale".¹

Moins dramatique mais significatif, Faye², revenu de France avec une épouse de son choix -- européenne -- a aussi refusé de prendre le métier des hommes de sa famille: pêcheur, comme la tradition le demande.

¹L'Harmattan, p. 237.

²O pays, mon beau peuple.

Il choisit de cultiver la terre malgré l'opposition des siens. Il viole ainsi plusieurs traditions: le mariage arrangé par les parents, le métier transmis de père en fils. Ce faisant, il se libère de la tutelle paternelle et familiale.

Les exemples que nous venons de citer présentent des personnages pris dans leurs convictions anciennes. Ibrahima Dieng, Fa Keita, Ngoné War Thiandum sont forcés dans des circonstances extrêmes d'admettre que leurs croyances contredisent la réalité présente. Ils sont soudain désorientés car ils n'ont pas d'alternative, comme la mère de Tioumbé, scandalisée par l'attitude de sa fille envers son père:

"Que se passe-t-il? Je ne comprends plus la vie. La vie présente ne diffère en rien de celle du passé. Pourtant il me semble qu'elle nous écartèle, nous impose une nouvelle manière de voir, de sentir. Des fois, je sens qu'il y a des pieds de la vie qui se refusent à progresser, nous alourdissent. Alors se fait un immense vide. Un vide énorme! On tourbillonne, tourbillonne...sans savoir où cela va s'arrêter. En ce moment, je prévois cet arrêt. J'ai en moi la conviction que l'arrêt sera notre fin, ...la fin de notre passé. Il faut donc avancer..."¹

Au contraire, Tioumbé et Faye, d'une génération plus jeunes, choisissent leur voie malgré les obstacles et les tabous. Ils bousculent la tradition et restent fermes. Leur assurance vient du fait qu'ils ont un but au-delà de la révolte: Faye veut mener des réformes agraires et Tioumbé a une mission d'éducation civique à accomplir. Ils refusent de se plier à des coutumes traditionnelles qui vont à l'encontre du progrès. Trop rigides et usées, certaines institutions ont perdu de leur vitalité, elles paralysent l'évolution de la société.

¹L'Harmattan, p. 162.

Dans l'oeuvre de Sembène la hiérarchie sociale, la religion, la polygamie, le statut social de la femme, l'autorité paternelle ont perdu leur efficacité originale parce qu'elles ont été créées à une époque différente. A notre époque, elles s'opposent au progrès, elles empêchent l'individu de s'épanouir et d'exercer ses talents personnels. Tout esprit critique, tout désir d'innovation est avorté dans ces conditions. Or ces valeurs ne sont viables que dans la mesure où elles sont dynamiques. Une fois qu'elles ont perdu leur utilité, leur dynamisme, elles ne conviennent plus à la société. Les Africains eux-mêmes s'en rendent compte surtout les jeunes qui n'ont pas une connaissance directe de la tradition et commencent à douter, d'autres se révoltent ou choisissent de les ignorer. Ce refus d'un état de fait contraire à la liberté individuelle, cette révolte sont des thèmes chers à notre auteur pour qui le chemin le plus sûr vers le changement est la protestation.

On nous demandera peut-être pourquoi les termes révolte, changement reviennent sans cesse dans notre étude: ils sont pour Sembène la clé de la crise de conscience africaine dans une perspective dialectique. Une situation historique malheureuse a arrêté l'évolution naturelle de la société. Ni la période d'avant la colonisation, ni la période coloniale n'offrent de modèles satisfaisants à une Afrique qui veut remonter son mécanisme d'évolution. Elle doit passer par un état de négation avant de former une synthèse des temps et de deux civilisations. C'est ainsi que dans ce chapitre nous avons analysé pourquoi et comment Sembène

rejette un certain nombre de traditions. Maintenant il s'agit d'amorcer le procédé de synthèse en cherchant des alternatives et en examinant les aspects positifs d'un passé qui fait tout de même partie de l'âme africaine.

Nous avons vu plus haut que Véhi-Ciosane, une nouvelle située à la campagne, décrit un mode de vie passé, inacceptable à notre époque. Or cette nouvelle est publiée avec Le Mandat, dans un même volume et cela non sans raison. Les deux nouvelles forment un diptyque et se complètent. Par opposition à Véhi-Ciosane, Le Mandat se passe à Dakar, la grande ville, symbole de progrès et de modernisme. Après avoir décrit la mort de la société paysanne traditionnelle, Sembène se tourne vers la ville, institution sociale contemporaine. Il semble analyser la situation citadine comme alternative possible à la tradition paysanne en voie de disparition.

En effet, la ville représente un espoir de changement. Les jeunes quittent le village mort de Santhiu-Niaye parce qu'ils rejettent son atmosphère raréfiée, décadente. Ils sont attirés par la ville car elle paraît offrir des possibilités nouvelles, dynamiques. La vie y semble plus facile, plus libre et le travail moins dur. Or Dakar se révèle bien différent. Le progrès se manifeste par les rues asphaltées, les autobus, les voitures, les bicyclettes et les immeubles administratifs imposants. Mais cela est un mirage que nous percevons à travers les mésaventures d'Ibrahima Dieng. Ibrahima chôme depuis un an car aucun employeur ne veut l'embaucher depuis qu'il a participé à une grève. Il vit de ses dettes dans un quartier misérable et nourrit sa famille grâce au crédit que lui fait l'épicier depuis des mois à un taux

exorbitant. Comme ses voisins il passe son temps à emprunter de l'argent qu'il ne pourra rembourser. La ville est remplie d'individus dans le même cas. Pour vivre, ils en sont réduits à mendier, à extorquer de l'argent par tous les moyens. La misère les conduit à la bassesse, à la corruption. La ville dégrade les hommes plus encore que la campagne, spécialement si ceux-ci sont illettrés. Elle n'est pas faite pour eux car ils ne sont pas adaptés à une forme d'organisation et de modernisme européens. Lorsque Ibrahima veut toucher son mandat ou obtenir une carte d'identité, il se heurte à la bureaucratie froide, inhumaine qui n'a pas de temps à perdre avec des problèmes individuels.

Un Africain simple et illettré comme Ibrahima peut survivre dans une petite communauté où les échanges sociaux se font d'homme à homme. Mais dans la grande ville anonyme, il faut agir par intermédiaire, il faut avoir des relations pour arriver ou avoir de l'éducation et de l'argent. Les critères qui déterminent un homme sont différents. En fait, la vie citadine n'est pas une alternative au mode de vie ancien. Le chaos caractérise Dakar dans Le Mandat. Cette ville dominée par une minorité riche est surpeuplée, grouillante d'un petit peuple malade et miséreux. Elle est dominée par l'argent et la corruption. La tradition y est totalement ignorée alors que les apports de la civilisation européenne n'ont pas encore été assimilés.

Ibrahima, dupé, volé, est une victime de la ville, victime d'un monde désorienté. La tradition représentée ici surtout par la religion ne lui est d'aucun secours devant les problèmes contemporains. A la fin de la nouvelle il décide de se "vêtir de la peau de l'hyène" et l'espoir

renaît en la personne de Bah le facteur qui prévoit un changement. Ce changement peut venir avec des hommes comme Ibrahima, des hommes intègres et sincères, prêts à se battre pour défendre leurs convictions et leurs droits. Il ne doit pas détruire toute la tradition parce que celle-ci fait partie de l'homme, elle le définit. Autant que la couleur de sa peau, c'est la culture traditionnelle d'un Africain qui en fait un Africain. Sembène déclare dans une interview:

"J'aime l'ancienne Afrique. Je l'aime jusqu'à ses moeurs barbares et jusqu'à ses sacrifices. J'ai hérité de cette Afrique-là -- Comment pourrais-je l'oublier."¹

Si certaines traditions restreignent l'homme et préviennent son évolution, elles sont à éliminer. Cependant d'autres restent très variables dans le monde contemporain. Prenons par exemple le chant, la musique et la danse. Ils font partie de l'âme africaine et Sembène les décrit avec affection.² Ils expriment les sentiments de manière plus complète que la parole. Le corps utilise toutes ses ressources pour manifester les émotions du moment. Ces moyens d'expression adhèrent à la réalité car ils sont constamment utilisés que ce soit pour rythmer le travail des champs, célébrer la généalogie d'un homme ou pour exprimer une émotion immédiate. Ce sont des formes d'expression totale. Par exemple, le chant accompagné ou non de musique remplace souvent efficacement la parole: à côté de la signification des mots, le son communique un sentiment par les inflexions de la voix, le rythme. Il est plus direct

¹"Entretien avec Sembène Ousmane; Lendocker noir," S'Afrique, no. 25, juin 1963, r."

²cf. le chant de Fosseyou, pp. 188-191. L'Harmattan, etc.

et plus complet que la parole car il crée des images qui parlent à l'imagination. Au contraire des arts européens appréciés et jugés pour leur valeur esthétique, présentés dans des situations artificielles et séparés de la vie quotidienne (théâtres, musées), créés en tant que spectacles artistiques, les arts africains sont une expression immédiate et spontanée de la réalité. Ils sont fonctionnels et vivants.

De même les langues africaines représentent le patrimoine culturel. Elles sont le produit d'une philosophie de la vie, la somme des expériences d'un peuple. Ce serait une erreur de les laisser tomber en désuétude au profit du français ou de l'anglais. Sembène aimerait voir ces langues étudiées comme langues étrangères.¹ Et s'il est forcé d'écrire en français pour se faire comprendre d'un plus large public, il emploie parfois dans son oeuvre des expressions vernaculaires pour conférer à son oeuvre plus d'authenticité. Il résout plus aisément ce problème dans ses films (le cinéma ayant le privilège de la traduction simultanée avec les sous-titres) où il utilise tour à tour les langues africaines et le français à des fins très précises. Dans le film Mandabi par exemple les Africains européens, éduqués utilisent le français par opposition à Ibrahima et ses compagnons qui parlent le ouolof. Les premiers sont des assimilés, les derniers restent près de leurs racines.

Pour certains Africains la science et la technologie européennes

¹ A cet effet, il essaya de promouvoir le ouolof en coéditant la première revue sénégalaise entièrement en ouolof intitulée Kaddu, avec la collaboration d'un linguiste, Pathé Diagne, qui a transcrit cette langue orale.

sont synonymes de progrès. L'Afrique n'a rien à offrir dans ce domaine où elle est manifestement retardée. Or avant l'arrivée des Blancs existait une forme de médecine naturelle efficace. Tangara, le médecin de L'Harmattan, revenu de France avec ses connaissances médicales européennes, se rend compte des limites de cette science dans son propre pays et commence à étudier sérieusement les qualités médicinales de certaines plantes:

"Pour l'avenir de l'Afrique, il est à souhaiter que les médecins africains collaborent avec les botanistes africains, et même que les gouvernements locaux, particulièrement les ministres de la Santé, créent des centres pour le regroupement des sages-femmes traditionnelles. Le regroupement aura pour tâche primordiale de constituer une académie de médecins, de chercheurs, de pharmaciens, etc.... L'Afrique a besoin de médecins, d'un corps médical qui lui soit propre."¹

En fait, actuellement on commence à s'apercevoir des limites de la médecine européenne. Au moment où on découvre que ses techniques basées sur la chimie, ses médicaments à base synthétique ont trop souvent des effets néfastes sur l'organisme, on s'intéresse sérieusement à des méthodes naturelles telles que l'acuponcture et à des cures à base de plantes.

Trop longtemps la civilisation occidentale s'est considérée et a été prise pour supérieure aux autres. Par contre ignorance et incompréhension ont contribué à projeter une image primitive de l'Afrique. L'Afrique a effectivement une culture différente mais cela ne justifie pas sa condamnation. Elle a une tradition communautaire distincte de

¹L'Harmattan, p. 36.

l'Europe. Au lieu de l'esprit individualiste, l'esprit collectif domine à tous les niveaux de la société.

"Ici la famille joue un rôle énorme. Tout est mis en communauté, on n'a rien à soi et lorsqu'on donne, c'est avec l'idée que si demain on a besoin de prendre on pourra le faire."¹

Il n'est pas rare que plusieurs membres d'une famille vivent dans la même concession: le chef de famille, ses femmes, ses enfants et leurs conjoints, les petits enfants et parfois un oncle, une tante. Si un membre de la famille est dans le besoin, le reste lui vient en aide. Le neveu d'Ibrahima lui envoie un mandat dont il destine une partie à sa mère, une autre à son oncle car il sait que celui-ci chôme depuis longtemps. Ibrahima lui-même va voir un arrière-petit-cousin pour lui emprunter de l'argent; celui-ci ne peut refuser car il est aisé et c'est l'accoutume. Manh Kombéti se voit obligée de donner un traitement spécial à une cousine éloignée parce que celle-ci compte sur elle. Famille veut dire entre-aide, solidarité. Lors de la grève dans Les Bouts de bois de Dieu, les membres de la famille proche ou éloignée partagent tout, leurs ressources, la besogne. Cette solidarité ne se limite pas à la famille, elle s'exerce à l'intérieur d'une communauté. Les ouvriers partagent le peu de nourriture qu'ils ont entre familles, entre communautés. Il leur arrive même des secours du Dahomey quand la grève est à son paroxysme. Lorsque le quartier apprend l'arrivée d'un mandat pour Ibrahima, tous accourent pour demander de l'argent ou du riz. Ils sont pauvres, lorsque l'un d'eux est un peu plus favorisé,

¹O pays, mon beau peuple, pp. 93-94.

ils s'attendent à ce qu'il partage sa bonne fortune. Le même principe règle l'idée de coopération de Faye dans O pays, mon beau peuple. Si la récolte a été mauvaise, il distribue gratuitement des graines aux paysans.

Sembène considère les liens familiaux, la solidarité, la communauté comme un bien aussi longtemps qu'ils ne sont pas une entrave au développement personnel d'un individu. Ce sont des valeurs humaines positives, particulièrement demandées en Afrique dans une période de transition et de sacrifice.

Selon Sembène un facteur décisif dans la préservation des traditions est la femme africaine:

"The fact is that the African culture has been preserved by women, and thanks to them what has been saved has been saved. The women are less alienated than the men. All of this indicates that in the struggle we must not neglect the participation of women."¹

Malgré son statut inférieur, la femme joue un rôle essentiel dans la société noire. Parce qu'elle a peu de contacts directs avec l'extérieur, elle perpétue les coutumes ancestrales dans son foyer. Elle donne la vie, éduque et moule les générations futures comme l'ont fait des générations avant elle. Son instinct maternel en même temps la rend plus sensible, plus souple et prête à accepter le changement sans pour cela perdre son identité.

Sembène voit en elle la force motrice de l'évolution. Dans son oeuvre, il lui donne une place beaucoup plus grande que les autres

¹Harold Weaver, "Interview with Ousmane Sembène," Issue, vol. II, no. 4, Winter 72, 4p. p59-9.

écrivains de sa génération, car pour lui elle a un potentiel indéniable dans l'édification d'une Afrique moderne. Ceci est un aspect original de Sembène.

"Soyez louées, femmes, sources intarrissables, vous qui êtes plus fortes que la mort [...] L'immensité des océans n'est rien à côté de l'immensité de la tendresse d'une mère...."¹

En fait l'Afrique est souvent identifiée à une mère ou à une soeur comme dans le poème "Nostalgie" (Voltaïque) où elle prend le nom de Diouana. Cela n'est pas une image poétique particulièrement originale. Cependant nous pensons qu'elle a ici une signification profonde. La mère, surtout en Afrique, est, comme la terre, un symbole de fertilité, de permanence et de renaissance. Elle possède en général une dimension d'amour et de générosité qui domine tout autre principe. La vieille Rokhaya de O pays, mon beau peuple, véritable symbole de l'amour maternel ne vit que pour et par son fils. Cet amour lui permet de subir tout un changement intérieur. Après le mariage d'Oumar avec une Européenne, elle poursuit sa bru de sa haine -- comme son époux qui a renié les deux jeunes gens. Malgré cela, peu à peu, son amour reprend le dessus et elle finit non seulement par accepter Isabelle mais aussi par l'aimer -- au contraire du père qui reste inflexible, attaché à ses principes traditionnels. Seule, envers et contre tous, cette vieille femme illettrée, traditionnelle, arrive à transgresser ses préjugés surtout lorsqu'elle apprend que sa bru attend un enfant. L'anticipation d'une nouvelle vie la renvoie à son rôle de mère,

¹"La mère", Voltaïque, pp. 39-40.

l'adoucit et la rend solidaire d'Isabelle.

La perpétuation de la vie est un principe vital, ancré dans la femme africaine. C'est sa tâche essentielle et aucune tradition ne peut s'y opposer. Elle donne la vie, son devoir est de la préserver à tout prix. Pour cela, elle témoigne parfois d'un grand courage comme dans la nouvelle "La mère."¹ Celle-ci se dresse toute seule contre le tyran qui domine la région pour protéger et défendre l'honneur de sa fille. Contre toute attente son plaidoyer touche les hommes présents et leur donne le courage de se débarrasser du despote. Dans cette nouvelle l'amour d'une mère a trouvé des arguments simples et décisifs capables de provoquer une révolte. De même Ramatoulaye² n'hésite pas à tuer le mouton d'El Hadji Mabigué pour nourrir les enfants affamés de sa concession malgré les représailles certaines. Comme les épouses soumises d'Ibrahima Dieng (qui refusent de distribuer du riz aux voisins malgré ses ordres quand leurs enfants ont faim) elle bouscule les traditions, les interdits lorsque la vie de ses petits est menacée.

Rokhaya, La mère, Ramatoulaye et bien d'autres sont des femmes traditionnelles mais, avant tout, des mères caractérisées par l'amour, le courage, le dévouement. Pour ces raisons, elles enfreignent les règles si la nécessité s'en présente. Quoiqu'il arrive, leur vocation ne change pas -- ce qui explique peut-être leur assurance et leur stabilité. Sembène perçoit en elles un dynamisme, une sensibilité qui les préparent à s'adapter aisément au monde moderne. Et c'est pourquoi il

¹"La mère", Voltaïque.

²Les Bouts de bois de Dieu.

leur donne dans son oeuvre une place qu'elles n'ont pas ouvertement dans la société.

Quant à la nouvelle génération de femmes africaines, elle est plus indépendante. Elle commence à se libérer des coutumes ancestrales. Si une Manh Kombéti se trouve malgré elle catapultée dans le monde moderne en tant que sage-femme à l'hôpital, et ressent vivement les tiraillements entre le passé et présent, les jeunes s'adaptent instinctivement aux nécessités de leur temps. Ou, tout au moins, elles acquièrent une lucidité qui leur permet de se rebeller plus facilement car la tradition, plus faible maintenant ne les arrête plus.

Conscientes de se trouver dans une période de transition, certaines ressentent en elles un conflit existentiel naissant. Déjà dans un contexte traditionnel, N'Noumbé avait protesté spontanément devant la négligence de son mari qui ne respectait pas "ses trois jours" (Voltaïque). Quand Nafi¹ est transplantée d'Afrique à Marseille, donnée en mariage par son père à un vieux docker, elle se sent jouée. Poussée par un sentiment d'injustice, elle se rebelle et refuse de se conduire en bonne épouse traditionnelle. De même Diouana, la petite bonne de "La noire de...." met fin à ses jours en signe de protestation lorsqu'elle prend conscience de son asservissement dans une maison européenne. Nafi et Diouana réagissent de façon immédiate et dynamique, sinon dramatique à une situation qu'elles considèrent dégradante. Au lieu de

¹"Lettres de France", Voltaïque.

se résigner, elles se révoltent. Comme les "mères" de l'ancienne génération elles représentent une force que l'Afrique se doit de reconnaître avec des qualités différentes mais importantes de clairvoyance et de volonté.

Une extension de ces femmes apparaît dans la génération actuelle, un type de femme émancipée qui ne limite pas ses facultés à la révolte individuelle. Ce sont les Penda, les Tioumbé. Penda (Les Bouts de bois de Dieu) est un personnage marginal dans sa communauté: célibataire, elle a déjà refusé le rôle traditionnel assigné à une femme. La grève lui donne l'occasion de s'épanouir. Elle lui permet de se rendre utile, de démontrer ses qualités d'organisation et de courage. C'est sur son initiative que les femmes des ouvriers se regroupent pour soutenir leurs maris. Elle organise leur marche de Thiès à Dakar, elle les entraîne à l'action. Penda a dépassé le stade de la prise de conscience personnelle, elle se réalise dans l'action collectives par rapport aux autres. Tioumbé remplit le même rôle dans L'Harmattan. Institutrice -- donc éduquée -- elle a coupé ses liens avec la tradition: elle refuse de vivre dans la concession de son père, auquel elle s'oppose ouvertement; elle vit seule et aime librement un homme de son choix. Un sens du devoir, de responsabilité envers son pays en font un membre actif du Front, sur un pied d'égalité avec ses camarades masculins. Comme Penda, cette femme intelligente est sûre d'elle-même (bien que parfois elle ne semble pas capable de réconcilier facilement sa nature de femme avec sa façade intellectuelle décidée). Elle a dépassé la crise de conscience et la révolte individuelle pour

une prise de conscience politique. Il semble que ces deux femmes incarnent dans l'oeuvre de Sembène la femme africaine idéale à l'heure actuelle. En dépit de problèmes mineurs, elles se sont libérées des entraves de la tradition tout en retenant les qualités de Rokhaya, Ngoné War Thiandum ou Manh Kombéti: la générosité qui va parfois jusqu'au sacrifice, la force et la lucidité.

Elles présentent un contraste aigü avec des femmes assimilées comme N'Deye Touti, Sakinétou, etc....(cf. chapitre 2). Il faut remarquer cependant que Sembène ne blâme pas tout à fait ces dernières:

"It is true that at the moment we have a lot of girls that are sophisticated but these girls are in the city, and most of the time it's not their fault, because they don't have any symbols or points of reference -- And all of their symbols -- all of their criteria for beauty -- come from the Western world."¹

C'est vraiment dans le portrait de la petite Ad'jibi'dji que Sembène esquisse la femme africaine de l'avenir -- telle qu'il voudrait l'imaginer. Cette petite fille très éveillée se sent aussi bien à l'aise avec sa grand-mère qu'avec les hommes au syndicat. Elle paraît très attachée aux traditions qu'elle respecte mais elle suit les débats politiques des hommes avec passion. Si jeune qu'elle soit, elle formule des propres opinions et intuitivement sait distinguer entre le bien et le mal. Elle témoigne d'un sens critique exceptionnel et présente un don d'observation aigü. Très curieuse, elle a une soif

¹Harold Weaver, "Interview with Ousmane Sembène", Issue, vol. II, no.4, p.59.

²Les Bouts de bois de Dieu.

de connaissances aussi bien livresques qu'humaines. Cette enfant intelligente, ouverte se prépare à participer à la vie sociale et civique avec responsabilité, librement, africaine à part entière.

Nous nous sommes étendue sur ce thème du rôle de la femme dans l'oeuvre littéraire d'Ousmane Sembène parce qu'il est l'un des rares écrivains africains à avoir donné de la profondeur à ses personnages féminins. Nous avons pu observer que notre auteur se fait l'avocat des opprimés, des déshérités, parmi lesquels il retrouve l'Afrique authentique. La femme fait partie de cette catégorie, méconnue, soumise. Il est temps de reconnaître sa véritable valeur et de l'accepter car elle a une part importante à jouer dans la nouvelle Afrique. En elle se trouve peut-être l'élément décisif de synthèse nécessaire à l'unité retrouvée de la conscience africaine.

DEUXIEME PARTIE

SEMBENE OUSMANE, ECRIVAIN AFRICAIN

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette étude, Ousmane Sembène écrit dans le but bien précis de communiquer un message à ses lecteurs, sur un fond directement tiré du réel. Les personnages sont une synthèse d'individus rencontrés et observés. Les lieux où ils évoluent sont familiers à l'auteur et décrits fidèlement: Marseille, Dakar, la Casamance. Les situations sont authentiques pour la plupart, basées sur une recherche étendue des faits exacts: faits divers ou faits historiques.

Il a pour ambition de reproduire un segment de réalité, de telle manière que celle-ci parle d'elle-même et permette au lecteur de tirer ses propres conclusions, de même que Jean Rouch, anthropologue et maître du cinéma-vérité, en France, désirait planter sa caméra au coin d'une rue et filmer tout ce qui se passait devant elle, laissant l'image pure livrée à l'interprétation. En fait, si nous comparons la méthode de Sembène à celle d'un cinéaste, ce n'est pas par accident. Il y a bien dans son oeuvre un élément cinématographique: la qualité panoramique d'une scène, le mouvement de va-et-vient d'un lieu à l'autre pour exprimer la simultanéité de plusieurs scènes et l'importance du milieu sur la psychologie des personnages.

Sembène, depuis 1962, est aussi auteur de films. Quatre de ses sept films sont des adaptations de ses propres romans et nouvelles. Son

style cinématographique, comme son style littéraire, est réaliste. A côté du développement de l'histoire, l'auteur aime s'attarder sur les scènes de rues, de marchés typiques (décors authentiques par volonté de l'auteur, mais aussi forcés par manque de subsides) pour renforcer l'ambiance dans laquelle évoluent les personnages. Pourtant il ne peut éviter de structurer son oeuvre et de laisser transparaître son attitude, ses intentions. Il s'efforce surtout de cerner la réalité au plus près pour rester fidèle à son sujet. Et ce sujet est le Sénégal. Pourquoi attaquer le colonialisme, le néo-colonialisme et dénoncer les aspects négatifs de la société africaine, sinon parce que l'auteur a un profond respect pour son pays et souhaite un avenir meilleur pour son peuple.

Sembène n'est pas un esthète anxieux de révolutionner la littérature, il veut inciter les Africains au changement à l'aide de l'instrument qu'il maîtrise le mieux: l'écriture (ou la caméra). Ainsi, présentation des personnages, structure et style visent à soutenir le message. Le fond a tendance à dominer la forme. Par là, nous ne voulons pas dire que l'oeuvre a un caractère simpliste. Si Sembène ne se préoccupait absolument pas de la forme, il ne serait pas écrivain mais journaliste. Lorsque dans l'introduction nous avons mentionné que la littérature était pour lui un métier comme celui de pêcheur, maçon ou docker, nous parlions de son aspect fonctionnel. Car il considère clairement la littérature comme un art, et un art auquel il tient beaucoup bien qu'il n'ait pas publié entre 1965 et 1973.

Cette période a surtout été consacrée au cinéma -- avec succès puisque ses films ont été primés dans les festivals internationaux, et

particulièrement bien reçus par la critique. Cette tangente a été prise pour des raisons d'insatisfaction et de conflit personnel. Sembène Ousmane ne se sentait pas à l'aise dans son rôle d'écrivain francophone quand 80% de la population sénégalaise était illetrée et ne comprenait le français que superficiellement. Il y avait chez lui conflit entre but littéraire et réalité: il ne pouvait atteindre l'auditoire qui l'intéressait. Le cinéma communique par l'image et le son, moyens beaucoup plus sûrs de toucher un grand public. Le cinéma est plus populaire que la lecture car plus facile, il demande moins d'effort: un film dure une heure ou deux alors que la lecture d'un roman exige plusieurs heures de concentration. En Afrique le cinéma remplit dans les villes, où les traditions se perdent, la fonction de la veillée traditionnelle. Il comble les soirées creuses. Il a aussi le net avantage de coûter moins cher qu'un livre, ce qui est une considération importante dans un pays où le niveau de vie est très bas. Malgré ces raisons qui font du cinéma un instrument de communication plus accessible et efficace que la littérature, Sembène n'a pas renié l'écriture. Il s'en explique dans une interview à l'O.R.T.F. en 1967.

"Je considère la littérature comme un art plus complet où, vraiment on peut fouiller un homme en profondeur. Tandis qu'avec le cinéma, chez nous, cela reste très élémentaire."¹

Pour lui, la littérature est donc un art plus accompli car la forme

¹Tiré d'une interview reproduite dans Sembène Ousmane, cinéaste, Paulin Soumanou Vieyra, (Présence Africaine, 1972), p. 188.

contribue à présenter le sujet de manière plus précise et plus complexe. La littérature parle également plus largement à l'imagination, elle permet d'interpréter librement. Enfin, en elle se trouve une qualité de durée que le cinéma ne possède pas. Un livre se garde, se lit, se reprend.

Nous allons donc dans cette deuxième partie analyser la thématique et les personnages, la structure et le style et essayer d'en dégager les aspects proprement africains. Car sans aucun doute, Ousmane Sembène au cours de sa carrière littéraire s'est efforcé de s'éloigner des concepts littéraires européens pour créer un genre africain qui corresponde à la personnalité et aux aspirations de son peuple. Nous définirons ensuite son rôle d'écrivain et nous le replacerons dans le contexte littéraire contemporain.

.....
Chapitre IV

UNE NOUVELLE DEFINITION DE L'HOMME NOIR

Le but d'Ousmane Sembène étant de passer au crible les causes du désarroi culturel et de la situation socio-économique de l'Afrique à l'heure actuelle, nous ne trouverons pas chez lui d'analyse profonde de la nature humaine. Les personnages, dans ses romans, jouent un rôle primordial dans la mesure où ils caractérisent une manière de penser, une façon d'agir, dans la mesure où ils sont porteurs d'idées et où leur évolution peut être un enseignement.

Les Bouts de bois de Dieu et L'Harmattan mettent en scène une multitude de personnages au point que l'auteur doit donner une liste de ceux-ci au début de s Bouts de bois de Dieu: nous n'en comptons pas moins de quarante! Certains apparaissent de façon passagère, d'autres sont suivis tout au long du roman comme Bakayoko. Mais Bakayoko, instigateur de la grève est un personnage mystérieux qui apparaît ici et là au fil des chapitres pour organiser, remonter le moral des grévistes. Qui est-il? quels sentiments ressent-il en tant qu'être humain? ces questions restent sans réponse. Même lorsqu'il se trouve dans une situation sentimentale avec N'Deye Touti, le personnage reste énigmatique. Fidèle à son rôle politique, il ne laisse pas transparaître ses sentiments. Il n'a d'existence que dans son rôle présent. De son passé nous ne savons que quelques détails vagues et épars: il a toujours beaucoup lu, il est allé en Europe. De la même manière, après la lecture de L'Harmattan il est difficile de définir Tangara sinon par ses actes.

Nous ne saurons jamais quels mécanismes psychologiques profonds les ont motivés. Car l'individu n'intéresse pas Sembène. Tangara est déterminé par la position sociale qu'il occupe. Les quelques renseignements biographiques fournis par l'auteur ne suffisent pas à nous en donner une image précise. Nous connaissons donc peu de détails sur les personnages et encore moins sur leur monde intérieur. Bakayoko existe en fonction de son rôle d'organisateur, du syndicat ouvrier, Tangara doit sa présence dans L'Harmattan à sa situation d'Africain éduqué en France, totalement ignorant des réalités de son pays, qui, pris dans l'engrenage, se trouve forcé de prendre parti. Ces deux héros sont définis par leur milieu et par leurs actes. Ils n'ont rien d'exceptionnel, ils font simplement partie de cette mosaïque humaine que Sembène a assemblée pour dépeindre une situation sociale telle qu'il l'interprète. L'accent est mis plus sur les réactions typiques d'un groupe humain défini (africain) à un événement social ou politique que sur le développement psychologique ou spirituel d'un individu particulier.

