

Université de Cergy-Pontoise

UFR de Littérature générale et comparée

Thèse de doctorat de nouveau régime

(1984)

Hassane BOURHANE

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE SEMBENE OUSMANE FACE A SES LECTEURS.

Directeur de thèse : **M. Romuald FONKOUA**

Membres du jury:

M. Bernard MOURALIS, professeur, Université de Cergy-Pontoise

M. Xavier GARNIER, professeur, Université de Paris XIII

M. Papa Samba DIOP, professeur, Université de Paris XII

M. Romuald FONKOUA, professeur, Université de Cergy-Pontoise

Soutenue le 22 février 2008

Université de Cergy-Pontoise

UFR de Littérature générale et comparée.

Thèse de doctorat nouveau régime.

(1984)

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE
SEMBENE OUSMANE FACE A SES LECTEURS.

Soutenue par **Hassane BOURHANE**

Directeur de thèse : **M. Romuald FONKOUA**

Composition des membres du jury:

M. Bernard MOURALIS, professeur, Université de Cergy-Pontoise

M. Xavier GARNIER, professeur, Université de Paris XIII

M. Papa Samba DIOP, professeur, Université de Paris XII

M. Romuald FONKOUA, professeur, Université de Cergy-Pontoise

22 février 2008

Il est des moments où l'homme, après un effort courageux, ne pense qu'à une seule personnalité. N'est-ce pas celle de la maman?

A la mémoire de ma gentille mère Salima que je souhaite, nuits et jours, que l'âme, qui a beaucoup souffert pour moi sur terre, savoure, à présent, les fruits délicieux du paradis!

Introduction

Quelle analyse dans cette œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane? Question qui n'est pas aisée lorsqu'elle semble englobée, sans délimitation, le champ d'approche. Lorsque l'on sait que l'œuvre, malgré l'instance créatrice, bouge, subit, comme d'autres, divers avatars, et que la lecture, par l'intérêt manifeste suscité par le texte, évolue très sensiblement avec le temps, en dépassant toutes sortes d'idéologies de groupes et formations sociales.

Selon cette optique, il serait à la fois pertinent et prudent de notre part, d'interroger, non pas les différentes lectures successives faites dans l'œuvre de Sembène Ousmane, mais la manière dont nous nous proposons ici d'appréhender celle-ci, en partant de l'écrit à l'écran. Une démarche large qui s'inscrit, de manière générale, dans une perspective d'entrecroisement de la littérature et de la cinématographie.

A ce stade, deux points doivent être clarifiés afin de nous permettre de lier et d'homogénéiser les perspectives d'analyse.

Le premier concerne le choix de notre sujet. Tandis que le second celui de l'auteur.

En nous proposant d'étudier ici « **L'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane face à ses lecteurs** », nous pensons naturellement mettre en perspective le lecteur qui lit les textes de cet écrivain et celui qui regarde les films de ce cinéaste. Un lecteur qui lit ceux-ci « en fonction », comme le dit Bernard

Mouralis, « des informations qu'ils paraissent contenir »¹ de manière explicite ou implicite. Un peu comme ce qui se passe chez le spectateur. Attiré par la relation d'intimité qui se noue entre lui et le film, ce spectateur africain, lecteur d'images, sent que celui-ci s'adresse à lui et parle aussi de lui. Ce qu'il voit dans le film ce n'est pas uniquement le spectacle véhiculé par les images vivantes du cinéma mais le pourquoi de ces images incarnant ici le projet du cinéaste.

Ceci est particulièrement sensible lorsqu'on lit ou regarde ces deux romans réécrits par Sembène Ousmane, *Le mandat* (1966) et *Xala* (1973), décrivant, respectivement, les méfaits de la bourgeoisie postcoloniale africaine, véhiculés par les hommes d'affaires, en l'occurrence Mbaye et Abdou Kader Bèye, deux nouveaux bourgeois noirs, nés des indépendances, dont l'objectif est moins d'aider l'africain, mais de l'oppresser et l'enfoncer encore plus dans la situation difficile où il se trouve.

A l'image de Mbaye à l'égard de Dieng dans *Le mandat* et Abdou Kader Bèye face au mendiant dans *Xala*. Une idée à peu près soulevée par Franz Fanon dans son livre, en 1961 : « La bourgeoisie nationale », censée remplacer celle de la Métropole, n'est pas « orientée vers la production, l'invention, la construction, le travail » mais plutôt dirigée vers « la combine [...], sa vocation profonde ».²

A cet instant la question est de savoir pourquoi, de préférence aux autres écrivains africains d'expression française, étudier Sembène Ousmane?

¹ Bernard MOURALIS, *Littérature et développement*, Silex/ACCT, Paris, 1984, p.8.

² Franz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

Certes, une particularité nous attire vers ce « koku fenomen », au parcours atypique, comme le confiait son condisciple Ousseynou Fall à Samba Gadjigo lors d'une interview pour exprimer l'idée « d'exceptionnel », à Guédiawaye en juillet 1994³. Notre prédilection, pour l'homme à la pipe, ne se réduit pas à cette idée de phénomène qui reste, pour nous, trop général et ambiguë. Il s'agit de souligner plutôt l'engagement particulier qu'il s'est toujours donné pour être au service de son peuple, pour se rendre utile à l'Afrique. Défendre l'égalité, la cause des exploités et des opprimés, comme il a été question dans *Les bouts de bois des dieux* (1960), à propos des cheminots.

Il n'écrit pas pour dire qu'il sait écrire, mais pour dénoncer ce qui ne va pas, à savoir le poids des pouvoirs occidentaux et celui des cultures africaines, et émanciper ses frères africains et la femme africaine. Comme cela a respectivement été le cas dans *les bouts de bois de dieu* (avec le personnage de Bakayoko), dans *Ô pays, mon beau peuple* (Oumar Faye, 1957), dans *Niiwam* (Yaye Dabo, 1987), dans *Faat kiné* (Faat kiné, 2000), dans *Le Moolaadé* (Collé Ardo, 2004) et dans bien d'autres.

Ce même souci de servir ses frères africains, de travailler, avec sincérité, pour cette population du Continent, ne tarde pas à orienter son esprit vers d'autres perspectives plus accessibles. La majorité de son peuple ne lit pas ses livres. Sa culture est orale. A cela s'ajoute la pauvreté qui touche cette majorité. Continuer à écrire, alors que le peuple ne possède pas de poche pour y mettre la main, alors que celui-ci plonge dans

³ Samba GADJIGO, Ousseynou Fall, *Interview*, juillet 1994, à Guédiawaye, quartier situé à la périphérie de Dakar, près de Thiaroye.

l'illettrisme, paraît sans intérêt. Un autre besoin se fait sentir. Trouver un autre moyen de communication et de dialogue, bien approprié, qui tâchera de montrer l'Afrique sous un autre jour. D'où la naissance du cinéma.

Pour Sembène la littérature et le cinéma ne se réduisent pas à une pure fiction. Il le soulignera lui-même dans *L'Harmattan*. Sa « conception de » son « travail » c'est de « rester », un peu comme le griot, « au plus près du réel et du peuple », pour que « chacun » puisse y déceler, y voir « un peu de lui-même, selon la vie qu'il mène »⁴ Pour cela, le romancier-cinéaste nous dévoile la démarche suivante :

« Afin de mieux voir, saisir ce dont je dois parler, me voici sur les sentiers africains, à dos de chameau, en pirogue, en bateau, en auto et à pied pendant six mois ».⁵

Tout cela pour dire que l'œuvre de Sembène Ousmane n'a d'autres soucis majeurs que de se préoccuper de la réalité de la vie de l'africain. En essayant de lui montrer les grands enjeux de cette vie difficile qu'il est entrain de vivre malgré lui. Le mot d'ordre semble de tenter de provoquer une véritable prise de conscience collective. C'est en ce sens que ce cinéma ou cette littérature pourra être efficace et devenir capable de se constituer un véritable instrument de lutte pour la défense de la

⁴ SEMBENE Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1980, p 9 (page d'avertissement de l'auteur).

⁵ Idem p 10.

liberté de l'être humain africain. Comme l'a t-il évoqué dans son premier roman, *Le docker noir* (1956) « personne d'autre que nous ne saura nous défendre » (149). C'est aussi de cette manière que la littérature africaine pourra « susciter » ce que Sembène Ousmane appelle la « révolution... »⁶ C'est tout le travail de Sembène de jouer sur la sensibilité du peuple, et d'agir sur le psychologique. Le lecteur ne doit pas, à son tour, déconsidérer cet intérêt didactique de l'œuvre. L'histoire coloniale, postcoloniale et celle des nouveaux colonisateurs de l'Afrique paraissent des ingrédients intéressants pour le lecteur qui lit le roman ou regarde le cinéma. Mais pour bien distinguer notre particularité concernant le choix du grand Sembene, nous choisissons d'évoquer ici un article intitulé Sembène Ousmane, l'avocat des opprimés et des faibles [...] ⁷où, rendant un hommage particulier à son collègue défunt, lors de ses obsèques, le député Sidney Sokhna, premier cinéaste mauritanien, n'a pas manqué de louange à l'endroit de l'immortel, Sembène Ousmane. Ce que Sidney apprécie surtout « c'est sa sincérité et son engagement réels et actifs ». Il atteste avoir « vu tous ses films et aucun d'eux n'a été réalisé à des fins commerciales. Les productions de Sembène n'avaient d'autres buts que de présenter la réalité et la souffrance du citoyen ». C'est pour cela que l'on se permet de dire que Sembène « n'est pas mort (car) ses ouvrages vont les prémunir

⁶ S. GADJIGO, **Djib Diédhiou**, *entretien avec Sembène Ousmane*, in *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan 1996, p 117.

⁷ **Sembène Ousmane, l'avocat des opprimés et des faibles laisse plusieurs défis aux Africains**, article paru le 11 juin 2007 sur le site intitulé *L'Occidental, l'Afrique occidentale, c'est nous*, de Daniel&Sara, communication, press...

contre l'oubli et l'histoire lui reconnaîtra son engagement envers le continent africain ». Il s'agit d'ici là d'une seule personnalité témoignant. Mais presque toute l'Afrique reconnaît la disparition d'un géant africain. Les témoignages semblent « unanimes sur la haute portée de son œuvre littéraire et cinématographique. Le disparu restera gravé dans l'esprit des hommes de culture dont certains ont fait la profession de foi de continuer son combat ».

C'est bien cela qui le distingue des autres créateurs africains et qui fait que nous le choisissons aujourd'hui. Pour nous, travailler sur Sembène Ousmane, c'est d'abord et avant tout mettre en perspective cette différence que nous avons essayé de montrer ci-haut.

Dans cette perspective, conscient de cette relativité étroite entre le lecteur et l'œuvre, Sartre⁸, après s'être posé la question de « pourquoi écrire », se répond en soutenant, non seulement que l'œuvre reste, malgré tout effort, inachevée mais que l'auteur quelque intellectuel qu'il soit, ne peut se suffire, exister par soi-même. D'où cette nécessité objective de « confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé⁹ ».

En ce sens, nous sommes, depuis les âges, dans une perpétuelle suite de suites et cela malgré toute résistance ou tout petit point final posé à la fin d'un quelconque ouvrage. Comment étudier le double corpus littéraire et cinématographique de Sembène

⁸ J.P Sartre « *Qu'est ce que la littérature* » Paris, Gallimard, 1947, p 59.

⁹ - Idem.

Ousmane et omettre le lecteur et le spectateur, sans lesquels toutes ses œuvres n'auraient pas de sens.

Lire n'est pas se taire. C'est un acte en mouvement qui, bien accompli, peut prolonger la vie de l'œuvre. Il ne peut, selon cette optique, être considéré comme une leçon de morale où l'on apprendrait à obéir et à exécuter une certaine conduite ou la grammaire où l'on apprendrait aussi à respecter quelques règles et ses exceptions. C'est aussitôt provoquer autant la fin de l'œuvre que soi-même.

Georges Ngal, cité par Locha Mateso dans *Littérature africaine et sa critique*, réfléchi à ce problème.

Le lecteur actuel, selon lui, doit sensiblement se détacher de son ancien statut de « simple » sujet lisant pour devenir enfin un véritable lecteur démocratique, critique et « créateur », agissant en toute liberté, tout en respectant les champs ou l'institution littéraire africaine (31) et la part de son expérience. Puisque le lecteur a vécu beaucoup de maux et vu suffisamment de choses négatives subies en Afrique. On évoquera le colonialisme, les indépendances et leurs méfaits. Il y a aussi les coutumes et les religions qui pèsent énormément et qui font partie de l'âme profonde de l'Afrique. N'est-ce pas une expérience ? Comment pouvait-on imaginer qu'il y ait eu un temps où des parents pouvaient se permettre de franchir la ligne jaune en enlisant, sans s'en rendre compte, les droits naturels de leurs propres enfants ? où des filles apprenaient à être de bonnes aveugles de la société et à passer, sans le vouloir, sous les fourches caudines, en s'efforçant de ne jamais se plaindre ?

C'est l'exemple de Nafi et de Yacine dans *Voltaïque* (1962), respectivement dans les deux nouvelles intitulées : **Lettres de France** et **Souleymane** qu'on aura l'occasion de voir plus tard. Comment un père biologique, au lieu de déployer ses efforts pour assumer, sur le plan éducatif, la responsabilité de sa progéniture, utilise-t-il ces derniers pour ne satisfaire que ses propres plaisirs polygamiques ?

Le témoin est le cas de Baye Tine que nous examinerons dans *Taaw* (1987).

Qui aurait enfin constaté ces faits, dans une œuvre aussi révélatrice, sans exprimer aucune réaction ?

Ce sont des thèmes, parmi tant d'autres, apparemment anodins, mais qui semblent intéressants à démontrer dans ce travail.

A ce niveau, la référence, à titre méthodologique, à un appareil théorique paraît nécessaire. Mais le choix impose sa loi. Les théories ne sont pas moins nombreuses, ce qui nous place à peu près devant l'alternative exprimée par Lévi-Strauss¹⁰ :

*« soit étudier des cas nombreux
d'une façon toujours superficielle
et sans résultat, soit se limiter
résolument à l'analyse approfondie
d'un petit nombre de cas, et
prouver ainsi qu'enfin de compte
une expérience bien faite vaut une*

¹⁰ L.-Strauss Claude, *Anthologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p 317.

démonstration ».

Dans cette situation, nous nous référons, à titre de méthode, à des théoriciens de la lecture tels que Vincent Jouve¹¹, Umberto Eco¹², Romuald Fonkoua et Pierre Halen dans *Les champs littéraires africains* et Samba GADJIGO, le biographe de Sembène Ousmane, dans *Ousmane Sembène, conscience africaine*.

Se demande-t-on pourquoi ? Les approches de ces théoriciens ne sont pas que littéraires. Elles étudient aussi le public ciblé, ce qui correspond aux perspectives de lecture que nous nous fixons.

Vincent Jouve ne distingue pas la « construction » et l'« architecte ». Pour ce théoricien le lecteur a besoin pour bien saisir le sens de l'œuvre de se référer « à un auteur » (83). Au même titre que Bakhtine Dostoïevski déclarant, concernant le texte et le sujet lisant, que « tout énoncé a son auteur, que nous percevons dans l'énoncé lui-même en tant que son créateur ».¹³ Comme l'exemple du second roman de Sembène Ousmane, *Ô Pays, mon beau peuple*.

Dans ce texte, comme dans celui du *docker*, tout est fait pour faciliter la lecture. Outre le nom de l'auteur mentionné sur la page de couverture, les deux personnages principaux, Oumar Faye et Diaw Falla, suffisent pour donner les indications nécessaires à la lecture, en tant qu'alter egos.

¹¹ - *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992.

¹² - *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle pour la traduction française, 1985.

¹³ Bakhtine Dostoïevski, cité par Vincent Jouve dans *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992, p84.

Ce même théoricien soutient que le texte peut aussi tromper la vigilance du sujet lisant. Grâce à l'illusion du texte. Le lecteur croit à peu près ce que dit celui-ci. Pourquoi cette crédulité ? Tout simplement parce que « l'enfant [...] a survécu dans l'adulte » (85).

En revanche, notre choix pour Umberto Eco se caractérise par sa théorie du lecteur modèle. Le créateur du texte est amené à imaginer le public à qui s'adresse ce dernier. Prévoir son lectorat possible par une technique d'écriture reconnaissable. Puisque le « texte », selon lui, « est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre ». ¹⁴

Quant à notre choix pour Romuald Fonkoua et Pierre Halen, dans *Les Champs littéraires africains*, cela répond à un besoin de cadrage et de tentative de délimitation. Une sorte de boussole qui achemine nos démarches de lecture vers les diverses hypothèses actuelles à propos de la possible identité des littératures et des approches africaines. Telle que la question de savoir s'il est possible d'aborder aujourd'hui le texte à partir d'une approche proprement africaine. Une démarche institutionnalisée, au niveau du continent, laquelle « les œuvres se liraient d'un pays à l'autre, ailleurs qu'au collège » (86).

Enfin nous avons choisi Samba Gadjigo pour ses références sur Sembène Ousmane, en tant que biographe de ce dernier. Ses analyses sur la vie, ses œuvres romanesques et cinématographiques, guident aussi nos perspectives.

¹⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985 pour la traduction française, p.65.

Nous nous réfèrerons également au couple Nicole Corvi et Marie-Martine Salort, dans *Le cinéma, un art, une industrie*.

Notre intérêt pour ceux-ci relève du sens qu'ils attachent à ce septième art : un véritable « instrument d'éducation » capable de « préciser » les « problèmes », provoquer la « discussion » tout « en stimulant l'esprit ».¹⁵

¹⁵ Nicole CORVI et Marie-Martine SALORT, *Le cinéma, un art, une industrie*, Paris, Hatier Mars 1983, p 25.

Plan.

Etudier les œuvres romanesques et cinématographiques de Sembène Ousmane, semble, à priori, ne pas faciliter les choses. Cela paraît une entreprise difficile, hasardeuse, un véritable casse-tête où risque et échec peuvent faire bon ménage, si l'on veut se référer ici au vieux dicton toujours à l'ordre du jour: « qui trop embrasse mal étreint ».

Mais par bonheur, les livres ne sont pas conçus pour devenir des épiceries limitées à quelques articles, mais être plutôt de véritables supermarchés où l'on peut choisir ce qu'on veut. La quantité des œuvres lues est une chose, la qualité recherchée en est une autre.

Ainsi, face à un pareil nombre d'ouvrages à sa portée, le lecteur connaissant déjà la règle à suivre que tout texte est polysémique, doit disposer d'un savoir culturel minimal, lui permettant de sélectionner quand c'est nécessaire et de juger sans utiliser, à bon gré, les textes. Car, lire semble moins seulement un simple jeu d'échec qu'une épreuve complexe, appelant le plus souvent des connaissances de lecture, de culture encyclopédique et des capacités personnelles surtout.