Au contraire des deux romans cités plus haut, Le Docker noir, O pays, mon beau peuple, le Mandat, Xala et plusieurs nouvelles dans Voltaïque sont construits autour d'un personnage central. Ce personnage est esquissé plus clairement que dans les exemples précédents. Mais curieusement, il est essentiellement décrit de l'extérieur. Les données objectives sont présentes: description physique, histoire personnelle -- souvent amenée par une tierce personne. Les personnages secondaires remplissent les lacunes et donnent leur propre version du héros (ou anti-héros). Nous pensons, par exemple, à Diaw Falla (Le Docker noir) décrit

dans le premier chapitre par sa mère qui se souvient de lui comme d'un jeune homme doux et timide, puis par les journaux français et les avocats dans le contexte du meurtre, enfin vu par sa fiancée et ses camarades dockers dans son milieu social. Le portrait qui ressort de ces différents points de vue est un portrait qui s'appuie sur divers cadres sociaux: l'un africain, l'autre marseillais, le cadre noir et le cadre colonial. Ce portrait extérieur, objectif est déterminé par le contexte. Il est basé sur le comportement, les actes de Diaw Falla, autrement dit sur ses rapports avec les autres et non sur son évolution intérieure. Même dans la troisième partie où l'on s'attend à des réflexions personnelles de la part de Diaw Falla dans la lettre qu'il écrit à son oncle de sa cellule, on trouve un discours sur la société, cause de sa perte. Sembène profite de cette lettre pour monter un réquisitoire contre les Français, et la mentalité coloniale qui ont ruiné la vie du jeune homme aussi bien que celle de sa fiancée et de son enfant. Le meurtre de Ginette Tontisane n'est pas un drame individuel, mais une tragédie sociale. Encore une fois, le poids de la société écrase l'individu. Et ce roman n'est pas celui de Diaw Falla, assassin par accident, c'est le roman de l'Afrique exploitée, et soumise par une puissance coloniale. Parallèlement, Xala ne raconte pas l'impuissance soudaine d'El Hadji Abdou Kader Bèye lors de son troisième mariage, il dénonce l'impuissance de l'élite africaine face aux problèmes culturels et sociaux du pays depuis l'indépendance.

Les personnages divers qui traversent les romans sont un prétexte, des images concrètes que l'auteur utilise pour exprimer des problèmes

africains d'ordre général. Ils servent à présenter de manière plus vivante et réelle des situations qui autrement paraîtraient abstraites. Car il ne faut pas oublier le but instructif que Sembène donne à son oeuvre. Les idées exprimées par les personnages, leurs réactions à une situation dans laquelle ils se débattent suscitent mieux la compréhension du lecteur lorsqu'elles répondent à une réalité vécue. Si le lecteur peut se reconnaître dans les différents types évoqués -- prototypes de la société sénégalaise -- il sera amené à s'interroger sur lui-même, sur sa propre situation qu'il prend pour acquise.

Pour ces raisons les personnages ne sont pas fouillés. S'ils étaient dessinés trop précisément, ils perdraient de leur qualité générale voulue par l'auteur. Ils n'ont pas de vie propre, mais puisent leur réalité dans leurs rapports avec les autres, dans leurs actes et surtout dans leur situation sociale. Ils forment un maillon de la chaîne qui constitue l'ensemble social sénégalais. Nous allons donc examiner comment l'auteur présente leur évolution psychologique, et leurs réactions vis-à-vis des bouleversements sociaux contemporains.

En général, le roman débute par un événement déterminant dont nous suivons ensuite les répercussions sur un certain nombre de personnages. Cet événement est le crime de Diaw Falla dans Le Docker noir, le coup de poing d'Oumar Faye débarrassé de ses complexes d'infériorité sur le bateau qui le ramène de France dans O pays, mon beau peuple, l'arrêt des trains qui signale le déclenchement de la grève dans Les Bouts de bois de Dieu, l'inceste dans Véhi-Ciosane, le mandat apporté par le facteur dans Le Mandat, la campagne pour le référendum dans

L'Harmattan et le troisième mariage d'El Hadji dans Xala. Dès les premières pages Sembène établit une situation dramatique à laquelle réagissent les protagonistes selon leur degré de perception, leurs intérêts personnels et leur position sociale. Lorsque le roman est construit autour d'un personnage central, celui-ci en général n'est pas un héros mais un anti-héros. Comme les autres personnages, il n'agit pas tant qu'il ne réagit à l'événement selon son contexte socio-économique, politique et historique. Cet événement sert par ailleurs à souligner et à dénoncer un aspect de la réalité sociale et à le magnifier. Les personnages sont en proie aux forces extérieures qui les déterminent et tendent à étouffer leurs aspirations.

L'incident présenté au début d'un roman et auquel répondent les divers personnages fait aussi ressortir leur personnalité. Il les force à réfléchir et à réévaluer leur situation. La nature de cet événement est parfois violente surtout dans les premières oeuvres (Le Docker noir, O pays, mon beau peuple et même Les Bouts de bois de Dieu). Suivant l'évolution de la pensée d'Ousmane Sembène, cet incident change de nature de roman en roman pour devenir indirectement violent. Il passe de la violence manifestement physique et dramatique à la violence du système social, plus subtilement destructrice, sous son aspect inoffensif. Nous pensons ici particulièrement au mandat, 'petit papier innocent, source d'une aventure kafkaesque à travers les labyrinthes de la bureaucratie ou au référendum, réflexion de machinations qui décident du sort d'une nation et dans une certaine mesure le xala, symbole du vide de l'aliénation de la bourgeoisie toute puissante.

Cet événement a en général des répercussions désastreuses sur les personnages que les romans suivent dans leur chute sans merci. Ils sont incapables de dominer le problème car un conflit de base entre leur idéal et la réalité se manifeste bientôt. Ils pensent se connaître et se définissent par rapport à la tradition, à l'Europe ou à leur objectif. Ceux qui croient aux valeurs traditionnelles ou aux valeurs européennes se rendent compte que, dans un moment de crise, ces valeurs ne les soutiennent pas. Elles perdent soudain de leur solidité et de leur crédibilité car elles entrent en conflit avec la réalité des faits. Or la réalité est sombre: marasme économique, faiblesse politique et culture appauvrie en forment les composantes. Et c'est là que commence le drame: les croyances inefficaces n'expliquent pas les événements, qui prennent les personnages au dépourvu. De quelque milieu qu'ils soient issus, ils vivent dans l'illusion. Les colons-patrons traitent les grévistes avec paternalisme au début de la grève sans se rendre compte qu'ils ont évolué et sont maintenant politisés. N'Dèye Touti, vivant de ses rêves blancs, a oublié la couleur de sa peau, qui pourtant lui interdit ces rêves. Ngoné War Thiandum est conduit au suicide après avoir découvert que les traditions auxquelles elle se soumettait scrupuleusement l'ont trahie. El Hadji Abdou Kader croit et fait croire à sa prospérité malgré les caisses vides et les chèques sans provision. Plus que tout autre, le fils de Guibril Guedj Diob symbolise l'illusion dans sa folie militaire. Il est le miroir de la société sénégalaise bâtie sur un mirage. Comme pour Tanor Ngoné Diob, blessé à la guerre des "toubabs", le mirage s'est imposé aux Noirs lors du contact avec les Blancs

et s'est poursuivi après l'indépendance. Le gouvernement ne doit-il pas son existence à l'appui et aux "conseils" qu'il reçoit de l'étranger? L'économie n'est-elle pas en grande partie entre les mains des puissances occidentales? Le gouvernement lié aux pays capitalistes et autres se trouve limité dans ses décisions. Comme Sembène le déclare dans une interview¹ à propos de Xala, la bourgeoisie vit dans l'illusion de son pouvoir, prenant appui sur les techniciens européens et sur les marabouts -- alors que ceux-ci sont eux-mêmes des charlatans pour masquer son incapacité réelle. Les gens du peuple, malgré un malaise qui les assaille parfois, croient à la puissance et à la supériorité de cette élite. Encore partiellement sous l'emprise du syndrome colonial et persuadés de la supériorité européenne jusqu'à un certain point, ils sont impressionnés par les manières européennes de leurs dirigeants. Or il existe un écart énorme entre la personnalité, les capacités, les aspirations du Sénégalais moyen et les préoccupations de l'élite. Des romans comme L'Harmattan et Xala tendent à démystifier le rapport entre le peuple et les classes aisées. Sembène veut ouvrir les yeux de ses lecteurs. Il les pousse à se reconnaître dans des personnages très ordinaires aux prises avec des problèmes courants tels que la supériorité européenne ou la confiance dans les structures gouvernementales et les dirigeants en espérant que la situation ainsi éclairée leur apparaîtra dans toute son anormalité. Malgré l'humble condition de la majorité, ils ont le droit et le devoir de s'insurger contre les structures

¹Tahar Chérifa, "Problématique du cinéaste africain. L'artiste et la révolution," Cinéma Québec, nos. 9/10, août, 1974.

sociales et économiques qui contrecarrent leurs aspirations et leurs convictions. A cet effet, certains personnages lui servent de porte-parole, comme le griot dans Véhi-Ciosane. Avec le reste du village, il est témoin du drame qui se joue au sein de la famille du chef. Un silence craintif et complice entoure les scandales de cette famille noble qui dégrade la communauté. Révolté par la lâcheté des "anciens", le griot choisit de refuser le compromis et de partir en signe de protestation. Avant son départ, il explique ainsi son geste:

"Je suis comme tout un chacun, j'ai peur de l'inconnu. Mais j'attache beaucoup de respect à ma personne. Griot n'est pas synonyme de servitude. Vous êtes de sang plus élevé, mais il y a des faits qu'on ne doit pas accepter même si on est de condition inférieure. On ne doit pas accepter certaines choses, même si cela doit mettre en péril sa vie et celle de sa famille."¹

A côté des problèmes externes qui assaillent le peuple, celui-ci est victime de sa timidité et de son esprit de résignation. Il a peur de l'inconnu et préfère s'accrocher à des traditions chancelantes plutôt que de se lancer dans l'action et de confronter une culture européenne agressive. Il lui faut donc une dose importante d'humiliations pour réagir. Et c'est pour le sortir de cette apathie que l'auteur établit une situation dramatique au tout début de ses romans. Cet événement sert de catalyseur et provoque une chaîne de réactions souvent initiée par quelques individus plus éclairés que les autres. Déthyélow fait partie de ceux-ci: malgré sa condition inférieure de griot, il est le seul à se dresser contre le chef du village par souci moral

Véhi-Ciosane, p. 101.

¹Véhi-Ciosane, p. 101.

(comme les jeunes du Front) encore que de façon peu héroïque, puis, au lieu de faire des accusations publiques, il se contente de partir.

A ce propos, il convient de remarquer le petit nombre de personnages héroïques dans l'oeuvre. Cela tient au fait que les lecteurs, constitués pour la plupart d'individus ordinaires, ne pourraient s'identifier à des héros. Or, comme nous l'avons mentionné auparavant, Sembène tient à cette identification. Les héros, parmi lesquels nous classons Oumar Faye, Bakayoko, Penda, Tioumbé, sont les porte-parole directs de l'auteur. Ils ont un rôle de précurseurs et sont les premiers à réagir à une situation difficile en proposant une alternative. Etre hors du commun, marginaux dans leur contexte social, ils ont déjà enfreint les règles du groupe pour poursuivre leurs aspirations personnelles et sont tout désignés pour remplir ce rôle. Ayant déjà manifesté leur individualité vis-à-vis du groupe auquel ils appartiennent, ils ont une conception plus objective de la situation. Et, conscients des limites de la religion comme de l'organisation sociale traditionnelle, ils sont prêts à chercher ailleurs des idées qui insuffleront une énergie nouvelle à une société privée de dynamisme. Contestataires dans leur milieu traditionnel, ils transfèrent sans effort leur énergie dans la cause révolutionnaire. Penda, par exemple, était la délinquante de sa communauté. Célibataire, opposée au mariage, indépendante, détachée des intérêts du groupe, elle se prostituait par mépris pour les hommes. Lors de la grève elle se lance naturellement dans l'action syndicale qui convient à son tempérament décidé et aventureux. L'audace de personnages tels que Penda vient de la ferme conviction qu'ils agissent pour le bien des

leurs. Le désespoir est rare chez eux, les épreuves semblent renforcer leur courage plutôt que de les abattre. Car contrairement aux autres, ils tirent leur force d'un idéal tourné vers l'avenir, libéré des chaînes du passé:

"Ce n'était plus l'homme Noir, passif, répandu ailleurs: c'était la semence de l'homme de demain. Ils sortaient des canons de la passivité, pour conquérir leur moi ... Ils étaient jeunes. Il leur fallait l'étendue de l'Afrique, pour assouvir leur soif de créer."¹

Malheureusement ces héros, pêchent par leur perfection. Héros d'airain, ils sacrifient leur vie privée aux intérêts de la communauté. Ainsi Bakayoko refuse de rentrer chez lui pour les funérailles de sa mère, battue à mort par la milice, sous prétexte qu'il doit organiser l'arrivée des femmes à Dakar. Ils ont tendance à manquer de vraisemblance car ils servent essentiellement de véhicule aux idées de l'auteur. Et celui-ci ne réussit pas à éviter le stéréotype révolutionnaire.

Sembène est beaucoup plus efficace lorsqu'il décrit des personnages simples, remarquables non pour leurs actions d'éclat mais pour leur courage quotidien comme Ramatoulaye ou Adja Awa Astou (Xala). Il leur rend hommage dans Voltaïque, notamment dans les nouvelles intitulées La Mère, le Voltaïque et Chaïba. En trois pages Chaïba raconte la résistance obstinée d'un individu à l'influence européenne destructrice. Chaïba ne cède pas aux pressions extérieures et maintient sa dignité dans la misère et les vexations quotidiennes. Sa seule faiblesse et sa seule joie lui viennent de sa passion pour les films arabes qu'il va voir le dimanche avec sa famille. Fier de ses origines algériennes, il se retrouve chez lui dans ces films. Mais à cause de ce

¹L'Harmattan, p. 85.

passe-temps, il est soupçonné d'activités subversives. Emprisonné, il est tué au cours d'une tentative d'évasion. Il est héroïque dans la mesure où il a cru à ses convictions jusqu'à la fin, sans se laisser influencer. Cette histoire courte réussit en quelques pages à nous toucher plus sûrement que les exploits des héros mentionnés plus haut car Sembène s'exprime ici avec une émotion contenue et une sobriété rare chez lui. En l'absence de discours et d'exhortations, le lecteur est libre d'interpréter la nouvelle à sa manière.

A côté des personnages forts, héros ou non, caractérisés par une conscience sûre et déterminée, et un courage plus ou moins apparent, existent des personnages indécis, troublés par la marche du temps. Les vieux représentants de la tradition font partie de ce groupe. Ils voient les valeurs traditionnelles se désintégrer et ne conçoivent pas d'alternative. La peur du nouveau et de l'avenir les domine mais ils se rendent compte que l'évolution est irréversible. Nous avons longuement analysé ce dilemme dans le troisième chapitre de la première partie. Souvent ils préfèrent le compromis: fermer les yeux devant les imperfections de leurs traditions plutôt que de les rejeter. C'est le cas d'Ouhigoué, la mère de Tioumbé, et le sujet de Véhi-Ciosane. Dans ce groupe, figurent aussi les jeunes qui ont dépassé la tradition. Ils ne s'identifient profondément à aucune culture. Parce qu'ils sont peu exposés aux valeurs traditionnelles, celles-ci leur sont étrangères. Par contre, ils sont chaque jour en contact avec la civilisation européenne qui envahit tous les domaines, spécialement en ville. Elle s'impose avec les réalisations techniques, les produits de consommation, les moyens de communication et dans le domaine scolaire. Les jeunes sont prêts à accepter ces artifices qui

comblent le vide laissé par la tradition. Mais ils leur sont paradoxalement refusés et un sens de frustration s'installe en eux. N'Dèye Touti (Les Bouts de bois de Dieu), Diouana (La Noire de ...) et Nafi (Lettres de France) sont toutes trois victimes de l'illusion dont nous parlions précédemment. Trop jeunes pour souscrire aux coutumes africaines impraticables dans le contexte social moderne, elles voient les structures sociales et économiques de forme européenne s'opposer à leur européanisation. Car ces structures, mises sur pied par les colons, ont un caractère capitaliste et élitiste. Elles favorisent les autorités en place et contrôlent le peuple. Lorsque les contraintes deviennent trop pesantes, il n'y a pas d'autre issue que la résistance. Un certain nombre de ces personnages font volte-face. Ils sortent de leur passivité pour se jeter dans l'action dirigée contre les structures sociales qui s'opposent à leur idéal personnel. En d'autres termes, une prise de conscience s'effectue et débouche sur une politisation qu'Ousmane Sembène considère comme nécessaire dans l'élaboration d'une Afrique nouvelle.

Les groupes de personnages passés en revue jusqu'ici appartiennent au peuple, qu'ils soient héroïques ou passifs. Ils constituent la majeure partie des personnages car c'est le peuple qui intéresse Sembène. Mais l'auteur ne saurait présenter une image réaliste de l'Afrique s'il ignorait les classes privilégiées. Ces personnages comprennent les colons et les Africains bourgeois ou instruits. Les colons ont une importance minime, ils existent en fonction de leur rôle négatif et ce rôle est passager. L'élite locale au contraire retient l'attention car elle fait partie de la société sénégalaise et décide de la destinée

de la masse. Elle possède la confiance du peuple et d'elle dépend, ou devrait dépendre l'avenir de l'Afrique. Cette troisième sorte de personnage n'est ni désorientée ni passive selon son propre point de vue. Son dynamisme rappelle celui des héros bien qu'il soit employé à des fins contraires. Munis d'une certaine autorité grâce à leur position socio-économique, ils ont une idée nette de leurs aspirations et entendent les réaliser. Encore psychologiquement sous l'emprise de la domination coloniale, ils sont convaincus de la supériorité occidentale et consacrent tous leurs efforts à imiter la bourgeoisie européenne. Contrairement au peuple, ils possèdent les moyens et la puissance nécessaire à la réalisation de ce rêve. Ils profitent à la fois de leur contact intime avec les anciens colons et de leur autorité sur le peuple pour se permettre un train de vie luxueux. Aliénés de leur culture et du peuple, les yeux fixés sur l'Europe, ils perpétuent une politique néocolonialiste par manque d'initiative et parce qu'elle sert leurs intérêts. Mais comme Xala le démontre, ils sont victimes de leurs aspirations. D'une part, ils veulent s'associer au monde européen qui les manipule, d'autre part, ils sont incapables de se détacher de leur culture africaine qu'ils méprisent, mais dont ils sont issus. Une tension psychologique résulte de ce conflit. Leur réussite bâtie sur une illusion se révèle fragile et temporaire -- ce qui explique leur agressivité excessive (au fond d'eux-mêmes ils sont conscients de leurs faiblesses). Ainsi, malgré les apparences, ils sont aussi perdus et privés de direction que le peuple résigné.

Dans l'ensemble l'oeuvre comporte une unité de thème dans son traitement des personnages. Un homme ou un groupe d'hommes se dresse

contre l'organisation sociale pour s'affirmer en tant qu'individu. Le groupe est conduit par une figure de proue, excepté dans Véhi-Ciosane et Xala où le personnage qui proteste contre l'hypocrisie et la corruption est un témoin presque anonyme, une voix sortie de l'échelon social le plus bas. Il ne se détache du reste qu'au moment du dénouement. Au contraire des héros qui dominent les romans précédents, le griot dans Véhi-Ciosane et le mendiant dans Xala sont des représentants de la culture traditionnelle. Ils se conforment à leur rôle classique d'oracle. Tous deux accusent pour préserver ou retrouver leur dignité. Dans ces deux dernières oeuvres le schéma diffère peut-être parce que l'auteur s'affirme et perçoit la réalité africaine de manière plus nuancée dans ses tendances diverses. Il ne cherche pas ici la graine de révolte dans un militantisme inspiré d'une idéologie politique européenne, qui après l'indépendance s'est révélée inefficace. Au contraire il trouve que la structure traditionnelle a aussi ses agents de contrôle. Un revirement semble se produire vers la source purement africaine.

La société africaine vue par Sembène Ousmane évolue dans un contexte historique troublé. Elle souffre du choc de deux civilisations et de deux époques. Le point de contact est douloureux et dans ce grand ensemble de forces contradictoires, l'individu n'a plus de prise sur sa destinée. Cette vision épique de l'homme perdu au milieu de forces énormes qui le dominent et le menacent nous fait penser aux romans russes de Dostoïevsky, Tolstoï et peut-être Pasternak. Comme eux, Sembène met en scène une profusion de personnages sur un fond

historique spécifique, à une époque où la société est en mutation: que ce soit la fin du règne des tsars, l'invasion napoléonienne ou l'époque des indépendances en Afrique. Cette multiplicité des personnages correspond à un désir de recréer l'image d'une société et d'analyser le comportement des individus qui la composent dans une période troublée. Ils constituent une fresque socio-historique. Comme chez Tolstoï, les personnages sont écrasés, définis par les événements. Leur volonté individuelle est minimisée car l'homme est un produit de son époque et d'accidents historiques. Mais la comparaison avec Tolstoï s'arrête là car Tolstoï remet la destinée des hommes entre les mains de Dieu alors que Sembène croit à une prise de conscience politique comme moyen de salut. Un changement positif est possible selon lui si une révolte organisée s'effectue ou si la population prend une part active aux affaires publiques.

Ici un rapprochement avec la doctrine marxiste s'impose car l'analyse des personnages indique cette orientation particulière, consciente ou inconsciente, de la pensée de l'auteur. S'il use d'une méthode inductive pour faire réfléchir ses lecteurs à leur propre situation, cette orientation les guide dans un sens bien déterminé. A travers ses personnages, à travers leurs rêves et leur évolution transparaît sa vision idéale de l'Afrique et la philosophie qui la sous-tend. Décrits en termes sociologiques, ils sont déterminés par leur culture et leur position sociale. Leurs relations vis-à-vis des autres et des structures socio-économiques sont soulignées au détriment de leur personnalité propre. Cette manière d'appréhender

le sujet indique une influence marxiste qui remonte aux années de formation intellectuelle de Sembène à l'époque où il suivait des cours du soir organisés par la C.G.T. à Marseille. Il semble toujours aller dans le sens d'une idéologie marxiste-léniniste si nous en croyons ses déclarations dans des interviews récentes. Son attitude reste ambiguë cependant dans son oeuvre car d'une part il s'est donné pour mission de représenter les difficultés de son peuple et d'autre part la censure politique le retient. Du marxisme il retient un certain nombre de préceptes qui apparaissent dans le traitement des personnages et de leurs conflits. Selon l'humanisme marxiste, Sembène proteste contre l'assimilation des Africains encouragée par les colons, et contre la perte de l'identité africaine due aux humiliations répétées et à l'oppression de la population. Les thèmes de l'aliénation causée par le colonialisme et l'aggression du capitalisme européen sont aussi tirés de la notion marxiste d'aliénation. Les personnages sont toujours divisés en deux classes économiques distinctes: les exploités et les exploitants. De cette opposition naît le conflit, une fois que les exploités prennent conscience de leur condition d'opprimés. La lutte des classes, essentielle dans une dialectique marxiste, prend chez lui la forme d'une lutte anti-coloniale et anti-bourgeoise. Les Bouts de bois de Dieu décrit même une révolte prolétaire, sujet peu commun dans une littérature africaine préoccupée avant tout de son héritage culturel et traditionnel "agricole", mais sujet bien marxiste. Certaines des suggestions de Sembène pour combattre l'impérialisme et le capitalisme européens rejoignent les solutions marxistes: Oumar Faye veut supprimer

les techniques agraires archaïques et instituer des coopératives pour les paysans: il rêve même d'une ferme modèle. Il souligne l'importance des syndicats ouvriers, organismes créés pour défendre ceux-ci mais aussi pour les éduquer. Car l'éducation de la masse est primordiale. Sans éducation elle est facile à contrôler, éduquée elle est en mesure de faire un choix. Cette notion est très importante pour Sembène qui voit l'éducation du peuple comme une de ses tâches les plus importantes. C'est cette notion qui l'a poussé à faire des films et à les présenter lui-même dans les villages sénégalais pour les discuter ensuite avec son public. Comme il le dit lui-même, l'idéologie qui permettra au peuple d'acquiescer son indépendance économique sera une adaptation du marxisme au génie africain -- une adaptation car Marx adressait sa doctrine à l'Europe du XIX^e siècle, et nous sommes au XX^e siècle et parce que l'Afrique possède un héritage original, bien qu'amoindri, qui fait partie intégrante de sa nature.

Dans l'ensemble, l'oeuvre de Sembène est une oeuvre de conflit et de combat où s'affrontent des personnages aux intérêts variés, déterminés par leur appartenance à un milieu social. Le combat entre aspirations individuelles et institutions se termine à mainte reprise par l'échec de l'individu. Pour dramatiser cet échec, l'auteur a recours au suicide dans deux nouvelles. Or le suicide est une notion pratiquement étrangère aux sociétés africaines. La fin tragique de Diouana et de Ngoné War Thiandum indique aussi bien le désespoir total devant une réalité difficile à accepter que l'épuisement définitif de valeurs africaines anachroniques. Les héros mêmes ont parfois un destin tourmenté. La mort d'Oumar Faye et de Penda ne reflète pourtant pas le pessimisme.

Elle remplace leur mission et grave leurs efforts dans la mémoire de ceux à qui ils se sont consacrés. Ils ont ouvert une porte, apporté une bouffée d'espoir à la masse de ceux qui n'osaient envisager l'avenir d'eux-mêmes. Malgré leur mort les deux romans se terminent sur une note positive car leur activité a offert la possibilité d'un changement qui apportera un avenir meilleur. Dans chaque roman les personnages, ou au moins quelques-uns, ont subi une évolution marquée. Si les événements ont paru les abattre et les détruire, ce n'est qu'une apparence car ils ont acquis une nouvelle lucidité. Alors qu'ils étaient fatalistes ou passifs au départ, les événements leur ont appris qu'une issue était possible s'ils acceptaient de s'engager. A la fin de chaque roman s'effectue un revirement. Après le choc initial entre l'idéal et réalité, le personnage finit par dominer la situation et choisit la voie de l'action. Il est prêt à protester contre les structures oppressantes pour défendre son idéal. C'est ainsi qu'après les événements tragiques dans le village des Niayes le griot part vers un endroit où la vérité sera respectée. Véni-Ciosane, l'enfant du péché, est arraché au milieu traditionnel où il a peu de chance de survivre. Etre neuf, nu et dépouillé de tout passé, rien n'entravera sa marche vers le futur. Sur ses épaules repose la responsabilité d'une Afrique nouvelle, sortie des cendres pour renaître plus vigoureuse:

"Pour toi, VEHI-CIOSANE, NGONE WAR THIANDUM...
 (BLANCHE GENESE NGONE WAR THIANDUM), puisses-tu
 préparer la genèse de notre nouveau monde. Car
 c'est des tares d'un vieux monde, condamné, que
 naîtra ce monde nouveau tant attendu, tant rêvé."¹

¹Véhi-Ciosane, p. 17.

Le facteur, messenger de malheur aussi bien que d'espoir, réapparaît à la fin du Mandat pour redonner courage à Ibrahima Dieng et lui suggérer qu'il est capable de changer lui-même sa situation. Dans Xàla, le mendiant offre de sauver El Hadji de lui-même après l'avoir humilié, s'il accepte de se mettre au service du peuple. Contrairement aux apparences, Sembène n'est pas un prophète de malheur. Il met bien ses personnages dans des situations sans issue, mais il le fait sciemment pour les forcer à réagir et à prendre une position dynamique. Car il lutte sans cesse contre l'attitude apathique des Noirs qui ne sont pas encore fatigués de leur soumission. Attentif aux réactions du peuple, il interprète ses préoccupations -- même celles dont il n'est pas conscient. Mais s'il interprète, il ne prêche pas. Il apprend au peuple à regarder sa situation en face, à l'analyser et à mettre le doigt sur ce qui est inacceptable. Au lieu d'imposer une solution, il suggère une attitude dynamique tournée vers l'avenir.

Lorsque nous parlons du cadre dans lequel l'auteur se place nous usons parfois du terme Afrique et parfois du terme Sénégal. Il est difficile de dissocier les deux car Sembène se réfère d'abord à sa réalité, son ethnie d'abord, son pays ensuite. Il essaie d'élargir ses thèmes et de les appliquer à l'Afrique car il envisage une uniformisation partielle des sociétés noires. L'Afrique n'est pas homogène. C'est un continent constitué d'ethnies, de cultures variées et nombreuses, réunies arbitrairement en pays durant l'ère coloniale. Sembène est conscient de la multiplicité des ethnies dans les sociétés traditionnelles en Afrique, en général et à l'intérieur du

du Sénégal en particulier. Mais il voit se dessiner dans les villes cette tendance à l'uniformisation qu'il souhaite. Dans les villes les problèmes sont plus homogènes à cause du détachement croissant vis-à-vis des traditions particulières et à cause de la hiérarchie sociale caractéristique du phénomène citadin. C'est là que se forge peu à peu une culture nationale car les différents groupes ethniques vivent côte à côte, ont des échanges constants; au delà de leurs origines variées ils ont les mêmes préoccupations, les mêmes problèmes. Cette évolution s'étend à l'ensemble de l'Afrique de l'ouest dominée par des gouvernements capitalistes. Les petits îlots ethniques isolés sont en voie de disparition car ils sont trop faibles pour garder leur autonomie. L'isolement n'est plus possible en ce siècle de communications. Par contre, Sembène conçoit un rapprochement de groupes liés par des intérêts communs. Ces intérêts sont d'ordre politique et économique. Dans Les Bouts de bois de Dieu, la grève rend solidaires les ouvriers du Sénégal et du Soudan en dépit de leurs origines différentes. Dans L'Harmattan, c'est le référendum qui réunit des types aussi divers que Koffi le médecin, Tioumbé l'institutrice, Léye le peintre, Digbé le chasseur et Sori le Guinéen sous la bannière du Front. Dans une période de mutation et d'évolution, l'Afrique voit les différences ethniques et culturelles s'estomper car les moyens de communication et le regroupement en états vont contre l'isolement traditionnel. Les échanges produisent un contact resserré entre différents groupes comme le prouve l'usage répandu du ouolof au Sénégal. 80% des Sénégalais communiquent maintenant en ouolof alors que les Ouolofs ne

constituent que 36% de la population. A cause de la communication accrue entre différents groupes Sembène croit que les hommes ont plus de chance d'échanger leurs idées et de s'organiser pour se faire entendre.