Ce lecteur, à l'instar du joueur sur un terrain, doit faire preuve de mobilité et de résistance. Son va et vient dans le texte est rarement compris comme un mouvement irrégulier mais plutôt comme une action régulièrement correcte, synonyme de son statut de lecteur.

Dans cette perspective, nous adopterons un plan apparemment simple, composé de trois parties.

Dans la première, nous nous proposons, tout d'abord, de présenter une lecture biographique concentrée sur Sembène Ousmane, à savoir sa vie d'adolescence en Casamance, région natale paraissant comme transmetteuse de richesse en terme de connaissance ; l'école qui a vu chez Sembène Ousmane un élève doué, intelligent, mais indiscipliné, un caractère expliquant son renvoi de l'école ; l'école de la vie où se construit sensiblement le devenir de Sembène Ousmane.

Nous nous demandons pourquoi cette initiative. Tout simplement parce que nous nous sommes persuadé que pour mieux comprendre l'objectif que nous nous fixons, il serait bien avantageux d'interroger, au préalable, le vécu de l'auteur du corpus, lequel paraît contenir autant d'éléments à la fois révélateurs et inspirateurs.

Nous allons, en plus de cette lecture biographique, nous interroger sur la question de l'écriture chez Sembène Ousmane, en partant du principe que l'on ne pourrait parler de lecture sans écriture dans ce double corpus. L'une ne va sans l'autre. Elles se complètent. C'est pour cela que le texte, malgré l'effort sérieux de son auteur, reste en général un travail inachevé qui attend avec impatience le coup de pouce critique de l'autre. Else Jongeneel, étudiant Michel Butor, a bien réfléchi à cette

perspective en nous parlant, dans son analyse, d' « activités jumelles ». Selon Butor « le complément »¹⁶ de l'écriture n'est autre que la lecture.

Nous avons aussi besoin, pour lire le texte de Sembène Ousmane, de nous reporter aux contextes sociologique, historique et socioculturel. Quels sont, par exemple, les conditions et facteurs historiques qui ont pu favoriser la production de ce texte ? Quels sont les thèmes qu'il soulève ? A quel public semble s'adresser ce texte ? Et comment ensuite appréhender celui-ci ? C'est une dernière interrogation qui débouchera sur la lecture, laquelle n'aurait la même portée si nous n'examinions pas au préalable la question de l'écriture. Puisqu'avant toute lecture guidée du texte, la vie et la connaissance du contexte du texte de l'auteur peuvent naturellement annoncer et montrer à peu près la façon dont nous devons aborder l'œuvre. Une très bonne indication surtout lorsqu'après avoir pris connaissance du vécu de Sembène le lecteur tombe sur *Le docker noir*. Son premier roman où celui-ci présente, comme une sorte d'introduction, certains de ses sujets intéressants, repris et développés dans d'autres, comme ceux de la liberté, l'opposition entre blanc et noir. Ou lorsque le sujet lisant se trouve tête à tête avec la page d'avertissement de *L'Harmattan* que nous avons citée quelques pages ci-haut dévoilant, en quelque sorte, l'intention de notre romancier-cinéaste.

Nous pensons que cette démarche, loin d'être un aspect capital du sujet, constituerait, selon ce que nous venons d'avancer, une donnée importante pour mieux construire, contrôler et saisir le texte.

¹⁶ Else Jongeneel, *Michel Butor et Le pacte romanesque*, Librairie José Corti, 1988, p.12.

Nous étudierons, dans cette optique, la question de l'écriture chez cet auteur, comme nous venons de le dire. Des références historiques de la lecture et écriture, chez cet artiste sénégalais, seront aussi examinées.

Nous verrons également le type de lecteur susceptible de lire le texte de Sembène Ousmane.

Nous examinerons ensuite quelques personnages d'intellectuels africains et certains thèmes clés permettant au lecteur d'entrevoir par anticipation l'intérêt de notre travail sur l'œuvre de Sembène Ousmane.

Pour terminer cette première partie, nous analyserons deux sortes de lectures apparemment différentes, mais qu'on peut aussi dire complémentaires. S'imposera alors ici la question suivante : qu'est ce qui se passe en lisant un livre ? Beaucoup de choses se produisent certainement. Mais acceptons qu'on ne lit d'abord qu'à la manière du petit enfant, lecteur, lisant l'histoire. Notre premier souci ce n'est pas les nœuds ou les jalons posés çà et là par l'auteur, qui sont isolés par du vide et qu'il faut mettre ensemble de telle façon qu'ils forment un tout continu, mais plutôt le sort, le destin du personnage qui nous préoccupe. Ce premier objectif, propre à tout sujet lisant, oblige souvent le lecteur impatient, lors des grands moments de suspense, à se poser bon nombre de questions quant au devenir du personnage.

Mais celles-ci peuvent éventuellement trahir le lecteur. C'est alors et à ce stade où une autre question est attendue. Puisque le lecteur doit, à ce moment, rebrousser chemin pour pouvoir faire face à ce désordre. Se posera t-il la même question ? « On

ne meurt pas deux fois » comme le dit-on aux Iles Comores. Il doit encore, pour ne pas accumuler deux échecs consécutifs, reformuler autrement sa question.

Reconnaissant ainsi la non-validité de sa première lecture, le lecteur n'a maintenant qu'à interroger en profondeur le texte. Ce dernier mettra, vigilance oblige, tout en œuvre pour découvrir ce qui se cache derrière cette surface de mots, ces sens virtuels semés çà et là et qui ne disent pas long. Que veut dire l'auteur ? Ou quel message voudrait-il nous transmettre ? Questions qui débouchent, en second lieu, sur les deux autres analyses dans *Xala* et dans deux autres romans, *Le docker noir* et *Ô pays mon beau peuple*.

Ceci nous acheminera vers les deux dernières parties concernant la lecture en terme d'effet de vie et la lecture comme lecture visuelle ou cinématographique.

Pour être un peu plus explicite, dans la seconde partie, nous nous efforcerons d'examiner la lecture comme reconnaissance, à travers des personnages du texte provocateurs de sentiments, comme le père Joseph face à sa fille, dans *L'Harmattan* (1964), Abdou Kader Bèye, dans *Xala* et au travers aussi de référents culturels distinguables, en lisant traditionnellement Oumar Faye, dans *Ô Pays, mon beau peuple*.

Nous allons, dans cette perspective, nous poser la question de savoir quels sont ces différents procédés textuels susceptibles de provoquer celle-ci, en forçant par exemple le lecteur à croire en la réalité vécue des éléments du texte.

Nous chercherons à savoir aussi quels peuvent être les procédés référentiels qui convoquent les sentiments du lecteur. Puisqu'il arrive souvent au lecteur de ne pas parvenir à résister au pouvoir séduisant du texte.

Nous verrons tout au long de cette partie les différents effets qui illustrent ce penchant.

Quant à la dernière partie, nous interrogerons plutôt le corpus cinématographique de Sembène Ousmane. Il s'agira ici d'images visuelles face au lecteur-spectateur. Nous attirons l'attention que nous pourrions entre temps utiliser le terme de lecteur pour désigner le spectateur, ou l'inverse.

Ainsi, il sera intéressant ici de souligner le changement de stratégie opéré par Sembène Ousmane. Puisqu'il constate que le livre devient inaccessible aux masses africaines parce qu'elles sont illettrées, parce qu'elles sont aussi pauvres et que seul le cinéma reste la meilleure des solutions, puisqu'il ne leur demandera rien que posséder au moins deux choses : des yeux pour regarder ou des oreilles pour écouter.

Dans ces conditions, après avoir exposé, dans deux chapitres, la nouvelle stratégie expressive de Sembène et ses vraies raisons du passage du texte à l'écran, nous étudierons deux personnages féminins, représentant deux générations différentes : Adja Awa Astou, personnage de la femme soumise s'opposant à Rama, personnage rebelle, dans *Xala*.

Nous montrerons, dans un premier temps, l'intérêt du lecteur par rapport au choix du thème de la femme traditionnelle africaine, soumise.

Et nous découvrirons, dans un second temps, pourquoi celui-ci se préoccupe-t-il de la face opposée qui est ici celle de la femme moderne africaine, devenue rebelle. Nous ne donnerons pas notre conclusion avant de nous interroger sur les perspectives d'avenir du cinéma et de son public, lesquelles doivent être optimistes.

Première partie

Les conditions préalables pour l'analyse et l'approche anticipative et idéologique du texte de Sembène Ousmane.

Introduction

Pour aborder cette première étape, nous avons jugé nécessaire de partir d'une analyse historique de Sembène Ousmane, dégageant, en quelque sorte, quelques uns des plus beaux moments de la vie de celui-ci, qui ont pu favoriser la production de ses travaux d'écriture et de réécriture. Pourquoi penser à une telle initiative ? L'idéal ici semble de montrer qu'une approche biographique de l'auteur, loin de paraître anodine, peut constituer une sorte de lampe illuminant les parcours de lecture. Nous comprenons mieux le texte avec la connaissance de l'auteur, sa vie. Nous éprouvons, en revanche, quelques difficultés pour construire un texte dont le producteur nous semble inconnu.

Le lecteur qui connaît, par exemple, Sembène Ousmane, son combat pour les femmes africaines, ne s'étonnera pas, certes, de voir son attachement affiché à certaines héroïnes comme Penda, dans *Les bouts de bois de dieu*, Tioumbé, dans *L'Harmattan*, Rama, la révolutionnaire, dans *Xala*, pour ne citer que celles-là.

Nous serons, ensuite, amené à étudier, dans cette perspective, l'écriture chez Sembène Ousmane et les procédés textuels reconnaissables, caractérisant ici son lecteur.

Nous nous intéresserons aussi de près, après avoir présenté ainsi cette première démarche, à l'examen de deux types d'approche qui nous permettent de voir le texte à

travers, dans un premier temps, une lecture d'anticipation, tentant de prévoir le devenir du personnage romanesque, en prenant comme exemple, *Le dernier de l'empire*, et dans un second temps, à travers une analyse approfondie, concentrée sur trois ouvrages, *Xala*, *Le docker noir* et *Ô pays, mon beau peuple*, en interrogeant certes le sens caché de ces œuvres.

Chapitre I

Lecture biographique.

1-Casamance et Sembène Ousmane en son enfance.

Comme l'on vient de le dire, nous ne pouvons pas nous permettre d'aborder les œuvres romanesques et cinématographiques de Sembène Ousmane, sans nous imposer la tâche de proposer une lecture biographique sur l'écrivain-cinéaste, qui vient de s'éteindre le samedi 9 juin 2007 à son domicile, à l'âge de 84 ans, lequel la majorité des Africains s'accorde à dire, lors de ses obsèques, que c'était un vrai combattant (qui luttait pour la désaliénation des pays africains colonisés, en soumission et en exploitation et avait le souci permanent de vouloir émanciper ses frères africains).

Mais le plus important est de savoir que du premier jour de naissance au dernier, plusieurs stades, que nous considérons ici comme pédagogiques, ont construit et formé différemment le romancier-cinéaste, Sembène Ousmane.

Dans ce chapitre, consacré à sa biographie, nous essaierons, de près, de nous préoccuper d'abord du lieu de naissance de Sembène Ousmane et nous focaliser ensuite sur ce que cette région puisse apporter comme intérêt.

Ainsi, tout le monde sait que Sembène Ousmane, dont le jour de naissance a été déclaré le 8 janvier par son père Moussa, est vraiment né le 1^{er} janvier 1923 à Ziguinchor, en Casamance (une partie méridionale du Sénégal qui a failli être portugaise).

Cette identité du lieu de naissance peut se vérifier dans *Ô pays, mon beau peuple*, à travers son alter ego, Oumar Faye, lorsque le narrateur déclarait qu'il « était casamancien » (14), ou quand on parle aussi de « ses yeux » qui « avaient vu le jour dans ce pays » (75).

Toutefois, parler de son lieu de naissance, riche en instructions, ne se limite pas à la seule évocation du nom de cette région. Citons ce que La Casamance a vécu, à savoir la résistance de 1927, lorsque Sembène, très jeune encore, « entra dans sa quatrième année » où « des résistants contre le recensement ont été fusillés par l'administrateur Maubert »¹⁷, Cette histoire dramatique de l'administration, vécue ou racontée, constitue sans aucun doute une expérience (constructrice) inoubliable. Les problèmes de toute l'Afrique préoccupent Sembène Ousmane, mais surtout ceux de sa région natale, La Casamance où on en trouve, citons en ce sens son biographe, « des traces dans toute son œuvre » partant « de *Ô pays, mon beau peuple* ! (1957) à *Emitai* (son premier film historique, sur fond de souvenirs de guerre, 1971) en passant par *L'harmattan* (1963), roman centré sur le référendum de 1958, un moment historique

¹⁷ Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Ousmane Sembène et Assia Djebar, Paris, L'Harmattan, 1996, p.112.

décisif, censé déterminer l'avenir des colonies françaises en Afrique » (32/33). Diouana, l'héroïne du film intitulé *La noire de...*, vient aussi de cette région.

La Casamance est ce lieu de naissance qui nourrissait, le premier, l'esprit du futur romancier-cinéaste. L'enfant n'est jamais né intelligent. Il le devient, selon l'endroit où il grandit. Dans cette région plusieurs langues que le wolof sont utilisées. Divers moyens de communication qui ont beaucoup servi un enfant trimardeur comme Sembène Ousmane. Ce dernier le reconnaît lorsqu'il tient ces propos rapportés par Samba Gadjigo: « J'avais besoin d'espace. L'habitude d'être au même endroit finissait par me saturer... Cette enfance m'a beaucoup permis d'apprendre. J'avais emmagasiné des langues et des dialectes et cela m'a servi quelque quarante années plus tard, lorsque j'ai voyagé à travers le continent. Je n'étais nullement dépaysé. Je m'arrêtais dans n'importe quel village et au bout de deux heures, j'avais un correspondant » (49). C'est à peu près ce qu'écrit son biographe dans son livre consacré à la vie de Sembène Ousmane. Il rapporte aussi que « pour ce dernier, La Casamance est un terroir dont la sève a fécondé « son génie de créateur »¹⁸. Et cet attachement particulier à cette région natale l'attire très fortement de sorte que Marseille, plus tard, ne lui disait plus rien. Un fou désir l'accapare. Retourner coûte que coûte « au Sénégal » après huit ans d'absence¹⁹. Tel le « retour » au bercail d'Aimé Césaire, rentrant de la Métropole

Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, Une conscience africaine, genèse d'un destin hors du commun*, p.35, édition Homnisphères, 2007.

¹⁹ SEMBENE Ousmane, *Le docker noir*, Présence africaine en 1973, p 141.

pour aider sa patrie natale²⁰. On l'aura remarqué parce que Sembène « ne s'est pas seulement contenté de retourner définitivement au Sénégal dès 1960. » Il n'a pas cessé « à l'occasion de ses multiples déplacements à travers le monde, d'exhorter ses compatriotes, en particulier les jeunes étudiants, à rentrer se battre en Afrique pour le changement ». ²¹ Soyons ici un peu clair avant de passer à l'étape suivante.

En parlant, ci-dessus, de « se battre [...] pour le changement », précisons que l'une des principales motivations de Sembène Ousmane, en se rendant en Europe, n'était pas d'acquérir une richesse financière, mais plutôt intellectuelle. C'était justement cette arme contre le comportement des détenteurs du pouvoir qui lui y faisait défaut. Samba Gadjigo nous l'a confirmé en nous rapportant les propos de l'intéressé dans *Ousmane Sembène, une conscience africaine*²².

Dans un autre cadre un peu plus sensuel, on peut comprendre que Sembène Ousmane aime trop sa Casamance. Puisqu'il va jusqu'à la comparer à « une bonne mère » et même à « une brave femme ». Comment ne pas le croire quand c'est le narrateur lui-même qui nous décrit cette situation : « Il faisait la chevelure de ses arbres ; la chair de sa terre ; les os de ses pierres ; des rivières, son sang et de ses

²⁰ Père du courant littéraire de la **négritude** avec Léopold Sédar Senghor, décédé à 94 ans, le jeudi 17 avril 2008, au CHU de Fort-de-France, en Martinique, des suites de problèmes cardiaques.

²¹ Samba Gadjigo, Ousmane Sembène, conscience africaine, Paris, Homnisphères, 2007, p.51.

●²² « Je voulais leur répondre mais j'étais analphabète. Je savais que je ne pouvais pas les conter, je manquais d'arguments. C'est pour ça que j'ai décidé de partir en France, je voulais m'instruire, mieux connaître le monde » p.205.

sources, ses regards ; pour sa bouche : un fruit mûr ; pour les seins : les collines. Il imaginait des mains, des bras invisibles, qui se défendaient, se rendaient et se fermaient. La forêt était sa toison mystérieuse, ses genoux, sa force et sa faiblesse et pour voix elle avait le vent, le tonnerre ou le doux murmure de la nuit ». Tellement Sembène Ousmane « chérissait » cette terre natale.²³

Ajoutons aussi que c'est ici dans cette région où s'est construit le goût de la liberté et du refus de Sembène Ousmane. L'origine de cet état d'esprit c'est naturellement son père, Moussa qui a montré l'exemple en affrontant « le commandant de cercle », sans complexe, en lui répondant, à l'ordre « d'arracher les mauvaises herbes et de planter » plutôt « des fleurs », que « la beauté n'est pas dans les fleurs mais dans » ses « femmes ». Un état d'esprit dont le fils semble fier « J'ai de qui tenir [...] le sens du refus c'est chez moi une affaire de famille ».

C'est pour cela que sa maison conjugale porte la mention de cet état d'esprit comme nous le rapporte ainsi son biographe « Cet esprit de révolte contre l'ordre établi se trouve aussi au centre de la pensée et de l'œuvre de Ousmane Sembène comme en témoigne le nom même de sa maison de Yoff, *Galle Ceddo* (qui signifie littéralement « la maison du rebelle »), un nom emblématique d'un désir de liberté qui a toujours été le maître mot de sa vie »²⁴

²³ SEMBENE Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple*, Pocket, 1975, p.75.

²⁴ Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, Une conscience africaine*, Genèse d'un destin hors du commun, Homnisphères, 2007, pp.36,37 ;39.

Nous avons vu que La Casamance, son histoire, qui est aussi celle de l'Afrique, dramatique qu'elle soit, constitue, tout comme l'éducation familiale reçue et les diverses langues apprises, une première expérience intéressante puisqu'elle va plus tard inciter le futur romancier cinéaste à se battre pour l'intérêt de son pays. Une base qui s'enrichit en découvrant aussi la réalité de l'école des blancs dans cette même région du Sénégal.

1.1-L'école

Alors que la langue des parents est le wolof, déjà maîtrisé par le futur romancier-cinéaste, le jeune Sembène Ousmane, tout comme bon nombre de gamins compatriotes, en cet âge, doit apprendre d'autres langues apportant d'autres civilisations et d'autres avantages différents. Ce qui amène le jeune Ousmane, en cette époque, à fréquenter simultanément, à sept ans, l'école occidentale, pour apprendre le français et espérer avoir un travail dans l'Administration, et l'école coranique pour apprendre d'abord la lecture du Coran, ensuite l'Islam et puis éventuellement la langue arabe.

A cette époque, comme nous venons de le souligner, parvenir à faire des études, même courtes, donne accès à l'Administration. Réussira-t-il au moins son brevet du collège ? Il faut, pour se donner ce privilège, posséder déjà son certificat de fin d'étude primaire. Cependant, par le climat de mésentente qui régnait, entre lui et son maître d'école, le jeune Ousmane, alors douze ans en C.M.2²⁵, intelligent mais indiscipliné, se trouve renvoyé de l'école de l'Escale, devenu actuellement le Collège d'enseignement Général Malick Fall (portant ainsi le nom de ce romancier, 1920-1978). Puisqu' « à la gifle du pédagogue, il aurait répliqué par un coup de poing sur le crâne du directeur » corse, Paul Péraldi.

²⁵ Cours Moyen Deuxième année.

Cependant, ce Waterloo éducatif n'a eu aucune incidence au niveau familial. Puisqu'apparemment son père Moussa ne lui a pas fait aucun reproche. Au contraire il a donné l'impression, à l'égard de cet incident, qu'il en est fier de son fils, si l'on s'en tient à la préface de Louis-Vincent Thomas. On peut apprendre partout, et surtout dans la vie réelle.²⁶. Et c'est le tour de l'intéressé lui-même de le confirmer dans *Ousmane Sembène, Conscience africaine* : « après mon renvoi de l'école [...] mon père m'amena avec lui à la pêche et m'apprit tout naturellement à pêcher et à fumer la pipe » (46).

Ainsi arrivent les moments de la seconde scolarité pour le jeune Ousmane.

Jacqueline Trincaz, *Colonisations et religions en Afrique noire* ; l'exemple de Ziguinchor, **préface** de Louis-Vincent Thomas, Paris, L'Harmattan, 1981, p.26.

1.2-L'école de la vie.

Qu'est-ce qui nous préoccupe ici ? Il s'agit tout simplement du parcours atypique de Sembène Ousmane après son renvoi de l'école en cours moyen deuxième année.

A la quête d'une solution de compensation, le père, soucieux, oriente naturellement l'enfant, après avoir été d'abord confié à son oncle, vers le métier de pêcheur avant qu'il apprenne ceux de mécanicien et maçon. Pour Sembène, il s'agit là d'un véritable tremplin. La mer, accessible à tout le monde, lui fournira, avec un peu d'effort, l'essentiel pour se procurer « des bandes dessinées ». ²⁷ Nous savons déjà que la tendance des jeunes enfants à cet âge n'est pas d'acheter quelque chose d'important avec leur argent, mais de se payer des objets de peu de valeur, des bagatelles, des bonbons par exemple. On peut, a priori, souligner que ce désir de réaliser tels achats marque l'un des points de départ de sa passion pour l'écriture et l'image.

Né dans les années 20, les années 40 (précisément en 1942), période de la mobilisation des troupes françaises, ont vu le jeune Sembène Ousmane, tout juste âgé

²⁷ Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris L'Harmattan, 1996, p 113.

de 19 ans, intégrer les tirailleurs sénégalais. Il doit ainsi porter haut l'intérêt de l'armée française. Quelle aventure !

De nationalité française, en cette époque de la colonisation, le futur romancier et cinéaste n'avait pas à broncher. D'ailleurs cela fera parti des faits qui marqueront Sembène Ousmane et l'aideront à mieux saisir les événements plus tard, pour bien agir en conséquence.

Pour cela cette mobilisation en «1942 dans le sixième Régiment d'Artillerie Coloniale» ne se perçoit pas comme une exhortation dépourvue d'intérêt. C'est plutôt une « expérience », laquelle « lui aura servi à parcourir une partie de l'Afrique et à prendre conscience des différentes facettes de la réalité coloniale. » Et pour ne pas s'arrêter ici, ajoutons qu' « après la guerre, c'est le retour à Dakar en 1946, dans un nouveau climat politique et syndical. Ainsi, quelques mois seulement après son retour de guerre, Sembène aurait vécu la première grève générale des travailleurs d'AOF (Afrique occidentale française), plus particulièrement celle du syndicat du bâtiment dont il était membre »²⁸

Mais quatre ans plus tard, après la victoire, il part pour la France et débarque en tant que clandestin dans la cité phocéenne où il vivra une autre expérience. Puisqu'il intégrera le monde d'ouvrier, en exerçant le métier de docker au port de Marseille. Un « travail très dur [...] Plus de cinq cents tonnes de marchandises » qui passent « sur le dos tous les jours ».²⁹ Un métier sans qualification que Sembène a dû

²⁸ Idem, p 114.

²⁹ Sembène Ousmane, archives sonores, cité par Samba Gadjigo, in conscience africaine, p.158.

accepter pour ne pas mourir de faim. Mais les conséquences physiques ne sont pas moindres puisque, d'après Michel Libermann, cité par Samba Gadjigo, Sembène Ousmane « avait » en 1951, « reçu un sac très lourd sur le dos. Sa colonne vertébrale s'est fracturée. Il est resté très longtemps hospitalisé, couché sur le ventre. Longtemps après sa sortie de l'hôpital, Ousmane Sembène portait au dos une ceinture destinée à lui redresser la colonne vertébrale » (163-164).

Cette situation d'exploitation est loin d'être négative. Nous l'avons souligné ci-dessus. Puisqu'elle lui a plutôt « révélé la doctrine marxiste à travers son inscription à la Confédération Générale des travailleurs (CGT) et au Parti Communiste Français (PCF). A travers ce nouveau mode de pensée donc, Sembène trouve le sens profond de sa condition mais aussi la direction de sa vie. C'est surtout le 7 février 1979, à la maison des jeunes et de la culture de Ouagadougou, que Sembène, introduisant sa communication sur « le rôle du cinéaste dans la lutte de libération nationale en Afrique », a clairement et définitivement indiqué le sens de son action politique et sociale : « Ma lutte est de classe, je la veux de classe, et je le déclare. Même mort, je veux qu'on le sache ». ³⁰

Nous revenons sur le docker au port de Marseille pour souligner que l'exercice de ce métier de docker, malgré ses conséquences physiques négatives, a jeté Sembène Ousmane dans la littérature. Puisque ce métier d'ouvrier au port a enfanté, en 1956, sa première production littéraire, portant même le titre de celui-ci, *Le docker noir*, où il

³⁰ Sous la direction de Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, L'Harmattan, 1996, pp.114 ; 115.

relate son expérience de docker qui lui a beaucoup servi. Il savait que rien ne tombe du ciel. Ce sont les efforts, tels qu'ils soient, qui ramènent les fruits. Samba Gadjigo, dans la *Conscience africaine*, le précise bien : « la dure réalité des quais lui a appris à ne pas être un de ces intellectuels délicats et très vite anéantis par la moindre contrariété. A la Joliette, il a appris l'abnégation dans une atmosphère baignant dans la violence physique et psychologique » (164).

Après *Le docker noir*, d'autres œuvres ne vont pas tarder à le suivre, tels que *Ô pays, mon beau peuple* en 1957, *Les Bouts de bois de Dieu* en 1960, *Voltaïque* en 1962, *L'Harmattan* en 1964, *Le Mandat* en 1965, *Xala* en 1973, *Le Dernier de l'Empire* en 1981, ainsi que *Niiwam* et *Taaw* en 1987.

Sembène Ousmane, songeant montrer le continent africain sous un autre angle, se rend à Moscou en 1961 pour apprendre le cinéma. Un nouveau art encore jeune en Afrique mais qui semble, aux yeux du cinéaste, porteur d'espoir.

Engagé, Sembène, après avoir appris les bases techniques dans ce lycée russe, réalise des films dont la variété des thèmes touche à la fois le politique, social, religion et l'excision.

Nous verrons ainsi plusieurs réalisations présentant divers genres. En 1963 Sembène a réalisé son premier court métrage intitulé *Borom Sarret* (Le bonhomme charrette). De cette année (marquant le point de départ de ses films) en 2004, Sembène Ousmane aura réalisé treize films à savoir *L'empire songhay* (1963), *Niaye* (1964), *La Noire de...* (1966), *Le Mandat* (1968), *Taaw* (1970), *Emitai* (1971), *Xala* (1975), *Ceddo* (1976), *Le Camp de Thiaroye* (1988), *Guelwaar* (1992), *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé*

(2004). Cependant, il n'a pas eu le temps de finir *La confrérie des rats*, un film dont le but semble de dénoncer la corruption.

Dans cette perspective, nous savons qu'entre la vie et la mort ou plutôt depuis la naissance de l'homme jusqu'à ses derniers jours, peut s'y trouver toute une histoire, pleine de bons ou de mauvais souvenirs, constituant ce que nous nous proposons ici de dire le vécu encyclopédique. Ceci peut aussi s'expliquer par des faits divers qui le composent, émanant, malgré nous, de l'extérieur et qui viennent, par la suite, prendre part, qu'on le veule ou non, à l'intérieur de l'homme pour conditionner enfin sa propre personnalité humaine, dans ses différentes orientations et sa ferme volonté d'engagement, durant toute sa vie psychologique ou intellectuelle d'adulte. Nous voudrions également souligner que le vécu, quelque soit le talent, le style utilisé dans la manifestation linguistique du texte, ou l'originalité de l'écrivain, se sent, se dégage et se présente au lecteur.

Dans le cas où l'écrivain ou le cinéaste aurait écrit et réalisé plusieurs œuvres, comme Sembène Ousmane, qui nous préoccupe ici, les divers thèmes soulevés, dans ces différentes œuvres, se font, malgré tout, écho entre elles. Et ceci s'apparente à peu près à la psychanalyse existentielle de Sartre étudiée par Adrien Huannou.

Ce théoricien l'a bien souligné à propos des méthodes s'inspirant de la psychanalyse pour analyser les œuvres. Voici ses suggestions :³¹

³¹ A. Huannou, *La critique de l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p 95.

*« dans les œuvres des romanciers et des poètes,
 Georges Poulet, Jean-Pierre Richard,
 Jean Rousset, Jean Starobinski découvrent la place
 prépondérante prise par certains thèmes, la place
 contraignante de certaines structures, signifiant les
 uns et les autres la présence d'une manière
 d'être et d'un projet particuliers qu'il s'agit de
 faire revivre »*

Nous voulions simplement montrer que les faits ou évènements que l'on a vécus restent sur soi. Ils ne disparaissent pas du jour au lendemain. Stockés dans l'inconscient, ils émergent de manière automatique dès qu'un besoin instinctif se fait sentir. Et ce à tout moment. L'écrivain qui écrit avec la seule envie de libérer ses proches ou émanciper son pays qui souffre par exemple, laisse toujours, malgré lui, d'innombrables traces qui échappent d'habitude à son attention et qui parlent bien du vécu personnel ou collectif. Ces repères personnels ou collectifs constituent ce que Umberto Eco désigne par « directions interprétatives »³² qui ne font, quant à elles et selon J. P. Sartre, que « guider le lecteur »³³ vers celles-ci.

³² U. Eco, **directions pour une pragmatique du texte** dans *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, p 54.

³³ J. P. Sartre, *Qu'est-ce la littérature*, Paris Gallimard, 1947, p 57.

D'ici là notre intention était de savoir quels peuvent être les circonstances et le contexte historique qui ont pu accoucher de cet homme, autodidacte, Sembène Ousmane, comme on aime le répéter, et maintenant l'homme à la pipe. Puisque nous l'aurons compris que toutes ses œuvres romanesques, ainsi que cinématographiques, sentent aussi bien ces événements que sa vie individuelle.

Mais cherchons à savoir exactement pourquoi écrit-il, Sembène Ousmane.

Chapitre II

1-L'écriture

Nous ne sommes plus dans la période bourgeoise où prétendre écrire exigeait d'abord l'obtention d'un certain diplôme. A cette époque, actuellement révolue, la littérature n'était pas libre et donc non démocratique. Elle n'avait pas la parole lui permettant d'exister comme expression de la réalité sociale et politique changeante comme aujourd'hui. Jacques Derrida n'a pas attendu longtemps pour s'en apercevoir et ensuite s'y opposer bien avant sa mort.

Selon Gilles Anquetil, dans son brillant article consacré à ce penseur hors norme, le professeur « Jacques Derrida a toujours été obsédé par la question de la démocratie et de la liberté » et pour nous confirmer par les mots même du défenseur des « sans-voix » il cite que « la littérature est libre. Elle devrait l'être. Sa liberté est celle qui promet une démocratie(...) une chose à venir. ³⁴»

Nous appuyons et encourageons au même moment toutes les œuvres de tout genre défendant, sous quelque forme que ce soit, cette même position, soutenue

³⁴ Jacques Anquetil, *Le nouvel observateur*, n° 2084, du 14 au 20/10/04, p52.

également par beaucoup d'autres penseurs philosophiques comme, en l'occurrence, le philosophe existentialiste Jean Paul Sartre.

Ce théoricien souligne que « la liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée l'autre l'est aussi ». ³⁵

Avoir d'abord le baccalauréat pour pouvoir accéder à l'écriture, c'est tuer la conscience de la personnalité humaine qui n'attend pas le nombre des années et grades.

Sembène Ousmane qui n'a même pas touché le banc du collège, mais diplômé de l'école buissonnière, nous révèle, malgré tout, un talent énorme et presque hors norme. Il nous montre, sans cesse, qu'il a du pain sur la planche. Lisons-le pour croire qu'il est aujourd'hui auteur de douze ouvrages (romans et nouvelles) et regardons-le pour croire qu'il est devenu aussi cinéaste, comptant treize films.

Il sait que l'arme la plus efficace, plus dynamique pour s'attaquer aux difficultés avec détermination, résoudre les conflits sans effusion de sang, semble d'abord, pour lui, l'écriture.

A la fois santé artificielle et prise de conscience, elle devient également un outil de dénonciation, un véritable instrument de dévoilement pour ainsi dire de démystification. Selon Butor:

« un prodigieux moyen de tenir debout, de

³⁵ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1947, p82.

*continuer à vivre intelligemment à l'intérieur
d'un monde quasi-furieux qui vous assaille de
toutes parts »³⁶*

Ce qui paraît encore un peu passif. Mais écrire, précise Jean Paul Sartre:

*« c'est une certaine façon de vouloir la liberté.
Si vous avez commencé de gré ou de force
vous êtes engagés »³⁷*

Il poursuit en disant que « la littérature (...) jette » l'écrivain « dans la bataille ». Beaucoup écrivent. Est-ce qu'on peut dire qu'ils écrivent la même chose ? M. Jourdain, en écrivant, n'avait qu'un seul et unique objectif bien déterminé qui est de « demander ses pantoufles », Hitler, de son côté, pour « déclarer la guerre à la Pologne ».

Mais pourquoi, à son tour, écrit-il, Sembène Ousmane ? Pour relater sa vie ? ou « ...se délivrer de ses peurs et de ses colères » comme le faisait naguère l'américain ?³⁸

Il sait que ses compatriotes souffrent de beaucoup de souffrances : déshumanisation, liberté enlisée, mentalités ancestrales, exploitation coloniale, et

³⁶ Else Jongeneel, *Michel Butor, le pacte romanesque*, Librairie José Corti, 1988, p 13.

³⁷ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1947, p 82.

³⁸ Idem, p 203

maintenant indépendance mal gérée et autant d'autres maux non évoqués ici mais constituant aussi la source instigatrice pour Sembène.

L'écriture, pour essayer d'apporter une réponse à la question posée ci-haut, ne se limite pas seulement à une prise de conscience individuelle, une manifestation littéraire ou présence africaine, mais elle est aussi et surtout, chez Sembène Ousmane, une sorte de radio-réveil en papier, capable de signaler, à grande sonorité, l'heure fatidique de l'engagement et du combat. Mais qui participeront à ce bras de fer ? Ou qui, autrement dit, répondront à cet appel ? Sont-ce véritablement les « américains (...), les français (...), les russes (...), les chinois ? »³⁹

Le public auquel il s'adresse n'est pas ceux-là. Pour changer l'Afrique, il faut les « africains eux-mêmes ». Aucun autre pays n'apportera la solution aux problèmes africains.

Dans ce cas spécifique, il nous semble difficile de dissocier ici l'écriture et la lecture. L'écrivain et le lisant luttent ensemble. Ce sont deux efforts, ou deux instances qui doivent se conjuguer et se concentrer pour une seule cause. Ainsi, parlant d'« activités » ou de sœurs « jumelles » qui collaborent, qui participent ensemble à un même projet, comme nous venons de le dire, Michel Butor est de soutenir ces propos

« si le romancier publie son livre (...) c'est qu'il a

³⁹ *Littératures francophones, Afrique, Caraïbes, Océan Indien, dix-neuf classiques*, Paris, CLEF, 1994, p 237.

absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et regard. Certes, il est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment le complément d'un autrui. »⁴⁰

Inutile de se demander ici pour qui écrit-on. Nous pensons fournir le moment opportun les détails se rapportant au public ciblé, précisément lorsque nous aborderons le lecteur sembénien. Toutefois, une petite précision nous incombe à cet instant. Apprendre l'histoire d'un pays, avoir des renseignements sur un continent à travers des livres, journaux, ou par le biais d'une école quelconque ne saurait se comparer à vivre, dans la réalité, une histoire, ou souffrir les problèmes de près.

Dans cette perspective, le vrai lecteur n'est ni chinois, ni japonais, ni portugais. Il ne peut non plus être celui qui, même sérieux, a toujours tendance à utiliser le texte en faisant dire aux mots ce que ces derniers ne voulaient pas dire. Nous répétons qu'il s'agit d'un lecteur sembénien, sans pour autant gommer la part naturelle de l'œuvre littéraire qui est de paraître polysémique. Un lecteur qui, au fil de son travail de décodage, n'embrassera pas toutes les propriétés textuelles possibles. D'ailleurs ne se

⁴⁰ Else Jongeneel, Michel Butor, *Le pacte romanesque*, Librairie José Corti, 1988, p 12.

perdra-t-on pas dans un océan d'interprétabilité illimitée ? Mais un sujet qui pourra, à un moment donné, faire la part des choses dans sa lecture. En privilégiant, par exemple sur le plan de l'actualisation, quelques unes des propriétés que l'auteur du texte aurait aimé voir qu'elles soient explicitées.