L'auteur s'écarte donc nettement de la voie dessinée par les tenants de la négritude qui concentraient leurs efforts sur le particularisme, l'identité africaine distincte des autres races et sur la revalorisation du passé historique, artistique et culturel de l'homme noir. L'exotisme tient peu de place dans l'oeuvre de Sembène qui regarde la réalité dans sa lumière brute. En contraste avec la vision philosophique, utopique et poétique de Senghor dans Négritude et humanisme, son oeuvre reste terre à terre et cherche à capter le rythme immédiat, rude et violent de son peuple. Les stéréotypes classiques du rythme, de la danse, de l'émotion créatrice, de la sensualité africaine n'y ont pas de place car pour Sembène:

"...le nègre est semblable aux autres avec ses qualités et ses défauts."¹

Ses personnages ne souscrivent pas aux critères trop répandus du nègre bon-enfant et naïf. Ils n'ont pas le sentimentalisme du nègre émotionnel des premiers romans noirs. Ils ne s'abandonnent pas aux plaisirs sensuels de la danse, du vin et des femmes comme le Banjo de Claude McKay -- leur ambition n'est pas d'aimer une blanche et le refus d'une Européenne n'est pas un drame. Sembène veut démystifier cette image du noir créée

¹Carrie D. Moore, Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène, Appendix I: "Interview with Ousmane Sembène", (Ph. D. Thesis, Indiana University, language and literature, 1973), p. 249.

par les Européens ou pour les Européens dans une tentative de justification et de défense contre le racisme. Ses personnages ont l'authenticité des rues de Dakar ou des villages de la brousse. Ils sont d'abord des hommes comme tous les autres qui revendiquent leur droit à la vie et leur liberté.

Après avoir analysé la psychologie, le comportement extérieur des membres de diverses classes sociales africaines et les rapports conflictuels entre ces différents groupes, il convient de souligner vitalité, la présence de ces personnages conventionnels. Sembène, en effet nous a laissé des portraits inoubliables d'hommes et de femmes qui donnent à son oeuvre une qualité humaine peut-être plus importante pour nous lecteurs -- ou tout au moins pour les lecteurs non-africains -- que son message didactique, moralisant et parfois apologétique. Comme nous venons de le mentionner il ne tombe pas dans le piège exotique. Seule la nouvelle "Le Voltaïque" a pour cadre la forêt des tambours et se situe à l'époque précoloniale. Les autres nouvelles et romans se situent dans l'Afrique moderne excepté Le Docker noir (qui se passe à Marseille). En notant les petits détails qui font l'originalité de la vie locale, il mêle préoccupations traditionnelles et préoccupations modernes. Un attribut ou une manie caractérise souvent les personnages. Les attributs d'El Hadji Abdou Kader sont les lunettes de soleil et la bouteille d'Evian -- signes évidents de réussite et d'euro-péanisation. Mahmoud Fall, héros de la nouvelle du même nom, déteste le chats car ils lui rappellent trop bien sa propre personnalité: il aime se faire nourrir sans rien faire. Certains travers bien africains sont raillés

comme dans cette petite scène pleine de bonhomie où Daouda, dit "Beaugosse", contemple tristement sa dernière paire de chaussettes trouées sous le regard sarcastique et amusé de ses camarades du syndicat.¹ Il a une faiblesse pour les vêtements élégants dans lesquels il engouffre son salaire. Mais les temps sont durs depuis que la grève a vidé son portefeuille. Or, à Dakar, l'hâbit fait l'homme comme en témoigne l'attitude respectueuse des passants qui prennent Ibrahima Dieng pour un saint homme dans son boubou majestueux. Les différences ethniques sont évidentes dans le traitement des femmes soudanaises bambara passives et des femmes sénégalaises ouolof plus indépendantes au cours de la grève des cheminots. Sembène a un don aigu d'observation et il excelle dans ces petites touches humaines significatives. Niakoro la Vieille, par exemple aime bien critiquer tout ce qui n'est pas conforme à sa manière de penser. Comme beaucoup de gens âgés, elle réproouve tout ce qui est moderne:

"— Je n'arriverai jamais à comprendre votre manque de goût, disait-elle aux autres femmes. Pourquoi ne vous souciez-vous pas de décorer vos ustensiles? Ne savez-vous pas que vos plats en fer affaiblissent la virilité des hommes?"²

Car bien sûr, elle décore elle-même ses calebasses au poinçon chauffé, selon la coutume. Dans le même roman, le portrait de Doudou, le secrétaire général du syndicat de Thiès, transcende sa signification symbolique. Il fait part de ses doutes et ses inquiétudes après la griserie

¹Les Bouts de bois de Dieu, p. 71.

²Les Bouts de bois de Dieu, p. 17.

que Doudou, imbu de son importance ressentait. Un sentiment de responsabilité s'empare de lui à la vue des sacrifices et des ventres vides, et remplace l'enthousiasme initial. Nous sommes ainsi témoins de l'angoisse croissante d'un homme pris dans un rôle qui demande des qualités de meneur d'hommes, qualités auxquelles sa situation de colonisé ne lui a pas permis de se préparer. Ses réactions, plus nuancées que celles de Bakayoko, lui confèrent une vraisemblance à laquelle nous sommes sensibles. Et c'est lorsque Sembène dose judicieusement les qualités et les faiblesses d'un personnage, son caractère universel et particulier qu'il démontre son talent d'écrivain. En y ajoutant une touche humoristique et en captant le charme des scènes de la vie quotidienne africaine, il crée des personnages dont le souvenir reste longtemps après le message politique.

Dans un effort conscient de distanciation vis-à-vis de la culture occidentale, Sembène situe ses personnages au coeur de la réalité africaine. Sans faire de concessions au génie africain, il aborde les problèmes d'adaptation d'une culture traditionnelle à la vie moderne et les conflits entre classes sociales pour stimuler l'intérêt du peuple à l'égard de son pays et de sa destinée. Mais la description réaliste des personnages a aussi pour but de lui renvoyer une image de lui-même et de redonner confiance à l'homme du peuple affligé d'un complexe d'infériorité. Partant du principe que la littérature africaine d'alors ne représentait pas l'Afrique telle qu'il la subissait, l'auteur s'est mis à écrire pour combler cette lacune. Son oeuvre redéfinit l'Africain tel qu'il le connaît, de façon réaliste et complexe. Et cette définition originale revalorise le Noir en Afrique comme à l'étranger.

Comme beaucoup d'écrivains noirs, Sembène est venu à la littérature poussé par les circonstances, saisi par un sentiment de devoir et de responsabilité envers les siens. Il s'agissait de faire passer un message. Cela explique la nature des thèmes socio-politiques qui dominent les thèmes individuels. A cet égard il est bon de noter que des écrivains comme Ferdinand Oyono, Mongo Béti en sont restés aux problèmes posés en termes de race et d'oppression coloniale alors que Sembène a poussé le développement de ses thèmes à tendance révolutionnaire dans le sens de la lutte des classes. Il exprime le marasme noir de façon plus nuancée et fouillée. Il propose également une réaction dans une interprétation courageuse. Pris au jeu de la littérature, il dépasse presque malgré lui le message en étoffant son oeuvre d'observations judicieuses sur la nature humaine qui servent à réhabiliter la personnalité noire mieux que les harangues. En décrivant ses personnages avec sensibilité, il les élève au niveau de types humains universels.

Chapitre V

VERS UNE AFRICANISATION DU ROMAN

L'un des problèmes les plus difficiles à résoudre pour un romancier africain est celui de la langue dans laquelle il écrit. Un roman africain publié en français souffre d'une contradiction fondamentale. Car dans l'ensemble, à l'exclusion des premiers essais timides, la littérature africaine a trouvé son inspiration dans une distanciation systématique vis-à-vis de l'Europe, que ce soit en choisissant la défense des valeurs noires ou l'opposition au colonialisme et au néocolonialisme. Or elle s'exprime dans la langue de l'"ennemi":

"Et comme les mots sont des idées, quand le nègre déclare en français qu'il rejette la culture française, il prend d'une main ce qu'il repousse de l'autre, il installe en lui, comme une broyeuse, l'appareil-à-penser de l'ennemi. Ce ne serait rien: mais du même coup, cette syntaxe et ce vocabulaire forgés en d'autres temps, à des milliers de lieues, pour répondre à d'autres besoins et pour désigner d'autres objets, sont impropres à lui fournir les moyens de parler de lui, de ses soucis, de ses espoirs. La langue et la pensée française sont analytiques."¹

Ousmane Sembène n'échappe pas à ce dilemme et nous allons voir dans ce chapitre comment il essaie de résoudre les problèmes d'expression dans son oeuvre.

Plus que chez les autres romanciers noirs, on sent chez lui la difficulté linguistique, d'une part parce que la langue française ne

¹Jean-Paul Sartre, "Orphée Noir" dans L.S. Senghor, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, p. XVIII.

réussit jamais à décrire exactement la réalité africaine si l'on en juge par les différentes techniques adoptées puis rejetées d'un roman à l'autre, et d'autre part parce que le français est une deuxième langue pour Sembène et une langue apprise oralement dans un milieu où son usage est approximatif. Le style du premier roman, Le Docker noir, était franchement mauvais, et s'il s'est amélioré dans les oeuvres suivantes, il n'a jamais perdu tout à fait la raideur d'une langue imparfaitement maîtrisée, notamment dans les romans didactiques où l'auteur exprime dans une langue étrangère des idées issues d'une philosophie européenne. Certaines erreurs de syntaxe, des lourdeurs d'expression lui ont valu des critiques sévères. Mais elles n'affectent pas l'auteur qui sous-estime clairement la forme par rapport aux idées car il n'a pas choisi le français pour ses qualités mais par nécessité. Lorsqu'il a débuté dans la carrière littéraire, Sembène n'avait pas de formation intellectuelle formelle. Il a appris à écrire en lisant les auteurs qui étaient à sa disposition.

"D'abord il y avait énormément de problèmes parce que c'était pour la première fois que je prenais la plume pour écrire un livre. Je ne savais pas comment se composait un livre et comment il fallait le rédiger. Et deuxièmement, je sentais que j'avais à dire ce que je devais dire, devait (sic) partir de ma propre expérience...

Le plus difficile c'est d'abord le thème, l'histoire. Et (sic) cela, j'ai subi l'influence de Richard Wright... j'avais lu Richard Wright, Birago Diop, Abdoulaye Sadji. Et ce premier livre, c'était nettement l'enfant qui rejetait ce que le père lui a donné."¹

¹ Carrie D. Moore, Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène. Appendix I: "Interview with Ousmane Sembène" (Ph.D. thesis, Indiana University, language and literature, 1973), p. 247.

Note: Il semble, compte tenu des fautes grammaticales et des liaisons imparfaites, que l'auteur (anglophone) de cette entrevue ait transcrit sa conversation avec Ousmane Sembène de façon hâtive car, par comparaison, les autres entrevues publiées ne présentent pas les mêmes incorrections.

Comme Native Son de Richard Wright, Le Docker noir raconte le drame d'un jeune Noir poussé au meurtre par une série de coïncidences malheureuses. Ce meurtre, un accident en réalité, est causé par le tempérament violent du jeune homme d'une part et par son sentiment de révolte impuissante devant le monde blanc qui l'humilie, l'étouffe et le trompe. Les deux romans sont divisés en trois parties. Mais alors que Native Son suit les événements de façon chronologique et intensifié progressivement l'oppressante certitude d'une catastrophe inévitable, Le Docker noir renverse les temps dans les deux premières parties et supprime l'effet d'attente fébrile en annonçant dès le début le dénouement. Le Docker noir reste ainsi au niveau du mélodrame alors que Native Son nous force à pénétrer dans l'engrenage où se débat Bigger, et nous transmet ses souffrances, sa peur irraisonnée. La réussite de Native Son et l'échec du premier roman d'Ousmane Sembène tiennent à deux faits. D'une part Sembène ne maîtrise pas assez son sujet, sa technique romanesque, quand Richard Wright utilise une technique de suspense avec brio, et apporte dans le style même l'impression de violence contenue qui domine. D'autre part Richard Wright se sert d'une histoire atroce dans sa violence concrète pour souligner et nous faire sentir la violence intérieure du jeune héros, victime d'une société responsable, en fait, de ses crimes. Le parallèle entre les actes et les sentiments de Bigger met en lumière les mécanismes profonds qui régissent ses actes. Il ressort de ce roman une évocation puissante du drame noir aux Etats-Unis et une analyse profonde de la personnalité noire affligée d'un déséquilibre mental sous le joug d'une société qui

l'a façonnée. James Baldwin a ainsi interprété le drame intérieur de Bigger:

"For Bigger's tragedy is not that he is cold or black or hungry, not even that he is American, black; but that he has accepted a theology that denies him life, that he admits the possibility of his being sub-human and feels constrained, therefore, to battle for his humanity according to those brutal criteria bequeathed him at his birth."¹

Le défaut du Docker Noir est d'avoir traité le sujet superficiellement, de l'extérieur, dans son caractère de fait divers. Diaw Falla n'a pas la profondeur de Bigger, il ne transcende pas son acte, ses motivations psychologiques ne sont pas explicites. Ousmane Sembène remplace l'étude psychologique par des harangues abstraites sur le racisme et le colonialisme. Il ne cerne pas la raison profonde du désespoir de son héros et laisse son lecteur insatisfait à la conclusion du roman.

Le Docker noir, premier essai littéraire de Sembène, n'est pas représentatif d'une oeuvre qui s'est largement modifiée et améliorée par la suite. Ce roman mélodramatique est aussi médiocre dans son style que dans sa structure. Il reste que la description du milieu ouvrier africain à Marseille est vivante, riche d'observations judicieuses et qu'elle nous donne un aperçu sur ce monde qui réussit à exister dans des conditions adverses. Le roman est intéressant car il contient des éléments développés et approfondis plus tard de manière plus adroite. Du point de vue structural, il est divisé en trois parties, malheureusement mal équilibrées. Les deux premières parties sont chronologiquement renversées, technique intéressante que l'auteur n'a pas su exploiter. La première partie décrit les réactions diverses au crime de Diaw

¹James Baldwin, Notes of a Native Son, p. 23.

Falla et son procès, alors que la deuxième partie fait un retour en arrière et peint la vie du docker à Marseille, ses espoirs et les conditions qui l'ont amené au crime. Enfin dans la troisième partie, on retrouve Diaw en prison, après sa condamnation, rapportant dans une lettre à son oncle ses réflexions sur les événements et sur sa situation présente. Cette conclusion trop longue et didactique nuit à l'équilibre du roman qui souffrait déjà d'une transition maladroite entre les deux premières parties. Xala, un roman au contraire bien ordonné rappelle ce premier essai malheureux dans sa structure et dans l'usage du symbole. Comme dans le premier roman, on y remarque le même procédé d'inversion chronologique, mais ici le retour en arrière s'effectue naturellement, il ne nuit pas à la progression dramatique. Après avoir décrit les préparatifs du mariage, le portrait des personnages présents est esquissé. La description de la Badiène, femme entreprenante, sans scrupule, instigatrice du mariage amène le rappel des circonstances qui ont abouties au mariage, au moment approprié. Ce retour en arrière ne compte que huit pages et explique les attitudes et les réactions des protagonistes par la suite. Plus évidente, paraît la similarité de rôle du premier chapitre dans les deux romans. L'incompréhension et le désespoir de la mère souligne le problème de la confrontation violente de deux cultures et du racisme, thème fondamental du Docker noir. Le début de Xala présente une scène essentielle pour la compréhension et la portée du roman: une réunion du "Groupement des hommes d'affaires" à Dakar. D'emblée le sujet profond de Xala nous est présenté une critique incisive de la nouvelle bourgeoisie noire, corrompue, européanisée.

Les deux romans sont construits de la même manière: une thèse spécifique est avancée au début, une démonstration étayée sur le déroulement des événements et le développement des personnages s'ensuit et la soutient pour finalement la vérifier. On pourrait presque qualifier cette démarche de méthode scientifique. Elle confirme nos conjectures sur le but littéraire de Sembène qui est de prouver la validité de ses opinions et d'en convaincre ses lecteurs. On peut faire aussi un rapprochement entre les deux romans dans la présentation symbolique du problème essentiel. Le livre que s'est approprié Ginette Tontisane pour en recevoir gloire et fortune symbolise la conquête de l'Afrique occidentale par la France — qui lui doit sa puissance et sa prospérité. Xala, roman de l'impuissance comme l'indique le titre, décrit au sens propre les péripéties du pauvre El Hadji Abdou Kader Bèye, méprisé par son entourage dès qu'il a perdu sa virilité, dans une culture où cette virilité est signe de vitalité et d'estime, tandis qu'au sens figuré le xala symbolise une maladie dont souffre la bourgeoisie africaine, une maladie caractérisée par l'impuissance mentale et le goût du déguisement. Là où Le Docker noir avait échoué, Xala réussit car Xala use d'une image africaine plausible qui satisfait les deux interprétations, alors que l'histoire du docker noir, du meurtre et du procès semble aussi poussée et artificielle que sa signification symbolique.

Peut-être influencé par les critiques sévères qui avaient accueilli Le Docker noir, O pays, mon beau peuple évite les prouesses et les innovations stylistiques. Divisé en trois parties plus ou moins

égales, il raconte chronologiquement les aventures d'un héros sous une forme conventionnelle. Ce roman peu original a au moins l'avantage de présenter une nette amélioration par rapport au premier, d'abord parce que le style s'affirme, et ensuite parce que les thèmes qui hantent l'auteur à travers son oeuvre se précisent. Dans l'ensemble, il est moins séduisant que la longue nouvelle Véhi-Ciosane publiée huit ans plus tard bien qu'ils aient tous deux pour cadre le monde paysan en Afrique. O pays, mon beau peuple essaie encore de se dégager de l'influence étrangère: le fond africain y est décrit avec sensibilité quoiqu'avec une certaine réserve comme en témoignent les explications qui suivent certains termes autochtones ou certaines coutumes locales pour le bénéfice du lecteur non-africain. Dans Véhi-Ciosane, au contraire, une technique imitative traduit littéralement le oulof en français pour décrire un paysage dans une perspective africaine ou pour reproduire le rythme du dialogue africain, la palabre. Les thèmes aussi présentent une évolution. Oumar Faye revient d'Europe influencé par sa philosophie et sa technologie pour bouleverser l'ordre ancien des choses alors que la désintégration des valeurs traditionnelles se produit de l'intérieur dans Véhi-Ciosane. Véhi-Ciosane retient d'avantage l'attention car c'est une nouvelle qui se veut africaine et qui tente plus que toute autre oeuvre d'Ousmane Sembène de traduire sa réalité par des artifices stylistiques que nous analyserons plus loin.

C'est le troisième roman, Les Bouts de bois de Dieu qui a consacré la réputation littéraire de l'auteur. Roman très différent des

précédents, il n'est pas centré sur un héros mais sur un événement, la grève des cheminots de 1947. Il est composé comme une épopée et s'étend sur trois sites: Bamako, Thiès et Dakar. La structure de l'oeuvre est conçue en fonction de ces trois espaces, chacun défini par une culture ou une situation différente mais liés par un événement commun: la grève. Sembène a réussi à coordonner ces espaces avec un talent remarquable. Usant d'une technique panoramique il passe de Bamako à Thiès et à Dakar, revient à Bamako, retourne à Dakar puis à Thiès. Il lie ensuite Thiès à Dakar avec la marche des femmes, s'attarde sur Dakar et retourne à Bamako et à Thiès enfin avec l'épilogue. Ce mouvement souple et varié rappelle la composition de La Condition humaine de Malraux dont se rapproche ce roman. Tous deux, ils présentent un découpage plus spatial que chronologique et rappellent un langage cinématographique au moyen de plans visuels. Ils décrivent minutieusement un monde sensible qui incarne les idées de l'auteur. L'imagination tient peu de place dans cette ambiance où tout est vécu, senti. Car les deux romans sont ancrés dans une époque. Ils tirent leur sujet de l'histoire et en particulier de deux cas de révolte prolétaire. Chez Malraux la révolte est écrasée alors que Sembène la fait triompher. Mais dans les deux cas elle a permis à des hommes de se révéler en se mesurant avec un monde inconnu, d'où un sens d'humanisme idéaliste chez l'un, tragique, chez l'autre.

Pour faire un rapprochement précis, notons le sentiment de solitude du meneur d'hommes chez Kyo comme chez Bakayoko qui tous deux travaillent pour le bien du groupe mais se trouvent isolés au-dessus de ce groupe

avec leur foi dans une idéologie. On ne peut s'empêcher non plus de faire un rapprochement entre la scène du déclenchement de la grève, chargée d'angoisse et d'un silence inquiet dans Les Bouts de bois de Dieu et une description parallèle dans La Condition humaine, moins dramatique mais traitée dans un style similaire avec l'attention portée sur les gestes et signes banals de la vie quotidienne pourtant révélateurs car utilisés à contretemps. On a également comparé Les Bouts de bois de Dieu à Germinal de Zola. Ce rapprochement est inévitable puisque les deux romans s'inspirent d'une grève ouvrière réelle et que les deux auteurs expriment leur idéologie socialiste à travers elle. Tous deux insistent sur la misère croissante des ouvriers au moyen de scènes successives de la vie quotidienne qui se détériore à mesure que la grève avance. Parallèlement l'enchaînement des catastrophes mène inévitablement à l'affrontement sanglant. Les deux romans sont dominés par le symbole de la machine, à la fois source de vie et de misère, fascinante et effrayante. Un souffle épique se fait sentir dans les deux cas, surtout dans les scènes de foule en mouvement. Mais comme Malraux, Zola conclut son roman par une vision de cataclysme: l'homme est écrasé par la matière, par son destin dans une perspective européenne lourde d'une histoire mouvementée et d'une tradition millénaire qui considère la condition humaine comme tragique. Au contraire Ousmane Sembène, l'Africain, exprime au seuil de la libération l'espoir d'un avenir vierge à conquérir. L'Harmattan, première tranche d'une trilogie consacrée à la période transitoire des indépendances en Afrique, poursuit la lutte amorcée dans O pays, mon beau peuple et dans

Les Bouts de bois de Dieu pour aboutir à la lutte politique entre les forces conservatrices et les forces marxistes qui se disputent l'avenir du pays. Ce roman "politique" publié après Les Bouts de bois de Dieu s'attache comme celui-ci à décrire une société en évolution, une société qui après s'être soulevée contre le colonialisme fait face à un choix politique difficile dont dépend son avenir. Alors que Les Bouts de bois de Dieu mettait l'accent sur la solidarité des ouvriers, motivés par des intérêts communs en dépit des diversités ethniques et géographiques, les divergences règnent ici à l'intérieur du pays. Chaque personnage marqué par son individualité réagit différemment au référendum. Cela explique une composition axée sur les personnages plutôt que sur l'espace, pour représenter une fresque socio-historique valable. Car le problème n'est plus de faire triompher une cause unique mais de choisir entre différentes possibilités. Le prologue et les deux premiers chapitres sont consacrés au conflit intérieur que ressentent Manh Kombéti, Tangara et Digbè, très différents les uns des autres car l'un est chasseur, homme de la brousse, l'autre est médecin, longtemps éloigné de son pays et Manh Kombéti une sage femme traditionnelle. Les chapitres suivants analysent les deux groupes politiques qui s'affrontent et essaient de rallier la population à leurs arguments. Le groupe conservateur, plus puissant, use de diverses méthodes, directes et indirectes, pour faire pression sur les individus et finalement triompher. Ce roman est bien construit et équilibré mais n'égale pas Les Bouts de bois de Dieu qui réussit si bien à créer une tension dramatique avec le va-et-vient panoramique de la narration. L'Harmattan

possède une qualité épique comme le roman précédent, mais cette qualité est voilée par des maladresses gênantes telles qu'un ton déclamatoire réminiscent de celui que l'on trouve dans Le Docker noir et des personnages statiques, stéréotypés (surtout les personnages politiques).

L'auteur s'est laissé entraîner par un dogmatisme qui domine au lieu de sous-tendre l'oeuvre. Préoccupé d'abord par les idées qu'il veut exprimer, il semble qu'il ait construit le roman autour de celles-ci. Du point de vue artistique, le roman en souffre, il manque de spontanéité.

Au contraire, les nouvelles publiées sous le titre de Voltaire et Le Mandat ont la fraîcheur et la chaleur des oeuvres écrites avec émotion. Soucieux de se renouveler, Sembène décrit ici par petites touches la société à laquelle il appartient au lieu de faire le panorama d'un ensemble social. Il quitte le genre épique pour une forme intime. Cela ne signifie pas qu'il abandonne sa mission didactique. Au contraire ces nouvelles sont écrites sous forme de contes réalistes. Elles donnent des exemples concrets, destinés à illustrer et à dramatiser un problème plus vaste, source des difficultés qui assaillent les nouvelles nations africaines. Leur composition nous renvoie à la tradition littéraire orale perpétuée par le griot. De longueur variable (de quatre à quarante-deux pages) elles racontent de façon concise un incident rapporté dans le détail. Cet incident, jamais gratuit se termine invariablement par quelques lignes qui en tirent la morale. Ainsi la première nouvelle du recueil intitulée "Devant l'histoire" se termine par ces réflexions:

- " — Qu'est-ce qui s'est passé entre eux? ...
 — Ce qui s'est passé? ...Oh! C'est fini. Ils
 ont perdu l'équilibre...
 — C'est comme dans le pays. Il n'y a plus
 d'équilibre..."¹

Le petit drame qui s'est joué dans la nouvelle est significatif: un jeune couple "évolué" se dispute devant le cinéma sous les yeux de quelques jeunes hommes qui les connaissaient avant leur ascension sociale. Ils s'évitent car ils appartiennent à un monde différent. Le couple, divisé par des opinions contradictoires se sépare. La morale finale donne à la nouvelle son poids sans obscurcir la justesse de l'observation d'une scène familière, une scène banale que l'auteur a su relever pour lui donner une portée plus vaste, en faire une leçon.

Sembène procède par allusions. Les contes commencent généralement par une description du milieu et des personnages principaux. La notation de détails en contraste avec l'harmonie générale annonce la conclusion et suggère sans le décrire expressément le drame qui se joue sous l'apparence de l'ordinaire. On peut faire un rapprochement direct entre ces nouvelles et le conte oral traditionnel car tous deux ont un but instructif. Dans les deux cas un incident anodin devient la forme imagée d'un élément moral de sagesse populaire et dicte la conduite des individus. Dans Voltaïque la nature de cette morale est légèrement modifiée. Elle illustre la réalité socio-politique de l'Afrique à une époque déterminée. Elle se situe dans le présent alors que dans un conte ou une fable traditionnels elle vise une valeur

¹Voltaïque, pp. 12-13.

générale, intemporelle.

Le Mandat, longue nouvelle qui fait le pendant à Véhi-Ciosane diffère largement de celle-ci au niveau de la forme. Et si nous adhérons à l'hypothèse de Carrie Moore¹ qui suggère que Le Mandat lui est antérieur, nous comprenons ce changement de rythme. Il semble que les deux nouvelles aient été publiées en un seul et même volume parce qu'elles sont complémentaires au niveau des thèmes mais, en égard à l'évolution littéraire de l'auteur, Le Mandat appartient plutôt à la période de Voltaïque. En effet comme dans Voltaïque la nouvelle traite d'un fait divers que Sembène exploite pour illustrer un problème social. Le style est sobre, incisif. Les menus rites de la vie quotidienne et les dissonances produites par l'intervention de la culture étrangère, les personnages mal intentionnés et la constante préoccupation de la misère caractéristiques de l'ambiance citadine créent une atmosphère lourde de signification à laquelle le lecteur est sensible et dont il doit tirer ses propres conclusions. L'auteur ne force pas sa thèse, il procède par traits légers sans accumuler les catastrophes tragiques, les cadavres. Si la suggestion d'une révolte existe, elle reste vague, en suspens à la fin.

A côté des romans historiques et épiques, jonchés de violence, de mort, de sacrifices, les nouvelles d'Ousmane Sembène ont la simplicité familière des leçons de morale. Elles permettent au romancier d'exercer à loisir ses dons d'observateur en saisissant avec acuité les menus détails qui tissent la toile de fond de la vie africaine

¹Carrie Moore, Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène. (Ph.D. thesis, Indiana University, language and literature, 1973), p. 186.

sans pour cela tomber dans l'exotisme et le cliché. Il semble qu'il soit ici dans son élément. Le style présente plus d'aisance, la composition est plus serrée. L'écrivain raconte et ose se laisser porter par la parole car il n'est plus retenu par la rhétorique politique. La souplesse et le ton naturel rappellent le style du griot qui laisse l'histoire se dérouler d'elle-même, l'histoire puisée dans la réalité immédiate qui produit un effet immédiat sur l'auditoire. Comme le griot, il entretient un dialogue avec nous à travers ses personnages. Il manifeste sa présence en se moquant, en s'attendrissant avec nous.

Sembène a appris à écrire au cours de sa carrière littéraire et ses premiers romans témoignent d'un travail ardu, d'un effort stylistique souvent décevants. Sa première tentative, Le Docker noir, est la moins réussie. On y relève des passages tels que celui-ci :

"Sa peau était d'un bronzé naturel, ses grands yeux étaient surmontés de sourcils bien épilés, son nez était un peu épaté, le menton pointu allongeait sa face..."¹

Cette description est alourdie par les répétitions de verbe et une construction monotone: "sa peau était...", "ses grands yeux étaient...", "son nez était...". L'usage de mots comme "surmontés", "face" est déplacé dans le contexte. Pourtant on ne ferait pas justice à l'auteur si l'on s'attardait sur ce roman qui lui a servi de coup d'essai. Dès la parution de O pays, mon beau peuple, un an plus tard, on constate une amélioration certaine même si les dialogues entre Oumar Faye, Isabelle et les jeunes qui s'expriment en français

¹ Le Docker noir, p. 80.

contiennent des termes d'une vulgarité inutile. Mais c'est dans Les Bouts de bois de Dieu que l'auteur donne sa mesure. Le style s'épanouit, il devient particulièrement clair, concis et incisif. Et il est difficile de concevoir que la description suivante, par exemple, provienne de la plume du même romancier que la précédente:

"Des corps et des têtes, des crânes rasés ou crépus, des haillons noircis de cambouis. Les visages avaient perdu toute personnalité, comme si quelque gomme géante était venue effacer leurs traits particuliers, ils avaient pris un masque commun, le masque anonyme de la foule."¹

Jamais tout à fait à l'aise avec la langue française, semble-t-il, Sembène s'en tient aux phrases courtes et simples. Son talent vient du choix de traits essentiels décrits avec économie. Le portrait ainsi dessiné ressort avec vigueur, chargé de signification. Cette technique convient particulièrement à la caricature dont l'auteur use abondamment dans la description de personnages qu'il veut ridiculiser:

"Notre Souleymane restait à l'affût comme un chasseur de marais, les paupières pincées, les yeux fendus, le bout de la langue en pointe entre les lèvres. Comme un assoiffé, il passait la main à son cou, se l'étirait, avalant sa salive. Son esprit se meublait de la possession d'une de ces gazelles..."²

Plus qu'une description physique, ce passage souligne les traits, les expressions du visage qui révèlent le caractère du personnage. L'allusion du chasseur à l'affût, assoiffé, la poursuite de cette image avec la gazelle, proie convoitée suggère les préoccupations lubriques du

¹ Les Bouts de bois de Dieu, pp. 123-141.