Ainsi l'écriture, chez Sembène Ousmane, va de pair avec la lecture. Lire alors, pour lui, c'est écrire ou réagir. Il a lui même montré l'exemple. Puisqu'il lui a suffi de lire les propos injustifiés de la littérature coloniale sur l'Afrique pour prendre aussitôt la plume et riposter. Nous citons la réponse de Sembène Ousmane à la question du journaliste Djib Diédhiou concernant les circonstances ou les raisons qui l'ont amené à l'écriture⁴¹ :

« J'étais militant de la CGT. On recevait une formation ; la CGT avait une bibliothèque bien fournie. La section africaine avait à sa disposition beaucoup de livres écrits par des européens avec leur propre vision de l'Afrique (...) Mais aucun de ces écrits ne reflétait la réalité africaine. C'est ce qui m'a révolté, moi. Jusque-là c'était le mythe Du bon nègre ; nulle part on ne voyait l'image d'un africain responsable de son destin. C'est ce coup de tête qui m'a poussé à écrire... »

⁴¹ Sembène Ousmane, Interview. Entretien avec Djib Diédhiou. *Le soleil*, 7 novembre 1993, in **Littérature et cinéma en Afrique francophone**, Ousmane Sembène et Assia Djebar de Sada Niang, p 116.

Nous sommes précisément dans les années cinquante où ont vu le jour ses deux premiers romans *Le docker noir* et *Ô pays mon beau peuple* (1956/1957) en attendant la publication, dans les années soixante, de *Les bouts de bois de dieu* (en 1960), *L'Harmattan* (en 1964, 1^{ère} éd.) pour ne citer ici que ceux-là. Cette nouvelle littérature africaine s'oppose, dans ce contexte, à la littérature coloniale. Précisons qu'il s'agit ici d'une contestation qu'elle doit être comprise par rapport au seul contenu produit par cette littérature. N'oublions pas que l'origine de la littérature africaine c'est la littérature coloniale. Mais c'est une autre discussion. Pour reprendre le fil, avant les premiers écrits de Sembène, le regard était unique. L'Afrique se trouvait entre les mains d'une littérature qui ne cherchait qu'à se satisfaire en ne montrant que le seul portrait dégradant et abaissant de la société africaine. Nous pouvons aussi donner un exemple qui confirmera le précédent. Cette fois, c'est l'auteur de *Littérature et cinéma* qui commente le constat ou la prise de conscience de Sembène. Il nous dit que Sembène voyait que « l'image littéraire de l'Afrique n'avait servi qu'à asseoir et à consolider les acquis des pouvoirs impérialistes et des forces conservatrices intérieures, au détriment bien sûr des peuples africains en lutte. » A ce stade, nous avons l'intention de rappeler l'objectif de Sembène Ousmane. Il n'écrit pas pour dire qu'il devient lui aussi écrivain. C'est trop individuel. Mais il se sent responsable de son Afrique. Il s'adresse à son public, malgré que les lecteurs africains n'étaient pas nombreux à l'époque de ses premières productions. L'interview de Djib authenticifiera cette idée. Sa « mission » selon Sembène lui même, « c'est d'être toujours fidèle à la

réalité et d'essayer de pousser les hommes à réfléchir sur leurs conditions d'existence, à leur faire comprendre qu'il leur est possible de les améliorer à tout moment ». Il se donnait pour devoir, en écrivant, de vivre avec « son peuple » et de communiquer avec lui « en usant des références connues de ce peuple. Telle était la mission que Sembène assignait à la littérature quand il publia ses premières œuvres à la fin des années 50 »⁴².

Ainsi, pour Sembène, la littérature africaine, bien adaptée, reste le moyen le plus efficace pour libérer le peuple africain. Mais il faut rester réaliste. Nous nous proposons d'étudier ce réalisme lorsque nous aborderons le lecteur de Sembène Ousmane.

Mais examinons aussi, après avoir étudié l'écriture, la lecture en Afrique en l'état actuel.

⁴² Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Ousmane Sembène et Assia Djebar, L'Harmattan, 1996, pp 116 et 117.

1.1-La lecture

La critique faite sur la lecture en Afrique n'était ni satisfaisante ni encourageante. Elle continuait à montrer une image qui dénote aussitôt une carence totale de lecteurs africains. L'Année internationale du livre patronnée par L'Unesco en 1972 estime que « l'Afrique noire francophone produit chaque année 250000 lecteurs nouveaux auxquels bien entendu s'ajoute la masse des alphabétisés précaires... ».⁴³

Tenons ici à préciser, pour ne pas rester éternellement dans cette situation qui tend à rester transhistorique, qu'il n'y existait pas plutôt beaucoup de lecteurs. L'accès aux livres, à cette époque, était un luxe précieux ou disons une denrée rare excluant évidemment, pour des raisons diverses, la majorité des africains. Ceci peut se justifier dans les propos recueillis par Olivier Barlet.

Par expérience, pour avoir vécu à l'extérieur et à l'intérieur du Continent africain, Sembène Ousmane confirme, à l'issue d'une question sur le livre et l'image posée par ce reporter, ce qui suit : « le livre est limité par le pouvoir d'achat. Je vais dans les lycées et les collèges, dans les salles de cinéma et rencontre les gens, et je constate que l'image les touche directement, ce que ne peut pas le livre. »⁴⁴.

⁴³ *Littérature nègre*, Jacques Chevrier, Paris, 3^e édition Armand Colin, p 246.

⁴⁴ Olivier Barlet, **Entretien avec Sembène Ousmane**, in *Africultures*, Paris, janvier 1998.

Sembène Ousmane commençait vraiment à lire en Europe. Dans la bibliothèque de son parti politique, le PCF, il avait accès à une variété de livres. C'est dans cette bibliothèque où il « découvre », d'après son biographe, dans *Ousmane Sembène, conscience africaine*, « l'œuvre de Jack London, l'un des plus grands écrivains socialistes » américains « du XX^e siècle »⁴⁵ qui devient aussitôt la vraie source de son inspiration.

●⁴⁵ « La rencontre avec l'œuvre de Jack London a joué un rôle déterminant dans sa décision de devenir artiste, jusqu'à irriguer sa sensibilité et sa carrière artistique. [...] London est pour Sembène le maître idéal, celui qui lui enseigne l'art de « forcer le destin » et de s'améliorer individuellement à travers l'écriture. Comme l'illustre bien *Martin Eden*, roman autobiographique publié en 1909, Jack London a également décidé d'écrire pour échapper à sa condition de miséreux. Ouvert à toutes les aventures, bagarreur et rebelle, London, comme son personnage éponyme, ne termine pas ses études secondaires. Selon lui, l'institution scolaire n'offrait qu'une perception exsangue de la vie : « *Not alive enough ; a passionless pursuit of passionless intelligence* ». (« Pas assez vivant ; poursuite sans passion d'une connaissance sans passion »). Il a passé la plus grande partie de son enfance sur les quais de Oakland, en Californie. Il y a exercé mille petits métiers, notamment ceux de manœuvre, ouvrier en usine, cheminot et même chercheur d'or ; il a fréquenté le monde hors-la-loi des pirates d'huîtres et des déclassés et fait de la prison à New York pour vagabondage. Fréquentant assidûment les bibliothèques municipales de San Francisco et de Oakland, London fut aussi un adolescent d'une curiosité insatiable. Son imagination fut vite enflammée par les romans d'aventures. Comme les héros de ses lectures, il est très tôt attiré par le grand large. A 15 ans, il s'achète sa première embarcation et navigue d'abord dans la baie de San Francisco sur le Pacifique, puis un peu partout en Amérique et sur tous les océans du monde avant de découvrir le marxisme à l'âge de 19 ans. Pour ce tout jeune venu des bas-fonds du prolétariat urbain et « du peuple de l'abîme » (*The people of the Abyss* est le titre d'un de ses livres,

Mais la littérature africaine, évoluant à présent avec un rythme qu'on peut qualifier de considérable, signifie bien l'inverse. Il suffit de constater le nombre croissant des écrivains africains, leurs publications à l'heure actuelle, pour se rendre compte que cette vitesse de l'écriture sur le continent ne serait possible sans prise de conscience sur la lecture. Demandons-nous maintenant qu'est-ce que le livre pour le lecteur, destinataire privilégié du message ?

A cette question, plusieurs réponses paraissent possibles. Si l'on considère d'abord le roman comme un lieu de rendez-vous, de rencontre, de retrouvailles, le lecteur africain doit jouer un rôle automatique qui est celui de décodeur.

C'est quasiment ce qui se passe dans *Ô pays, mon beau peuple*, comme dans beaucoup d'autres.

Parlant de bigamie ou « polygamie », une lectrice, native française ne connaissant pas d'autres cultures, n'aura d'autre interprétation possible qu'une absence déclarée de

traduit en français sous le titre *Le peuple d'en-bas*), la « rencontre » avec le socialisme est une révélation, une nouvelle lumière. C'est même plus : un appel vers un idéal, vers une cause noble qui fait enfin naître en lui la certitude que l'homme peut changer le cours de sa vie et celui de l'Histoire. Inscrit au *Socialist Labor Party* en 1896, Jack London est ainsi devenu l'un des militants les plus radicaux de la classe ouvrière américaine de son temps. Il s'est également illustré dans le combat pour l'octroi du droit de vote aux femmes. Ce dernier point est essentiel, car la question de l'égalité entre les sexes s'avère centrale dans l'œuvre d'Ousmane Sembène. Jack London accorde en outre plus de valeur à l'art et à la littérature qu'à l'action politique « directe ». Sembène a retenu cette leçon : « Pour moi le cinéma est la meilleure école du soir... »

Martin Eden est le roman qui a eu sur Sembène l'influence la plus profonde et la plus durable ; un texte nourri de l'expérience des luttes du prolétariat ». p.p. 212 ;213 ;214.

sincérité dans l'amour ou infidélité tout court. Mais le lecteur africain, de religion musulmane par exemple, aura, sur ce point, beaucoup à dire avec beaucoup plus d'aisance et de liberté. N'est-ce pas un sujet qui fait partie de son monde encyclopédique ? Il n'aura pas mal, par exemple, à montrer les deux points positif et négatif de la polygamie :

- D'abord, il s'agit du bonheur total de l'homme, possédant, de manière légale, plusieurs femmes dans son propre foyer ou dans les leurs, au lieu d'avoir des rapports d'infidélité avec d'autres maîtresses ou épouses d'autrui. N'est-ce pas « la meilleure des vies » ?
- Ensuite, cette vie de bonheur constatée chez l'homme seul ne sera pas synonyme de tranquillité dans le couple, parce que cela fera naissance à des rivalités entre coépouses lesquelles, le plus souvent, font appel à des forces sorcières pour être mieux aimées ou simplement attirer la considération. C'est ce qu'on peut appeler « jalousies ». Sans oublier la fréquence des « bagarres entre frères consanguins » et surtout quand il s'agit de la question « d'héritage » (38).

Notons aussi le texte qui oriente sa réception. C'est lorsque le lecteur se trouve soumis à un pacte quelconque (un contrat de lecture proposé par le genre). On peut constater de telles indications surtout dans les périclèses.

Dans *L'harmattan*, en lisant précisément la page d'avertissement, l'auteur ne se cache pas mais dit au lecteur sa conception de voir et d'appréhender (tel un griot) les choses :

*« rester au plus près du réel et du
peuple » c'est ainsi que son lecteur
(le public sémébénien) verra : « un
peu de lui-même, selon la vie qu'il
mène ».*

Puis arrive en dernier, le texte des auteurs engagés, proposant à leurs lecteurs respectifs, une lecture de sens commun. Les thèmes soulevés font partie de la vie quotidienne. Ils reviennent souvent d'un roman à l'autre. Les questions que l'écrivain se pose, sont en quelque sorte les mêmes que celles du lecteur africain qui n'ose pas se les poser ouvertement. Dans le texte, le sujet-écrivain, grâce à une manière bien particulière encourage celui-ci, lui montre le chemin à suivre, l'incite et l'aide à réaliser ses rêves, s'insurger contre la réalité oppressante, devenue difficile à vivre. C'est le cas de la révolte de Bakayoko dans *Les bouts de bois de Dieu*.

Portant le chapeau de la grève des ouvriers noirs, celui-ci luttera sans cesse et revendiquera sans relâche les droits des bouts de bois...(ainsi comme ils s'appelaient entre eux).

On ne peut passer à autre chose sans évoquer également ceci dans ce contexte. Pour qu'il y ait communication ou rapport efficace entre auteur et lecteur, un nouveau code linguistique doit être envisagé. Utiliser un niveau de langue connu du lecteur

(désignant au mieux les préoccupations du continent africain) ce qui signifie aussi, mélanger le français avec quelques mots clés africains, pour que l'image de la couleur locale ou l'idiolecte de l'auteur soit apparent.

C'est la technique des écrivains comme Sembène Ousmane. Face à son public, il utilise un style bien original, pétri d'africanismes et imprégné de wolof.

Tout cela pour dire à la fin qu'actuellement le texte africain, précisément écrit par un africain, contient naturellement des ingrédients textuels qui semblent orienter sans beaucoup de difficulté le lecteur africain. Ceux-ci parlent de la réalité africaine du lecteur même gonflés d'un peu de fiction. Nous avons vu l'initiative des écrivains africains en ce sens : mettre en œuvre une technique particulièrement communicationnelle facilitant la saisie de leurs œuvres. Mais un lecteur non actualisé, d'avant les indépendances africaines, peut lire, par exemple, *L'Harmattan* à la lumière de l'ancien pouvoir colonial, tout comme le public, ignorant les initiatives des écrivains africains et ne connaissant pas un auteur comme Sembène. Celui-ci lira, par exemple, *Xala* à partir d'une ancienne encyclopédie hors d'usage.

1.2-Le lecteur et les pièges des mondes possibles.

Les textes qui proposent une pluralité de lecture ne s'avèrent pas une invention nouvelle. Surtout dans cette dernière décennie où abondent les toutes nouvelles théories de lecture permettant aujourd'hui au sujet lisant de lire non seulement en direct mais aussi en différé. Une possibilité de lire le texte comme s'il est écrit par quelqu'un d'autre dont les contemporains n'existent peut-être plus ou l'inverse. Les deux termes suivants : prudence et attention, doivent faire partie intégrante d'une des qualités individuelles du lecteur. Puisque il y a, dans le texte, plusieurs sortes de lectures proposées au lecteur et plusieurs fausses pistes programmées par l'auteur.

Mais dans le cadre qui nous intéresse, nous tâchons simplement de souligner les différentes images et anciens ingrédients qui sont présents dans la mémoire du sujet lisant, formant ainsi son encyclopédie de référence, qui peuvent, dans nos textes, surprendre le lecteur qui n'est pas actualisé. Pour ainsi évoquer la période coloniale ou la culture des ancêtres qui est toujours là, qui habite le texte africain.

Pour être un peu plus clair, le contre-pied dont nous parlons, dans nos textes africains, vient en fait de cette situation de renversement qui, dans la lecture, tend à

rendre possible ce qui ne l'était pas auparavant. Un peu comme ce qui s'est produit dans *L'Harmattan* où Digbé, un personnage noir représentatif de cette nouvelle Afrique, se trouve dans une position de supériorité ou de domination à l'égard d'Antoine, le Blanc (p. 18).

Ainsi, il devient difficile ici de pouvoir repérer une cohérence, une continuité sémantique. Les signes du texte ne renvoient pas à un même lieu. On peut comprendre clairement que ceci est moins de construire une chaîne de probabilités que conduire le sujet lisant sur de fausses pistes ou le mettre plutôt dans une situation de dépaysement. Un peu ce qui s'est passé aussi chez Assia Djebar. L'univers qu'elle a créé paraît hors du commun. Les téléspectateurs, habitués à revoir toujours la même chose sur l'écran, à savoir l'ancienne image de la femme algérienne ou africaine en général, ne s'y retrouvent pas. Pas de repères. Ici, le monde est à l'envers. *La Nouba*, conçue par une révolutionnaire, ne cache pas l'intention de surprendre, de décevoir l'autoritarisme masculin. Ici la femme se libère, monopolise la parole en disant ce qu'elle pense et ce qu'elle est réellement.

Le roman de *Xala* nous offre un exemple de ce jeu de surprise. Dans le texte, plusieurs sortes de lecture sont proposées au lecteur et plusieurs fausses pistes y sont aussi programmées par l'auteur. Devrait-on ainsi lire le nouveau roman africain comme l'on lisait auparavant le roman colonial, sans autonomie?

Ce roman s'ouvre sur le portrait d'un « homme d'affaires », riche et polygame dont chacune des deux épouses dispose d'une villa. Au soir de son troisième mariage, Hadji Abdou Kader Bèye (leur époux) se découvre impuissant. Il a le **xala**⁴⁶.

A cet égard, dans le cinquième chapitre, le narrateur nous fait part des conséquences de la polygamie et des questions que se pose la victime. Toutes ses facultés s'embrouillaient : « qui des épouses avait ourdi cet acte, lui avait noué l'aiguillette ? Et pourquoi ? ... Qui des deux ? Adja Awa Astou ? ... Impossible. Elle qui ne proférait pas un mot de travers ? Donc la deuxième Oumi N'Doye ? Ce xala pourrait être d'elle. Elle était très jalouse, envieuse. Depuis qu'elle avait appris ce mariage, les moomés chez Oumi N'Doye étaient des nuits d'enfer... ses réflexions revenaient obsédantes, à ses femmes ». (52). A ce propos, le lecteur jouant rentre dans le jeu du narrateur et imagine que le coupable doit être parmi les deux premières épouses jalouses et possessives.

De ce fait, vers le troisième chapitre, l'explication de quelques doctes consultés par El Hadji confirme l'hypothèse du lecteur. Puisqu'ils « disaient qu'il était victime de la jalousie d'une des épouses », d'après leur description, il s'agit d' « une femme de taille moyenne, voire petite » Et le consultant ne doutait plus : « c'était Oumi N'Doye » (74). Or, le coupable est quelqu'un de son entourage, un mendiant, en mauvais terme avec El Hadji ayant vendu un grand terrain appartenant à leur « clan », et il ne tarda pas, au dernier moment, à se prononcer, lui même, devant la victime « pour te guérir, tu vas te mettre nu, tout nu El Hadji. Nu devant nous tous (ses collègues, mendiants). Et

⁴⁶ Maladie d'impuissance sexuelle.

chacun de nous te crachera dessus trois fois. Je peux te le dire maintenant, je suis celui qui t'a noué l'aiguillette » (186).

Ainsi, le lecteur non africain semble donner beaucoup de crédit à la sorcellerie en croyant que de coutume ce sont les coépouses qui provoquent, par jalousie, l'impuissance de leur mari, alors que la maladie d'El-Hadji Abdou Kader, dans le texte, est causée par un mendiant en réaction contre l'égoïsme et la malhonnêteté du héros. Nous aurons l'occasion de revoir encore ces mêmes personnages dans notre prochaine relecture, plus précisément dans une autre analyse un peu plus détaillée.

Selon cette lecture erronée, parce que non validée par la fin du texte, l'on comprend facilement qu'il s'agit d'un lecteur ciblé, que nous allons maintenant essayer d'examiner.

1.3-Le lecteur de Sembène.

De quel lecteur s'agit-il?

Voilà une question qui semble demander un peu plus de vigilance pour éviter de tomber dans l'ornière. Car n'importe quel lecteur lisant n'importe quel livre se déclare déjà lecteur. En lisant aussi le roman de Sembène Ousmane on est également sujet-lisant de cet auteur. Mais lire justement un auteur comme Sembène Ousmane, la pertinence de la lecture ne doit pas être reléguée au second plan, au profit peut-être d'une particularité, d'une fantaisie quelconque pouvant s'écarter de la logique de ses intentions d'engagé. Cette pertinence de la lecture adaptée chez Sembène ne peut qu'exclure ce qu'on peut appeler très exactement l'utilisation aberrante du texte. Lorsqu'il est question de Sembène, l'autodidacte, ayant fait ses classes dans la rue, s'inspirant, pour écrire des événements dont ses compatriotes et lui-même étaient victimes, il ne s'agit pas de trouver ou de faire uniquement ce qu'on veut de son texte. Il suffit d'ouvrir un de ses livres pour en faire l'expérience. On sentira aussitôt l'odeur du réel chez Sembène. Le dira dans *L'Harmattan*, sur la page d'avertissement. Sa conception ou plutôt son objectif n'est pas de relater des histoires imaginaires ou

faire sa biographie mais de « rester au plus près du réel et du peuple ». Et ceci peut trouver son contexte dans *Littérature et développement* de Bernard Mouralis :

« Les textes produits par les écrivains africains se réfèrent effectivement d'abord à la réalité dont ils ont l'expérience et qu'ils s'efforcent de représenter. Leurs œuvres ne sont pas des productions intemporelles ; elles mettent en scène un univers précis et concret que le lecteur peut facilement identifier et dans lequel il retrouve principaux traits qui caractérisent la situation de l'Afrique sur les plans politique, social, historique et culturel. Perspective « réaliste » donc, mais qui impliquera toujours de la part de l'écrivain une prise de position formulée sans ambiguïté et dont la fonction sera bien évidemment de faire connaître, sur tel ou tel aspect précis de la situation décrite, le point de vue des africains eux-mêmes. Cette attitude aboutit en particulier à une contestation du fait colonial et à une valorisation de la culture » africaine (p 358).

Cette idée de l'écrivain africain engagé se rapproche à peu près de celle formulée par le critique Jacques Howlett considérant Sembène comme « l'homme de

culture qui a maintenu l'amitié avec » son « peuple, qui a gardé la compréhension de ses valeurs profondes, la pitié pour ses souffrances, et l'espoir en son avenir. De cet enracinement, de cette authentique présence aux fondamentales réalités africaines, l'œuvre est marquée, elle y trouve sa spécificité, un ton, un style qui la distinguent parmi celles des autres écrivains(...) que nous apprécions. Tel est aussi son réalisme... »⁴⁷

En effet, comme nous venons de le voir, il sera question ici d'un lecteur connu ou simplement déterminé par le texte. N'est-ce pas alors le lecteur ciblé ? Si. Il ressemblera de près au lecteur modèle d'Umberto Eco. Un collaborateur.

Ainsi, pour dialoguer avec ses lecteurs, les mobiliser à la coopération, Sembène n'aura que deux stratégies d'ordre réaliste et humaniste :

- le premier souci est d'utiliser un langage adapté (correspondant, nous l'avons déjà évoqué ci-haut, au niveau des lecteurs)
- le deuxième est d'introduire des personnages révélateurs (représentant les deux mondes qui s'opposent) : le couple dominant/dominé ou favorisé/défavorisé, colonisateur/colonisé.

Avant de faire le point, considérons (souci de nous situer par rapport à une base) les propos annonciateurs de Pipo dans *Le docker noir*. Puisque avant que Sembène commence à écrire, ce personnage lui dit ceci :

⁴⁷ Dix neuf classiques, *Littératures francophones, Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Paris, CLEF, 1994, p 238

*« tu aspires 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.
Personne d'autre que nous, ne saura
nous défendre » (149)*

1.3.1-Le réaliste.

Les premiers écrits africains, concentrés sur la contestation, signifiant au même moment la présence africaine, s'adressaient principalement et en priorité aux colonisateurs. Le souci, à cette époque, était seulement de parvenir à écrire en français. Puisque pour être compris par le Blanc, l'écrivain africain doit utiliser sa langue. Mais après 1965 les choses ont changé et la préoccupation première, pour l'intellectuel africain, devenait celle de sensibiliser son public noir. Et ceci nécessite un autre projet d'écriture proche du lecteur africain comme celui par exemple de l'actuelle nouvelle transcription. Le réalisme de l'auteur sera donc mis directement en rapport avec la langue (la diglossie littéraire).

C'est un peu l'analyse de Madior DIOUF dans **Comprendre *Véhi-Ciosane et Le Mandat***. Il constate que « le monde qui s'anime et vit dans *Véhi-Ciosane* a une présence et une vraisemblance persuasives, créées aussi bien par la vérité des comportements que par la couleur locale. Celle-ci est obtenue particulièrement grâce à une introduction massive des relia dans le texte et à un traitement du français s'accommodant des interférences entre le wolof, langue première de l'auteur, et le français, à la fois langue seconde et langue de création littéraire. Les africanismes relèvent d'une option délibérée ; qu'il s'agisse du lexique ou des formules expressives,

la lecture compréhensive du texte amène à les considérer non pas comme des inadvertances, mais comme des formes voulues d'écriture réaliste ».(p 25).

Ainsi, dans *Les bouts de bois de Dieu*, le lecteur se trouve justement dans cette situation de communication. Il est incité à utiliser sa langue, à s'y exprimer avec fierté et sans contrainte (dans toute communication locale).L'exemple de ce code nous est donné par Niakoro. A sa nièce elle lui dira ceci :

*je te parle en bambara et tu me
réponds dans ce langage...deoulos »⁴⁸*

Ceci aide à comprendre davantage la réplique de Bakayoko (à l'issue de la rencontre des meneurs de la grève des cheminots) et l'inspecteur de travail :

*« étant donné que votre ignorance d'au
moins une de nos langues est un handicap
pour vous, nous emploierons le français, c'est
une question de politesse. Mais c'est une
politesse qui n'aura qu'un temps » (277).*

Le lecteur rencontrera plus tard cet engagement incarné cette fois-ci par un autre personnage. Une femme dans *Xala*.

⁴⁸ - Est une insulte parce que c'est ainsi que le tubab s'adresse à son chien. P 20.

Après avoir constaté (avec conscience) que le français est un accident de l'histoire, le grand souci de Rama prendra une autre dimension, plus réaliste. Il faudra que le peuple sache vite « écrire » la langue du pays :

« le wolof est notre langue nationale »⁴⁹

Dans ce cadre, on peut noter aussi l'abondance de l'emploi des africanismes. Dans une expression métaphorique telle que « Yallah est venu », exprimée par Arame, une des épouses de Dieng, rencontrée dans *Le Mandat*, le lecteur devra comprendre aussitôt que « Yallah » n'est pas le simple facteur leur ramenant **le mandat** de « **25.000** » francs CFA, mais la générosité de Dieu qui n'oublie pas, surtout dans les situations critiques et déplorables, celui qui souffre, dont ici Dieng, destinataire du mandat (115).

Ajoutons aussi à ces africanismes des emplois divers tels que « Ngir Yallah, Dom » qui signifie à la grâce de Dieu, fils (139), tubab qui désigne européen (146), Djuma dénotant mosquée...

Nous voyons que ces mots et expressions, transcrits en wolof et en arabe wolofisés, et ces africanismes abondant l'œuvre n'ont pour intérêt que la manifestation du réalisme de Sembène Ousmane qui veut que son public ne soit pas extériorisé par son ouvrage et se sente concerné par son écrit.

⁴⁹ - *Xala* cité dans *Littérature et cinéma* de Sembène Ousmane et Assia Djebar. P 92.

1.3.2-L'humaniste.

L'humanisme de l'auteur marqué et mûri très rapidement par les réalités les plus douloureuses et traumatisantes de l'époque, peut se lire dans cette perspective de quête permanente de vouloir, à tout prix, instaurer un atmosphère de paix qui est l'entente entre les hommes du monde, plus particulièrement ceux du continent. Telle préoccupation n'exclut-elle pas toute attitude systématique d'exclusion, de phobie ou de distinction raciale et sexuelle?

L'écrivain, se sentant maltraité, pour être un peu plus explicite, veut à son tour prendre sa revanche, rendre toutes les souffrances qu'il a endurées. Ce n'est que ça. Est-ce que cet esprit ne relève-t-il pas de la logique des choses ? Nous verrons, dans les exemples qui suivent, ce phénomène intérieur particulier, extériorisé par Sembène.

Incarnant Sembène, Diaw Falla, dans *Le docker noir*, précisément lors du jugement, dans le chapitre **Le procès**, essaie de montrer la formule à suivre. Une règle socialement modeste qui doit régir tout le monde et qui peut se résumer en ceci : se considérer tout simplement « comme être humain » (58). Plus tard, vers la fin du roman, dans sa longue lettre à son oncle, il écrira ceci (pour être communiqué à tous ses frères de race) :

*« chaque personne est une plante dans
le jardin de l'humanité, cultivez-la, arrosez-la
de morale, entretenez-la... Demain vous
aurez une excellente ombre, féconde en
douceur et le crépuscule de l'existence
vous trouvera réunis » (218).*

Le sujet-lisant peut également retrouver cette même pensée en dehors des romans de Sembène. Dans une allocution prononcée le 23 Octobre 1994, après la projection de *Guelwaar*, l'auteur, ayant l'air humble, soulignera, au lieu de ses éloges propres, l'importance des gens généreux, qui sont animés en permanence par l'intérêt collectif. Les compliments doivent ici s'adresser, déclare-t-il, à celui dont le « travail » est « utile » à « l'humanité ».⁵⁰

Ainsi nous voulions dire et montrer, au-delà de l'état intérieur évoqué, qui concerne l'auteur, que le lecteur de Sembène existe dans ses écrits, grâce notamment aux nouveaux procédés relatifs à la transcription, aux africanismes par exemple, et que le réalisme attaché ici à la langue exclut automatiquement celui qui ne la parle pas. Les œuvres deviennent, par conséquent, un véritable handicap pour ce dernier.

⁵⁰ - Sembène Ousmane et Assia Djébar, *Littérature et cinéma*, L'Harmattan, 1996, P 238.

De même, l'humanisme particulier de l'auteur n'admet pas le lecteur qui n'a pas souffert, et qui ignore ce qu'est la misère. Cependant, d'autres sujets peuvent avoir, dans l'œuvre, d'autres motivations qui dépassent celles que nous venons de voir.

Parvenu à ce stade, nous devons, en ce moment, mettre en perspective certains personnages typiques suivis de quelques thèmes clé de la littérature africaine. Ces personnages et thèmes apparaissaient, sans doute, dans notre développement, mais examinés ici en détails.

Ces analyses permettront de discerner et de voir quelles sont les diverses préoccupations actuelles des nouveaux dirigeants africains face à leur peuple, quelles sont les conséquences déplorables du nouveau système politique du Continent indépendant, et quelles sont les différentes manières d'être à la fois regrettables et fâcheuses, ostensiblement incarnées par les personnages du monde romanesque de Sembène Ousmane.

Chapitre III

Les intellectuels africains dans le roman.

Miroir de la réalité africaine, reflet de la vie humaine, les œuvres de Sembène Ousmane, romans et nouvelles, contiennent en elles des personnages modèles, convaincants, capables de provoquer à tout moment ou l'adhésion ou la répulsion du lecteur. Ces ouvrages bien programmés et plus parfaitement liés les uns aux autres, visibles dans l'interprétation réaliste, peuvent trouver leur origine dans la littérature coloniale. Pour simplement souligner en une phrase que toutes ses œuvres romanesques ou cinématographiques sont nées d'une prise de conscience de soi, en tant qu'africain bien africain vu par la plume occidentale. Pour rompre les lances, il extériorise ses intentions par le biais de l'écriture.

Ci-dessous, les grands thèmes soulevés par Sembène Ousmane dans toutes ses œuvres, sous forme de sommaire. Ceux-ci, semés de repères, ne cessent de se renvoyer

et s'améliorer, un peu comme l'homme dans son évolution et sa métamorphose dans la spacio-temporalité.

1-Les personnages.

Remarque

Lorsque l'on parle de personnages dans l'œuvre romanesque de Sembène Ousmane, deux humanités apparaissent et semblent se contester ou s'opposer plutôt quant à leur identité ou rôle respectif qu'elles occupent dans la société. Mais cette dichotomie ne nous préoccupe pas ici. Nous nous occupons seulement du monde noir victime du système colonial, de la bureaucratie, de l'obscurantisme et cherchant, à présent, à prendre leurs responsabilités pour l'avenir de leur pays.

Ainsi, prenant leur courage à deux mains, les personnages de Sembène, que ce soit sur le plan social qu'au niveau de l'évolution du pays en général, paraissent héroïques. Ils sont capables de mettre tous leurs œufs dans le même panier. Chez eux, la peur d'un éventuel danger ne semble plus exister.

Dominés par la cause du peuple, par cette formule de démocratie que la vie n'est rien sans liberté, un d'eux laisse entendre que ceux qui « viendront après » continueront le combat.⁵¹

Cependant précédé de l'article défini singulier, le combat semble prendre une autre signification qui, aux yeux d'autres lecteurs, peut ne pas déterminer l'objet visé.

Soulignons donc qu'il n'y pas qu'un seul combat. Ils sont divers. Nous pouvons,

⁵¹ - Sembène Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple*, Paris, Pocket, 1957, p 162.

à maintes occasions, distinguer ce phénomène, surtout au niveau de la distribution de rôles des personnages.

Lorsque nous voyons s'élever Bakayoko, Faye, Penda et beaucoup d'autres personnages, ne croyons plus qu'ils se lèvent pour être encore exécutés à leur tour. Cessons de penser qu'ils vont aller noircir encore les prisons. Ils s'élèvent pour témoigner plutôt leur désapprobation, se dresser contre les instances dirigeantes venant de l'extérieur. Comme l'ont fait contre les vieilles habitudes et contre les autorités africaines, un Déthyé et une Rama révolutionnaire. Voyons maintenant ce qu'ils peuvent nous offrir selon les thèmes suivants :

- **l'obscurantisme**
- **l'indépendance**
- **le développement.**

1.1-Contre l'obscurantisme.

Après 1960, année qui coïncide à l'acquisition définitive des indépendances africaines, les intellectuels africains se décident de réagir, en descendant des nuées, pour avoir le net sur le capot et prendre en main la destinée de leur pays. Mais, divers problèmes entravent cette initiative, à savoir plus particulièrement l'obscurantisme qui est automatiquement lié ici à l'illettrisme et certaines manières de voir ancestrales.

L'obscurantisme, pour essayer de le définir très rapidement, n'est autre chose ici qu'un fléau intellectuel qui, depuis le dix huitième siècle, faisait l'objet d'une dénonciation extrêmement stricte au niveau international. Disons à haute voix, pour continuer ici à prolonger ce dévoilement, que le véritable opium du progrès s'avère sans doute l'obscurantisme et l'intolérance.

En Afrique, ce sont les nombreuses rites et coutumes, les diverses religions, pétries de sorcellerie et maraboutisme, qui obscurcissent de plus en plus le peuple. Répétons clairement que ce savoir limité, cette portion de culture transmise, ces connaissances définitives acquises de génération en génération ne sont plus un savoir intellectuel positif. Puisqu'il n'évolue pas. Plutôt un savoir collectif immuable enfonçant profondément l'africain dans l'obscurité totale. Le vrai savoir ne peut nullement être assuré ou dicté en permanence par l'autrui. Il est cet enseignement qu'on peut acquérir pour servir à développer d'autres capacités, réfléchir et évoluer avec les autres. Lorsque

la liberté de l'adulte dépend toujours d'une instance extérieure à soi, cette liberté n'est pas libre puisque commandée. Et on ne peut pas parler de savoir positif lorsque le but de celui-ci se limite essentiellement à une fin bien particulière, à savoir apprendre à appliquer et non apprendre à comprendre. C'est pour cela que le vrai bonheur social ou de l'esprit ne peut jamais être :« possible dans l'ignorance »⁵²

Nous avons choisi cette citation ci-haut pour une seule et simple raison : dénoter directement le refus systématique des anciens quant au progrès. Car ils sont conditionnés au point que l'enfant qui désire aller au-delà de cette somme de savoir bien déterminé s'expose automatiquement à des critiques du genre enfant du diable, fils perdu, indigne...

Face à cet obstacle, l'urgence est, pour Sembène Ousmane, de déléguer dans son univers romanesque, des personnages typiques, capables de provoquer le dialogue. Puisqu'on ne peut anéantir ce phénomène sans trouver au préalable un terrain d'entente avec les vieux.

L'un des premiers personnages affrontant cette barrière c'est Faye dans *Ô pays, mon beau peuple*.

Pour voir clair, commençons par ceci. Nous savons que, dans le continent africain, les anciens ne réservent jamais de bon accueil à l'exogamie. Est-ce parce que la religion doit demeurer intouchable, alors que ceci n'a rien à voir avec cette croyance? Est-ce plutôt parce-que les cultures africaines doivent rester inchangeables? Ou s'agit-il d'un phénomène lié au racisme? Ce qui est sûr ici est que tout mariage,

⁵² - Zola cité par Hamon dans *Le personnel du roman*, p 276.

quel qu'il soit, ne peut se nouer sans le respect de certains critères. En Afrique, la future épouse, d'après le système matrimonial en vigueur, doit se choisir au sein de la communauté. C'est ce qu'on appelle ici *endogamie*.

Pourquoi aujourd'hui Oumar Faye se permet-il, venant de Paris, de ramener une blanche en Afrique ? Est-ce pour un phénomène de mode, un sentiment de fierté, de supériorité pour avoir posséder une ex-colonisatrice blanche par exemple, ou pour simplement faire des réflexions à ses compatriotes et à ses parents ? Est-ce pour leur montrer, par exemple, que tous les êtres humains ont un seul ancêtre commun ? Que nous venons tous d'Adam ? Ou que le choix de la femme de la vie n'est régi d'aucune loi religieuse, sociale ou politique ? Que l'appétit sensuel ou les préférences de lien d'amour ne sont, par-dessus tout, que l'œuvre exclusive du cœur et de l'esprit propres ?

Il devient difficile, pour nous, d'affirmer ici que les personnages du bon vieux temps n'ont ni esprit ni cœur. Nous préférons alléger le problème pour nous exprimer autrement. Disons plutôt que les désirs de ces derniers ne sont pas des sentiments propres mais un vouloir collectif, comme nous venons de le dire, programmé dans leurs têtes. Ils repoussent sans cesse et de manière automatique ce que la communauté n'admet pas, sans être en mesure de pouvoir se l'expliquer. Un peu comme s'il s'agissait de données informatiques que le système rejette parce qu'elles n'y sont pas enregistrées.