² "Souleymane", Voltaire, pp. 140-141.

sage "bilal" et contraste avec sa fonction religieuse. Cette description physique annonce son comportement et ses mésaventures futures.

A ce propos, il est bon de remarquer l'ironie corrosive dont use l'auteur avec délice, semble-t-il, pour avilir les personnages qu'il critique.

Ou il ridiculise son personnage en relevant ses défauts physiques, en soulignant ses manies et en faisant des associations peu flatteuses comme nous venons de le voir, ou il joue avec les contrastes: le sarcasme perce au procès de Diaw Falla (Le Docker noir) lorsque l'avocat plaide au moyen d'arguments apparemment logiques mais racistes et néfastes à la cause de l'accusé. En voici un exemple:

"- Vous devriez savoir qu'en amour la réciprocité n'est pas exigée....Aimez-vous les Blancs? ...
- S'ils me considèrent comme un être humain, je peux leur rendre leur sentiment et dans le cas contraire, je serai comme eux.
- Vous les haïssez donc?"¹

Plus loin, dans le même roman, l'avocat général justifie son réquisitoire par un raisonnement où se manifeste l'ironie féroce de l'auteur.

"Nous (les Français) avons établi des lois qui ont remplacé les tueries. Elles nous permettent de respecter les sentiments et la valeur humaine. Si je demande les travaux forcés à perpétuité, c'est parce que je ne suis pas cruel, et que nos lois ne le sont pas."²

Dans un contexte moins tragique, une scène humoristique prend place entre El Hadji et son chauffeur (Xala). Elle souligne l'écart social entre les deux hommes et la méfiance comique du patron vis-à-vis de la cuisine et de la boisson offertes dans la Médina:

¹Le Docker noir, p. 58.

²Le Docker noir, p. 68.

"-Tu n'as rien pris de toute la journée, patron. Bois l'eau, au moins! Je t'assure qu'elle est potable. El Hadji avait très soif. La glacière contenant les bouteilles d'Evian était dans la Mercedes. Modu, enfant du terroir, se régala. Le couscous avait été très bien préparé, les grains n'adhéraient pas."¹

Cet humour sarcastique s'exerce invariablement contre les Blancs ou les "assimilés", ennemis du peuple. Il témoigne d'un parti pris irritant parfois car il peut déformer la réalité et influencer le lecteur dans un sens déterminé. Mais d'un autre côté il ravit par son mordant, et il faut bien le dire, par la justesse de certaines observations réelles.

Les qualités descriptives que nous venons d'analyser sont aussi mises en évidence dans les scènes de groupe où le sentiment collectif apparaît à travers les réactions physiques:

"...d'un seul coup l'angoisse fut là: la sueur coula sur les visages et au creux des paumes, les regards s'éteignirent, les bouches aux grosses lèvres restèrent ouvertes. Le premier coup de sirène parut plus long que d'habitude. Puis ce fut le silence qui les saisit, un silence tel qu'il rendait impossible tout geste, toute pensée."²

Pourtant ce style net, confine parfois au prosaïque. Le souci d'efficacité de l'auteur engendré par le but didactique de son oeuvre donne une prose dépouillée à l'extrême. Cette faiblesse caractéristique se remarque dans son dernier roman, Xala. Est-ce l'influence du cinéma qui a amené Sembène à l'écrire à la façon d'un scénario? Ou est-ce encore la thèse politique qui le gêne? A en juger par le découpage en plans visuels, l'auteur paraît avoir eu en tête le film du même titre sorti

¹Xala, p. 11.

²Les Bouts de bois de Dieu, p. 47.

un an après. Quant au dialogue, il a non seulement la pauvreté d'expression de la langue parlée mais aussi le ton de la rhétorique de propagande dont cet échange verbal entre El Hadji Abdou Kader Béye et sa fille est un exemple:

- "El Hadji s'approcha de sa fille et regarda par-dessus son épaule.
 — C'est quoi?
 — Du wolof.
 — Tu écris en wolof?
 — Oui, Nous avons un journal: Kaddu, et l'enseignons à qui le veut.
 — Penses-tu que cette langue sera utilisée par le pays?
 — 85% du peuple l'utilise. Il lui reste à savoir l'écrire.
 — Et le français?
 — Un accident historique. Le wolof est notre langue nationale."¹

Il s'agit ici de noter que Kaddu est un journal en wolof publié au Sénégal depuis 1971. Il représente les efforts d'un petit groupe nationaliste qui s'efforce de transcrire cette langue orale parlée et comprise de la majorité en caractères romains afin d'en encourager l'usage courant pour remplacer la langue française, reste de domination coloniale. Sembène en est l'un des co-éditeurs. Cette activité indique un détachement croissant de sa part vis-à-vis du français. Ses sentiments envers le français, évidents dans la citation notée plus haut, semblent se vérifier dans le style de son dernier roman Xala qui présente une régression dans sa qualité. Il est trop souvent marqué par des incorrections grammaticales, un vocabulaire pauvre et parfois inexact. Il y a là peut-être l'indice d'une évolution dans l'attitude de l'auteur qui après des tentatives diverses a décidé

¹Xala, p. 142.

d'abandonner la recherche stylistique visant à un équilibre entre l'expression africaine et la langue française. Déjà dans L'Harmattan il notait ce conflit de langue :

"(Léye) J'ai renoncé à écrire en français. Non parce que je ne peux pas m'exprimer, mais parce que j'enrichis une langue étrangère. Une langue qui n'est pas celle du peuple! De notre peuple!

...

(Attignon) — Sous prétexte que les voitures sont de marques françaises ou autres, tu refuses de voyager dedans? Pour un temps plus ou moins long, un temps transitoire, nous sommes bon gré mal gré, obligés d'user du français."¹

La contradiction entre les idées de l'auteur et son emploi du français pour les transmettre explique une négligence sinon une désinvolture marquée à l'égard du style, très inégal d'un roman à l'autre. Sembène a longtemps hésité. Il semble qu'entre L'Harmattan et Xala une évolution se soit opérée et qu'il considère maintenant le "temps transitoire" comme tirant à sa fin. Pour cette raison, il se contente de reporter ses efforts littéraires sur la transcription fidèle de sa pensée et de sa réalité en attendant de reculer du français, auquel il travaillait.

Le problème de la langue n'existe pas seulement au niveau personnel pour Sembène, il se pose au niveau technique dans les dialogues. Comment ne pas trahir la langue particulière des personnages? Car si les "évolués" parlent français, le peuple s'exprime toujours dans sa langue maternelle. N'ayant que le français à sa disposition, il joue de ces usages multiples pour distinguer les différents types de

¹L'Harmattan, p. 135.

personnages. Selon leur statut social, ils manient plus ou moins bien la langue selon qu'ils ont reçu une éducation française, fait un séjour en France, selon qu'ils résident en ville ou à la campagne.

Durant la réunion des hommes d'affaires (des "évolués") au début de Xala, le Président parle ainsi en termes choisis, quelque peu emphatiques:

" — Nous sommes les premiers hommes d'affaires de ce pays. Notre responsabilité est grande. Très grande! Nous devons nous montrer à la hauteur de la confiance de notre gouvernement. Afin de bien achever notre journée mémorable, je vous rappelle que nous sommes tous conviés au mariage de notre frère El Hadji Abdou Kader Béye..."¹

Souvent le français de ces Noirs "évolués" est teinté de mots argotiques qui sont supposés faire chic et donnent un air de nonchalance étudiée. A ce langage familier employé parfois à contretemps s'ajoutent des expressions locales traduites directement de la langue autochtone. Le résultat qui paraît dissonnant à une oreille française a néanmoins ses côtés savoureux. En voici un exemple:

" — Grand, je ne promets rien. Je dois consulter mon "boss", tu dois le comprendre. De combien dis-tu avoir besoin?

— Un demi-million.

Le banquier lui prit le dossier et ajouta:

— Bigophone-moi demain en fin de matinée, Grand.

— Couz, je t'espère. A demain."²

Dans ce dialogue, on remarque le terme "bigophone-moi", mot d'argot familier, choisi pour souligner le snobisme désinvolte du banquier qui veut montrer non seulement sa connaissance étendue du français mais

¹ Xala, p. 9.

² Xala, p. 134.

aussi une certaine camaraderie avec El Hadji. Le mot américain "boss" ajoute une note d'internationalisme et de modernisme. En même temps des expressions comme "Grand" ou "je t'espère", traductions littérales de la langue locale produisent un effet étrange et donnent au français une allure exotique. Le français parlé au Sénégal et dans les autres anciennes colonies françaises, déformé par la distance, prend en effet un caractère original. Il ne reflète pas nécessairement l'incompétence de l'auteur. Il témoigne plutôt de l'adaptation du français à la réalité sénégalaise. La langue a été refondue pour s'ajuster à des hommes d'une culture différente. Ce glissement linguistique nous fait penser à la transformation que le français a subi au cours de son expansion géographique hors de la métropole, au Canada par exemple, aux Antilles, à Madagascar. Et Sembène sait recréer avec humour cette langue parlée par les Noirs cultivés.

Comme nous venons déjà de le voir, au Sénégal et en Afrique en général, le français a subi l'influence des langues autochtones. Certains de ses aspects mineurs, tels que l'argot, ont aussi été accentués. Oumar, le héros de O pays, mon beau peuple, semble avoir particulièrement retenu ce dernier aspect de son séjour en France, peut-être parce que le milieu ouvrier qu'il fréquentait en faisait un usage abondant. Ses dialogues sont donc semés de mots familiers, plutôt vulgaires:

"— Tu arrives à pic, juste le temps de becqueter et de repartir, dit Oumar, quand le jeune homme mit pied à terre.
— Eh ben, bosser pour toi, c'est de l'esclavage..."¹

¹O pays, mon beau peuple, p. 65.

L'argot est ici choisi comme pour les dialogues entre ouvriers dans Les Bouts de bois de Dieu afin de souligner la classe sociale à laquelle appartiennent les personnages. L'auteur s'efforce de recréer les maniérismes linguistiques propres aux personnages qu'il décrit car il serait inconcevable de faire parler un bourgeois ou un ouvrier noir comme un académicien français.

Par souci de vraisemblance, les personnages qui ne connaissent que les rudiments de la langue s'expriment avec maladresse et avec un accent prononcé que le romancier transcrit phonétiquement. La vieille Rokhaya parle ainsi à Isabelle:

"— Beaucoup solie...Madame, papa, mama, Fransse.
... — Fransse...loin...Toi, fatiguée? Dormir?"¹

Lorsque Sembène fait parler ses personnages en français, il varie les nuances, le ton. Il capte les détails, les termes révélateurs d'une certaine mentalité et d'une appartenance sociale car la langue révèle la nature des personnages autant que leur comportement mais faire parler en français des personnages qui s'expriment en réalité dans leur langue maternelle est un problème technique difficile à résoudre en littérature. Or pour Sembène le choix de la langue employée est un indice révélateur sur les personnages, il les catégorise. Car le choix de la langue représente une prise de position, un acte existentiel dans son oeuvre: le Noir assimilé ne parlera qu'en français, alors que le Noir fier de son origine adhèrera à sa propre langue. Pour suggérer la nature de la langue utilisée, l'auteur se sert d'artifices variés, plus ou moins efficaces.

¹ O pays, mon beau peuple, p. 36.

Il emploie de nombreuses expressions locales comme "samaras" (sandales), "m'ba" (grand'mère), "sougoutou" (jeune fille), "karan" (devoir d'école), "yaye" (mère) et bien d'autres, mais cette technique ne semble pas toujours le satisfaire. Elle présente un problème de compréhension et l'auteur vacille entre la traduction immédiate, suivant le mot en question entre parenthèses; l'usage de la note au bas de la page, l'explication dans le texte et l'absence de traduction. On ne voit pas d'évolution claire ou de schéma cohérent à ce sujet dans l'oeuvre. Ces différentes techniques alternent et semblent manifester l'indécision, l'insatisfaction de l'auteur. A notre avis, cet effort d'explication est un faux problème car il est facile de saisir le sens de ces termes d'après le contexte. La traduction alourdit et donne l'impression que l'écrivain n'a pas confiance en l'intelligence de ses lecteurs, ou qu'il s'excuse de devoir employer des expressions étrangères en français. On trouve là une certaine inconséquence de la part de Sembène qui destine ses romans essentiellement à des Africains. L'indécision semble le dominer et c'est dommage car ce vocabulaire autochtone n'a pas un caractère exotique. Employé surtout dans les dialogues, il contient un élément poétique et résout le problème de langue, des différences culturelles de façon valable. A la traduction, il perd de sa précision et de sa saveur.

Dans les romans O pays, mon beau peuple, Les Bouts de bois de Dieu, dans les nouvelles réunies sous le titre de Voltaïque, Véhiciosane et Le Mandat on note un usage répété de termes locaux car la plupart des personnages décrits ne savent pas le français. On y

relève également de nombreuses expressions locales et des proverbes traduits, pour éviter de trahir la pensée ouolof ou autre. Cette méthode suggestive, analogique contribue à rendre le mouvement de la pensée africaine. L'expression "Tu parles mal de la bouche"¹, par exemple, est plus imagée que "tu médis" qui en serait l'équivalent en français. Elle indique aussi une autre attitude mentale. Des proverbes tels que "Avant d'avoir les cheveux blancs, il faut d'abord les avoir eus noirs."² ou "Ce qu'on n'a jamais vu ne peut être conté"³ illustrent mieux l'idée avancée dans leur sagesse traditionnelle que des mots logiquement alignés d'une manière abstraite. Ils véhiculent un peu de la culture noire. Enfin des expressions comme les "êtres aux oreilles rouges"⁴ ou les "toubabs" qui désignent les Blancs couramment dans l'ouest africain, ont un caractère descriptif et affectif absent du terme "Blancs".

Pour reproduire le rythme de la parole africaine et le mouvement de la palabre en français, l'auteur use d'une technique imitative. En Afrique, les salutations sont très importantes et suivent un code rigide. Elles consistent en une suite de répétitions de formules de politesse. En voici quelques exemples:

"— Seynabou Faye...as-tu passé une bonne nuit?
interpella une voix d'homme ...

¹O pays, mon beau peuple, p. 29

²Les Bouts de bois de Dieu, p. 30.

³L'Harmattan, p. 27.

⁴L'Harmattan, p. 118.

- Diagne! Je ne t'avais pas vu. Comment as-tu passé la nuit?
 — En paix...Et ta famille?
 — En paix, répondit-elle."¹

et:

- "— Va et passe la nuit en paix, et que tu sois plus âgée qu'elle.
 — Passez tous la nuit en paix."²

Ces longues formules contrastent avec les salutations européennes brèves, elles témoignent d'une plus grande considération pour l'individu (bien qu'au cours des temps elles aient pris une allure automatique sans grande signification). Leur longueur et la répétition de mots comme "paix" suggèrent un rythme de vie plus lent, plus équilibré où l'homme a encore le temps de s'informer de son prochain. De la même façon, la palabre donne l'impression d'un cycle dans son mouvement, un cycle qui rappelle celui des saisons par ses répétitions de mots, de groupes de mots, d'idées et ses retours en arrière. Ce rythme en spirale s'oppose à notre manière linéaire d'exprimer une pensée.

Sembène décrit ainsi la palabre:

Les monotones journées d'oisiveté favorisaient toutes sortes de digressions. Les palabres en suspens d'il y a un navet, deux navets, voire trois, se repalabraient. Ces interminables parlotes animaient ce temps mort."³

Les hommes du village se réunissent sous l'arbre à palabre, le beintanier par exemple, sur la place du village durant l'après-midi

¹ O pays, mon beau peuple, p. 28.

² Les Bouts de bois de Dieu, p. 30.

³ Véhi-Ciosane, p. 51.

lorsqu'il fait trop chaud pour travailler, le soir après la prière, après les travaux des champs ou pendant la période d'inactivité entre la moisson et les semences. Pendant des heures ils discutent des affaires courantes de la communauté. La conversation traditionnelle telle que Sembène la transcrit en français est caractérisée par un style d'accumulation, sans pauses, ponctué de nombreuses interjections et exclamations. Ce langage caractérise Véhi-Ciosane, nouvelle qui traite de la vie traditionnelle et veut nous suggérer celle-ci aussi bien directement qu'indirectement:

"Je viens de l'autre côté de l'étang aux roseaux. J'ai rapporté une maigre botte de paille, dit Gornaru [...] Il poursuivit: Aussi, j'ai été jusqu'à la route...Celle qu'on trace. J'ai entendu dire par des ouvriers que la route va traverser tout le niaye.

— As-tu remarqué l'épaisseur de la rosée? questionna Déthyé law [...].

— Ahan? J'ai même entendu l'appel de l'oiseau hivernal.

— Moi aussi. J'avais en l'entendant des appréhensions. J'ai même questionné ma femme. D'habitude, elle est la première à me le dire. Mais il semble que cette année tout soit sans dessus dessous.

— Ahan!...Les choses ne sont plus comme avant. Pourtant le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest. Qu'est-ce qui a changé? [...].

— J'ai entendu dire que la route va traverser le niaye, répéta-t-il comme une confidence mal entendue. Ceux de Keur-Malamine doivent s'approcher de la route. Il est question de ça".¹

Dans ce segment d'une palabre, les hommes s'inquiètent d'une route dont la construction est projetée près de leur village. Leur inquiétude se manifeste à travers de longues analogies avec certains signes de la

¹ Véhi-Ciosane, pp. 52-53.

nature. Le problème est posé au début mais la discussion qui s'ensuit ne mentionne pas la route, elle parle de la nature et de la menace qui s'y dessine. Cette transposition du conflit, cette manière symbolique et indirecte de discuter montre une corrélation étroite entre la vie des hommes et de leur milieu, ils y projettent leurs préoccupations et s'expriment peut-être ainsi par pudeur ou par superstition: par crainte de nommer le mal. Finalement Gornaru répète son affirmation en y ajoutant des précisions. Et ainsi se poursuit la palabre semée de digressions, de symbolisme et de répétitions. En utilisant cette technique imitative l'auteur ne reste pas seulement fidèle au réalisme de la situation, il incorpore toute une vision du monde original et par là apporte une dimension nouvelle à la langue française.

Pour illustrer le style de la palabre *ouólof* marquée par les répétitions de mots et les interjections ou exclamations, voici un autre exemple:

"-Méfie-toi, Khurédia, de l'épine centrale des figues de barbarie, de ces fruits d'enfer, la taquinait Badièye.
 -Fruits d'enfer? Peut-être, je vis de ces fruits avec ma famille. Yallah les a fait pousser à profusion et pourquoi?
 -Pour les pauvres! C'est l'oeuvre du sātane (satan) pour tenter les pauvres.
 -Ne me fais pas dire, Badièye, à mon âge ce que je ne veux pas dire et n'ai jamais dit quand j'étais jeune.
 -Quand tu étais jeune..."¹

Les palabres prennent une place importante dans Véhi-Ciosane parce que la nouvelle décrit un mode de vie traditionnel dont elles font partie. Mais le style de la palabre se retrouve

¹Véhi-Ciosane, p. 57.

aussi dans les autres oeuvres, dans les conversations ou les monologues comme ceux de Manh Kombéti (L'Harmattan) par exemple: même développement de la pensée, même rythme ouolof.

Au moyen de ces techniques décrites plus haut le romancier s'efforce d'élargir les possibilités du français. Cette préoccupation linguistique, ce désir d'exprimer la réalité africaine dans une langue étrangère ne lui est pas exclusive. Jean Paul Sartre avait déjà relevé le problème dans "Orphée Noir" en 1947 lorsqu'il déclarait:

"A la ruse du colon ils (les Noirs) répondent par une ruse inverse et semblable: puisque l'opresseur est présent jusque dans la langue qu'ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. Le poète européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature; le héraut noir, lui, va les défranciser; il les concassera, rompra leurs associations coutumières..."¹

L'écrivain noir depuis les débuts de la littérature noire d'expression française ou anglaise se bat avec une langue qui n'appartient pas à sa culture. Il use de deux approches stylistiques pour s'exprimer. Ou il choisit de contenir sa pensée dans les limites du français conventionnel et il risque ainsi de la trahir en produisant une oeuvre qui nous paraît plate, invertébrée, comme L'Enfant noir de Camara Laye (bien qu'il ait reçu un prix littéraire en France pour ce roman dont le style est correct et bien français), ou il décide de bouleverser la langue, d'étirer ses limites pour exprimer pleinement sa pensée et contribue alors à l'enrichir comme Aimé Césaire, Rachid Boudjedra ou Yambo Ouologuem.

¹"Orphée noir" dans L.S. Senghor, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, pp. XX.

Mais cette dernière option présente certains écueils: l'innovation incontrôlée, sans connaissance profonde de la langue, peut produire des échecs fracassants. Ousmane Sembène semble hésiter entre les deux options. D'une part il voudrait apporter une originalité à cette langue qui ne le satisfait pas, d'autre part sa maîtrise du français n'est pas suffisante. Il ne pourrait dominer des expériences stylistiques audacieuses. Il se cantonne donc dans un style simple fait de phrases claires et courtes. Pour remédier à la monotonie et au manque de couleur qui le guettent, il emploie des expressions autochtones dans le texte, use de proverbes, imite le rythme de la langue ouolof (sa langue maternelle). Ces techniques démontrent un souci d'authenticité, elles sont efficaces mais on ne peut pas dire qu'elles présentent une grande originalité. Elles ont été employées depuis les débuts de la littérature noire par des romanciers tels que René Maran, Ferdinand Oyono, Mongo Beti et bien d'autres pour créer un style nouveau, un style proprement africain. Nous pensons qu'elles réussissent essentiellement à situer ces romans. La plupart de ces auteurs ne connaissant pas la langue française aussi profondément qu'un Césaire, n'ont pas réussi comme lui à la transcender, et leur timidité d'expression a produit des oeuvres que l'on pourrait qualifier d'exotiques au niveau esthétique.

Dans un roman, les descriptions plus que les dialogues révèlent le talent littéraire de l'auteur. Ousmane Sembène s'en sert pour soutenir ses thèmes, de manière sociologique. En général un chapitre,

ou le roman même, s'ouvre sur la description d'un paysage ou d'un personnage. Elle reflète la vie locale, les conditions sociales, en un mot elle est en corrélation avec la nature du sujet. La nouvelle "Chaïba" (Voltaïque) par exemple commence avec la description du héros, elle donne un aperçu de sa personnalité et sert d'introduction à l'aventure qui suit:

"Un corps décharné, une figure osseuse, une bouche plate encerclée de deux rides profondes, un front dégarni, étroit, des yeux gris-noirs, malicieux et rieurs à la fois, des cils et des sourcils abondants - il n'était pas de ce teint basané foncé que les racistes ont en commun attribué à tous les "Nord-Africains", il était plutôt de cette teinte discrète de la terre africaine, de la couleur que prend le sol au crépuscule ou à l'aube. Il marchait, penché sur ses reins, qui semblaient lui faire mal; et son buste, par une déformation de la colonne vertébrale, fléchissait vers le côté droit, rendant ainsi le bras droit plus long que l'autre. Il se ceignait les reins d'une ceinture de flanelle rouge, comme tous les anciens dockers de la vieille formation."¹

Cette description est précise, elle donne les caractéristiques du visage et suggère la silhouette de l'homme. L'analogie du teint avec la terre africaine souligne l'appartenance et la ressemblance entre les deux, signe d'attachement de Chaïba pour son pays qui se révélera de manière concrète dans les pages suivantes. La silhouette courbée, déhanchée suggère la souffrance et la misère causées par une vie dure. Enfin la ceinture de flanelle rouge indique son métier: docker. En quelques lignes, nous obtenons une description complète de l'homme: description physique, situation sociale. Cela est présenté avec concision et sobriété par des phrases ou notations courtes

¹"Chaïba" Voltaïque, p. 123.

sans verbes au début, sans superflu. Parfois l'auteur qui a tendance à percevoir ses personnages comme des produits de leur milieu utilise pour les décrire des métaphores qui se rattachent à leur occupation :

"Il était convaincu et s'efforçait de convaincre, mais son éloquence était maladroite, les mots venaient mal, les phrases se heurtaient l'une l'autre comme des wagons mal accrochés..."¹

Cette analogie entre l'éloquence de Doudou, le cheminot et les wagons, symbole de sa profession est intéressante car elle souligne et complète l'image de l'homme marqué par son milieu.

Les descriptions de paysages paraissent au contraire souvent ~~stéréotypées~~. L'auteur recherche l'original à tout prix, ce qui donne parfois des résultats bizarres comme cette métaphore tirée de L'Harmattan :

"Un rorier pareil à un fût droit, divisait en deux le ciel et la fenêtre. Des lacs de nuages, couleur jaune d'oeuf, espacés, stagnaient."²

Les "lacs de nuages, couleur jaune d'oeuf" nous semble particulièrement peu approprié ici, la métaphore n'apporte aucun élément poétique. Comparer les nuages à des lacs n'a rien d'original et la couleur jaune d'oeuf ajoute une touche plus négative que positive. Dans O pays, mon beau peuple, on note aussi une comparaison malencontreuse :

"...lès arbres, les feuillages semblaient repeints à neuf."³

Ici l'évocation de la couleur verte intense et luisante des feuilles

¹ Les Bouts de bois de Dieu, p. 228.

² L'Harmattan, p. 41.

³ O pays, mon beau peuple, p. 179.

s'exprime de façon trop prosaïque et scolaire, elle nous fait penser au travail du peintre en bâtiments, l'inspiration est discutable, elle détruit la richesse du spectacle. On trouve beaucoup d'autres efforts semblables tout au long de l'oeuvre. Au lieu d'apporter une dimension poétique, ils alourdissent les descriptions. On ne peut même pas les justifier au nom d'une africanisation de la langue car ces descriptions ne se rapportent pas à la réalité africaine. Elles indiquent seulement un manque de connaissance profonde de la langue et rappellent trop l'exercice de style forcé. L'auteur ne cerne pas et ne domine pas sa pensée. Il ne semble pas saisir la portée exacte de certains mots en français et les emploie à contretemps. Cela se remarque dans une description comme celle-ci:

"Au couchant, des vagues de vapeur se délayaient lentement tandis qu'au centre même de la voûte céleste - vaste lac d'indigo cerné de mauve - une tache rousse grandissait."¹

Le verbe "délayaient" ne convient pas ici au sujet de la vapeur légère. Il indique bien "mélanger avec un liquide" (le ciel, lac d'indigo) mais a souvent une connotation péjorative au sens figuré (une pensée qui s'exprime trop longuement par exemple). "La voûte céleste" est un cliché usé comme le reste de la métaphore. Celle-ci n'est donc pas convaincante. On relève de nombreux mots en porte-à-faux tels que "métèque" ou "culs-terreux" employés dans Xala. Termes familiers en français, à la signification bien précise, ils ont un sens légèrement modifié et dissonant dans le contexte africain. Dans L'Harmattan

¹Les Bouts de bois de Dieu, p. 11.

nous avons relevé l'expression "pris en tenaille" pour "pris dans l'étau" ou "les grains bruissaient" dans O pays, mon beau peuple. Ces petites fautes gênent après un temps et ont fait dire aux critiques qu'Ousmane Sembène ne savait pas écrire. Pourtant à côté de ces inexactitudes qui nuisent au texte on note de jolies analogies comme celle-ci:

"Personne ne savait très bien où commençait le chant ni s'il finirait jamais. Il s'enroulait sur lui-même comme un serpent. Il était long comme une vie."¹

ou des comparaisons valables comme:

"Les maisons se couchaient comme une fille frileuse, peureuse, nue, les mains jointes entre les cuisses."²

La valeur de ces images varient apparemment selon le degré d'émotion de l'auteur. Les mieux réussies sont celles qui sont nées d'une réaction authentique, les plus lourdes manquent la concentration littéraire non sentie.

A côté de l'emploi répété de termes autochtones, l'auteur cherche à africaniser le texte en adaptant des expressions françaises à la réalité africaine. Il traduit ainsi "un air mi-figure, mi-raison" par "un air mi-mangue, mi-goyave"³ ou "il tenait le haut du pavé" par "il tenait le haut du sable"⁴. A notre avis, cette technique est un peu simple, elle a ses limites. Amusante, elle ne peut être abusée sans occasionner la fatigue du lecteur. Une autre technique

¹ Les Bouts de Bois de Dieu, p. 296.

² Véhi-Ciosane, p. 25.

³ Les Bouts de bois de Dieu, p. 156.

⁴ Le Mandat, p. 178.

évidente dans les textes nous paraît plus intéressante. C'est celle de la personnification des choses. On se demande si la vision animiste traditionnelle de la nature n'inspire pas ici le romancier. Elle produit des images convaincantes, originales et représentatives d'une culture foncièrement différente:

"Des averses de soleil frappaient au coeur les herbes et les petites plantes, pompant leur sève. Feuilles et tiges, s'inclinaient avant de tomber mortes de chaleur. Seuls semblaient vivre les épineux à l'âme sèche et, loin vers l'horizon, les baobabs hautains."¹

ou

"Humant l'air et buvant la rosée, les petites pousses se doraient au soleil."²

De la nature, Sembène retient essentiellement les images des arbres et des plantes tropicales qui ne laissent aucun doute sur la région décrite. Il s'attarde sur les scènes de l'aube, espoir d'un jour nouveau, et sur la nuit, symbole d'inquiétude et de mystère parfois, symbole de quiétude aussi. Le ciel est souvent décrit en relation avec les sentiments des personnages, il est dynamique, semé de nuages en mouvement, coloré par un soleil naissant ou couchant. Cette sélection d'éléments cosmiques et végétaux pour la description reflète d'un côté la proximité de la tradition où l'Africain vit en contact intime avec la nature et sait l'interpréter grâce à l'expérience des siècles. D'autre part elle indique le caractère de l'auteur dynamique porté vers le mouvement, l'action, la réalité vivante et ses

¹ Les Bouts de bois de Dieu, p. 297.

² O pays, mon beau peuple, p. 179.

préoccupations envers le déclin (le coucher de soleil) d'une ère et la naissance d'une époque (l'aube).

Suivant la tradition des écrivains noirs aux débuts de la littérature africaine, Sembène insère un certain nombre de poèmes et de chansons tirées du répertoire africain, sans en abuser, au moment approprié pour renforcer les liens de son peuple avec son passé. Dans la nouvelle "Ses trois jours"¹ le chant des femmes durant les travaux ménagers à l'intérieur de la concession scande leurs activités et donne un aperçu de la vie quotidienne traditionnelle. Le chant est transcrit dans le dialecte local, puis traduit. Les Bouts de bois de Dieu présente un autre exemple de chant,² cette fois en français. Il est chanté par l'aveugle Maïmouna, au début du roman. Il raconte l'arrivée des Blancs en Afrique et la domination du peuple qui suivit. Maïmouna prend ici figure d'oracle, elle présage l'âpreté du combat avec les patrons blancs. A la fin, elle reprend sa plainte qui conclut le roman en prêchant la lutte sans haine dans une forme populaire. Ce chant est utilisé adroitement, il lie le roman et lui donne un ton élégiaque. Le sens épique est ainsi renforcé. En même temps, il rappelle le style du griot qui ponctue son récit de chants pour renforcer le thème principal. Quant aux poèmes, on en trouve des exemples variés à travers l'oeuvre. Une nouvelle "Nostalgie" publiée dans Voltaïque est écrite sous forme de poème, car le sujet se prête mieux à l'évocation poétique qu'à la narration. La nostalgie de

¹ Voltaïque, p. 46.

² Les Bouts de bois de Dieu, pp. 46, 47, 48, 379.

l'auteur prend la forme de Diouana, soeur et mère à la fois, concept féminin, symbole de la terre africaine. Du poème se dégage essentiellement une émotion. Et bien que Sembène n'ait pas écrit beaucoup de poésie, cette forme est la seule qui lui permette de donner libre cours à ses sentiments -- ce dont il se retient dans ses oeuvres à tendance didactique. A l'intérieur même de ces oeuvres, il exprime parfois en vers la tragédie, la désolation de la tradition vouée au déclin comme au début de Véhi-Ciosane (pp. 11-12). Ses dédicaces sont écrites sous forme de vers dans O pays, mon beau peuple et dans L'Harmattan. Enfin il a adapté un poème anonyme en lingala à la mémoire de Patrice Lumumba, que Pierre Bamboté a mis en exergue dans son Chant funèbre pour un héros d'Afrique. On comprend que cette chanson populaire ait inspiré Ousmane Sembène. Elle se termine par ces vers: "Et pour la liberté
Je me donne"

et correspond à sa propre conception de sa mission d'écrivain. Selon Paulin Vieyra,² Sembène aurait débuté en fait dans la carrière littéraire comme poète. Les poèmes cités plus haut sont de facture simple, écrits en vers libres. La répétition de mots, de sons y tient une place importante pour suggérer le rythme, dans la tradition de la négritude, comme chez Léon Damas, Birago Diop. Les thèmes du regret, de la mélancolie à l'égard de l'Afrique s'apparentent également à ceux

¹Pierre Bamboté, Chant pour un héros d'Afrique, précédé d'un chant populaire adapté par Sembène Ousmane, "J'exige la parole" collection dirigée par P.J. Oswald, S.N.E.D. Tunis, 1962).

²Paulin Soumanou Vieyra, Sembène Ousmane, cinéaste (Collection Approches, Présence Africaine, 1972), p. 19.

ceux de la négritude. Mais ils restent de valeur mineure. Leur intérêt vient de ce qu'ils nous donnent un aperçu sur le caractère de l'auteur. Cet auteur militant, politisé, est au fond un sentimental motivé avant tout par son attachement à son pays et à sa culture plutôt que par son idéologie.

Cet attachement à sa culture s'exprime dans le choix des titres de ses romans. A part Le Docker noir et Le Mandat, ils se réfèrent spécifiquement à l'Afrique. Ils sont composés de mots ouolof tels que Véhi-Ciosane et Xala. L'Harmattan, mot d'origine arabe et nom d'un vent sec et chaud, soufflant de l'est ou du nord-est sur l'Afrique de l'ouest est tiré du vocabulaire achanti. Les Bouts de bois de Dieu est la traduction littérale d'une expression ouolof donnée en sous-titre "Banty Mam Yall" pour signifier de façon imagée "les hommes noirs créés par Dieu". Et le titre Voltaïque se réfèrent au nom d'une tribu de la région du Mali.

Dans l'ensemble, nous remarquons qu'Ousmane Sembène ne force pas l'exotisme, et nous lui en savons gré. On relève dans son oeuvre peu de descriptions ethnographiques fastidieuses. Ici pas de scènes de funérailles, de circoncision comme en a abusé la première génération d'écrivains noirs. Si la vie traditionnelle est mentionnée, c'est à dessein, pour souligner le caractère des personnages, leurs conflits. Cette toile de fond culturelle n'est pas conçue comme décoration, elle est interprétée, critiquée. Et les termes autochtones, employés ici et là, existent plus par nécessité, pour combler les lacunes du français, que pour donner un ton d'authenticité africaine.

Plus qu'un effort original, le style traduit un désir de

vraisemblance. Les dialogues imitatifs soulignent le réalisme du genre littéraire, la narration simple et concise sert à exposer les faits de façon logique. Les personnages sont esquissés avec netteté sans accumulation de détails mais avec efficacité. Seules les descriptions de paysages laissent à désirer. Elles sont tissées de métaphores trop prosaïques qui témoignent d'un manque d'imagination. Dominé par son but didactique, l'auteur refuse de distraire le lecteur du développement thématique. Cela le conduit parfois à s'exprimer de façon un peu sèche. Parce qu'il s'efforce de rester dans l'objectivité il réprime l'épanouissement de la forme. Et il est clair que la langue, le style sous-tend le fond. Tout ce qui est noté, observé a une signification précise et un but déterminé. Rien n'est gratuit. Cela se reconnaît dans la structure variée des différentes oeuvres, elle ne répond pas à un schéma prédéterminé car la forme suit le sujet. Ayant choisi un genre de réalisme social, l'auteur se refuse à toute séduction de l'imagination. La forme est contrôlée, elle se modifie selon les besoins des idées. Nous devons néanmoins en souligner certaines techniques réussies lorsqu'elles font coïncider parfaitement forme et fond: la technique panoramique, le succès des nouvelles morales et la vision épique imprimée aux mouvements de masse.

L'originalité du style vient de ce que le romancier a mis son style au service de sa mission littéraire. Il n'a jamais fait de compromis et n'a pas succombé aux critiques européennes. Convaincu de son rôle, il poursuit inlassablement son but dans un esprit d'honnêteté envers lui-même et envers son peuple. Son mépris des règles

littéraires établies par la métropole peut être irritant, mais il indique une émancipation vis-à-vis de la culture occidentale encore rare de nos jours parmi les écrivains noirs. Que son oeuvre présente certaines maladresses ne fait aucun doute, elle indique néanmoins une orientation nouvelle, une adaptation aux nécessités de l'Afrique à l'heure actuelle. Ousmane Sembène, écrivain noir moderne, libéré de la tutelle de l'Europe, héritier de l'Afrique traditionnelle et du colonialisme s'accepte en tant que Noir. Et nous pouvons espérer qu'il sera suivi dans cette voie courageuse par d'autres hommes de foi qui peu à peu créeront une littérature originale, car il a repensé la littérature pour lui donner une signification réelle et valable dans le contexte africain:

"Je ne suis pas porte-parole
 Je défriche
 un chemin pour ceux d'après
 Je n'ai que mes mots pour armes mes phrases
 pour outils pour ennemi celui de ma Patrie.
 Je suis frère de tous les hommes. Je dis et ne
 fais que renouveler ce que d'autres ont dit
 dans d'autres langues avec d'autres mots sous
 d'autres cieux en d'autres années pour la même
 cause avec la même ardeur, la même foi - foi
 en la liberté et la fraternité des hommes."¹

Sembène Ousmane, romancier, ne cherche pas à se faire une place dans le panthéon littéraire international, mais à marquer de son sceau le mouvement de libération de son peuple et des opprimés en général.

Cette évolution est expliquée ainsi par Franz Fanon dans Les Damnés de la terre:

¹ Chant populaire adapté par Sembène Ousmane dans Chant pour un héros d'Afrique, Pierre Bamboté (S.N.E.D. Tunis, 1962), p. 10.

"La cristallisation de la conscience nationale va à la fois bouleverser les genres et les thèmes littéraires et créer de toutes pièces un nouveau public. Alors qu'au début l'intellectuel colonisé produisait à l'intention exclusive de l'opresseur, soit pour le charmer, soit pour le dénoncer à travers des catégories ethniques ou subjectivistes, il adopte progressivement l'habitude de s'adresser au peuple.

C'est seulement à ce moment que l'on peut parler de littérature nationale. Il y a, au niveau de la création littéraire, reprise et clarification des thèmes typiquement nationalistes. C'est la littérature de combat proprement dite, en ce sens qu'elle convoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale. Littérature de combat, parce qu'elle informe la conscience nationale, lui donne forme, et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives. Littérature de combat, parce qu'elle prend en charge, parce qu'elle est volonté temporalisée."¹

¹ Franz Fanon, Les Damnés de la terre, (François Maspero, Paris, 1970), p. 169.

Chapitre VI

LE ROLE DE L'ECRIVAIN DANS L'AFRIQUE EMERGENTE

En ce XX^e siècle, siècle de la vitesse, dominé par l'essor de la science et des moyens de communication, caractérisé par l'extrême puissance du monde occidental, mais ébranlé par deux guerres mondiales, le monde s'interroge et doute. Il remet en question les valeurs traditionnelles. L'Afrique, au sortir d'une longue obscurité, n'échappe pas à ce sentiment de confusion générale. Et l'écrivain africain, plus que tout autre, cherche à définir son rôle, tâche ardue, puisque les modèles traditionnels s'effondrent les uns après les autres. Si la première génération d'écrivains noirs, nourrie de culture européenne s'est naturellement tournée vers ses anciens maîtres pour apprendre et accepter ou refuser ses exemples, elle s'est vite rendue compte que l'harmonie ne régnait pas au sein des cercles littéraires occidentaux et que là aussi la dissidence dominait. La contestation s'exprimait dans l'essai intitulé Qu'est-ce que la littérature? par Jean Paul Sartre. Il y posait trois questions fondamentales: "Qu'est-ce qu'écrire?", "Pourquoi écrire" et "Pour qui écrire?", questions dynamiques et saines, plus cruciales encore pour un écrivain noir conscient de sa situation particulière que pour un écrivain européen.

Ousmane Sembène a sans aucun doute réfléchi à ces problèmes au cours de sa carrière littéraire et nous allons analyser dans ce chapitre

ses théories sur le sujet, selon ces trois grandes lignes, en interrogeant l'oeuvre, les déclarations publiques de l'auteur, et les autres écrivains noirs de son époque.

Tout d'abord il convient de rappeler "la situation particulière" de la littérature noire d'expression française et de retracer brièvement son évolution pour comprendre son orientation vis-à-vis des trois questions posées. Les écrivains noirs originaires des colonies françaises sont peu nombreux jusqu'à la deuxième guerre mondiale. En Afrique, cela est dû au caractère récent de l'implantation administrative française¹ et à la lenteur de la scolarisation: le taux de la scolarisation se limitait à 10% jusqu'en 1950. Le français était une langue étrangère, il ne fut pas assimilé immédiatement et peu d'étudiants faisaient leur chemin jusque dans les universités françaises. Le Sénégal se trouvait dans une situation privilégiée par rapport aux autres colonies car il était le siège de l'A.O.F. Cela signifie que des lycées et écoles normales avaient été établis dans les centres administratifs de Saint-Louis, Dakar, Rufisque et Gorée. Cette avance s'est maintenue dans les lettres et on remarque qu'encore actuellement la littérature d'expression française y est plus prolifique que dans les autres états africains francophones. Cependant les Antilles, colonisées bien avant l'Afrique, poursuivaient à la même époque un programme de scolarisation plus poussé. Il n'est donc pas surprenant que les premiers écrivains noirs à la pointe du combat pour un traitement égalitaire des Noirs aient été des

¹ L'Afrique Occidentale Française (A.O.F.) a été constituée en 1904.
L'Afrique Equatoriale Française (A.E.F.) a été constituée en 1910.

Antillais: René Maran, Aimé Césaire, et des Guyanais comme Léon Damas. A ce propos il faut souligner que les premiers écrits noirs parus en français sont nés de la domination coloniale et ont été destinés à l'extérieur, à l'Europe, pour faire découvrir et entendre le monde noir. Cette littérature née du déchirement d'une race, dans des circonstances socio-politiques dramatiques, présente dès le début un caractère militant et agressif. Pour se défendre contre l'aliénation croissante qui les gagne et pour s'affirmer vis-à-vis de la culture occidentale, des étudiants martiniquais font paraître en 1932 à Paris une petite revue intitulée Légitime Défense qui attaque violemment le monde occidental et leurs frères aînés assimilés. Cette revue, influencée dans ses idées par la "Negro-Renaissance" aux Etats-Unis, a pour objectif la réhabilitation de la personnalité antillaise opprimée depuis trois cents ans par l'esclavage et le colonialisme. Elle est le premier cri rageur et violent qu'entend le monde noir francophone et qui revendique ses droits au moyen d'une littérature originale. Elle dépasse vite le cercle antillais et atteint les étudiants africains -- dont Léopold Sédar Senghor, l'un des fondateurs de L'Etudiant Noir, revue publiée à Paris en 1934. Cette nouvelle revue met l'accent sur la révolution culturelle car elle veut englober tous les étudiants noirs résidant à Paris. Elle critique l'assimilation culturelle et réclame la liberté créatrice du Nègre en dehors des imitations occidentales alors que Légitime Défense, plus combative, s'attachait également à la révolution politique. Elle suggère également les moyens de le faire en retournant aux sources africaines et en redécouvrant les valeurs traditionnelles. Et c'est de là qu'est parti le grand mouvement

de révolution culturelle noire appelé "Négritude" par Césaire, qui au départ visait à "rattacher des Noirs de nationalité et de statut français à leur histoire, leurs traditions et aux langues exprimant leur âme" (Léon Damas). Ce sont donc ces jeunes écrivains contestataires qui ont amorcé l'émancipation politique et culturelle de l'Afrique francophone et qui ont permis l'épanouissement de la littérature négro-africaine.

Issue de la tradition française parce que née depuis peu et parce que son véhicule est le français, la littérature négro-africaine s'est d'abord conformée aux modèles littéraires français. Jusqu'alors, les écrivains antillais avaient été fortement inspirés par l'école parnassienne qui s'appliquait à fuir la réalité psychosociale. Mais ce mouvement poétique rebutait les jeunes qui y voyaient un symbole de lâcheté de la part de leurs aînés. Les théories de l'Art pour l'Art, le terme Art renvoyant ici à sa conception européenne, appliquées scrupuleusement par ceux-ci, leur semblaient être une trahison car elles niaient leur particularisme. La naissance de la littérature négro-africaine s'est donc effectuée en réaction à l'emprise culturelle française. Mais elle eut lieu à Paris et s'affirma à l'aide du surréalisme qui coïncidait avec ses aspirations. Ainsi, bien qu'elle rejetât le moule littéraire français, elle en fut issue...pour mieux le réfuter. Le jeune mouvement s'insurgeait contre les formes conventionnelles, ce qui reflétait une attitude intellectuelle dominante dans la première moitié du XX^e siècle en France comme dans les colonies. Un sentiment général de désillusion envers les institutions politiques et les valeurs morales de

l'occident dominait. A l'époque où les puissances européennes se laissent entraîner dans des guerres intestines, la francophonie négro-africaine prend conscience de sa situation de colonisé. C'est l'époque où tout est remis en question comme l'atteste Qu'est-ce que la littérature? Si la littérature française a mis cinq siècles pour se poser cette question, la littérature négro-africaine a brûlé les étapes: elle est pratiquement née de cette question. Dès le début, elle était conditionnée par sa situation: née dans un climat de passion, de frustration parce que le Noir était las de son oppression, elle s'est manifestée comme littérature de combat. Elle a réussi dans ses premiers objectifs puisqu'elle a amorcé une libération psychologique, culturelle et politique du monde noir. Mais on peut dire qu'après les indépendances elle s'est trouvée au même stade que la littérature française au point de vue psychologique sinon au point de vue de la perfection formelle. Les thèmes de combat devenus inutiles ou superflus car le racisme et le colonialisme ont changé de nature, elle doit maintenant se régénérer. A la période de révolte, d'affirmation de soi a succédé une période de réflexion. Et c'est à ce moment que les questions de Jean Paul Sartre deviennent vitales pour que cette littérature continue à se développer -- ou peut-être sont-elles inutiles? Peut-être cette littérature, ayant rempli son rôle contestataire vis-à-vis de la France a-t-elle fini sa carrière et doit-elle s'effacer pour renaître plus vigoureuse et variée dans les diverses langues africaines?

Pour Ousmane Sembène, romancier de l'Afrique émergente, à cheval sur deux époques, l'époque coloniale qui lui a donné son inspiration

révolutionnaire et l'époque de l'indépendance, que signifie écrire?

Nous avons mentionné dans l'avant-propos comment il est venu à la littérature et expliqué comment pour lui la prose est un instrument dont il se sert pour partager son expérience avec les autres et exprimer le monde tel qu'il le perçoit. Sembène écrit pour lui-même, pour renforcer le lien entre lui et le monde car l'expression concrétise et actualise les réactions des sens, sensations renvoyées par ce qui l'entoure. Il exprime ainsi cette opération par l'intermédiaire de Diaw Falla dans

Le Docker noir:

"Il se remplissait de ce qu'il voyait. Tout l'intéressait, le touchait, laissant une trace dans le miroir de son imagination."¹

Ces impressions subjectives se fixent dans la mémoire de l'écrivain qui s'en souviendra et les reproduira à un moment donné dans son oeuvre lorsqu'il voudra partager son expérience avec ses lecteurs car le mot écrit a une valeur d'échange, "Car l'intuition est silence et la fin du langage est de communiquer."², comme le dit Jean Paul Sartre le langage est un moyen d'appréhender la réalité d'autrui, et la prose écrite une extension du langage plus fixe, plus définitive qui s'adresse à un nombre plus vaste. Parce que la formulation d'une pensée reflète une attitude, elle implique une prise de position. Dans ce sens, elle est engagée, elle prend ses responsabilités en se faisant publique. Sembène est conscient de cette dimension qu'il poursuit volontairement:

¹ Le Docker noir, p. 123.

² Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, coll. Idées; 1948), p. 28.

"Tu aspirés à devenir écrivain? Tu n'en seras jamais un bon, tant que tu ne défendras pas une cause. Vois-tu, un écrivain doit aller de l'avant voir les choses dans la réalité, ne point avoir peur de ses idées."¹

Par l'intermédiaire d'un de ses personnages dans Le Docker noir, Sembène souligne l'importance de l'engagement pour un écrivain. Il en fait même une condition nécessaire pour atteindre un niveau d'excellence. Cette conception partagée par la majorité des écrivains négro-africains et certains romanciers européens s'oppose à la conception traditionnelle européenne. Elle s'explique si nous considérons les conditions de la vie moderne qui, grâce à un réseau savant et étendu de moyens de communications, font de nous des hommes "sur-informés". Il est actuellement impossible de feindre l'ignorance vis-à-vis de la configuration et des pulsations du monde. L'écrivain n'est donc pas un témoin neutre. Par l'écriture, il s'engage à partager sa vision du monde, à faire l'éloge de ses beautés et à dénoncer ses vices. Et comme le monde est composé d'hommes, d'hommes qui lisent ses oeuvres, ces lecteurs sont entraînés dans un échange de points de vue. En réagissant, ils se trouvent impliqués. Ce raisonnement rejoint celui de Sartre qui déclare que:

"[...] l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité... Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent."²

¹ Le Docker noir, p. 149.

² Jean Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard coll. Idées, 1948), p. 31.

Toute expression a une résonance, la suppression de cette résonance au profit de la forme seule en fait une chose inerte puisque la fonction de l'expression est de communiquer. Mais cela ne veut pas dire que l'aspect esthétique de la littérature est à nier car autant qu'une forme de communication, elle est un art. Seulement l'emprise de la réalité sur l'homme contemporain est telle que la forme vient après l'idée et se modèle sur elle, elle prend un rôle de support et d'efficacité.

Selon Lilyan Kesteloot,¹ les écrivains noirs sont dominés par un sentiment de responsabilité intellectuelle, qui a d'ailleurs poussé certains à écrire. Plusieurs sont venus à la littérature pour des raisons politiques, d'autres parce que l'ambiance contestataire autour de Légitime Défense, de L'Etudiant Noir les a incités à s'exprimer par écrit. Si nous considérons le ferment de révolte qui les dominait devant la situation politique européenne, la situation des Noirs en Amérique où les intellectuels de couleur s'étaient déjà manifestés et leur nouvelle prise de conscience de colonisés dans cette atmosphère, nous comprenons leur conception littéraire. Leur sens de responsabilité envers le peuple noir s'exprime de trois façons: L'écrivain se considère comme porte-parole, prophète dans son pays car il est capable d'interpréter les souffrances, les inquiétudes des siens. Il a compris les causes du racisme, du colonialisme et de la dégénérescence de la race noire. Césaire est de ceux-ci. Dans Cahier d'un retour au pays natal, il envisage ainsi sa mission:

"Et voici au bout de ce petit matin ma prière virile
 que j'en entendais ni les rires ni les cris,

¹Lilyan Kesteloot, Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature, (Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1965).

les yeux fixés sur cette ville que je prophétise, belle,
 donnez-moi la foi sauvage du sorcier,
 donnez à mes mains puissance de modeler,
 donnez à mon âme la trempe de l'épée.
 Je ne me dérobe point.
 Faites de ma tête une tête de proue,
 et de moi-même, mon coeur ne faites ni un père,
 ni un frère,
 ni un fils, mais le père mais le frère, mais le fils,
 ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple.
 Faites-moi rebelle à toute vanité, mais docile à son génie,
 comme le poing à l'allongée du bras!
 Faites-moi le commissaire de son sang.
 Faites-moi dépositaire de son ressentiment.
 Faites de moi un homme de termination
 Faites de moi un homme d'initiation.
 Faites de moi un homme de recueillement,
 mais faites aussi de moi un homme d'ensemencement.
 Faites de moi l'exécuteur de ces oeuvres hautes.
 Voici le temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme."¹

Le poète invoque la foi de ses convictions et la force de mener à bien la tâche dont il se sent investi dans ce poème lyrique. Revenu dans son pays comme l'enfant prodigue mais plus sage, il veut soulever l'apathie et initier le peuple à sa renaissance. S'il doit user de la violence pour cela, ce n'est pas par haine ou par désir de gloire personnelle mais par amour, car il est ce peuple. Le poème insiste sur la mission collective de réveiller et de réhabiliter la conscience noire. Car la conscience noire a été agressée. Elle a besoin des écrivains plus éclairés pour se relever. L'écrivain noir capable d'exprimer le malaise psychologique, obscur de son peuple appartient à celui-ci; il ne peut l'ignorer car dans une perspective existentielle il ferait acte de mauvaise foi. Si l'intellectuel se fait

¹Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, (Paris: Présence Africaine, 1956), pp. 73-74.

entendre pour exposer une situation scandaleuse, il communique ses idées à ceux qui l'écoutent et par là poursuit un but instructif. Mais pourquoi éduquer le peuple si ce n'est pour le libérer de ses entraves? Un autre passage de Qu'est-ce que la littérature? nous paraît ici à propos.

A "Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde: quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quels changements veux-tu apporter au monde par ce dévoilement? L'écrivain "engagé" sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et que l'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer." (pp. 29-30)

En effet les écrivains militants qui se font entendre dès 1930 savent qu'un changement est nécessaire dans la mentalité noire comme dans le traitement des Noirs et c'est pour cela qu'ils écrivent. Sembène Ousmane lui-même s'est décidé à écrire par insatisfaction parce que l'Afrique n'était pas comprise dans la littérature d'alors comme il la percevait. Lui-même souffrait d'être un Noir incompris parmi les Noirs sans défense, sans moyens de combat. Il s'est mis à écrire pour protester, pour encourager son peuple à la résistance, pour le réveiller et lui apprendre que l'avenir était à lui.

Pour Ousmane Sembène, l'écriture est avant tout un acte social pour des raisons que nous venons d'indiquer mais elle correspond aussi

à son identité profonde d'Africain. Elle relève d'une fonction traditionnelle, celle du conteur africain, le griot. En écrivant pour sa communauté, il reflète les tendances d'une époque déterminée par son histoire, sa réalité sociale mais reste conforme en même temps à sa culture qui veut que le griot soit le porte-parole, la mémoire de son peuple. Et puisque l'auteur même se réclame du griot, nous allons maintenant examiner le rôle traditionnel du conteur africain et le rattacher à la conception littéraire de Sembène, le griot moderne.

A l'époque pré-coloniale, les Africains ne disposaient que de langues orales dans de nombreuses régions. Ils avaient ainsi assigné à un membre de leur communauté le rôle de préserver le patrimoine culturel de leur société, pour entretenir la mémoire de l'histoire, des légendes et des contes dans le peuple. Dans sa préface à Soundjata, Djibril Tamsir Niane définit ainsi le rôle du griot dans la société traditionnelle:

"Dans la société africaine bien hiérarchisée d'avant la colonisation, où chacun trouvait sa place, le griot nous apparaît comme l'un des membres les plus importants de cette société car c'est lui qui à défaut d'archives, détenait les coutumes, les traditions et les principes de gouvernement des Rois."¹

Bien que membre d'une caste inférieure, le griot était très respecté. A cause de son érudition, il était au service des castes nobles et servait parfois de précepteur aux enfants des rois. Sa carrière se transmettait de façon héréditaire. Il était attaché à une famille

¹ Djibril Tamsir Niane, Soundjata ou l'époque mandingue, (Paris: Présence Africaine, 1960), p. 8.

de "guelewar" (de sang noble) et, élevé avec les enfants de cette famille, il devenait souvent leur confident ou guide spirituel. Dans la nouvelle Véhi-Ciosane, Ngoné War Thiandum, l'épouse du chef de village a ainsi pour seule amie sa "guevei diudu" (griote généalogique), chargée officiellement de connaître sa généalogie et de la célébrer dans les circonstances officielles. Nous connaissons maintenant le rôle de griot surtout sous cet angle, car ses autres fonctions sont tombées en désuétude depuis la publication de nombreuses oeuvres historiques et littéraires. Le griot ayant perdu maintenant la fonction essentielle de protecteur et gardien du passé se cantonne souvent dans l'éloge des familles, n'importe quelle famille, pour gagner un peu d'argent, dans les circonstances de fêtes, comme nous en voyons un exemple dans le film de Sembène, Borom Sarret. Il prend alors figure de charlatan, figure dépassée par le mouvement d'évolution moderne, non qu'il soit moins populaire, car les chefs d'état, les hauts fonctionnaires l'utilisent durant leurs campagnes électorales et les inaugurations officielles, mais parce qu'il a perdu sa fonction profonde. Traditionnellement, le griot, sert de lien avec le passé qu'il enseigne aux membres de sa communauté. Il le fait à partir de données historiques qu'il présente à sa manière sous forme de poèmes épiques, récités et chantés, accompagnés de la kora. Ces poèmes contiennent toute la philosophie, la morale religieuse ou non de sa société. A l'époque moderne, Senghor a repris et adapté cette tradition dans certains de ses poèmes à tendance épique comme "Kaya-Magan" ou "Chaka"¹ qui suggèrent

¹Léopold Sédar Senghor, Poèmes, (Paris: Seuil, 1964).

le rythme africain par leur forme et qu'il écrivit pour être chantés, accompagnés par la kora. A cause de la forme employée pour réciter ces poèmes épiques, le griot a été défini comme l'équivalent du troubadour en Europe au moyen-âge. Il est vrai qu'il amuse lorsqu'il chante, cela fait partie de son but éducatif. Il présente des connaissances sérieuses et des vérités morales sous une forme plaisante, par le chant et la musique qui illustrent les sentiments des héros et l'impression de mouvement durant la narration. Il sait s'adapter à son sujet comme à son auditoire:

"Aussi le traditionaliste est-il maître dans l'art des périphrases, il parle avec des formules archaïques ou bien transpose les faits en légendes amusantes pour le public, mais qui ont un sens secret dont le vulgaire ne se doute guère."¹

C'est peut-être pour cela que son rôle a été interprété ainsi dans la définition simplifiée que lui donne le petit Larousse: "griot: sorte de sorcier en Afrique occidentale". Car il est le réservoir des connaissances de la tribu. En tant que tel, il est érudit, peu accessible à moins qu'il ne s'adapte au niveau de compréhension des autres. Le griot existe toujours dans les campagnes où il a gardé parfois son pouvoir d'antan. Son influence y est très importante car il complète l'éducation moderne, fonctionnelle en entretenant la mémoire du passé collectif exclusivement africain et en transmettant les valeurs morales inhérentes au groupe. Il ne raconte pas seulement les hauts faits du passé mais aussi des incidents actuels et réels qui ont une portée morale.

¹ Djibril Tamsir Niane, Soundjata ou l'époque mandingue, p. 110. Paris, 1960.

Il est donc chargé de l'éducation spirituelle des jeunes et, par là, peut contrebalancer les influences étrangères aliénantes. Le griot n'est ni individualiste, ni artiste dans le sens européen du terme. Il a un rôle à jouer dans sa société, un rôle communautaire d'éducateur. Sa fonction est celle du peuple. Il interprète le passé et le présent pour le bénéfice des siens. Ses activités ne sont pas considérées comme artistiques car il traduit simplement le caractère et les préoccupations des siens. Ce sont ces dernières fonctions du griot qui nous intéressent particulièrement car Sembène Ousmane s'en est inspiré. Certains personnages remplissent ce rôle dans son oeuvre littéraire. L'aveugle Maïmouna, dans Les Bouts de bois de Dieu, a perdu l'usage de ses yeux, mais elle a reporté ses facultés sur une perception plus aiguë des hommes. Personnage équivoque, un peu mystérieux, elle perçoit les sentiments des hommes intuitivement et traduit son angoisse dans une mélodie tirée d'une légende ancienne qui encourage la résistance et commande le combat patient sans violence inutile. Son chant est une allégorie du combat que mènent les ouvriers; il est aussi un avertissement. Le griot situé au centre de la nouvelle intitulée Véhi-Ciosane, lui, conscient de sa fonction et juge des événements, ne peut se résoudre au silence devant l'hypocrisie dont il est témoin. Son rôle de gardien des coutumes et de la morale le lui interdit. Dans la nouvelle, il quitte le village plutôt que d'être associé à l'hypocrisie générale et au déshonneur, mais dans le film il revient après un temps d'hésitation car s'il est incapable de proclamer la vérité chez lui, où donc pourra-t-il exercer ses fonctions et quelle est la nature de ses fonctions ?