On ne doit pas s'étonner de voir ici des rumeurs qui s'amplifient de part et d'autre, apprenant l'arrivée de Faye avec sa « femme blanche » (17). Cette nouvelle

dépasse l'intelligence artificielle du personnage de M'boup. Il a du mal à se reconnaître à travers la nouvelle identité de ses enfants africains : « les fils de maintenant ne sont plus des fils »⁵³. Ils perdent totalement le nord et n'ont plus de référence.

Convaincu de ses remarques, il poursuit en disant, dans un autre registre, que la cause de « la mortalité chez les enfants » et le véritable motif de la sécheresse c'est le non-respect des « coutumes ancestrales »⁵⁴. Par conséquent, Dieu punit tout le monde. La conclusion s'arrête là (stimulus/réponse).

Ce qui paraît aussi frappant c'est la dimension religieuse ou la théologie utilisée à l'africaine par les personnages de Sembène.

Ces derniers, quelques sérieux qu'ils paraissent, ignorent que le travail, ici bas, est une obligation, oublient que tout être humain vivant sur terre, doit, comme il a été suggéré à Adam, « manger à la sueur de son front », que tout fidèle, quel qu'il soit, doit, après toute prière obligatoire, sortir pour chercher les bienfaits d'Allah. Qu'advierait-il ?

Si le narrateur n'était pas là, s'il n'était pas passé aux environs de cette mosquée nous n'aurions peut-être pas su ni connu cette situation. Les fidèles sont là. Mais ils ne font que prier et attendre. Attendre la fin des cinq prières journalières pour regagner leur lit, tranquilles et sans souci. Pareil pour lendemain. Leur vie s'arrête là. « Leur existence » selon le constat du narrateur-témoin :

⁵³ - Idem , p 18.

⁵⁴ - Ibidem.

« n'est qu'un trait d'union entre
la naissance et la mort »⁵⁵.

C'est contre cet obscurantisme aveuglant que va se manifester le savoir du personnage. Parlons plutôt de son art puisqu'il s'agit d'une stratégie qui se résume en deux verbes : écouter sans exécuter.

En conversant avec Moussa, Oumar Faye adopte l'attitude dépassée de la politesse. Il applique à la lettre la règle de conduite commune à tous. Devant le père, le fils garde « la tête baissée » et ne bronche jamais. Le « voyant » ainsi, dans cette « soumission » imposée, le personnage de Moussa se désarme et change aussitôt de ton. Son enfant n'est plus à gaver de moralité, il est devenu « un homme...volant de » ses « propres ailes ... » Il continue en lui demandant si sa femme « pourra plonger sa main blanche » dans l'assiette en bois.⁵⁶ Même disant tout ceci avec ironie, mais s'y dégage au même moment l'humour du père. Ce qui prouve que ce dernier devient de moins en moins sérieux, commence à prendre conscience et donc à accepter petit à petit la femme blanche. Ceci se justifie vers la troisième page, le père « souhaite » à la femme qu'elle soit « une bonne épouse ».⁵⁷ Et le héros d'en profiter pour lui demander

⁵⁵ - Id. p 20.

⁵⁶ - Id. pp 43-44.

⁵⁷ - Id. p 46.

de l' « aider » tout en certifiant que la « femme » qu'il a « épousée » n'est pas une diable mais femme « comme les autres ».⁵⁸

Mais le combat du personnage est loin de s'arrêter. Il va falloir à présent s'attaquer à la naïveté de ses compatriotes, leur passivité à l'égard des événements. Se demande-t-il comment un peuple peut se neutraliser devant un désastre qui frappe ? Pourquoi se réduit-il à l'inoffensif ? Ou si l'on peut dire à l'à-quoi-bonisme total ? En se disant que tout ceci vient du Très Haut, c'est « la volonté de Dieu ».⁵⁹ On ne peut rien faire, tout en s'effaçant jusqu'à la corde.

A quoi sert alors la matière grise de l'être humain si c'est pour attendre passivement et en permanence l'aubaine (du ciel) ? Ne faut-il pas que l'homme fasse le premier pas, manifeste son courage, son envie, sa volonté de réussir ? Le coran a mentionné cette vérité générale devenue populaire : « aide-toi le ciel t'aidera ». C'est dans cette optique que les choses pourront évoluer.

Dans cette perspective le personnage de Faye paraît exemplaire. Il n'est pas comme l'autruche refusant de voir la réalité telle qu'elle se présente. Il n'est pas non plus de ceux qui se contentent du beau discours, qui utilisent le beau langage du politicien pour amadouer et baisser la tension du peuple afin d'arriver à des fins égoïstes. Pour lui, voulant faire profiter tout le pays, la seule politique doit se fonder sur l'action, « la culture » : cultiver les champs avec de nouvelles méthodes même se heurte au désaccord d'une mère qui voulait au contraire que l'enfant s'octroie un

⁵⁸ - Idem. p 44.

⁵⁹ - Id. p 52.

travail lucratif dans l'administration, dans un « bureau »⁶⁰ quelconque puisqu'il sait bien : « lire...le livre des toubabs »⁶¹.

Faye, de retour de Paris, insiste sur la culture puisque jusqu'alors le métier de la terre reste une entreprise méconnue. Ignorée par les uns, détestée par les autres. Celles qui illustrent bien ce propos ce sont ses deux familles respectives (maternelle et paternelle).

Pour représenter en premier cette situation, le personnage de Rokhaya, porte parole et témoin, s'exprime. Devant son fils, elle lui fait cette réflexion :

« il n'y a jamais eu de cultivateurs
dans ma famille, dans celle de ton
père, ni du père de ton père... ».⁶²

Mais connaissant les raisons liées à sa motivation, le sens exact de son attachement à la terre, Faye confiant, ne se désarme pas. Il persiste. Même face à une injonction répétée du genre : « va-t-en, va-t-en ! » Il n'abandonne pas son obstination. On le verra même plus tard mobiliser toute l'attention des cultivateurs réunis pour résoudre le problème des « criquets ».⁶³ Au lieu de rester superstitieux, comme le sont

⁶⁰ - Id. p 71.

⁶¹ - Id. p 70.

⁶² - Id. p 71.

⁶³ - Idem.

encore les vieux cultivateurs, Faye préfère chercher un peu plus loin la réponse aux problèmes liés à la récolte. Sa première idée semble de presser les administrateurs qui sont là pour apporter leur « aide »⁶⁴. Mais quant aux offrandes annuelles, sa conscience n'admettra jamais, c'est une pratique ancestrale.

Nous avons aussi un autre cas d'obscurantisme qui n'est pas moindre. L'introduction du cordonnier dans *Véhi-ciosane* n'est pas un hasard. Avec ce personnage, nous aurons au moins une réponse à nos attentes. Puis qu'il sait que la valeur se cherche et se mérite.

Fils de griot, devenu griot lui-même, Déthyé se propose de jouer l'avoué ou l'avocat (si leur rôle est de plaider et protéger les faibles). Mais autour du cordonnier se trouvent des interlocuteurs attentifs aux moindres détails. Parmi ceux-ci le personnage de Khurédia. Connaissant la classe dont est issu l'orateur, ce personnage n'arrive pas à retenir son sang froid. Déthyé est né pour faire l'éloge des nobles mais pas pour prendre « la défense » de qui que ce soit. Le laisser aller au bout de ses raisonnements c'est rater le cible, manquer l'occasion de contrecarrer ses propos :

« crois-tu que toi, griot, ton fils épousera
une de leurs filles ? »⁶⁵

⁶⁴ - Id. p 151.

⁶⁵ - *Véhi-ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1966, p 61.

Nous avons l'impression que ses interlocuteurs pensent que l'objectif de Déthyé semble de défendre le mariage en soi. Certes oui, mais pas une priorité. D'abord, au lieu de s'occuper de cette question, il cherche à gommer ou effacer l'image éternelle qu'on exprime (manifeste) à l'égard de la noblesse, faire disparaître le : « trop grand honneur qu'on accorde à la naissance... »⁶⁶

Ainsi, nous avons examiné tous ces exemples pour montrer uniquement que tout ce qui tend à immobiliser le savoir, à freiner le peuple et le progrès semble se rattacher chez nous à l'obscurantisme.

Comme l'exemple de la femme occidentale, que nous avons examinée, choisie⁶⁷ par le personnage de Faye, de retour de l'Europe. Un mariage polémique qui a fait beaucoup couler de salive dans les palabres des *cils solides*⁶⁸.

Alors que ceci paraît naturellement extérieur à l'être humain africain, l'idéal ne semble-t-il pas de chercher à être soi-même, libre, sans contrainte négative et décider de sa destinée pour pouvoir évoluer positivement avec tout le monde? Ce qui demande un véritable changement de mode de vie qui ne touche pas seulement le social mais aussi le politique.

⁶⁶ - Id. p73.

⁶⁷ Système matrimonial traditionnel exigeant que le choix du conjoint se fasse au sein de la même communauté. Une pratique tendant à rejeter l'autre être humain en refusant le système exogamique adopté auparavant par nos ancêtres communs.

Sinon, d'où partent nos origines ?

⁶⁸ Les notables redoutables.

1.2- Pour l'indépendance.

Dans beaucoup d'ouvrages théoriques de littérature africaine et dans bon nombre de travaux scientifiques déjà réalisés, on peut donner ici l'exemple de *Littérature et développement* de Bernard Mouralis, se trouve évoquée la vraie face de l'idéologie coloniale qui n'est que la contradiction entre le dire et le faire. Une mystification pour être pertinent. Nous n'allons pas nous attarder sur ce dix neuvième siècle colonial en Afrique qui a pu provoquer, nous le savons très bien, vers 1920 le mouvement panafricain dont la mission idéale était de réveiller le continent africain. Nous avançons cela pour, à juste titre, situer le problème en son contexte, tout en essayant de souligner au même moment la source ou la parenté étroite le reliant avec les revendications et protestations des personnages de Sembène.

Il ne s'agira pas ici de personnages illettrés. Ceux-ci, bien qu'ils souffrent, ne se rendent pas compte de cette douleur. Ils n'en ont pas conscience pour se plaindre de leur malheur. Songeons à Bakary, dans *Les bouts de bois...* qui, au lieu de se joindre au mouvement de revendication, s'enferme pour se dire que « les toubabs peuvent » tout « refuser » et « peuvent même disposer de » leurs « vies » (43). Quelle psychose ! C'est une façon de décourager encore plus son camarade Souunkaré qui n'a plus, selon ses propres termes, « longtemps à vivre » (42).

Il s'agit, en revanche, de personnages représentatifs et exemplaires, issus de la période des années 50.

Il semble légitime, pour tout lecteur, lisant un texte africain, de soupçonner, d'imaginer ou prévoir, dès la première page, le scénario correspondant à ces personnages d'étudiants rencontrés. Le sujet peut même s'assurer de rencontrer des thèmes du genre rupture avec le passé, liberté ou indépendance... Ces élèves issus de l'école française ne sont pas encore nombreux mais réussissent quand même à troubler si fort le repos, la tranquillité, le sentiment d'assurance et de sécurité de leurs maîtres. Le commissaire Raoul, lui-même, moralement abattu, ne manque pas à nous montrer déjà sa méfiance : « je n'ai pas confiance dans les nègres instruits »⁶⁹. Il n'hésite pas à citer, avec à l'appui, un déterminant démonstratif, le nom même qui lui « inspire » beaucoup plus ce sentiment d'alarme « ce Tangara ». Pourtant, un docteur utile, rendant service à tout le monde sans distinction, ni préférence. Un « chirurgien » qui continue, malgré le climat qui règne, et la pression des protagonistes, à opérer dans « les deux hôpitaux »⁷⁰ (européen et indigène).

Tout ceci n'est qu'une apparence qui, lui semble-t-il, peut cacher la mauvaise intention du personnage. Mais les impressions de ce commissaire se transforment en réalité. Nous constatons ceci chez Lèye.

Ce personnage sait que pour devenir riche, l'homme n'a besoin que deux éléments constituant son être, le « bras » et la « tête » (oubliant ainsi les membres

⁶⁹ - *L'Harmattan*, p 95.

⁷⁰ - Id.

inférieures). Lui, en tant qu'être humain possédant ces deux éléments, l'urgence est de vouloir l' « indépendance politique et économique »⁷¹ le plutôt possible. Mais Lèye n'est pas le seul à réclamer la liberté du pays. Une jeune fille aussi intègre, devenue, par sa vivacité et clairvoyance « responsable » d'une « région » et « première secrétaire » du parti, manifeste aussi et publiquement ses idées pour l'indépendance. Elle se nomme Tioumbé. Mais le père trouvant sa nouvelle attitude indigne (contre l'éducation reçue) la garde cloîtrée chez elle. Comme ça le « oui » l'emportera.⁷²

On peut encore citer d'autres personnages qui ont subi le même sort. Nous avons un qui a été désigné par son nom. Ceci est rapporté par le personnage de Koffi : « parmi ceux qui sont en prison pour l'indépendance, il y a (...) Diembé ».⁷³ Ce qui ne veut pas dire la claustration de tous les personnages du mouvement. Beaucoup d'autres continuent à réclamer la liberté , puisqu'on ne peut jamais avancer en redoutant la houlette du colonialisme.

Cependant, l'intérêt ce n'est pas uniquement d'acquérir la liberté personnelle et l'indépendance du pays mais plutôt de progresser. C'est ce que nous allons essayer de voir dans les pages qui suivent.

⁷¹ - Id. p 217.

⁷² - Id. p 241.

⁷³ - Idem.

1.3- Pour le développement.

Les indépendances sont acquises. Reste maintenant la gestion du pays. Développer son potentiel. Répondre aux attentes du public. Difficile entreprise. Les responsables du pays, en seront-ils capables ?

Sachons tout d'abord qu'un ensemble d'intellectuels ou non peuvent parvenir à briser toute une chaîne. Détruire est une chose, mais reconstruire ensemble semble une autre. Pour voir tout ceci de près, les créatures romanesques de Sembène peuvent peut-être nous guider pas à pas.

Nous sommes presque au beau milieu du roman. D'abord, on nous propose un personnage dont le nom de famille n'est pas mentionné. Cependant, nous connaissons sa profession de « maçon ». Lui faudra-t-il longtemps pour connaître l'attitude des nouveaux agents de la fonction publique ? NON. Trois jours seulement suffisent pour connaître les nouvelles règles du jeu. A Dieng qui s'impatiente, qui ignore jusqu'à présent « combien de temps » faudra-t-il « pour obtenir » son acte de naissance, ce maçon, en pédagogue africain, lui explique les démarches : qu'il faut être « connu », avoir « des relations » le cas échéant posséder le mot magique de la comédie humaine de Balzac « l'argent ».⁷⁴ On peut penser qu'on exagère un peu sur ce phénomène.

⁷⁴ - *Le Mandat*, Présence Africaine, 1966, p 138.

Comment ne pas souligner cette corruption du moment que les agents cherchent toujours à compliquer Dieng sur un fait qui n'est pas nouveau en Afrique . Qui n'est pas né dans sa case ? Qui osera dire qu'il a déclaré son enfant à la Mairie ? Ce n'est pas n'importe qui évidemment. Pourquoi alors l'agent , qui lui-même n'a pas la date complète de son extrait d'acte de naissance, réclame, avec insistance , le jour et « le mois »⁷⁵ de naissance de Dieng ? N'est-il pas une façon de demander une enveloppe... ?

Mais en évitant de graisser le bureaucrate on tombe sur les hommes d'affaires. Vont-ils faire cadeau ? Loin de là. Abdou Kader⁷⁶ vole, tandis que Mbaye, lui, réclame un pourcentage « sur chaque commission ».⁷⁷ Pour Dieng cette mentalité ne relève, certes pas, de l'islam, mais il n'a pas d'autres choix. Pour suivre le système actuel, il doit changer, maintenant, le fusil d'épaule et s'y conformer par nécessité. Le gouvernement peut, avec tous ses moyens, jeter la tunique de Nessus sur telles manières (les étouffer). Cependant, nous apprenons que ces attitudes sont facilitées par ceux qui tiennent le haut du pavé, qu'on peut appeler , en termes bien précis , les poids lourds de l'Etat.

Le lecteur n'attendra pas longtemps pour découvrir la stratégie de ce personnage. Dès le quinzième chapitre, sa politique s'affiche. Chercher « de jeunes

⁷⁵ - Id. p 140.

⁷⁶ - *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.

⁷⁷ - *Le Mandat*, p 178.

technocrates » qui diront toujours oui « père-chef ». Fermer « les yeux » devant « les détournements des deniers publics ». ⁷⁸

Selon ces termes, le souci du Président Léon n'est pas de développer le pays mais de pouvoir dire à ses chères blondes du parti : suivez le guide pour qu'il puisse continuer à assouvir son égocentrisme. La preuve, l'individualisme apparaît. Chacun se débrouille à sa manière. Plus de repère. La pudeur disparaît. L'école ne prépare maintenant que des chômeurs. Le « B E F E M » (brevet de fin d'études moyennes) se transforme en une véritable « carte professionnelle » de « prostituée » ⁷⁹.

Décortiquant les lignes de force du paysage politique, Barthélémy, le je-viens-de-Paris ⁸⁰, en vient à conclure :

« que la vertu dans la misère et la
pauvreté » ⁸¹ paraît impossible dans
le continent.

On assiste maintenant à un faire-ce-qu'on-veut qui risque de mener le pays vers la mendicité. C'est le cas ici. Les covillageois d'Ibrahima Dieng, se regroupant

⁷⁸ - *Le dernier de l'Empire*, Paris, L'Harmattan, 1981, p 178.

⁷⁹ - *Guelwaar*, Présence Africaine, 1996, p 68.

⁸⁰ - Fierté du parisien, d'origine étrangère, de retour au bercail (surtout à l'île de la grande comore).

⁸¹ - *Idem* , p 134.

autour de lui, continuent à exister sous le providentiel espoir du petit mandat⁸² venant de chez PSG.

Nous avons pu constater les efforts positifs déployés contre l'obscurantisme et pour l'indépendance. Mais pour le développement, nous n'avons vu que développement de la corruption, multiplication de la mendicité et de l'égoïsme.

Le message qu'on transmet aujourd'hui aux dirigeants est d'éviter de faire l'autruche et de garder, du moment que c'est banal, le secret de polichinelle, car les colonisateurs, au bord de l'eau, semblent dire aux anciens sujets : nagez bien, ne cédez pas aux sirènes. Si vous n'arrivez pas à vous en sortir, sachez que vous êtes vous-mêmes chefs de file « Le vin est tiré » buvez-le.

Après avoir examiné rapidement tout ce qui peut éclaircir et orienter le lecteur, lisant Sembene Ousmane, nous essayons maintenant d'analyser quelques œuvres romanesques de cet auteur à travers une approche d'abord ludique.

⁸² - Une somme de 25.000 Fcfa, *Le Mandat*.

Chapitre IV

L'approche anticipative de l'œuvre.

Ingénieusement codé, le texte paraît, à première vue, difficile à saisir. Deux raisons justifient cette difficulté.