Du griot, Sembène retient la faculté d'interpréter la réalité pour le peuple et de la lui faire connaître. Il fait comme lui un travail de moraliste en dénonçant violence, corruption, malhonnêteté, lâcheté.

Il se considère comme la voix du peuple:

"Mais quel est l'homme qui pourrait apprendre l'homme à travers sa charpente, son état d'âme, sa grandeur, sa faiblesse? Qui nous parle de demain? Qui voit mieux la récolte de demain, sinon l'écrivain? Lui seul peut fouiller les consciences, celle de l'agronome, du médecin, du forgeron, du cordonnier, de nos dirigeants actuels. L'écrivain n'est pas un type unique. Il est la multitude du peuple."¹

Ce sentiment de responsabilité envers les membres de sa société et cette communion ou identification intrinsèque avec eux appartiennent bien à une conception artistique africaine. Ils font partie d'une philosophie qui englobe l'art comme expression dynamique du rythme de la vie, une manifestation collective de la conscience humaine. Car l'art en Afrique est fonctionnel, collectif et par là engagé.

L'homme noir est le centre d'un monde formé de cercles concentriques qui va des dieux aux espèces animales, végétales et minérales. Sa position centrale lui vient de son existence vivante, dynamique. Il vit dans un univers d'interaction entre les diverses forces vitales. Tout rapport entre ces forces se fait dans un jaillissement spontané, créateur qui est chant, poésie, connaissance.

"La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation."²

¹ L'Harmattan, p. 137.

² Léopold Sédar Senghor, Liberté 1. Négritude et humanisme, (Paris: Seuil, 1964), p. 203.

La création artisanale comme la création artistique s'opère lorsqu'elle correspond au rythme cosmogonique. Ainsi dans L'Enfant noir, le père forgeron ne peut forger un bijou d'or qu'avec l'accord de son serpent protecteur, après s'être purifié, car la transmutation de l'or en bijou est une opération sacrée. Elle indique une communion unique entre l'artisan et le métal. Le griot et la famille participent également à la transformation par le chant qui insuffle au forgeron son énergie créatrice. Son travail achevé avec succès, l'artisan exécute une danse de joie pour renforcer le lien avec les forces sacrées qui l'ont assisté. L'objet ainsi réalisé n'est pas l'oeuvre d'un spécialiste mais le résultat d'un concours de forces collectives animées d'une connaissance intuitive en harmonie avec l'univers. L'art en Afrique est fonctionnel dans le sens qu'il est instrument de connaissance. "Il est fait par tous et pour tous" (Senghor). Même lorsqu'il est pratiqué par des professionnels de la littérature comme le griot ou Sembène, il retient ces qualités de participation et d'échange dynamique car l'inspiration de l'écrivain vient du monde qui l'entoure et retourne vers les autres une fois cristallisée. L'art est engagé car il exprime les circonstances et le tempérament personnel de l'auteur. Il contient son ethnologie, son histoire, sa géographie comme nous l'avons déjà noté pour Sembène dans cette étude. Sembène écrit pour répondre à un appel, une nécessité intuitive, et se soucie fort peu de la longévité de sa contribution littéraire. L'art africain est un rituel qui appartient au présent. Utilitaire, l'oeuvre ou l'objet d'art est abandonné après usage. Lorsque la forme ne convient plus, comme peut-être les formes littéraires

européennes et la langue française pour notre auteur, parce qu'elle n'est plus à l'image de la société en question, elle est modifiée ou rejetée. Seul l'esprit créateur intuitif et collectif compte et demeure, apparaissant sous des formes différentes selon les besoins de la communauté à un moment donné, dans un lieu spécifique.

"[...] tout art est social. Le griot qui chante le Noble à la guerre le fait plus fort et participe à la victoire. Quant il psalmodie le geste d'un héros légendaire, c'est l'histoire de son peuple qu'il écrit avec sa langue, en lui restituant la profondeur divine du mythe. Jusqu'aux fables qui, par-delà rires et pleurs servent à notre enseignement. Par la dialectique qu'elles expriment, elles sont un des facteurs essentiels de l'équilibre social."¹

La conception littéraire d'Ousmane Sembène est intéressante car elle découle de son expérience à l'extérieur et à l'intérieur de l'Afrique. Elle s'est façonnée au contact du monde européen et du monde africain. Comme le héros de O pays, mon beau peuple, Oumar Faye, Sembène s'est embarqué pour la France par esprit d'aventures, parce que l'Europe exerçait une attraction violente sur tous les jeunes Noirs qui n'en connaissaient que les manifestations de puissance et d'autorité dans leurs pays. Son expérience européenne, servit à renforcer ses liens avec sa propre culture au lieu de les perdre. Au contact de l'Europe, il apprit la discrimination raciale à laquelle étaient sujets les Noirs; il apprit aussi la solidarité des hommes au niveau des classes sociales. Cela l'a poussé alors à remettre en perspective sa propre situation dans un contexte universel plutôt que régional. Partageant son temps entre le

¹ Léopold Sédar Senghor. Liberté 1. Négritude et humanisme, pp. 207-208. Paris, 1964, pp. 207-208

milieu ouvrier et le milieu intellectuel, il est naturel qu'il ait assimilé les conceptions artistiques existentialistes et les conceptions marxistes, car celles-ci liaient les deux milieux qu'il fréquentait et donnaient un certain équilibre à son expérience humaine. Le dynamisme intellectuel européen de l'époque et l'intensité de son expérience quotidienne sur les docks de Marseille l'ont poussé à ré-examiner son héritage culturel et sa condition d'Africain dans un contexte plus large. N'ayant jamais été touché que superficiellement par la civilisation occidentale puisqu'il n'avait presque pas fréquenté les écoles françaises au Sénégal, et qu'il travaillait parmi d'autres Noirs exilés en France, Sembène a gardé une identité purement africaine. Celle-ci s'est simplement affirmée et enrichie au cours de ses voyages. En effet, à son départ pour l'Europe, Sembène était encore un très jeune homme qui suivait le cours de l'évolution générale. Sa personnalité n'était pas encore absolument formée. Du monde, il ne connaissait que son pays, colonisé et dominé par la puissance rayonnante de la France. Lorsqu'il s'est engagé dans l'armée française, il l'a fait par idéalisme, parce qu'il s'identifiait à ce pays qui le dominait. Mais à son arrivée dans ce pays dont on lui avait parlé avec admiration, il prit conscience de sa situation inférieure. Au contact d'Africains qui venaient de régions très diverses en Afrique, il a commencé à s'interroger et à concevoir son identité avec plus d'ampleur. Il n'était plus sénégalais mais africain, mais noir. Il s'est rendu compte qu'il appartenait à un grand ensemble, un ensemble opprimé moralement et physiquement. Il a ressenti avec force sa faiblesse objective et le

potentiel qui existait dans le nombre, si celui-ci pouvait s'organiser et se soulever en masse. Cette prise de conscience acquise, il fit ses premières armes dans l'action syndicale puisqu'il organisa le premier groupement des travailleurs noirs en France. Pourtant cette activité était limitée, elle touchait les Noirs expatriés. Or Sembène n'a jamais perdu de vue le lieu de ses origines. Il aurait pu devenir politicien, solution difficile car la politique est manipulée par ceux qui dominent. Trop de concessions sont nécessaires, et il est facile d'éliminer un indésirable dans ce milieu. Pour des raisons pragmatiques et parce qu'il était attiré par l'activité artistique, il préféra se tourner vers l'écriture comme arme, instrument de changement. La littérature est plus subtile, plus flexible dans le sens qu'elle exerce une influence sous-jacente et qu'utilisée adroitement, elle est somme toute, plus efficace. Car les masses doivent être préparées psychologiquement avant de se plonger dans des changements concrets dont elles ne sauraient que faire sans les avoir désirés profondément et clairement auparavant et sans savoir quelles étaient ses aspirations pour l'avenir. Cette évolution dans la prise de conscience et la pensée de Sembène, nous la percevons à travers son cheminement personnel concret et à travers son oeuvre qui s'est manifestée d'abord en France puis en Afrique, qui est passée de l'expression écrite à l'expression cinématographique.

L'originalité de Sembène parmi les écrivains noirs vient de ce qu'il n'a jamais été fasciné par le monde occidental au point de perdre son identité profonde. Au contraire de nombreux intellectuels noirs formés dès leur jeune âge dans la tradition française, Sembène

n'a jamais perdu contact avec sa culture, entouré en France comme au Sénégal d'Africains non-intellectuels, c'est-à-dire culturellement proches de leurs traditions. Il s'est mis à écrire pour actualiser et communiquer ses sentiments sur les rapports entre le monde blanc et le monde noir, mû par un sens de devoir et d'honnêteté. Cette attitude, qualifiée de militante, ne représente en fait qu'un souci de proclamer ce qu'il considère comme la réalité et la vérité. Acceptant son talent de conteur et de clairvoyance, il associe son activité à celle du griot traditionnel et se sent guidé par une obligation qu'il doit à son peuple. Il a donc assimilé de l'Europe ce qui lui convenait en tant que Noir, et fort de cela est retourné dans son pays, prêt à partager ses propres découvertes, prêt à travailler à sa manière à la reconstruction de son peuple dont il ne s'était vraiment dissocié, psychologiquement ou physiquement. Car garder pour lui-même ce qu'il a appris au cours d'une vie variée et mouvementée dans sa condition de noir contrecarrerait les règles de sa société. Conscient de son identité noire, chargé de son histoire et de sa personnalité africaine, il a été poussé à écrire pour dénoncer le scandale du colonialisme, l'indignité du racisme et pour participer à son éradication. Sembène est un produit de son époque et de l'Afrique colonisée mais un produit non-aliéné. L'action qu'il a menée avant l'indépendance pour la réhabilitation de l'homme noir ne s'est pas arrêtée après la libération politique de son pays car il avait déjà pris conscience des causes et des manifestations de la faiblesse de sa race. Elles étaient extérieures aussi bien qu'intérieures et seule une reconquête de la personnalité noire pouvait lui

permettre d'évoluer dans un sens qui était bien le sien. Pour cette raison, Sembène a continué son éducation des masses suivant les lignes qu'il s'était tracées au départ. Son objectif n'a pas changé car dès le début il avait compris la situation dans son ensemble, au niveau de la race noire, avec ses ramifications politiques et économiques. L'échec du mouvement de la Négritude vient de ce qu'il voulait retrouver intellectuellement l'essence de l'âme noire et minimisait les données politiques et sociales qui servaient à opprimer les Noirs; lors de l'indépendance les tenants de la négritude ont crié victoire. Or dix ans après ils doivent se rendre à l'évidence que rien n'a beaucoup changé. L'indépendance politique n'a pas apporté aux peuples africains la liberté et la dignité qu'on en attendait. Les valeurs de la négritude étaient basées sur de fausses prémisses car les intellectuels comme Senghor, Diop, et même Césaire étaient eux-mêmes nourris de culture européenne et raisonnaient à l'europpéenne. Ils vivaient à l'écart de la masse et élaboraient leurs théories dans le milieu universitaire parisien. C'est ainsi qu'un précurseur comme René Maran, au service de l'administration française, prenait la défense des Noirs de l'Oubangi-Chari sous la férule coloniale, par souci de justice universelle plutôt que par identification profonde. Son attitude très louable demandait un certain courage; elle était valable dans la mesure où il influença un changement, mais ce changement n'affectait pas la situation générale. Les poèmes de révolte et d'affirmation de la race noire engendrés par les concepts de la négritude ont affecté l'optique des Blancs, ils ont servi le conflit personnel des poètes en

leur donnant l'occasion de justifier leurs origines dans le contexte européen, mais ils n'ont pas modifié la mentalité de la masse qui, d'ailleurs, n'avait pas ces problèmes psychologiques. La masse, soumise, s'identifiait bien à ses origines, son seul problème venait de la domination française. Ainsi la négritude s'adressait essentiellement à l'élite intellectuelle noire, partagée entre l'Occident et l'Afrique, mal acceptée par l'Occident et indécise vis-à-vis de sa culture traditionnelle. Parce qu'il ne fait pas partie de l'élite, Sembène, d'une génération plus jeune, n'a jamais éprouvé le déchirement de Camara Laye, pris entre deux modes d'existence. Il n'a pas ressenti le conflit de l'intellectuel confronté par deux formes de pensée comme Cheik Hamidou Kane, captivé d'une part par la vitalité et la diversité de la pensée matérialiste européenne et attaché d'autre part à son éducation mystique musulmane, incapable donc de faire une synthèse valable entre ces deux tendances opposées. Il est allé plus loin que Ferdinand Oyono et Mongo Béti dans la révolte car ceux-ci n'avaient réussi qu'à exprimer un malaise né de la confrontation avec une culture dominante, étrangère à leur personnalité, de façon émotionnelle, sans dominer leurs sentiments de frustration et sans les rattacher à un système plus large. La période post-indépendante a mené nombre d'écrivains au désarroi car elle n'a pas apporté de changements, les changements qu'ils espéraient d'après leurs déductions logiques. Certains restent fidèles à leurs thèmes de renaissance culturelle avec plus d'amertume peut-être car leurs espoirs ne se sont pas réalisés comme prévu et que leur public s'est réduit. D'autres poursuivent la voie de l'engagement révolutionnaire, mais comme les problèmes se sont intériorisés et régionalisés,

leur choix est restreint. Ils se font les porte-parole du gouvernement ou ils continuent à défendre la masse de façon modérée par crainte des autorités en place. De manière générale, les tendances se sont diversifiées à cause des limites géographiques et de la situation particulière de chaque pays. Les thèmes se sont individualisés pour répondre à la personnalité propre des artistes et à leurs conditions sociales. Finalement certains, comme Rachid Boudjedra ou Yambo Ouologuem, se sont volontairement exilés pour échapper à la contrainte. Leurs oeuvres présentent une plus grande liberté d'expression. Elles témoignent de leurs préoccupations panafricaines. Mais significatives et puissantes au départ, ces oeuvres semblent s'essouffler et se rétrécir par manque de stimulation, de contact direct avec la réalité qu'ils décrivent d'un point de vue de plus en plus personnel, de plus en plus éloigné du centre vital. Ils finissent par exprimer leurs souvenirs, une autre époque. Sembène, au contraire, a opté pour l'engagement à l'intérieur de son pays et à travers l'Afrique. Il a été aidé en cela par une politique relativement libérale dans son pays. Ceci dit, le pouvoir officiel ne l'encourage pas et ne lui rend pas la tâche facile. Tant qu'il s'est cantonné dans la littérature, à laquelle n'avait accès que l'élite qui ne partageait pas ses idées révolutionnaires et prolétaires il ne présentait pas de danger réel. Mieux valait le laisser écrire que de le poursuivre et de risquer qu'il s'engage dans une voie plus directe et concrète. Mais Sembène lui-même s'est aperçu des limites de la voie qu'il s'était choisie. Depuis 1960, il tente d'explorer d'autres alternatives. La plus naturelle et la plus évidente pour un artiste est le

cinéma dont nous allons nous entretenir plus loin. Le cinéma permet effectivement de communiquer de façon directe et contourne l'obstacle de la langue. Il laisse une impression plus forte dans l'immédiat en utilisant plus de ressources sensorielles. Sembène a mené cette tâche avec succès, il a réussi à présenter ses films dans les régions les plus reculées au Sénégal et dans d'autres pays d'Afrique malgré le monopole des salles de cinéma contrôlées par des sociétés françaises qui refusaient de projeter ses films. Avec des moyens financiers minimes, il a financé la présentation de ses films dans les milieux noirs déshérités, encourageant la discussion des situations exposées après la présentation. La réaction du public l'a encouragé car, après un moment de surprise, celui-ci se reconnaissait dans les personnages et se trouvait impliqué de façon active. Pourtant cette voie présente certains inconvénients. Les films sont difficiles à financer, un cinéaste est souvent réduit au "mégotage" et le gouvernement refuse de subventionner une entreprise aussi controversée. Sembène s'est alors tourné vers le journalisme. Avec quelques intellectuels engagés, il a créé la revue Kaddu publiée en ouolof, langue généralement parlée au Sénégal. Cette initiative représente une prise de position politique claire: elle prescrit le retour à la langue africaine et combat l'influence française encore prédominante. Elle veut informer la masse tenue dans l'ignorance par les journaux en langue française qu'elle ne peut comprendre. Cependant il y a un obstacle à surmonter: le ouolof est une langue orale. Il a fallu le transcrire phonétiquement. Cette expérience de Sembène et ses collègues est difficile à évaluer car elle est trop récente. Elle a eu

du mal à se maintenir car les Sénégalais ne sont pas habitués à lire le oulof et les moyens financiers manquent. Les autorités tentent de décourager cette initiative comme celle du cinéma africain naissant en ne leur accordant pas de subsides car elles menacent indirectement leur pouvoir, le gouvernement ne voit pas d'un bon oeil l'éducation et l'africanisation des masses puisqu'il poursuit une politique néocolonialiste.

Ousmane Sembène tient une place importante au sein de la communauté intellectuelle africaine bien qu'il soit à l'écart des groupes conventionnels car il a interprété son rôle d'écrivain de façon tout à fait personnelle. Grâce à une conscience non-aliénée, il sait dominer les problèmes qui le concernent et peut tourner tous ses efforts vers la résolution de ceux-ci. Car ce sont bien de problèmes que Sembène entretient ses lecteurs -- non pas de problèmes psychologiques ou philosophiques, sinon indirectement mais réalistes et fondamentaux pour un continent en état de transition. Dans une certaine mesure influencé par sa formation marxiste, il ramène toujours le désarroi de la masse à des conditions extérieures imposées arbitrairement. On peut se demander tout de même pourquoi l'auteur se préoccupe tant de la destinée du peuple. Et ici nous devons faire appel à la tradition dont il est issu. Car en Afrique l'écrivain n'est pas un individualiste qui vit en marge de sa société et qui écrit pour exorciser ses démons familiers. L'artiste a envers la collectivité une fonction définie et une responsabilité: il est la voix du peuple et doit se soumettre à ce rôle actif. Il fonctionne à l'intérieur de la société et pour elle au lieu de s'affirmer

par le refus de participation au mouvement général. Il est en harmonie au lieu d'être en porte-à-faux avec son peuple. Le rôle de Sembène en tant que griot moderne est vital dans un pays où la masse n'est pas consultée. Il a une obligation morale envers ce peuple qui n'est pas en mesure de surmonter lui-même ses vicissitudes. Pour Sembène l'expression artistique est un acte de foi, si bien que les questions posées par Sartre: Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrire? Pour qui écrire? se recourent et sont inséparables. Il écrit parce qu'il est africain et pour les Africains -- l'écriture est pour lui une manière d'être noir. Différentes idéologies européennes lui ont donné une perspective nouvelle sur la situation africaine mais ses motivations de base viennent du plus profond de sa tradition. Il a réussi comme peu d'artistes noirs à faire une synthèse entre l'Afrique et l'Europe car il a adapté des perspectives idéologiques et des méthodes occidentales à un rôle traditionnel. En tant que griot moderne, il a su s'adapter aux temps nouveaux sans perdre pour cela son identité profonde. Sembène ne chante pas accompagné par la kora, il écrit, il fait du cinéma, il publie des journaux, et crée ainsi une harmonie cohérente entre son héritage culturel et l'apport de la technique moderne.

Chapitre VII

OUSMANE SEMBENE ET LE CINEMA

Il nous a paru indispensable de consacrer un chapitre de cette étude à l'oeuvre cinématographique d'Ousmane Sembène car celle-ci fait partie de sa conception artistique globale. Elle est liée à son oeuvre littéraire dans la mesure où quatre films sont tirés de ses nouvelles et romans. La production littéraire de l'auteur s'est également ralentie au profit du cinéma depuis 1962. Cette évolution est intéressante et Ousmane Sembène l'explique ainsi:

"Actuellement le roman par rapport au cinéma africain est en nette décadence. Pour moi le cinéma est la meilleure école du soir [...] Et dans la salle vient tout le monde: des hommes, des femmes, de gauche ou de droite; ce qui fait donc que le cinéma est plus accessible."¹

Ousmane Sembène s'oriente de plus en plus vers le cinéma pour des raisons pratiques: le cinéma est populaire. Il peut jouer un rôle culturel et politique, et offrir une alternative de points de vue à une population peu informée. Or, comme nous l'avons vu précédemment, ce souci d'information sous-tend l'oeuvre artistique d'Ousmane Sembène. S'il a produit sept films de 1962 à 1974, à la cadence d'un tous les deux ans alors qu'il est resté huit ans sans écrire, il semble

¹ Carrie D. Moore, Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène. Appendix I: "Interview with Ousmane Sembène, (Ph. D. Thesis, Indiana University, 1973), pp. 219-220.

maintenant se stabiliser et mener de front ces deux formes d'expression:

"Donc entre le roman et le cinéma, pour le peuple je suis pour le cinéma mais pour moi individuellement je suis pour le roman."¹

Il espère ainsi rester fidèle à sa conception artistique, alliant un besoin d'expression personnelle à une mission sociale qu'il considère comme primordiale, comme le souligne Paulin Vieyra.:

"En somme, il vient au cinéma par nécessité. En se rendant compte qu'avec ses romans et ses nouvelles, il n'atteint qu'un petit nombre de gens, précisément ceux-là qui ont déjà à leur disposition quantité de possibilités de se cultiver parce qu'ils savent lire et écrire le français. Au nombre de ceux-ci se trouvent une majorité de lecteurs européens. Ousmane Sembène décide de porter ses réflexions au niveau du peuple."²

Il reste que la contribution d'Ousmane Sembène au cinéma africain est très grande. Il a été le premier à réaliser des longs métrages de fiction, et ses films ont remporté de nombreux prix dans les festivals internationaux. Cela a attiré l'attention sur un cinéma africain jeune, certes, mais dynamique et qui s'affirme de plus en plus.

Dès 1960, après avoir écrit trois romans, Sembène se rend compte des limites de la littérature qui ne correspond pas de façon satisfaisante à sa conception artistique. Il pense alors à d'autres moyens d'expression tels que le cinéma. Mais il observe que le cinéma africain n'existe pas à proprement parler. Le cinéma est certainement présent depuis le début du siècle au Sénégal. Mais il a d'abord été destiné

¹ Ibid., p. 220.

² Paulin Soumanou Vieyra, Sembène Ousmane, cinéaste, (Paris, coll. Approches, Présence Africaine, 1972), p. 144.

aux Européens exilés, puis il a servi d'instrument de propagande aux colons. Deux compagnies de distribution se sont installées en Afrique de l'ouest, la COMACICO puis la SECMA; elles font circuler des films qui renforcent le stéréotype du Blanc supérieur au Noir. La série des "Tarzan", par exemple, a été très populaire. Le Blanc y était toujours brave, fort et généreux. A l'occasion, il sauvait un pauvre Noir, présenté généralement dans le rôle de porteur ou de "boy" naïf et docile. A côté de ces films commerciaux destinés au public américain, européen et africain apparaissent dès 1929¹ des films de voyage, des documentaires réalisés en Afrique par des Européens. Ils reflètent les préjugés de l'époque, montrant l'Afrique comme un continent sauvage, peuplé de primitifs. L'exotisme et le sensationnel abondent et renforcent l'image que se fait l'Europe de ce continent méconnu. Pourtant des films tels que Nanouk (1922) de Flaherty ouvrent la voie à un genre plus réaliste en Europe par leur traitement objectif d'une société non-européenne. A partir de 1950, les courts-métrages cherchent à cerner les vérités de l'Afrique avec des images et un commentaire plus objectif. Nous citerons dans le genre ethnographique La Circoncision, Les Maîtres fous de Jean Rouch, Les Statues meurent aussi de Chris Marker et Alain Resnais. Certains commencent à se pencher sur des problèmes humains et à les analyser comme Come Back Africa de Rogosin sur la situation des Noirs en Afrique du sud ou Moi un Noir de Jean Rouch sur la misère dans une ville africaine. C'est ce cinéma non commercial qui va inspirer de jeunes Africains et les

¹Avènement du cinéma parlant.

inciter à présenter leur propre point de vue en réaction à la vaste production européenne qui contribue à renforcer un stéréotype. Après la deuxième guerre mondiale donc, quelques-uns vont étudier le cinéma en Europe comme Blaise Senghor, Yves Diagne et Paulin Vieyra qui réalisa le premier court-métrage négro-africain intitulé Afrique-sur-Seine en 1955. Mais à leur retour en Afrique, ceux-ci sont assignés aux "actualités" et produisent des courts-métrages d'information sous l'égide du gouvernement français. Devant cette situation et conscient du pouvoir que le cinéma exerce sur le peuple, Sembène décide de se diriger dans cette voie. Après avoir posé sa candidature dans diverses écoles en France, en Amérique, en Russie, il est admis comme boursier en 1961 pour un stage de dix mois aux studios Gorki à Moscou. Là, il a la chance de travailler sous la direction de deux grands cinéastes russes, Donskoï et Guerrassimov. Déjà formé au marxisme durant ses activités syndicales à Marseille dix ans plus tôt, il s'adapte facilement aux théories qu'on lui inculque. Sa conception fonctionnelle et réaliste de l'art déjà appliquée par lui avec ses trois premiers romans, se trouve renforcée et se confirme aux studios Gorki. On notera ainsi dans son oeuvre cinématographique de nombreux parallèles avec son oeuvre littéraire, en particulier l'importance du message social et la mise en scène de fresques humaines situées dans des milieux peu privilégiés.

Son premier film, Borom Sarret¹, sorti en 1962, reçut le Prix de

¹Ce titre signifie "bonhomme charrette" en écriture phonétique, terme familier employé par les dakarois pour nommer le charretier.

la Première Oeuvre au festival de Tours. Ce court-métrage d'une demi heure se distingue par une économie de moyens techniques et par une sobriété de ton qui lui confèrent une valeur dramatique et tragique puissante. Le film est centré sur un personnage, le charretier. Il le suit au cours d'une journée de travail, au départ semblable à toutes les autres. La première séquence commence au point du jour. L'homme fait ses prières, la scène d'arrière-plan le place dans son milieu social. La femme vaque aux occupations matinales dans la cour d'une pauvre concession au coeur de la Medina à Dakar. L'impression de misère se précise lorsque nous le voyons atteler le cheval maigre à la charrette et quand la femme lui tend son déjeuner, quelques morceaux de cola. Puis la caméra nous mène dans les rues avoisinant le marché, centre de dynamisme de la Medina. C'est là que le charretier commence sa journée de travail. Il transporte des marchandises aussi bien que des gens. Cela se fait sans accompagnement de dialogue. Peu importe, l'homme a ses clients et suit la routine journalière. Un fait pourtant retient l'attention: la moitié de ces clients ne paient pas, ils sont encore plus démunis que lui. Mais il ne leur refuse pas ses services par solidarité humaine aussi bien que pour se donner l'impression de travailler. Cette attitude fait contraste avec sa réaction envers un mendiant cul-de-jatte qu'il regarde avec fatalisme tout en mâchant son déjeuner frugal et en disant: "A quoi bon, ils sont comme des mouches." Une atmosphère de résignation pèse face à cette série de personnages qu'il rencontre au cours de la journée. Tous souffrent de la même misère sans espoir malgré leur vaillance et leur

souci de dignité, comme en témoigne le chômeur qui se lève chaque matin depuis six mois pour chercher un emploi qui de toute évidence ne se matérialisera pas. L'après-midi, notre charretier erre dans les rues à la recherche d'une occasion lucrative. Et c'est là que commencent ses déboires. A mesure que la journée s'avance, il est de plus en plus préoccupé par l'argent qu'il doit rapporter à la maison pour faire manger sa famille. Alors qu'un sentiment de désespoir de plus en plus aigu s'installe en lui, un griot le croise. Il s'arrête et va se réfugier pendant un moment dans le rêve et l'illusion. Le griot, manifestement un charlatan comme le prouve son apparence prospère, voit en lui une proie facile et se met à lui chanter la généalogie de sa famille évoquant les splendeurs passées. Pour la première et dernière fois dans le film le charretier se prend à sourire. Un autre confirme, devant un public attentif, ses rêves secrets de grandeur causés précisément par son état de misère sans issue. Reconnaisant, il donne au griot tout ce qu'il a gagné le matin. Et pouvons-nous le blâmer? Sa réaction est tellement humaine quand nous considérons la vie triste et morne de cet homme entouré d'un petit peuple qui vit dans les mêmes conditions. Le griot lui a apporté un rayon de soleil, si rare et si précieux. Bien vite cependant la réalité s'impose de nouveau sous l'aspect d'un père qui veut porter son enfant mort au cimetière. A la porte du cimetière le garde réclame à l'homme un permis d'inhumation; celui-ci ne peut produire les bons papiers et le charretier le laisse là après avoir déchargé le cadavre. Le "borom sarret" n'est pas insensible, il s'est endurci, habitué à ce genre de situation chez lui et

chez les autres. Son attitude nous frappe dès le début du film car il garde toujours un masque impassible. Il semble indifférent alors qu'en réalité les dégradations dues à la misère dont il est témoin font partie du quotidien. Sembène joue du contraste entre la réaction du charretier et celle qu'il attend de l'auditoire scandalisé. Avec une économie de mots mais des images fortes, il réussit à faire un réquisitoire probant contre la misère inhérente à la population de la Medina, et sur ses conséquences psychologiques. Finalement, la journée pratiquement finie, un homme portant pantalon, chemise blanche donc probablement un fonctionnaire, un homme déjà familier avec le monde blanc, tranchant sur son milieu habituel, lui demande de déménager ses effets et de les porter dans le quartier européen du Plateau. Or les charrettes sont interdites dans cette partie de la ville. Après maint refus le "borom sarret" se laisse convaincre, conquis par l'anticipation du gain. Cette décision risquée s'avère fatale. Sa charrette est confisquée par un gendarme et le client disparaît dans un taxi sans avoir payé, aussitôt qu'il arrive dans le quartier interdit aux pauvres. De retour à la concession, la tête basse, plus désespéré que jamais, et les mains vides, il reçoit dans ses bras son dernier-né, tandis que sa femme quitte la cour d'un pas décidé avec ces mots: "Je te promets qu'on mangera ce soir."

Nous avons choisi d'analyser ce film en détail car il nous paraît excellent d'une part et d'autre part parce qu'il se prête à la comparaison avec l'oeuvre littéraire du point de vue technique aussi bien que du point de vue thématique.