Le texte, considéré en première instance, comme un univers où plusieurs composants sémantiques paraissent expressément éloignés les uns des autres, demande au sujet lisant d'user d'un effort de lecture ludique pour pouvoir rassembler et homogénéiser tous ces éléments isolés du texte, en respectant les critères d'approche que nous allons en examiner la nature et fonction dans les lignes qui suivent.

En revanche, considéré en seconde instance comme un monde romanesque incarnant le projet de l'instance écrivante, le sujet lisant doit se transformer en un lecteur critique pour le déchiffrement du texte et l'identification de son idéologie. Ceci fera l'objet des chapitres à venir.

Ici, nous nous limitons uniquement à la première instance qui nous préoccupe. Le lecteur, à l'égard de cet obstacle, son objectif semble de savoir quelles peuvent être les démarches à entreprendre pour la compréhension du premier sens du texte narratif. Puisque le personnage romanesque ne s'appréhende, en première lecture, qu'à travers une série d'hypothèses prévisionnelles. Pour ainsi dire en actualisant le contenu du texte au travers d'une série de mouvements coopératifs. Parfois l'auteur guide ce lecteur jouant, par l'emploi répété d'indices reconnaissables ou à travers des personnages incarnant certaines habitudes connues, ou certains thèmes tels que l'impérialisme occidental, la culture traditionnelle africaine ou la culture moderne importée de l'Occident, avec tous ses méfaits, à savoir la bourgeoisie africaine d'après les indépendances, par exemple, incarnée, dans notre corpus, par les Hommes d'Affaires dont les plus représentatifs sont Mbaye, dans *Le Mandat* et Abdou Kader Bèye, dans *Xala*.

Le lecteur, prévu par le texte, connaissant Sembène Ousmane, son combat et son engagement politique, luttant pour la libération de son pays, l'indépendance nationale, la révolution sociale du Continent, ne lira pas autrement le destin d'Oumar Faye, même en commençant le roman de *Ô pays, mon beau peuple* en son beau milieu.

En revanche, un autre lecteur, non prévu par ce texte, ignorant la nouvelle orientation du roman africain, écrit par un noir engagé, prévoirait sans doute la mort du héros, Oumar Faye qui ose afficher devant le colonisateur ses intentions.

Dans cette optique, nous nous proposons ici de saisir le premier sens du texte en procédant à ces quatre manières de lire qui suivent :

- *une première tentative de lecture prévisionnelle concentrée sur le système narratif ;*
- *une seconde lecture sur les scénarios collectifs ;*
- *une troisième sur les scénarios intertextuels ;*
- *une dernière sur le créateur de l'œuvre.*

1-Le système narratif et l'anticipation lectorale.

Le premier objectif, dans la lecture du texte, est de tenter de comprendre les premiers signes du texte. Cet objectif initial contraint le sujet lisant à assumer une attitude propositionnelle et à utiliser, comme première approche, la démarche de la lecture ludique. Puisque les personnages romanesques possèdent tous des propriétés qui ne sont pas seulement fictionnelles mais réelles, surtout dans le contexte qui nous concerne. Ces personnages, êtres humains de chairs et d'os, changent de comportements et conduites au fil de la lecture du texte. Et le lecteur, prudence oblige, est appelé à suivre et prendre en compte, dans sa première lecture, toutes ces évolution et modification des personnages, pour éviter le contre pied romanesque.

Pour saisir ainsi ces derniers, il faut une activité lectrice acceptant, comme nous venons de le préévoquer, le jeu, lequel demande beaucoup d'attention de la part du sujet lisant vis-à-vis des séquences antérieures et postérieures.

Cette lecture n'est pas seulement ludique, puisqu'elle cherche aussi à construire. Ont réfléchi, sur ce sujet, beaucoup de théoriciens parmi lesquels nous citons en premier lieu ici V. Jouve dans *L'effet personnage dans le roman*.

Celui-ci, insistant sur le rôle du sujet face au « personnage-pion », souligne que « lire un récit » ce n'est pas lire paresseusement des phrases et paragraphes, mais « tenter de voir comment » il « va évoluer » (93). Quant à Umberto Eco, cité par ce dernier dans cette page, explique qu'à « chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula (...) la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements ». Et W. Iser de préciser dans cette même page que la lecture, dans la construction du personnage, n'est qu'une véritable « dialectique entre *protention* (attente de ce qui va arriver) et *réention* (mémoire de ce qui s'est passé). Ces trois théoriciens, selon leurs points de vue évoqués ci-haut, ont l'air de s'accorder sur le rôle et l'activité première du lecteur.

Mais cela paraît un peu complexe quand le texte à lire est des années 60 à nos jours. A cette époque, les indépendances africaines étaient définitivement acquises. Les discours politiques, loin d'être sincères, paraissent presque tous démagogiques. On n'arrive pas à distinguer la vérité. Un nouveau mensonge noir semble, désormais, se dégager des bouches noires. La question que l'on peut se poser ici en ce moment est la suivante : peut-on, dans un texte africain, prévoir et construire, avec beaucoup de facilité, les nouveaux personnages africains? Méfiant, Bachelard, le philosophe, semble tirer l'attention lorsqu'il soutient que « les apparences trompent les gens ». Un gouvernement, composé de ministres noirs, présenté, dans une page quelconque, par le narrateur, ne doit pas embrouiller l'esprit de vigilance du lecteur. Lire, sans brûler les étapes, serait le mieux à faire.

Pour cela, *Le dernier de l'Empire* nous semble, dans ce sens, significatif. Bien que complexe par la diversité de lecture qu'elle offre. La puissance et richesse captivante du verbe utilisé, les expressions concrètes et fraîches qui y font usage, sa texture aussi font de cette œuvre un système narratif structurellement prévisible.

Les personnages occupent naturellement leurs propres postes. Tout semble être à sa place mais personne ne fait malheureusement ce qu'on devrait faire, ce que le peuple attend incessamment de la part de la nouvelle génération. Diouldé qui devait se compter parmi les mieux placés, s'emporte et se pose ici la question « qu'est ce que l'indépendance nous a apporté ? ». La réponse à ceci, c'est le néant et la déception « rien... pas tout ce qu'on espérait » (254). Constat négatif. Voler le pays, corrompre les gens, acheter des titres, tel est le portrait, le tableau sombre mais superbe et fidèle de ce nouveau monde (produit des temps modernes).

Dès la mise en train du premier chapitre, l'enjeu ou le *ludus*⁸³ auquel se trouve convié le sujet est annoncé. Il s'agit ici non seulement du fameux poste d'« Argentier » occupé par le personnage de Mam Lat Soukabé, important siège convoité par l'élite opposante de la masse, mais aussi des autres ministères du pays (8). Ces divers postes ne se confient pas à n'importe qui. Cela risquerait d'occasionner quelques provocations et divergences lors des séances extraordinaires dans une situation de cohabitation. Les seuls bénéficiaires seront donc les enfants facilement maniables, obéissants et soumis, appelés dans le texte les « dociles » du chef. Quelques-uns de ces derniers, comblés « de petites choses » ne manifestent, pour la plupart du

⁸³ *Ludus* : mot latin qui signifie jeu

temps, aucune opposition, leur « volonté de réaction, de rebuffade, de désaccords avec le père-chef » (178) semble effacée ou si l'on peut dire achetée. Contrarier le « vénérable », dira son intime Premier ministre Daouda, pour bien expliquer la règle du jeu à ses pairs, « ne serait pas africain » (175).

Toutefois, l'on rencontrera d'autres personnages sur lesquels le peuple aurait pu compter mais qui n'ont malheureusement pas le poids maximum pour pencher la balance en leur faveur, ou garder au moins l'équilibre qu'il fallait. Ils sont minoritaires. C'est le cas de Talla (Ministre de l'enseignement supérieur), du procureur Ndaw, et aussi du doyen Cheikh Tidiane chargé de la justice. Leur conscience les empêche d'écouter le mauvais côté de l'âme. L'égoïsme. Ils savent déjà et connaissent la taille de la tâche qui est la leur, les difficultés que le pays traverse en cette période de crise. Sortir le pays du fond de l'abîme voilà la préoccupation urgente qui incombe à eux et qui n'est pas à remettre à plus tard. Aujourd'hui si la position de ce personnage de Tidiane ne concorde pas du tout avec la proposition de Mam Lat Souaké sur « l'achat d'un Boeing » (cadeau d'anniversaire au Président) c'est simplement le fait qu'il n'arrive pas à voir clair sur la réponse à la question qu'il se pose sans cesse « comment le peuple va t-il payer cette somme ? ».

A la page suivante, le lecteur rencontre les réflexions étouffées de Talla sur l'énormité de cette somme (provoquant l'appréhension du doyen) une grosse somme qui pourrait sauver deux mondes indigents, manquant du nécessaire « Trois milliards et quelques millions, plus les intérêts, seraient plus utiles aux paysans, à l'université, qu'à satisfaire la mégalomanie d'un vieillard » (58).

Poursuivant étape par étape, l'évolution de sa lecture, le lecteur rencontrera encore de nouveau chez le meneur de jeu Tidiane, les réflexions de Talla soutenues par Nafissatou, Ministre de la condition féminine qui n'osera même pas s'exprimer (complexe d'infériorité lié à sa féminité). Quant à ce qui « se lisait » dans ses « yeux » : elle voulait que ce soit toujours les hommes qui répliquent : « dis quelque chose. Tu es un homme ». Mais adoptera t-il, le doyen, cette attitude apparemment timide et sans bravoure de ces deux adjuvants ? L'Homme, en majuscule d'imprimerie, l'on va croire, ne désigne personne d'autre que lui. Lui qui n'aura à avoir peur de rien pour s'élancer aux assauts des positions ennemies :

*« ce n'est pas en période de sécheresse
qu'on s'offre un jouet de ce prix.
Outre son prix très élevé, il y a les
intérêts à payer. Qui va avaliser ce
prêt ? L'Etat au nom des déshérités
de notre peuple ? Ce cadeau en
ce moment est un détournement du
bien public » (59).*

Quelques pages après, l'action du doyen franchira un autre palier. Dans son allocution critique, il insistera d'abord sur la primauté de l'éducation des enfants « nous devons éduquer nos jeunes, les former pour développer notre pays ». Puis ensuite, montrera son innocence en culpabilisant un groupe de privilégiés, le « nous » disparaîtra pour s'en prendre violemment aux collègues dirigeants, lesquels sont ici loin d'être exemplaires « qui sert de modèle à ces jeunes ? Une grappe d'individus, légalisée dans la rapine de l'économie nationale » se bâtissant « leur fortune sur leur sécheresse... ». L'on comprend aisément pourquoi le personnage de Mapathé président de l'Assemblée nationale « ordonna » aussitôt « de couper la retransmission en direct du discours » (74-75). Non que le discours contienne des propos controuvés, il ne serait pas de Tidiane de mentir. Seulement la vérité blesse et que nombreux sont les électeurs qui suivent avec attention l'allocution à la télévision et à la radio. C'est en raison de cette flétrissure que le personnage de Daouda, alors Premier Ministre « baissa son front, se cachant des regards scrutateurs ».

Mais quiconque se met en peine au sujet du peuple, n'aurait pas à baisser la tête, ni éviter les sous-entendus piquants d'une forêt de « journalistes » venus là enquêter l'impact que le discours aurait produit (77). Mais pour répondre aussi, faut-il comprendre, il leur fallait un tas de faits clairs et nets, bien notés, se baser sur des biens fondés, se souvenir au moins, ce qui fait défaut chez nos chers ministres. Un dirigeant qui dira « je me rappelle pas avoir mentionné » telle chose (57) comme le cas du Ministre de l'économie et des finances, aurait bien fait de se sauver rapidement pour masquer le fond des choses.

A ce moment crucial de la *fabula*⁸⁴, le discours du doyen et la colère du gouvernement quittant, à la hussarde, l'Assemblée, ne pourront que tenir le lecteur en suspense. Angoissé, il attend impatiemment la suite avec une certaine inquiétude. C'est ainsi que ses hypothèses vont rencontrer celles formulées par les journalistes. Quelle sera « ... la réaction du Président de la République » va t-il se démettre, se retirer « du gouvernement après ce discours » ? (77). Que va t-il donc survenir au héros ?

De prime abord, l'on voit le personnage du député, Diouldé, le fils du doyen, manifester devant sa mère des reproches à l'endroit de son père « Joom Gallé n'a pas à tenir un tel langage en public. Surtout que c'est en l'honneur du soixante-dixième anniversaire du Président de la République. Il l'a attaqué personnellement... »(79). Beaucoup d'autres personnages, non mécontents, applaudissaient et trouvaient les propos du doyen parfaitement pertinents. En particulier, la mère de Diouldé qui n'a pas, quant à elle, caché sa surprise à son mari « je ne pouvais attendre de toi rien de mieux » (77).

Cependant, le drame, ne viendra ni du peuple approuvant sincèrement le discours avec approbation « bravo ! ... vive le doyen Sall » ni de la famille dont nous avons vu, en exemple, le fils et la mère. De quel endroit arrivera t-il ce drame ?

Enhardi ou terrifié, le lecteur se permettra la liberté de s'accorder, quelques petits avantages. Il cherchera d'abord à se soustraire à tout ce qui puisse le réclamer un effort particulier, le solliciter par exemple à consulter le dictionnaire, et s'efforcera

⁸⁴- L'histoire.

ensuite de fuir tout détail et toute description qui l'inciterait à ralentir et à perdre de vue l'essentiel.

Quelques passages sautés peut-être, le voici enfin à la fin d'un paragraphe du quatrième chapitre. Il comprendra que les termes du narrateur « se débarrasser de lui » ne pourraient signifier autre chose qu'un pur complot organisé au détriment du doyen. Par qui ? Cette menée secrète ne saurait jamais être le propre de n'importe qui. Elle n'appartiendrait qu'aux seuls véritables opposants déjà connus qui sont en question ses collègues. Même si ceux-ci ne sont pas mentionnés dans cette page, rien n'empêcherait d'inférer que cette expression relève du même champ sémantique. La déception du gouvernement exprimée par l'acte de quitter d'emblée l'Assemblée, au terme du discours du doyen, expliquait déjà l'éventualité d'une revanche donc de ce complot. Mais c'est une conspiration qui doit rester embryonnaire. Parce que le personnage sacré, Léon Mignane, craignant Tidiane, ne sera pas celui qui favorisera une telle attitude subversive. Il redoute comme le disait l'adage, les conséquences de l'action « **tel est pris qui croyait prendre** ». A ses petits élèves, il dira ceci : « il ne faut pas que ce vieux devienne un martyr. En le gardant, il cautionne et justifie notre démocratie » (81). Autant le conserver.

Toutefois, qui a dit que cet ordre va réussir ? Jusqu'alors aucun signe d'objection n'est mentionné. Que faire ? Se contenter pour le moment, du peu que l'on a, rapporté par le narrateur ? Que nous réserve alors la suite ?

Le lecteur retrouve un second souffle. Il continue autant que possible sa lecture à l'instar du détective poursuivant dans le roman policier les traces du coupable ou de

la victime. La page suivante nous apprend qu'un sage peut rester maître de lui-même. Le bon vouloir du Vénérable s'opposera au bon sens du doyen. Inquiet, le personnage de Léon insiste sur la présence de Tidiane au sein de son équipe, alors que, avisé et réfléchi, le doyen évite de cautionner cette politique anti-peuple ! Que se passe t-il ?

Le doyen, rêvant de passer plus tard « le flambeau » à Ndaw, son ami de lutte, le voyant « intègre, lucide et très perspicace », est fermement résolu de rendre son tablier, de mettre fin à une carrière politique spécialement focalisée sur le peuple : « je pars » et il dira ensuite ,d'un ton catégorique , « je prends ma retraite, et pour de bon » (82). Que deviendra le peuple ?

Après avoir posé ainsi la question, le lecteur se souvient, d'emblée, de la démocratie à la Léon Mignane précédemment rencontrée. Il est tout à fait vrai que le Doyen n'y est plus mais le train a toujours caché un autre. Sachant stratégiquement qu'un seul cri ne dépassera pas plusieurs autres. Le vénérable se sent obligé de penser à son alter ego⁸⁵.Ndaw, lequel avec le Doyen, s'opposaient contre « les abus de l'exécutif... la recrudescence... des détournements » (82). Ce rappel, constitue, pour le lecteur, un surplus de défense permettant de tenir bon de garder l'équilibre en un moment donné. Au moins une défense contre le vol aussi fort que le Doyen dans le gouvernement. Mais les tentatives de l'émissaire restent sans effet (positif). Daouda, Premier ministre, aura tout essayé. Tandis que l'auditeur, rassemblé, maîtrisant ainsi tous ses sens, demeurera imperméable. Audacieux indiscutable, ce personnage de Ndaw, illustre procureur de la République, déclinera le portefeuille de la justice en lui

⁸⁵ Véritable ami

répondant de manière tout à fait formelle, non indécise : « il te faudra chercher un autre homme » (190).

La crise, plutôt la perturbation éphémère atteignant le lecteur au plus fort de la fabula, au moment où l'histoire atteint sa plus grande intensité, a l'air de survenir de nouveau. Le sujet lisant se trouvant, bon gré mal gré, entre l'échec et la validation de ses prévisions, se sent poussé à formuler une dernière anticipation qui semble ici son ultime chance. L'intérêt ici est de savoir que la démission du Doyen et le refus de Ndaw désharmonisent de façon insensible le réseau de sens établi par le lecteur.

Sachons que ces hommes particuliers, Tidiane et Ndaw, sont bien éloignés du système de gouvernance africain. Ils sentent, eux, l'humanisme dont aurait besoin tout être, la démocratie.

Soulignons que ce n'est pas le propre de n'importe qui que de refuser une pareille offre intéressante. La pensée de chaque mère africaine en scolarisant l'enfant ne se cache pas : le voir un jour Directeur ou Ministre, pourquoi pas Président de la République. La démission et le refus s'harmonisent-ils donc avec les ambitions des parents ? Non. Mais pour être fidèles à leur manière de voir, à leur état naturel d'esprit, fuir l'équipe gouvernementale actuelle leur convient parfaitement.

Accordant ainsi beaucoup de crédit aux personnages humanistes, luttant pour la nation, le lecteur doit également avoir confiance à cet adage illustre disant que *tous les chemins mènent à Rome*, et au même moment imaginer qu'il doit y avoir un moyen de lutte qui n'est pas encore examiné et qui semble en ce sens efficace. Vers la fin de l'épilogue, on verra bien que la plume s'avère la manière efficiente choisie

pour atteindre pacifiquement le but. *Le dernier de l'empire* écrit par Tidiane ce sont ses mémoires mais des mémoires susceptibles de détruire les barrières, exploser les murs, faire réfléchir jusqu'à l'auto-critique. Puisque pour suivre l'exemple du Doyen, il faut d'abord corriger ses propres défauts, pour pouvoir ensuite écrire quelque chose de positif. C'est pour cela que le personnage de Djia Umrel, optimiste, s'exprimait de cette façon envers son mari « ton livre sera aussi utile à tous » (432).