Ce film est axé sur deux plans, individuel et collectif. Comme chez Marc Donskoï, on y reconnaît un sens exact du rapport entre les personnages et leur milieu ainsi que l'évocation de la lente formation d'un homme au sein des forces contradictoires de la vie, tout cela exprimé dans un style direct et dépouillé. Le récit est centré sur le personnage du charretier et nous le voyons vivre une journée de travail. C'est bien une victime, mais il est aussi témoin de la misère des autres, semblable à la sienne ou plus prononcée encore. Il est toujours en mouvement et traverse des régions variées où il prend des clients représentatifs de celles-ci: le chômeur, la marchande pauvre et besogneuse, le cul-de-jatte, la femme enceinte et son mari, le père et son enfant mort, le fonctionnaire. Sembène réussit ainsi à bâtir toute une fresque humaine et vivante qui nous renseigne sur le milieu du charretier par association. Une entente tacite existe entre l'homme et ses passagers car ceux-ci représentent des variantes du même mal. Leur drame intérieur a bien une origine sociale mais en introduisant la femme enceinte, prête à accoucher et le père qui va enterrer son petit, l'auteur accorde une dimension universelle à son sujet. Un certain lyrisme se dégage du "borom sarret" témoin de la condition humaine. Il rappelle le passeur, dans le roman de Herman Hesse Siddharta, qui regarde les hommes passer dans son bateau d'une rive à l'autre comme dans la vie. Et de fait, le visage impassible du charretier suggère cette image du sage qui a renié le monde. Mais Sembène n'est pas un adepte des philosophies orientales mystiques. Notre charretier a des enfants à nourrir. La réalité le talonne et le conduit au désespoir.

L'usage du dialogue est rare. Les phrases échangées par le charretier et ses clients sont pratiquement inintelligibles. Chaque fois, le discours consiste en un commentaire bref sur la situation désespérée des protagonistes. Le commentaire objectif, rare aussi, renforce cette impression. Ce film se trouve à mi-chemin entre la fiction et le documentaire. Il met en scène des personnages sortis de l'imagination de l'auteur, pris dans une situation fictive sinon réaliste. Mais lorsque le commentaire intervient, le spectateur est forcé hors de l'histoire, il est obligé d'analyser la situation. Donc l'auteur, motivé par un but instructif, s'assure de la participation des spectateurs en mettant l'accent sur l'image qui provoque chez eux une réaction émotionnelle immédiate mais il demande aussi un effort de réflexion, un effort de synthèse en le guidant par ses interventions verbales. Nous pouvons nous reporter ici aux différentes techniques littéraires qu'il utilise dans ses nouvelles où la "morale" suit la narration d'un fait divers, dans ses romans où des personnages héroïques transmettent sa pensée. Cette technique cinématographique originale vise à toucher un public qui ne parle pas nécessairement la langue employée ou qui la comprend difficilement -- d'où le choix judicieux de phrases percutantes dans leur simplicité et leur brièveté. L'efficacité est ici le but prédominant de l'auteur mais ce style sied aussi à un sujet tragique, un sujet qui demande de la retenue et de la finesse. Son dépouillement associé à la pellicule noire et blanche et à la photographie sobre faite de contrastes, un personnage principal au visage expressif qui n'a pas besoin d'être acteur pour jouer un rôle qui est celui

de son existence contribuent à donner une oeuvre particulièrement réussie, une oeuvre qui s'imprime dans la mémoire des spectateurs. En fait, nous comparons cette technique à celle qui a produit la nouvelle "Chaïba" dans Voltaïque dans un style ramassé contrôlé à l'extrême où l'auteur réussit à équilibrer forme et fond pour obtenir un effet maximum. Ce film comme certaines de ses nouvelles ne force pas l'action, il semble lent comme le rythme de la vie africaine et raconte une histoire banale, quotidienne avec pourtant son quotient de tragédie. Ce rythme statique se retrouve d'ailleurs dans plusieurs de ses films comme Niaye, La Noire de ..., Taw et Emitaï. Par opposition au cinéma européen ou plus précisément américain, l'action est rare, le suspens ne vient pas de rebondissements surprenants pour le spectateur mais d'un sentiment d'attente de plus en plus angoissé. Cette angoisse est tout à fait réelle pour la masse africaine soumise à l'indifférence de ses dirigeants et au fatalisme religieux. Le peuple passe sa vie à s'inquiéter du futur immédiat car il se trouve perpétuellement au bord du précipice, essayant de se maintenir en vie du mieux qu'il peut. Ce sentiment angoissé avait déjà été traité avec succès par Sembène dans Les Bouts de bois de Dieu lors du déclenchement de la grève et durant la grève. Le temps ralenti cependant signifie plus que l'angoisse, il exprime la ténacité silencieuse dans l'adversité comme dans Emitaï; il indique une qualité originale à l'Africain qui contraste avec la turbulence, l'énergie fébrile de l'Européen. Le choix de la musique n'est pas fortuit, il constitue le passage symbolique d'un espace à un autre, d'une culture à une

autre. C'est ainsi que les séquences situées dans la Medina s'accompagnent de musique africaine et qu'au passage dans la zone moderne, elle se fait européenne. Nous pensons ici aux différences d'accent, de vocabulaire, de structures qui caractérisent les personnages profondément africains et les personnages occidentalisés dans l'oeuvre littéraire. La musique sépare deux quartiers de Dakar et accentue l'écart entre l'Afrique et l'Europe. Elle est la clôture qui limite les propriétés européennes. Le symbole du vêtement sert les mêmes fonctions. Comme dans les romans, l'appartenance sociale des personnages est indiquée par le vêtement. Les personnages rencontrés par le charretier dans la Medina portent le boubou traditionnel alors que le fonctionnaire qui occasionne sa perte porte le costume européen. L'apparence est très significative dans les films comme dans les romans: elle détermine le degré de concession au monde européen. De même, les objets sont chargés de symbolisme, ils jouent un rôle important. Dans Borom Sarret, c'est le permis d'inhumation absent qui empêche le père d'enterrer dignement son enfant au cimetière. Un autre document, un mandat, fait l'objet de déboires tragiques dans la nouvelle et le film du même nom. Ces objets sont autant d'interdits introduits par les Blancs: les Noirs ne savent ni ne peuvent les utiliser. L'objet peut-être symbole d'illusion comme la médaille militaire tombée de la poche du "Borom Sarret" sur laquelle le gendarme pose un pied rageur en signe de mépris. Ce symbole est repris avec le masque africain offert par Diouana, La Noire de ... à ses patrons français en signe de gratitude pour l'avoir emmenée en France. Ce masque la hante et lui rappelle sa confiance naïve. Avant son suicide, elle décroche l'objet bafoué

car il n'a pas été apprécié à sa juste valeur et en reprend possession. Ousmane Sembène juxtapose contrastes et contradictions de la même manière dans ses films que dans son oeuvre littéraire. Il emploie cette technique pour souligner le fossé entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne occidentalisée. Par la même occasion, il oppose le peuple paysan ou prolétaire à la classe bourgeoise aisée imbue de ses privilèges et européanisée. Il cherche à lier les problèmes passés aux problèmes présents comme le déclare Guy Hennebelle:

"[...] ceux qui rappellent le passé (qui pèse encore lourd) sont également ceux qui évoquent le mieux le présent. Ce n'est pas un hasard, certes, car il existe bien évidemment une relation de cause à effet entre hier et aujourd'hui sur bien des points."¹

Pour Sembène, et pour la majorité des cinéastes africains, le cinéma est une école, la mise en scène sert à étayer un message de façon percutante. Le cinéma africain consiste à remettre en question un état de fait actuel. Pour notre écrivain-cinéaste, les thèmes présentés relèvent dans les deux domaines du "didactisme révolutionnaire" (terme employé par Guy Hennebelle). Dans Borom Sarret, La Noire de ..., Le Mandat et Taw il met en scène des personnages pris entre leur mode de vie, leur mentalité traditionnelle et les concessions qu'ils doivent faire au monde européen pour survivre. Le système socio-politique ne les soutient pas dans cette période de transition, il semble au contraire essayer de les décourager. Borom Sarret, Le

¹Guy Hennebelle, "Le Troisième Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou", L'Afrique Littéraire et Artistique, no. 22, p. 92.

Mandat et Taw se situent à Dakar dans le quartier noir de la Medina. Les personnages principaux se débattent comme ils peuvent dans une misère latente qui les empêche de se réaliser. Ils essaient de retener un semblant de dignité à leur façon: par le travail qui ne paie pas pour le charretier, par le costume et l'apparence pour Ibrahima Dieng (Le Mandat) et par la recherche d'un travail pour le jeune chômeur Taw. Mais l'argent sert à nourrir les ventres creux. Lorsque ces personnages s'en rendent compte, ils tentent maladroitement de s'en procurer. Le système capitaliste le leur interdit et les broie cruellement. Ils se trouvent à la fin plus démunis que jamais. Comme pour Diouana (La Noire de ...) c'est l'espoir vain d'une existence meilleure qui mène ces personnages à leur perte. Or ils ne méritent pas leur sort. Les scènes de la vie quotidienne en arrière-plan, leurs rapports sociaux soulignent leur désir de vivre et nous les rendent sympathiques. La thèse de Sembène que le système socio-politique existant est faussé est ainsi démontrée soutenue par un montage rigoureux et un développement en crescendo oppressant. Comme la majorité des cinéastes africains, Sembène exprime un malaise social. Ce qui le distingue c'est que non seulement il met le doigt sur la plaie mais qu'il base son récit sur une analyse politique valable. Jamais tout à fait satisfait, il fait un retour en arrière avec Niaye, le film tiré de la nouvelle Véhi-Ciosane en essayant d'expliquer l'état de la vie traditionnelle. Il en ressort une critique acerbe de la hiérarchie ancienne et de la solidarité communautaire. Seul le griot évite les foudres de l'auteur: après un mouvement de fuite, il

revient au village dénoncer la vérité et par là prouver que la noblesse de coeur n'est pas un privilège de naissance mais le fait d'un esprit sincère et honnête. Seuls le courage et l'honnêteté pourront vaincre les forces qui oppriment les Africains. Sembène illustre cette idée dans Emitaï, un film insolite et différent des autres puisqu'il se situe dans le passé colonial. Il rappelle un épisode de la résistance au colonialisme pendant la deuxième guerre mondiale en Casamance. Un village Diola doit remettre aux forces de l'armée française la meilleure part de la récolte de riz. Or, le riz est sacré pour les Diolas, il appartient aux dieux. Lorsque l'armée recrutait des hommes par la force, les Diolas avaient fermé les yeux, dominés par la peur des représailles. Cette dernière requête pourtant les accable. Elle nie leurs croyances les plus profondes. Les hommes hésitent et palabrent alors que les femmes prennent les devants et décident de cacher le riz. Après une escarmouche initiale où le chef est tué, les soldats s'installent dans le village et gardent les femmes en otage. Ils interdisent aussi que l'on enterre le chef avant d'avoir livré le riz. D'après la tradition, les Diolas ne peuvent élire un nouveau chef tant que l'ancien n'a pas été inhumé selon les rites. Or, c'est le chef qui prend les décisions. Ils sont pris dans un dilemme insoluble. Sembène fait ici un parallèle avec la situation contemporaine: les exigences des Blancs bloquent les rouages de l'ordre traditionnel. De façon significative, ce sont les femmes qui relèvent l'honneur du village en choisissant de résister: elles refusent de donner le riz sous la contrainte, elles refusent de quitter le cercle

des soldats quand leurs époux viennent les prendre en échange pour les paniers de riz. Les hommes décident alors d'user d'un subterfuge: ils apportent leur denrée précieuse et commencent à la transporter escortés par la milice. Mais ils s'arrêtent bientôt et refusent de continuer. Les soldats font feu. Ce film diffère radicalement des autres puisqu'il raconte un incident passé, durant l'époque coloniale. Il donne un aperçu de la vie traditionnelle avec ses activités quotidiennes et ses activités spirituelles, soulignant le rapport étroit entre les deux. L'intervention de l'armée française brise cet ordre naturel. Elle précipite la confusion. Sa soudaineté prend les hommes au dépourvu. Ils se raccrochent désespérément à leurs croyances, sans succès puisqu'ils ont affaire à une situation extraordinaire. Il faut l'intuition, la foi et la tenacité des femmes soutenues par les deux enfants, symboles d'innocence et de dignité humaine, pour les faire résister. A un niveau général, le film célèbre un acte de résistance aux autorités coloniales, et par là, tend à redonner un sentiment de fierté aux Africains humiliés par l'emprise étrangère tout en servant d'exemple. Mais il contient aussi une leçon indirecte, la prise de conscience des Diolas provoquée par les femmes et les enfants peut s'appliquer aux temps présents. Comme dans tous les autres films de Sembène, la femme est la première à réagir et à s'insurger contre une situation dégradante. En elle repose le dynamisme de l'Afrique car ses facultés d'adaptation sont nettement plus développées que celles des hommes.

D'après les exemples donnés, on remarque la similitude des

thèmes traités par le cinéaste et le romancier. Ils tendent à éveiller le peuple et à lui faire prendre conscience des problèmes qui l'affecte profondément. Ces thèmes sont du même ordre que dans les romans: la dénonciation du système social responsable de la misère individuelle et l'analyse des alternatives. Sembène a le mérite de chercher toujours plus loin, en illustrant les théories marxistes de l'individu aux prises avec des institutions opprimantes dans toutes les sphères de la réalité africaine, plutôt que de se limiter à un constat superficiel d'un état de fait. Ce souci de renouvellement est évident dans ses films comme dans son oeuvre littéraire. Il examine les milieux populaires comme les milieux aisés, le milieu citadin et le milieu rural à l'heure actuelle avec parfois des retours en arrière comme point de référence.

A notre avis, les films les plus réussis sont ceux qui ont été faits entièrement à partir de scénarios originaux: Borom Sarret, Emitaï, et dans une certaine mesure Taw, bien que celui-ci soit un court-métrage de 24 minutes commandé par le "National Council of the Church of Christ" des Etats-Unis. Ces films ont été conçus directement pour l'écran, de telle sorte que le sujet s'adapte parfaitement à la technique. Nous pensons ici surtout à Emitaï, un film riche en images visuelles et chargé d'une émotion que l'auteur a pu capter car il s'est exprimé au moyen de la caméra plutôt que par le scénario. Ce film semble être le plus original car, comme la nouvelle Véhi-Ciosane, il recrée un temps, un rythme inhérents à la vie africaine à l'aide de moyens purement cinématographiques. Il retrouve l'originalité des sources. Les films tirés de l'oeuvre littéraire comme Niaye (Véhi-Ciosane)

La Noire de ..., Le Mandat, Xala restent conventionnels au niveau de la structure car ils suivent de près la source littéraire. Niaye (1964) témoigne du problème d'adaptation comme Emitaï, mais il ne réussit pas à concilier l'image et le dialogue directement sorti de la nouvelle. L'action paraît télescopée car le film est trop court pour contenir les détours complexes de l'action exposés dans la nouvelle. Cette nouvelle était de toute façon très difficile à rendre visuellement car les drames qu'elle contient sont tout intérieurs. Il eût peut-être fallu présenter le film du point de vue d'un des personnages centraux tel que la mère. Au contraire Sembène a essayé de garder une dimension objective et a choisi le griot comme narrateur, idée valable au départ, puisque celui-ci est témoin, le témoin le plus clairvoyant du drame. Mais cela donne une impression de juxtaposition artificielle et fâcheuse: les images ne correspondent pas au récit et le griot moralise trop. Peut-être le cinéaste a-t-il été contraint par des difficultés extérieures: il n'utilise pas d'acteurs professionnels, alors que ce drame psychologique demandait des prises de vue en "close up" de visages expressifs et mobiles. Pour les films suivants, adaptés de l'oeuvre littéraire, La Noire de ..., Le Mandat et Xala, Sembène a suivi le texte tout en l'adaptant à la caméra cette fois avec plus de flexibilité. Dans une veine plus conventionnelle et réaliste ils sont très réussis. Jusqu'à ce jour Le Mandat (ou Mandabi) reste du point de vue des critiques son meilleur film. Dans ce long métrage, les acteurs principaux poursuivent un dialogue, ils ne sont pas simplement filmés mais dirigés. L'auteur a véritablement construit

ce film sans rien laisser au hasard. Au lieu d'un lyrisme poétique on sent une volonté de sobriété qui étaye un message clair sous une forme presque cartésienne. L'auteur semble s'être rallié comme dans son oeuvre littéraire à l'idée que la leçon la plus efficace doit s'exprimer de manière simple et limpide. Il y réussit très bien car le fond est adouci par des scènes quotidiennes d'arrière-plan, humoristiques ou féroces, mais toujours justes qui renforcent la justesse de l'analyse générale. Voici comment il définit lui-même son style cinématographique:

"Je ne suis pas un désespéré, je suis un réaliste dans la mesure où je colle à la réalité. Je pourrais peindre dans mon oeuvre des révolutionnaires disposant de tout le pouvoir, réorganisant la société selon mes vœux. Je pourrais montrer des gens du peuple heureux, le ventre plein.... Mais je ne veux pas faire de ce cinéma-là; ce serait contraire à la réalité donc faux. Voyez-vous, je n'invente rien. Passez dans les rues de Dakar, vous verrez les gens que je dépeins dans mes oeuvres."¹

Sembène utilise la caméra comme témoin. Elle enregistre des images vraies, mais ces images sont choisies et pesées par le cinéaste. Il les anime d'un commentaire qui guide le spectateur dans le sens qu'il lui donne. La libre interprétation pourrait prêter à toutes sortes de confusions et de fausses notions pour les Africains comme pour les Européens:

"Moi-même, je l'avoue, j'ai une très grande peur de la puissance de l'image que j'utilise. Avant d'utiliser chaque image, je suis obligé

¹Siradiou Diallo, "Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane", Jeune Afrique, No. 629, 27 janvier 1973, p. 45.

de calculer, d'imaginer l'impact et la force de cette image sur les spectateurs. Je m'interdis de montrer des travers qui pourraient, le cas échéant, être interprétés autrement."¹

Le cinéma n'est pas pour Sembène un divertissement. En tant qu'instrument éducatif il demande un sens aigu de responsabilité car il transmet des idées autant que des images. Il doit non seulement montrer mais aussi exprimer une culture authentique avec ses problèmes.

"Ce n'est qu'en prenant conscience de ces problèmes, en mesurant la dualité entre l'image et la parole, que les cinéastes africains feront du bon cinéma. Cependant il faut dire que le cinéma africain ne sera pas authentiquement africain tant qu'il n'y aura pas de politique culturelle bien définie."²

Le cinéma africain dont l'essor date d'une douzaine d'années seulement reste encore dans l'ambiguïté. Il ne dispose pas d'une infrastructure contrôlée par les cinéastes ni même par des Africains. Le financement et la distribution des films dépend d'organismes européens, ces films doivent donc plaire et être compris. Les cinéastes sont forcés au compromis car depuis longtemps non seulement la production mais aussi le rapport avec le public a été établi à partir de critères européens. Les problèmes de la conception esthétique et du langage cinématographique ont fait l'objet de nombreux colloques parmi les metteurs en scène africains qui s'efforcent de trouver une solution moyenne entre les exigences pratiques et le développement d'un style original. Au niveau du public, le cinéaste

¹Ibid., p. 46.

²Ibid., p. 46.

doit transformer la vision du cinéma modelée par une formation européenne. Pour cela, il s'agit de chercher une forme d'expression purement africaine qui s'adapte au tempérament autochtone. Et le cinéaste doit commencer par s'assurer qu'il connaît lui-même profondément sa culture. Sembène Ousmane a tenté de se rapprocher du récit traditionnel dans Emitaï, Mahama Trahore également avec Lanbaaye. Tous deux ont adapté pour l'écran le style de la palabre. Il est caractérisé par sa lenteur, chaque action est précédée de longues discussions remplies d'images et de sous-entendus où chacun a droit à son monologue. Ce monologue ponctué d'expressions corporelles a un côté théâtral qui permet à l'homme non de donner son opinion mais d'exprimer tout son être dans une situation particulière. Lambaaye particulièrement s'inspire de la tradition orale et semble être une longue palabre illustrée sur un sujet mince. Et pourtant le film présenté à Dakar en exclusivité a battu les records d'entrée pendant un mois et demi. Cela prouve que le public sait se reconnaître dans ce genre de film. Il y a la possibilité d'un changement dans l'attitude du spectateur si le langage cinématographique touche à ses points de référence profonds. Dans ce cas, le cinéma peut lui parler et l'engager dans la réflexion au lieu de le divertir en le tenant à distance. Cependant il faut reconnaître que la plupart des cinéphiles africains ont reçu une formation européenne et sont habitués aux formules cinématographiques occidentales. En conséquence, ils manifestent une certaine réserve à l'égard des films africains. Il faut à Sembène et aux autres une grande ferveur pour louer eux-mêmes des salles de projection

et organiser des soirées populaires au profit du public défavorisé qui les intéresse et qui est intéressé, en dépit des obstacles multiples.

Pour le moment, il est difficile de situer le cinéma africain. Quelles sont ses caractéristiques? Où va-t-il? Les réponses à ces questions sont difficiles à trouver car la production est encore très maigre et suit des voies variées. Dans l'Afrique noire francophone, sur quinze pays, quatre produisent trois ou quatre films par an: le Sénégal vient en tête suivi de la Côte d'Ivoire, du Cameroun et du Niger.¹ Selon Guy Hennebelle qui inclut aussi le cinéma d'Afrique du Nord, ils se regroupent selon deux grands thèmes: le passé et le présent, le colonialisme d'hier et le néocolonialisme d'aujourd'hui, l'asservissement d'antan et les difficultés actuelles. Les films qui traitent de la résistance au colonialisme s'inspirent souvent de la formule de style western et ne témoignent pas d'une grande profondeur. Certains comme Emitaï relèvent de l'épopée politique en éclairant la situation actuelle à partir d'un incident historique passé. Ceux-ci s'inscrivent mieux dans un style spécifiquement africain et tendent à dégager du récit un enseignement pratique. Quant aux films qui se préoccupent de la situation contemporaine, deux tendances se dessinent. Celle de l'idéalisme moralisateur, dominée par la recherche de l'authenticité, comprend des oeuvres inspirées du conte moral traditionnel et est souvent tentées par l'idéalisation du passé en contraste avec les

¹Renseignements obtenus dans Cinéma/Québec, dossier spécial sur le cinéma sénégalais, janvier, février, 1973.

problèmes actuels. La tendance au "didactisme révolutionnaire", elle, se donne pour but de dénoncer les problèmes socio-économiques et politiques pour introduire la notion de changement. Sembène appartient à cette catégorie avec Borom Sarret, Le Mandat, Taw et Xala. De cette classification établie par Guy Hennebelle,¹ il ressort une tendance généralisée à l'engagement. Chez tous les cinéastes s'exprime une volonté d'affirmation culturelle dans le choix des sujets comme dans la recherche d'un style conforme à leur personnalité. Beaucoup sont jeunes et pêchent par un dogmatisme qui manque de nuances, ils ne maîtrisent pas toujours un langage cinématographique mal dégagé de l'influence européenne. Cependant ils produisent des films pour se faire entendre et leurs efforts semblent méritoires, compte tenu des difficultés de réalisation. S'ils continuent à s'affirmer avec le même enthousiasme, soutenus par une population réceptive et un public international grandissant, on peut s'attendre au développement d'un genre artistique plus viable que la littérature en Afrique.

Le cinéma est un genre très nouveau, un mode de communication audio-visuel qui attire une multiplicité de spectateurs. Il n'a jamais été considéré comme une activité réservée à une élite privilégiée et limitée comme l'est la littérature. Après son essor en Europe et en Amérique, il a été vite repris par diverses cultures, et il leur permet d'exprimer par la voie de l'imaginaire et par l'illusion optique une réalité possible, une expansion de l'expérience vivante réelle selon

¹Guy Hennebelle, "Le Troisième Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou", L'Afrique Littéraire et Artistique, No. 22, p: 88 à 93.

les termes de Jean Duvignaud. Mode de communication actuel et universel, expression de la culture populaire moderne, le cinéma a été adopté avec enthousiasme par des groupes de jeunes en Afrique comme en Amérique du Sud pour communiquer leurs frustrations devant un présent de contraintes et se projeter dans un monde imaginaire où peuvent s'épanouir leurs aspirations réelles mais encore non réalisées. Le cinéma est plus neutre que la littérature car sa forme ne porte pas la marque d'une culture particulière comme le langage. La littérature écrite est un art non-africain, importé en Afrique par le colonialisme. Elle a donc été en Afrique une manifestation de l'assimilation culturelle, un élément justificateur de l'existence nègre vis-à-vis du monde, et un instrument de protestation. Née dans le contexte colonial, elle en gardé l'empreinte et renvoie constamment à ce passé. Elle n'a jamais véritablement correspondu aux besoins profonds d'expression du Noir. Au contraire, le cinéma africain est né ~~vers~~ ^{en 1960} à une époque où s'était déjà effectuée une certaine prise de conscience culturelle et nationale:

"Il est de fait que le cinéma africain ne pouvait naître que dans un contexte de liberté; autrement dit dans le cadre des états africains souverains. Car il s'agit bien, par l'existence d'un cinéma national en Afrique de l'affirmation d'une indépendance politique que nécessairement doit suivre une indépendance économique."¹

Les jeunes cinéastes africains n'ont pas à se replonger dans leur passé traditionnel pour récupérer leur identité puisqu'après l'esclavage et

¹Paulin Soumanou Vieyra, Le Cinéma et l'Afrique, (Paris, Présence Africaine, 1969), p. 175.

le colonialisme leurs pères ont regagné l'indépendance politique au moins. Il leur est plus facile de se concentrer sur la réalité actuelle en cherchant à intégrer la somme des influences culturelles qu'ils ont reçues. Ils sont soutenus en cela par une fraternité internationale, celle des minorités et des peuples traditionnellement dominés qui se font entendre à travers le monde depuis une quinzaine d'années grâce aux médias accrus. Au lieu de se balkaniser comme la littérature semble l'avoir fait depuis les indépendances, le cinéma africain s'est internationalisé tout en partant d'expériences particulières dans des états spécifiques. Les rencontres internationales ont favorisé ce phénomène au niveau de l'Afrique ainsi que les festivals internationaux de courts et longs métrages qui ont donné à ce cinéma une publicité plus large.

Ousmane Sembène a compris les qualités de diffusion étendus du cinéma. Il s'est tourné vers cet art plus concret et populaire, le considérant comme un prolongement de son oeuvre littéraire car il résoud les contradictions rencontrées dans une forme artistique non africaine. L'illusion qui domine les deux moyens d'expression se manifeste vis-à-vis du spectateur ou du lecteur de façon différente. Le cinéma impose sa réalité au spectateur avec force. Il ne demande pas l'élan spontané et volontaire requis pour le lecteur mais une participation totale pendant un temps court et limité. Les moyens techniques nombreux et variés, le gros plan, le plan américain, la profondeur de champ, le fondu-enchaîné permettent une manipulation plus complexe du sujet. Le son allié à l'image donne une certaine souplesse

au récit. Tous ces éléments combinés servent à provoquer des réactions simultanées et donnent au cinéma à la fois son intensité et sa fixité. Au contraire, la littérature n'a que les mots pour s'exprimer. Et c'est l'agencement des mots, leur juxtaposition seule qui crée l'illusion d'un monde. Or les mots ont pour chacun une valeur et une signification personnelle. Ils évoquent en chacun de nous des sensations et des émotions qui se rapportent à notre propre expérience et n'atteignent pas nécessairement le but que l'auteur aurait souhaité. Car la littérature demande un acte de foi, une volonté consciente du lecteur pour se laisser entraîner par l'imagination dans un univers qui n'est pas le sien mais qu'il a le privilège de ramener à lui de la manière qui lui convient. Le lecteur est libre de recevoir ce qu'il veut bien recevoir. Ceci explique la séduction que la littérature exerce sur Ousmane Sembène. Les mots ont une qualité magique d'évocation qui pourtant peuvent prêter à toutes sortes de confusions par leur fluidité et leur ambivalence. Avec le cinéma, il est certain de se faire comprendre sans équivoque. Il a actuellement en chantier un projet de film sur Samory, le grand chef qui unifia le Mandingue au XIX^e siècle, qui fut battu et fait prisonnier par les troupes coloniales. Ce film sera, selon lui, son dernier car il lui aura permis de compléter le cheminement de sa pensée politique:

"Si je fais Samory, j'abandonne le cinéma
 [...] Mon but n'est pas de faire des films.
 J'ai fait Emitaï alors que je voulais faire
 Samory [...] Car Samory, ce sera la grande
 oeuvre de ma vie. L'homme me plaît, je l'ad-
 mire. Et tout ce qu'il a fait! Il n'y a
 pas un chef d'Etat à la mesure de Samory et

je doute qu'il y en ait jamais."¹

Si l'on suit la progression de l'oeuvre cinématographique de Sembène on remarque en effet qu'après avoir exposé la misère du peuple africain en donnant pour causes le colonialisme et les gouvernements locaux ineptes et corrompus, il s'est fait l'avocat de l'unité. Seule l'unification des ethnies et des classes sociales diverses donneront aux états africains la force et le dynamisme nécessaires pour changer le cours de leur histoire. Pour Sembène, le cinéma représente une ouverture sur le monde qui lui permet de cristalliser, de vulgariser sa pensée et de contribuer à l'édification d'une Afrique nouvelle. Ses ambitions cinématographiques se limitent là, car il veut bien défendre une cause qui lui est chère mais il refuse d'abandonner sa liberté créatrice. Il ne se trouve pas à l'aise dans un domaine qui demande beaucoup de compromis puisqu'il dépend de techniciens, de producteurs, de distributeurs. Lorsque Sembène écrit, il est maître de sa plume et de sa pensée. Il semble bien qu'à l'avenir il se retourne complètement vers l'activité littéraire en français ou en ouolof.

¹Siridiou Diallo, "Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane", Jeune Afrique, no. 629, 27 janvier 1973, p. 48.

CONCLUSION

Cette étude montre que pour Ousmane Sembène, l'homme et la création artistique vont de pair et sont inséparables. Son oeuvre littéraire est une image de la destinée que l'Afrique est en train de se forger dans une période de mutation et de quête de son identité. Les thèmes discutés dans son oeuvre évoluent parallèlement à la situation socio-politique et psychologique africaine. Ils sont situés dans un contexte purement noir, conçus de l'intérieur par un romancier qui s'est toujours senti solidaire de la réalité africaine. Sembène est donc le représentant de sa société, à la fois produit et voix de son peuple. Exposer ses doutes, sa révolte personnelle et chercher à recréer un système de valeurs cohérent, conforme à la personnalité africaine, lui permettent de se définir, et, ce faisant, d'apporter à ses lecteurs une perspective nouvelle sur leur propre existence. A ce propos les remarques de Jean Paul Sartre sur le rôle de l'écrivain noir dans "Orphée noir" sont toujours valables:

" [...] à présent, c'est sur sa mission qu'il fonde son droit à la vie et cette mission, tout comme celle du prolétariat, lui vient de sa situation historique: parce qu'il a plus que tout autre souffert de l'exploitation capitaliste, il a acquis plus que tous les autres, le sens de la révolte et l'amour de la liberté. Et parce qu'il est le plus opprimé, c'est la libération des autres qu'il poursuit nécessairement, lorsqu'il travaille à sa propre délivrance."¹

¹ Jean Paul Sartre, "Orphée noir"; dans Léopold Sédar Senghor, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, (Paris, Presses Universitaires de France, 1948), p. XXXIX.

Sartre explique l'activité littéraire de l'écrivain noir dans une perspective phénoménologique. Elle est pour l'écrivain une expression de son être. Elle n'est pas motivée par un besoin esthétique ou créateur mais par une nécessité d'expression personnelle vitale. L'écrivain noir symbole d'un peuple écrasé par l'esclavage, par le colonialisme et le néocolonialisme, a une obligation psychologique envers lui-même et envers les autres. Il lui faut réclamer une liberté qu'il n'a jamais connue pour se sentir Homme. Que cette liberté soit conditionnelle et limitée à un niveau philosophique importe peu. Elle est essentielle d'un point de vue pragmatique pour qu'il puisse sentir qu'il contrôle sa destinée. Et en Afrique, la liberté individuelle vient de la libération collective:

"La soif de liberté, cette liberté créatrice allait pouvoir se changer en dignité. Le besoin insatiable de créer, de s'affirmer à leurs yeux, ce besoin qui pendant des siècles, avait été étouffé, allait être investi pour leur cause."¹

Si Sembène décrit ici les sentiments des jeunes activistes révolutionnaires du Front dans L'Harmattan, il justifie aussi les raisons qui le poussent à écrire. Car la création artistique est pour lui étroitement liée à l'évolution de son peuple. Elle est fonction de ce peuple, elle lui est soumise, elle est un moyen de récupération d'une dignité perdue par son peuple donc par lui-même.

De façon presque mystique, Sembène se soumet à une mission dont il se sent investi comme l'adepte se soumet sans conditions à l'appel de Dieu. Il ne questionne pas un rôle dont il semble si convaincu

¹L'Harmattan, p. 297.

qu'il fera l'impossible pour le remplir jusqu'au bout. Car ce qui frappe en lisant l'oeuvre, comme en lisant les entrevues de l'auteur, c'est une confiance inaltérable et une ténacité sans bornes dans la poursuite d'un but fixe et précis. Sembène ne fait pas de compromis. Il ne cherche pas à plaire. Son intransigeance est bien connue. Peu lui importent les critiques peu flatteuses, il sait ce qu'il cherche: "Et le mauvais roman est celui qui vise à plaire en flattant au lieu que le bon est un acte de foi"¹. Cette foi se fait sentir dans l'oeuvre même lorsque le didactisme est trop appuyé. Elle donne au texte un souffle lyrique et sincère auquel le lecteur est sensible. Les convictions inébranlables du romancier forcent le respect et le rendent invulnérable. C'est ainsi que tout en étant inégal au point de vue de la forme, il reste un écrivain d'envergure que nous ne pouvons méconnaître. Si au niveau purement littéraire il n'a pas révolutionné l'écriture, il a apporté un sens de responsabilité et d'intégrité nécessaire à sa survie dans le monde noir. Il a redonné à la création artistique ses lettres de noblesse et une vitalité qui s'essoufflait par manque de pression extérieure après l'indépendance des états africains. Il a démontré par sa persistance que l'art se nourrit d'énergie collective et que trop individualisé il se perd dans l'abstraction appréciée seule d'un groupe privilégié réduit. C'est le peuple et le dynamisme de la période historique qu'il vit, qui lui apportent l'inspiration nécessaire à la création. Il le dit lui-même:

¹Jean Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? (Paris, Gallimard, coll. Idées, 1948), p. 80.

"...cette période de mutation que nous vivons actuellement, c'est la plus riche pour un créateur."¹

Parce qu'Ousmane Sembène n'a jamais eu de doute sur son identité d'Africain et n'a pas subi les tourments d'une personnalité dédoublée comme la plupart de ses confrères, sa foi n'a jamais failli. Cela signifie qu'il est capable d'une grande flexibilité pour atteindre son objectif, sans se trahir. Tous les moyens lui sont bons pour s'exprimer et communiquer. Ainsi ses tentatives cinématographiques et journalistiques ne présentent pas de rupture avec son activité littéraire. Elles font preuve d'une adaptation et font partie d'une évolution naturelle dans la recherche de la dignité et de la liberté. Sembène utilise les moyens à sa disposition car l'efficacité seule compte pour développer ses idées.

Nous pouvons alors nous demander si jusqu'à présent ses activités ont porté leurs fruits. Où ont abouti ses efforts? Cette question est cruciale puisque son oeuvre est tournée vers l'extérieur. Il est difficile de mesurer son influence sur le peuple car nous ne disposons pas de méthodes de sondage précises et infaillibles pour cela. D'autre part l'élément à mesurer est impalpable, virtuel d'une certaine façon. Pourtant nous pouvons discuter des probabilités. L'oeuvre littéraire, écrite en français a une portée limitée. Le Sénégal n'ayant le privilège d'une maison d'édition que depuis très peu de temps, Sembène a dû se soumettre aux exigences et à l'ouverture d'esprit des maisons d'édition

¹Siridiou Diallo, "Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane", Jeune Afrique, No. 629, 27 janvier 1973, p. 49.

françaises. Il eut beaucoup de difficultés au temps du Docker noir et dut se conformer aux conditions peu avantageuses qu'on lui proposait. Il est intéressant de noter au passage qu'il lui fallut attendre d'écrire son quatrième volume Voltaire pour se faire publier par Présence Africaine, la maison spécialisée dans les oeuvres africaines. Il est bien évident que, comme tout écrivain, Sembène est sujet aux fluctuations économiques. Après Les Bouts de bois de Dieu sa réputation était établie et il ne représentait plus de risque commercial. Cependant, à côté de cette dépendance très concrète, l'écrivain se sentait en contradiction avec son idéal profond car l'usage de la langue du colon le forçait une fois de plus à se tourner vers ceux qu'il voulait ignorer. Le français lui permettait d'atteindre des lecteurs européens libéraux. Ce qui certes n'était pas mauvais en soi puisqu'il présentait un tableau de l'Afrique peu connu jusqu'alors. Mais Sembène visait la libération et la prise de conscience des siens. Le petit nombre de Noirs qu'il pouvait rejoindre ne comportait qu'une minorité de sympathisants... C'est ainsi qu'il se décida à employer un instrument déjà utilisé à des fins de propagande par les Blancs en Afrique: le cinéma. Malgré les difficultés techniques et financières il s'est affirmé dans ce domaine où il a persisté:

"Car le cinéma est accessible à tout le monde. J'ai donc jugé plus sage de me tourner vers le cinéma. Avec cette forme d'expression je suis sûr de toucher la masse [...] Il me permet non seulement de faire ce que ne me permet pas la littérature, et d'aller plus loin, mais encore de faire parler les gens dans leur propre

langue, en l'occurrence le ouolof."¹

Car la langue officielle du Sénégal étant le français, elle est un symbole d'impérialisme culturel. Elle représente une aberration contre laquelle Sembène se bat sans répit. L'adoption du ouolof comme langue nationale est depuis longtemps un rêve pour lui. Il contribue à sa promotion comme le prouvent ses réalisations cinématographiques et journalistiques. Sembène a donné au cinéma africain un essor remarquable. Reconnu à l'échelle internationale, il a influencé son développement au Sénégal comme dans les autres états africains en se montrant actif au niveau de l'organisation, de la promotion comme de la production. Il lui a donné une direction néoréaliste et politique qui a été suivie par des réalisateurs tels que les Sénégalais Babacar Samb, Mahama Trahore ou le Mauritanien Mel Hondo. Jusqu'à présent, le cinéma africain tel que le conçoit Sembène a gardé toute sa pureté. Il est né d'un désir d'authenticité poursuivi par les disciples de Sembène. Et s'il ne succombe pas aux tentations commerciales, il réussira à accomplir ce que la littérature ne pouvait traduire pour le peuple. Contrairement à la littérature, le cinéma n'a pas encore acquis une forme figée dictée par des siècles de pratique et de recherche. Il a l'avantage d'être un loisir populaire au contraire de la littérature traditionnellement réservée à une élite. Il appartient enfin à une époque qui favorise la technique.

Le cinéma semble avoir apporté à Sembène le plus de satisfaction

¹Siridou Diallo, "Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane", Jeune Afrique, No. 629, 27 janvier, 1973, p. 45.

quant à l'actualisation de son objectif culturel. Il lui a permis de résoudre le problème de la langue et le problème de l'accès populaire. Il lui a permis aussi de concrétiser ses idées d'une façon directe et suffisamment simple pour les rendre accessibles au peuple. Il a même réussi à inspirer tout un groupe de jeunes qui le suivent dans cette voie. Pourtant le cinéma comme le journalisme ne représentent que des aperçus fragmentés d'un système global complexe qu'il a lentement élaboré au cours des années. Ce système a pris forme au cours de sa carrière littéraire à partir des leçons que la vie lui a apprises. Et c'est bien dans l'oeuvre littéraire qu'il a mis la somme de ses expériences vécues. Au niveau personnel, la littérature lui a donné plus de satisfaction, ce qui lui fait dire qu'elle est pour lui un art plus complet et plus satisfaisant. Il n'a d'ailleurs pas abandonné cette forme d'expression puisqu'il a un roman, des poèmes et des pièces (en ouolof) en préparation. Le cinéma et Kaddu ne sont pour lui que les illustrations partielles d'une conception globale de l'Africain dans l'Afrique émergente, comme le démontrent les adaptations visuelles de Véhi-Ciosane, Le Mandat, La Noire de ..., Xala. Ces derniers moyens d'expression servent essentiellement à vulgariser, à mettre à la portée de tous la matière de son oeuvre littéraire. Cette attitude n'est pas celle d'un démagogue, elle témoigne de la sensibilité d'un esprit profondément humaniste:

"...Privés de toute direction intellectuelle et spirituelle, talonnés par l'absurde d'une vie incompréhensible et apparemment sans issue, les hommes recherchent confusément les réponses aux angoissantes questions qu'ils se posent, est-il

possible, est-il concevable que l'artiste s'interdise d'éclairer, de guider ou d'inquiéter les hommes? Exprimer l'inquiétude humaine, cette inquiétude qui habite les hommes de notre temps depuis la désintégration générale de la première moitié de ce siècle, n'est-ce pas au demeurant la fonction de l'artiste d'aujourd'hui?"¹

Dans un moment de désarroi spirituel, l'humanité a besoin d'un guide et d'un catalyseur pour réorganiser sa vision du monde. L'écrivain doué d'une sensibilité plus développée et d'un sens critique plus aigu formule les angoisses obscures des hommes de son temps, il s'en fait l'interprète. Et si Ousmane Sembène a décidé de s'engager dans la voie littéraire, c'est que, marqué par sa situation historique, il a éprouvé un sentiment de révolte qui s'est traduit par l'action d'abord sociale puis intellectuelle. Le rôle de griot qu'il s'est assigné lui a permis d'équilibrer ces deux tendances souvent dissociées dans la perspective européenne mais liées dans la tradition africaine. Il n'écrit pas pour lui-même exclusivement mais pour les autres, les Africains d'abord, "la société humaine" (selon ses propres termes) ensuite:

"Les hommes, les femmes et les enfants évoqués dans ces pages sont nés de ma plume et des faits que j'interprète [...] les personnages sont mes enfants. Pour vous des compagnons, avec nos défauts, nos ambitions, nos désirs et nos rêves pour l'avenir."²

Sembène cherche à capter l'Homme dans son contexte africain actuel car dans l'Africain d'aujourd'hui se trouve déjà en formation l'Africain de

¹ Thomas Melone, De la négritude dans la littérature négro-africaine, (Paris, Présence Africaine), 1962, p. 13.

² Présentation de l'œuvre, 1962, p. 13.
Avertissement de l'auteur, L'Harmattan, p. 11.

demain. Il réussit à élever les problèmes d'oppression, d'exploitation, de racisme et d'aliénation en Afrique au delà des limites géographiques et à leur donner une dimension universelle. En cela, il ajoute au rôle traditionnel du griot, dépassant les limites du pays, de la race et se mettant au service de la communauté universelle au lieu de rester soumis au pouvoir local.

L'oeuvre se situe dans le contexte historique contemporain. Elle suit fidèlement et chronologiquement l'évolution du mouvement de libération de l'Afrique sous la tutelle coloniale comme nous l'avons démontré dans la première partie de cette étude. Elle procède à l'élimination des influences extérieures. Elle fait passer la responsabilité de la destinée africaine de l'étranger usurpateur de ses droits aux Noirs eux-mêmes, en dévoilant les séquelles de la présence européenne et en décrivant des alternatives possibles. Ce faisant, elle se place à un niveau humain. Car la situation socio-politique n'est que l'image des aspirations d'une société. Elle est la manifestation de la volonté d'être d'un peuple. Cependant à l'intérieur des nations variées, un conflit d'idéaux tiraille l'Afrique. Certains se sont si bien adaptés à la présence européenne qu'ils tendent vers un système modelé sur l'Europe sans accorder à la majorité à peine sortie de sa soumission traditionnelle la voix qu'elle mérite. Sembène écoute le peuple attentivement au contraire car celui-ci a gardé une mentalité originale bien distincte. Il n'a pas été colonisé culturellement au même degré. Pour lui, c'est le peuple qui est capable de régénérer le mouvement d'évolution culturelle et

historique de l'Afrique si on lui en donne les moyens et l'occasion.

Comme Janheinz Jahn le dit si bien:

"Ce n'est que là où il se reconnaît continuateur et héritier légitime de son passé que l'homme trouve la force pour de nouveaux commencements."¹

Il n'est pas question de retourner à l'Afrique traditionnelle ni d'en faire une Europe noire, il s'agit de créer une Afrique moderne où seraient intégrés les éléments étrangers qui répondent aux besoins de la vie contemporaine dans une perspective autochtone dont les valeurs auront été l'objet d'une prise de conscience critique et d'un renouvellement de façon active car sa connaissance instinctive des valeurs humaines fondamentales, son respect de la vie lui valent une lucidité plus détachée que l'homme écrasé par sa participation active à l'organisation sociale. Le choix des thèmes, du style et du langage de Sembène corroborent ses idées. Ils marquent ce même souci de synthèse consciente qui éventuellement aboutira à une culture néo-africaine originale. Il se détache de plus en plus des lois qui régissent la syntaxe, l'usage de la langue française car il n'est pas un romancier français. Il utilise plutôt la langue pour exprimer des attitudes et des situations purement africaines. Son oeuvre future est attendue avec intérêt car elle permettra de mesurer son évolution vis-à-vis de la forme, marquée jusqu'à présent par une certaine indécision. Il est possible qu'elle s'africanise si bien qu'elle fasse la transition

¹ Janheinz Jahn, Muntu, (Paris, Seuil, 1961), p. 15.

au ouolof lorsque cette langue sera suffisamment établie et acceptée si nous en jugeons par les efforts de l'auteur à promouvoir cette langue autochtone. Car alors, l'auteur pourra se sentir complètement en harmonie avec lui-même et avec son oeuvre.

Avec chaque nouveau roman, Sembène s'affirme un peu plus et s'approche un peu plus de son idéal spirituel. Il démystifie au fur et à mesure la complexité des lois qui régissent la société et pèsent sur l'homme. Il définit la personnalité noire à partir de son expérience personnelle. Puis il décrit différentes sortes de Noirs, non en termes ethniques mais en termes de classes sociales. Il élabore sur les rapports entre classes sociales dans un système capitaliste sans négliger la perspective individuelle. Et finalement, il arrive à la notion fondamentale de la tension créée par l'opposition entre les besoins individuels de dignité et de liberté et les contraintes exercées par le groupe social. Le conflit entre l'individu et les forces extérieures qui cherchent à le subjuguerc'est un thème commun à toutes les civilisations. Il sous-tend l'oeuvre entière et lui donne sa valeur profonde. Ainsi Sembène n'est pas un observateur politique ni un militant idéologique mais un artiste à part entière qui a su se forger une place parmi les grands humanistes africains au cours d'une carrière difficile, semée d'obstacles, car appris au fil des romans. Sembène lui-même est un symbole de l'Afrique émergente. Parti de rien, sans formation intellectuelle et littéraire, sans même connaître les raffinements de la langue dans laquelle il s'exprimait, il a réussi à s'imposer et à se réaliser en tant qu'écrivain, en tant qu'Africain et en tant qu'homme

Ce serait mal poser le problème que de s'interroger sur la qualité de durée de son oeuvre et sur sa valeur littéraire objective car là n'est pas la préoccupation d'un artiste noir qui se place dans le présent. L'important est qu'il s'emploie à démasquer l'ignorance et à lutter contre les forces qui nient à l'homme son existence, que son exemple soit compris et inspire d'autres hommes.

"Oui!...la longue servitude broie l'homme, lui ravit l'usage autocratique de la parole dont la dorure dans d'autres pays a fait une langue de gens racés".¹

Cet usage autocratique de la parole, Ousmane Sembène a su le retrouver. De ce fait, il a retrouvé sa liberté et a mis celle-ci au service du peuple pour le faire accéder à son tour à la dignité dont il avait perdu le goût depuis si longtemps.

¹Véhi-Ciosane, p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

L'oeuvre littéraire d'Ousmane Sembène

- Sembène, Ousmane. Le Docker noir. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1956; rééd. Paris: Présence Africaine, 1973.
- Sembène, Ousmane. O pays, mon beau peuple. Paris: Le Livre Contemporain, Amiot-Dumont, 1957.
- Sembène, Ousmane. Les Bouts de Bois de Dieu. Banté Mam Yall. Paris: Le Livre Contemporain, 1960; rééd. Paris: Presses Pocket, 1971.
- Sembène, Ousmane. Voltaïque. Paris: Présence Africaine, 1962.
- Sembène, Ousmane. L'Harmattan. Paris: Présence Africaine, 1964.
- Sembène, Ousmane. Véhi-Ciosané ou Blanche-Genèse suivi du Mandat. Paris: Présence Africaine, 1966.
- Sembène, Ousmane. Xala. Paris: Présence Africaine, 1973.

L'oeuvre cinématographique d'Ousmane Sembène

- Borom Sarret. Les Films Domirev et Actualités Françaises, 1962.
Prix de la Première Oeuvre au Festival de Tours, 1963.
- Niaye. Coproduction franco-sénégalaise, 1964.
Prix de la Critique au Festival de Tours, 1964.
Mention spéciale au Festival de Locarno, 1965.
- La Noire de... Coproduction franco-sénégalaise, 1966.
Prix Jean Vigo, 1966.
Antilope d'Argent au premier Festival mondial des Arts nègres, 1966.
Tanit d'Or aux Journées Cinématographiques, de Carthage, 1966.
- Mandabi (Le Mandat) Paris: Comptoir Français du Film; Dakar: Les Films Domirev, 1968.
Mention à la Biennale de Venise, 1968.
Prix de la Critique Internationale à Venise, 1968.
Prix des Cinéastes soviétiques au Festival de Tachkent, 1968.
- Taw. Broadcasting Film Commission, National Council of the Church of Christ, 1970.

Aigle d'Or décerné par le United States Council on Non-Technical Events, 1972.
Lion d'Or de Juda au Festival du Film d'Asmara, Ethiopie, 1971.

Emitaï (Dieu du tonnerre). Dakar: Les Films Domirev, 1971.

Xala. 1974, 1975

Ouvrages de référence¹ Ouvrages de référence

Africa - What after Independence? Paris: Présence Africaine, 1960.

Anozie, Sunday, O. Sociologie du roman africain. Paris: Aubier-Montaigne, 1970.

Balandier, Georges. Afrique ambiguë. Paris: Plon, 1957.

_____. Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

Baldwin, James. Notes of a Native Son. rééd. Boston: The Beacon Press, 1963.

Bascom, William R. et Herskovits, Melville J. Continuity and Change in African Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Brench, A.C. The Novelists' Inheritance in French Africa. London: Oxford University Press, 1967.

Cartey, Wilfred. Whispers from a Continent: The Literature of Contemporary Black Africa. New York: Vintage Books, 1969.

Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal. Paris: Présence Africaine, 1956.

Congrès des écrivains et artistes noirs. Paris: Présence Africaine, 1956.

Cornevin, Robert et Lachance, André. Brève histoire des pays francophones de l'Afrique occidentale et centrale. Sherbrooke: C.E.L.E.F., 1972.

Fanon, Franz. Les Damnés de la terre. rééd. Paris: Maspéro, 1970.

¹Seuls sont inclus les ouvrages de critique et d'analyse consultés pour cette étude et les oeuvres littéraires dont sont tirées des citations utilisées dans le texte.

- Gleason, J.I. This Africa. Novels by West-Africans in English and French. Evanston: North-Western University Press, 1965.
- Herkovits, Melville J. L'Héritage du Noir. Mythe et réalité. Paris: Présence Africaine, 19 .
- Jahn, Janheinz. Muntu. Paris: Seuil, 1961.
- _____. Neo-African Literature. A History of Black Writing. rééd. New York: Grove Press, 1969.
- Kesteloot, Lilyan. Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1965.
- Killam, G.D. African Writers on African Writing. London: Heinemann, 1973.
- Larson, Charles R. The Emergence of African Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- Laude, Jean. Les Arts de l'Afrique Noire. Paris: Librairie Générale Française, 1966.
- Le Roman contemporain d'expression française introduit par des propos sur la francophonie. Actes du colloque de Sherbrooke recueillis et présentés par Antoine Naaman et Louis Painchaud. Sherbrooke: C.E.L.E.F., 1971.
- Lloyd, P.C. Africa in Social Change. Baltimore: Penguin, 1967.
- Melone, Thomas. De la négritude dans la littérature négro-africaine. Paris: Présence Africaine, 1962.
- Moore, Carrie D. Evolution of an African Artist: Social Realism in the Works of Ousmane Sembène. Ph. D. thesis. Indiana University, Language and Literature, 1973.
- N'Dongo, Sally. La "Coopération" franco-africaine. Paris: Maspero, 1972.
- Niane, Djibril Tamsir. Soundjata ou l'époque mandingue. Paris: Présence Africaine, 1960.
- Nkrumah, Kwame. Class Struggle in Africa. New York: International Publishers, 1970.
- Oliver, Roland et Fage, J.D. A Short History of Africa. Baltimore: Penguin, 1968.
- Pageard, Robert. Littérature négro-africaine. Paris: Le Livre Africain, 1966.

- Palmer, Eustace. An Introduction to the African Novel. London: Heinemann, 1972.
- Sainville, Léonard. Anthologie de la littérature négro-africaine. Romanciers et conteurs. t. I et II. Paris: Présence Africaine, 1968.
- Sartre, Jean Paul. "Orphée noir", préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française de Léopold Sédar Senghor. Paris: Presses Universitaires de France. 1948.
- _____. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1949.
- Senghor, Léopold Sédar. Liberté I: Négritude et humanisme. Paris: Seuil, 1964.
- _____. Liberté II: Nation et voie africaine du socialisme. Paris: Seuil, 1971.
- _____. Poèmes. Paris: Seuil, 1964.
- Thomas, L.V. Le Socialisme et l'Afrique. t. I et II. Paris: Le Livre Africain, 1966.
- Vieyra, Paulin Soumanou. Le Cinéma et l'Afrique. Paris: Présence Africaine, 1969.
- _____. Sembène Ousmane, cinéaste. Paris: Présence Africaine, 1972.
- von Grunebaum, G.E. French African Literature, some Cultural Implications. The Hague: Mouton, 1964.
- Wauthier, Claude. L'Afrique des Africains. Paris: Seuil, 1964.
- Articles de référence Articles de référence
- Abrahams, Peter. "Le Conflit de cultures en Afrique". Présence Africaine, 2, nos.14-15.
- Achebe, Chinua. "The Role of the Writer in a New Nation" Nigeria Magazine, no. 81, 1967.
- Agblemagnon, F. N'Sougan. "La Condition socio-culturelle négro- africaine et le cinéma". Présence Africaine, 2, no. 55.

- Agblemagnon, F. N'Sougan. "Totalité et systèmes dans les sociétés d'Afrique noire". Présence Africaine, 2, no. 41.
- Albert, Alain. "Notes sur la décolonisation". Présence Africaine, 2, no. 53.
- Alexis, Jacques. "Où va le roman?". Présence Africaine, 2, no. 13, avril-mai, 1957.
- Anang, Dei. "La Culture africaine comme base d'une manière d'écriture originale". Présence Africaine, 2, no. 27-28.
- "A propos du Mandat". Jeune Afrique, 26 février - 3 mars, 1968.
- Atangana, Nicolas. "La Femme africaine dans la société". Présence Africaine, no. 13, avril-mai, 1957.
- Beier, U. "O pays, mon beau peuple". Black Orpheus, no. 6.
- Benot, Yves. "Sembène Ousmane: Vehi-Ciosane suivi du Mandat". La Pensée, no. 130, 1966.
- Bosschère, Guy de. "Le Néo-colonialisme". Présence Africaine, 2, no. 38.
- Busiā, A.K. "The African World View". Présence Africaine, 2, no. 4, octobre-novembre, 1955.
- Chériaa, Tahar. "Problématique du cinéaste africain: l'artiste et la révolution. Un entretien avec Ousmane Sembène". Cinéma Québec, 3, nos. 9-10, août, 1974.
- "Cinéma sénégalais". Cinéma Québec, dossier spécial, janvier-février, 1973.
- Diakhaté, Lamine. "Le Docker noir de Sembène Ousmane". Présence Africaine, 2, no. 13, avril-mai, 1957.
- _____. "Le Processus d'acculturation en Afrique Noire". Présence Africaine, 2, no. 56.
- Diallo, Siridiou. "Jeune Afrique fait parler Sembène Ousmane". Jeune Afrique, no. 629, 27 janvier, 1973.
- Dia-Moukouri, Urbain. "Intuition d'un langage cinématographique africain". Présence Africaine, no. 61.
- Duchet, Claude. "Sembène Ousmane: Voltaïque". La Pensée, no. 113, janvier, février, 1964.

- Dunayevskaya, Raya. "Socialismes africains et problèmes nègres". Présence Africaine, no. 48.
- "Entretien avec Sembène Ousmane, le docker noir". Afrique, no. 25, juin, 1963.
- Fanon, Franz. "Fondements réciproques de la culture nationale et des luttes de libération". Présence Africaine, 2, no.24-25.
- Ferenczi, Victor. "Quelques implications psycho-sociales du film et l'action éducative". Présence Africaine, 2, nos.34-35.
- Fisher, Georges. "Syndicats et décolonisation". Présence Africaine 2, nos.34-35.
- Glissant, Edouard. "Le Romancier noir et son peuple". Présence Africaine, 2, no. 16, 1957.
- Gueye, Medoune. "Le Rôle du griot dans l'ancienne société". Paris-Dakar, 2 mars, 1957.
- Hazoumé, Paul. "L'Humanisme occidental et l'humanisme africain". Présence Africaine, 2, nos.14-15.
- Hebga, Meinrad. "Acculturation et chances d'un humanisme africain moderne". Présence Africaine, no. 68.
- Hennebelle, Guy. "Les Cinémas africains en 1972". L'Afrique Littéraire et Artistique, no. 20.
- _____. "Le Troisième Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou". L'Afrique Littéraire et Artistique, no. 22.
- _____. "Ousmane Sembène: "Pour moi le cinéma est un moyen d'action politique, mais..."". L'Afrique Littéraire et Artistique, no. 7.
- James, Emile. "Sembène Ousmane". Jeune Afrique, no. 499, 28 juillet, 1970.
- Kane, Mohamadou. "L'Ecrivain africain et son public". Présence Africaine, 2, no. 58.
- Kayo, Patrice. "Situation de la poésie négro-africaine de langue française". Présence Francophone, no.9, automne 1974.
- Ki Zerbo, Joseph. "Histoire et conscience nègre". Présence Africaine, 2, no. 16.

- Kouyate, S.B. "Politiques de développement et voies africaines du socialisme". Présence Africaine, 2, no. 47.
- "L'Avenir linguistique de l'Afrique noire". Dossier présenté par Maddy Lastel. Tam-Tam, no. 34, janvier, 1958.
- Lamming, G. "The Negro Writer and his World". Présence Africaine, nos. 8-9-10, juin-novembre, 1956.
- Lester, Julius, "Mandabi: Confronting Africa". Evergreen Review, no. 78, mai, 1970.
- Lombard, L. "Pensée politique et démocratie dans l'Afrique noire traditionnelle". Présence Africaine, no. 63.
- Mbelolo Ya Mpiķu, Joseph. "Un Romancier né ex-nihilo: Ousmane Sembène", Présence Francophone, no. 1, automne 1970.
- Melone, Thomas. "Le Thème de la négritude et ses problèmes littéraires". Présence Africaine, 2, no. 48, 1963.
- Mfoulou, Jean. "Bien ou mal partie, où doit aller l'Afrique?" Présence Africaine, no. 65.
- N'Daw, Alassane. "Peut-on parler d'une pensée africaine?" Présence Africaine, 2, no. 58.
- "Novelist: - Critic of Africa". West Africa, no. 2364, 22 septembre, 1962.
- Obiechina, E.N. "Growth of Written Literature in English-Speaking Africa". Présence Africaine, no. 66.
- Ortova, Jarmila. "Les Femmes dans l'oeuvre littéraire d'Ousmane Sembène". Présence Africaine, no. 71, 1969.
- Ramanoelina, Martin. "Simples Jalons pour une révolution créatrice". Présence Africaine, 2, no. 44.
- Ramsaran, J.A. "Literature in West Africa and the West Indies". West African Review, juillet, 1961.
- Rouch, Jean. "Vers une littérature africaine". Présence Africaine, no. 6, 1949.
- Sainville, L. "A propos du débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs". Présence Africaine, 2, nos. 18-19.
- _____. "Le Roman et ses responsabilités". Présence Africaine, 2, nos. 27-28.
- Sakiliba, D.F. "Présent et futur des langues africaines". Présence Africaine, no. 13.

Thomas, L.V. "Temps, mythe et histoire en Afrique de l'ouest".
Présence Africaine, 2, no. 39.

Vieyra, Paulin S. "Le Cinéma et la révolution africaine", Présence Africaine, 2, nos. 34-35.

_____. "Où en sont le cinéma et le théâtre africains".
Présence Africaine, 2, no. 13.

_____. "Responsabilité du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine". Présence Africaine, 2, nos. 27-28.

Wallerstein, Emmanuel. "La Recherche d'une identité nationale en Afrique". Présence Africaine, 2, nos. 34-35.

Weaver, Harold. "Interview with Ousmane Sembène". Issue, 2, no. 4, hiver, 1972.