En effet, l'utilité dont parle Djia Umrel sur les mémoires du Doyen va de pair avec l'emploi de tous les exemples qu'on a déjà vus. Ce qui confirme l'effort déployé, auparavant, par le personnage du Doyen pour le peuple et contre les abus, les détournements des fonds du pouvoir en exercice.

Nous constatons ainsi que les hypothèses de lecture du sujet lisant sont jusqu'ici validées.

Toutefois, d'autres hypothèses de lecture anticipative, pour prévoir le devenir des personnages, semblent aussi possibles.

1.1- Scénarios collectifs.

D'abord, qu'est-ce qu'un scénario ?

D'origine italienne, ce terme de scénario désignait des schémas de récit renvoyant aussitôt à tout ce qui touche l'univers cinématographique.

En revanche, aujourd'hui, lorsque l'on évoque le mot de scénario, un autre sens apparaît. Une acception littéraire signifiant l'action. Laquelle organisée avec soin, les lecteurs de la même communauté culturelle parviennent à reconnaître, dans le texte, les différents points stratégiques imaginés par l'auteur. C'est précisément parce que les scénarios organisés dans le texte semblent reconnaissables par ces lecteurs, sont partagés avec d'autres, issus de la même communauté de culture, que nous parlons ici de scénarios collectifs.

Il sera ainsi difficile, voire inévitable, d'aborder un tel sujet sans renvoyer, d'emblée, aux théoriciens qui ont réfléchi à ce problème.

Umberto Eco mettant en évidence le rapport existant entre scénario commun et « frame » évoque les recherches en Intelligence Artificielle de Minsky Marvin susceptibles de guider le lecteur dans la compréhension du texte : « quand on rencontre

une situation nouvelle, on sélectionne dans la mémoire une structure substantielle appelée frame. Il s'agit d'un cadrage remémoré qui doit s'adapter à la réalité, en changeant des détails si besoin est. Un frame est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salons ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants. Chaque frame comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée ». ⁸⁶

Toutefois, cette proposition du chercheur n'est pas sans reproche. Mais bien loin qu'elle « suscite quelque incertitude quant à sa définition », elle semble, selon Eco lui-même, « très productive parce que justement, elle a été élaborée pour résoudre en pratique » les problèmes d'une interprétation textuelle. C'est très exactement pour cette dernière raison que V. Jouve, tentera, pour sa part, de proposer sa définition dans *L'effet personnage dans le roman*.⁸⁷ Selon lui « le frame trace une suite d'événements préétablie qui permet au lecteur de préjuger du développement de telle ou telle séquence ».

A titre d'exemple, prenons le scénario de l'ancienne femme africaine dans le système matrimonial traditionnel, qui, à notre égard, semble évocateur.

⁸⁶ *Lector in Fabula*, Grasset, 1985, pp 99-100.

⁸⁷ *L'effet personnage dans le roman*, Puf, 1992, p.95.

Cette femme africaine, conditionnée, n'a pas le droit de broncher quant au choix fait par ses parents à l'égard de son futur mariage. Son éducation n'est pas de remettre en cause quoi que ce soit concernant cette institution.

La concernée ainsi mise à part, le père, voit tout, décide de tout à sa place et à son insu. L'objectif recherché par celui-ci est, comme évoqué dans *Voltaïque*, « l'honneur, le rang, la réputation » (146), alors que « c'est elle qui se marie » et que « c'est à elle de choisir » selon le personnage de Sibiri, dans *Sous l'orage* de Seydou Badian (55).

C'est ainsi le cas de Yacine, mariée à Souleymane, dans *Voltaïque*. Un mariage qui doit faire beaucoup de réflexions aux parents. Car « pendant que la sève de la jeune femme allait en crescendo, celle de Souleymane régressait » (147). Le comble est que :

*« ne pouvant trop longtemps supporter
ce calvaire, elle prit un amant. L'amant de
Yacine n'était autre que le neveu de
Souleymane. Ayant passé les trois jours chez
sa troisième épouse, Souleymane, ce matin-là,
se rendit dans la case de Yacine. Il trouva
son neveu et sa femme dans le lit. Il ne leur
dit rien. Les amants aussi l'avaient vu... (148).*

Mettant à part la langue du bois, Nafi, autre victime du mariage forcé, dans ce même recueil de nouvelles, *Voltaïque*, ne s'est pas empêchée de faire la description de son mari à sa copine « il a l'âge de mon père, sinon plus » (83).

Toutefois, rien n'est transhistorique. Favorable et propice aux pères de famille, ce moment semble faire son temps. Lors de l'indépendance, bien loin qu'elle soit politiquement et économiquement négative, la société africaine, tout comme les païens de l'Antiquité, « renaît à une nouvelle vie ». ⁸⁸ L'enfant prendra ainsi goût à la vie large de luxe. Exécutera t-il aveuglement les consignes d'hier ?

Pour répondre aux plaisirs que le corps réclame, que l'esprit exige, l'enfant devra dorénavant se choisir le type de mariage qu'elle veut. Sera t-il analogue à celui de la couleur locale ? Pas forcément. De là, l'enjeu qui ne paraît pas, en effet, de moindre importance.

Le lecteur nationaliste (étranger) ne lisant que les œuvres du pays, ayant l'ancienne image du mariage africain, courra le risque, prendra la peine de toujours émettre des hypothèses erronées, de prévoir des mondes qui ne sont pas possibles que dans une encyclopédie individuelle hors d'usage.

Dans *Xala*, l'héroïne est une universitaire révolutionnaire. Grandissant « dans le tourbillon de la lutte pour l'indépendance », Rama, bien déterminée, affiche son goût pour « l'évolution » du pays, et le manifeste encore davantage par son adhésion aux différents « associations démocratiques » (27-28). La première idée qui hante en cet instant le lecteur étranger, à part d'autres clichés déjà incorporés dans sa mémoire, est

⁸⁸ - Jean Calvet, *Petite histoire de la littérature française*, Gigord, 1973, p 24.

que ces premiers détails ne seront pas validés. Mais, arrivant presque au beau milieu du roman, le doute l'envahit. Il commence à céder du terrain, à se replier petit à petit sur ses positions. Aurait-il imaginé qu'une fille, quelque instruite qu'elle soit, puisse se permettre un jour de choisir librement « son fiancé » et avoir même l'audace de se rendre dans son lieu de travail pour le « prendre » en voiture ? (80). Non. Ceci n'aurait pas droit de cité. Le comble de sa surprise atteindra le point culminant lorsqu'il apprendra que le père (ayant toujours la houlette) reconnaît après coup les erreurs de leur temps. Abdou Kader Bèye savait que Rama avait un futur mari (choisi par elle seule) mais il lui a été difficile d'accepter cette union. Maintenant le temps change, l'ombre de la femme d'hier s'efface. Il ne lui reste plus à présent qu'une chose : réclamer son droit, le respect. Après avoir soulevé le paravent (de cet amour) voici son monologue intérieur rapporté par le narrateur : « qu'attendait le docteur pour lui demander sa main ? Il lui accorderait la main de sa fille sans exigence d'aucune sorte et même il s'opposerait aux dépenses somptueuses » (142).

Arrivé jusque là, le lecteur, surpris, reconnaîtra après coup que ses connaissances sur l'Afrique ne sont pas à l'ordre du jour. Il ne lui reste maintenant qu'à refaire à nouveau le trajet avec prudence. Un tel insuccès serait impossible chez un lecteur avisé, lequel tous les scénarios réformés font partie de sa vie quotidienne. Il lui suffit de rencontrer dans sa lecture, un seul signe pour voir défiler dans sa mémoire ou sous ses yeux, sans intermittence, comme le générique d'un film, dans sa progression, toutes les continuités sémantiques s'y rapportant. Il n'aura pas peine par exemple à anticiper le destin narratif d'une Catherine dans le premier roman de Sembène.

Ce personnage, dans *Le docker...*, ne sera pas assimilé aux filles actuelles qui ne se donnent que du poids non mérité ou qui se jettent du premier coup dans «la gueule du loup». Elle n'est pas surdouée. Cependant une chose est sûre. Elle n'est pas bête.

Nubile, en âge de se marier, elle a en elle la lucidité et la clairvoyance d'analyser, de distinguer les bons et les mauvais bergers, ceux à qui appartiennent le mérite de «dénouer sa ceinture». Ce n'est pas parce que le premier à s'y adresser soit, au niveau du sang, proche de «son père» qu'elle accusera le coup. Ou non plus que le soupirant vient du pays de Coca Cola, le gendarme du monde (en Amérique), qu'une réponse positive sortira de sa bouche par crainte. Loin de là. L'amour chez elle ne se conçoit pas de la sorte. Aimer pour elle, c'est le travail exclusif du cœur et de l'esprit. Les deux s'orientant vers le même objet, le sujet n'a autre préoccupation. C'est la concentration totale. Et le lecteur n'attend rien ainsi que de retrouver au fil de sa lecture le scénario qui se rapproche de cette fidélité.

Attentif et optimiste, il retrouvera cette phrase négative rapportée à Diaw par un ami (à propos de la demande en mariage) «la petite ne veut rien entendre» (92). Cette attitude de boucher tous ses sens, de garder son sang froid, d'être imperméable à tous propos, fera écho plus tard.

Le lecteur rencontrera enfin cette déclaration plus vraie que nature venant du fond du cœur de Catherine adressée à Diaw :

« tu occupes une grande place dans mon
cœur. Je ne t'apporterai ni intelligence
ni beauté je n'ai que mon affection
intarissable » (158).

Prenons maintenant un autre scénario banal, n'ayant aucune originalité particulière, mais un scénario dont la finalité étrange, inhabituelle et singulière peut, en toutes circonstances, surprendre bon nombre de sujets, même le lecteur cultivé dont les capacités d'investigation semblent assez larges, ne sera pas immunisé contre cette surprise.

Ainsi, dans presque tous les romans en général, on ne peut pas s'étonner de rencontrer à maintes occasions de jolies créatures qui, les unes, bien placées en créneau, vous appellent par superbe geste de tête. Les autres, sur le bord du trottoir, vous jettent de regards magnétiques. Sont-elles de nature à embellir et occuper tels endroits ? Faisons le point.

Dans *Guelwaar*, ce scénario de la « prostitution » a été soulevé par Sembène. Les filles, animées par diverses raisons, les unes le chômage, la pauvreté, les autres l'école, abandonnent ainsi le milieu rural et se rendent en ville où personne n'est pour personne où tous les moyens semblent bons, où tout devient possible. Un véritable bras de fer pour la survie.

Le lecteur n'a, en ce moment, d'autre issue dans son répertoire, qu'imaginer que ce départ pour Dakar n'a d'autre corrélat possible ou d'autre rapport qu'avec la richesse.

Hélène Sene et son amie Sophie égarées, ne sachant plus à quel Saint se vouer, ni de quel côté se diriger, se lancent sans choix, après vaines tentatives, dans ce que nous appelons les rapports sans cœur et sans amour. Hélène se prononce en ces termes : « je suis allée à Dakar pour trouver du travail. Trois ! Six mois ! Un an ! Rien. Je suis devenue prostituée avec une carte professionnelle ». (68).

Cette cohérence structurelle ou narrative (peu importe) tant attendue par le sujet ne fera que se confirmer encore davantage en lisant un peu plus loin l'inventaire des dépenses de ce personnage : envoi « de l'argent » à sa « famille » pour ne pas mendier, aide apportée à son « frère » pour poursuivre des « études de médecine » dans des meilleures conditions (69).

Mais la surprise ici n'est pas si loin qu'on le croit. Le scénario qui va suivre sera hors du commun. Le lecteur n'aurait pas imaginé que le produit de ces rapports touchera, par son usage, le domaine religieux. Comment peut-on d'ailleurs, prévoir une telle relation de fréquence, un tel rapport de connivence entre deux mondes différents, deux univers appelés de nature à se repousser, à ne pas s'entendre, encore moins s'accepter ? Peut-on mélanger le pur avec l'impur, le propre avec le sale ? Et pourtant c'en est le cas ici. C'est un paradoxe impensable. On voit ici des personnages illustres et respectés se servir, se frottant les mains, de la prostitution pour se rendre dans des lieux sacrés dont tout le monde connaît la valeur.

Hélène et Sophie, liées par la fonction qu'elles occupent, réalisent ce scénario particulièrement inimaginable. Voici leur discours : « j'ai payé à mon père le voyage de Yamoussoukro pour le sacre de Notre dame de la paix... Mon père a vu le Pape... [...] Sophie a payé à son... père le pèlerinage en Terre-Sainte, à Jérusalem » (69).

La surprise ne s'est pas uniquement déclenchée chez le lecteur. D'autres ont subi le choc à leur manière.

Chez Nogoye Marie, elle a résonné comme un véritable coup de tonnerre donnant ainsi naissance à une vraie honte indescriptible annulant automatiquement tout sentiment de crainte, de détresse : elle ose , sur un ton ferme et grave, s'adresser en ces termes à l'un des pères, Henri Thioune expliquant le degré infâme et ignoble de l'acte : « ta fille se prostitue pour te nourrir... t'envoyer au pèlerinage à Jérusalem et à Rome : Où est ta dignité ? C'est vous les hommes qui pourrissez le pays. Lorsqu'on est femme, on est mendiante, ou prostituée... » (106).

Ainsi, selon les quelques exemples évoqués, le lecteur, dans ses prévisions, peut, en ce cadre, soit, se trouver face à une narration qui mène presque toute ses hypothèses à l'échec, soit les conduire au succès, lorsqu'il y a bien entendu, cohérence des signes du texte en question.

Dans le dernier exemple, les éléments textuels, en terme d'attente commune, ne paraissent pas de même nature, ils ne sont pas cohérents entre eux, donc pas non plus homogènes. Le signifiant « prostitution » ne renvoie pas, selon l'usage ou l'encyclopédie commune au signifié « pèlerinage ». Un lecteur occidental, de nature attentif, s'attendant

à tout, n'aurait peut-être pas eu les mêmes sensations de surprise. Il sait déjà que les romans modernes, librement conçus, surprennent, donnent plus de prises à bon nombre de sujets. Les deux termes ainsi évoqués (prostitution et pèlerinage) lui sont déjà peut-être une banalité.

En revanche, le lecteur africain, habitué à voir et revoir les mêmes structures relevant des mêmes histoires, ces thèmes nouveaux, toujours considérés comme interdits dans la communauté, lui paraissent une production romanesque improbable. Prévoir un tel scénario lui semble hors de portée.

Par contre, l'exemple précédent, montre bien la présence d'un ensemble de signes se justifiant les uns les autres : « l'amour » chez Catherine peut s'associer à cette phrase « ne veut rien entendre » autre voix d'amour que celle de son fiancé. Il peut désigner aussi l'« affection intarissable » qu'elle a réservée exclusivement à l'écrivain.

1.2-Les scénarios intertextuels.

Lorsque nous abordons ce concept une des exigences qui s'impose, est d'essayer d'abord de donner quelques critères de base permettant de saisir l'intertextualité.

Réfléchissant ainsi sur la question du rapport entre plusieurs textes, David Lodge, comme d'ailleurs beaucoup d'autres théoriciens, soutient dans *L'art de la fonction*⁸⁹ que les textes se renvoient de manière différentes : « par la parodie, le pastiche, l'écho, l'allusion, la citation directe ou le parallélisme structurel » (133).

Notre part ici est de tenter de préciser que les personnages mêmes apparaissant d'un roman à l'autre (du même auteur) se renvoient sans cesse entre eux par l'homogénéité de leurs rôles.

En effet, les scénarios communs, nous l'avons vu, appartiennent tous à l'encyclopédie commune, à l'univers, pour être un peu plus précis, auquel auteur et lecteur se réfèrent. Donc, en général, à la portée de tous les lecteurs d'une même communauté.

Tandis que les scénarios intertextuels eux, à l'inverse, ne sont pas accessibles à tous, donc ne sont pas partagés avec l'ensemble du lectorat de la même culture ou de

⁸⁹ *L'art de la fiction*, Rivages-Payot, 1995, p 133.

proximité culturelle. Ils forment une compétence particulière, un bagage intellectuel, qui n'appartient qu'à une minorité.

Cette spécificité ne réside pas seulement sur le plan quantitatif du nombre de livres lus. Il est aussi nécessaire de prendre en considération la connaissance du système du texte qui est ici une stratégie de narration importante de l'auteur. Ce qui ne veut nullement dire sous-estimer la loi du genre, qui n'est pas forcément ici un contrat sûr de lecture. Puisqu'il lui faut absolument, en cas de contre-pied narratif, pouvoir à la fois maîtriser toutes ses émotions possibles et savoir à quoi se référer. Eco a souligné ceci dans *Lector in fabula* :

« les scénarios intertextuels circulent dans l'encyclopédie, ils se prêtent à différents combinatoires et l'auteur peut sciemment décider de ne pas les observer, justement pour surprendre, tromper ou amuser le lecteur » (104).

En sera-t-il le cas dans notre lecture ? Il est rare d'y rencontrer un tel jeu de supercherie littéraire. Ce peut être pour souligner entre-temps que l'on peut résoudre le mal par le contraire, par la négativité, par l'ironie mais d'une manière générale le lecteur de Sembène ne souffre jamais de telle mystification romanesque.

A ce niveau, l'essentiel ici serait de nous demander si les diverses lectures antérieures ne constituent-elles pas une des bases nécessaires au lecteur pour la bonne compréhension des différentes lectures ultérieures. Pourrait-on d'ailleurs le soutenir qu'un texte n'est pas le résultat de beaucoup d'autres ?

Pour tenter d'analyser cette interrogation, examinons le cas de *Xala*, roman critique, publié en 1973, dénonçant le comportement inacceptable des nouveaux bourgeois africains, précisément à propos du scénario des « Hommes d'affaires ».

Le lecteur a besoin, pour en avoir une idée, de se reporter au roman antérieur de Sembène Ousmane qui lui servira de référence et lui permettra d'anticiper, avec expérience, la suite du récit.

El Hadji Abdou Kader, personnage principal du *Xala*, peut, aux yeux d'un lecteur qui ne connaît pas l'œuvre de Sembène Ousmane, passer inaperçu. Surtout lorsqu'il lit la première du roman. Un moment impatientement attendu par les hommes d'affaires africains. Les voir tous réunis, en pleine allégresse, pour avoir enfin pris le volant de leur propre pays, force celui-ci à ne douter en aucun moment de leurs bonnes intentions affichées.

Ce qui n'est pas le cas chez le lecteur sembénien. Il reconnaît immédiatement que cet Homme d'affaires du *Xala* possède presque les mêmes caractéristiques que le héros du *Mandat*. Mbaye Ndiaye, aussi « Homme d'affaires » sans scrupules et proche de l'administration, se fixe l'objectif de s'enrichir malhonnêtement. Sans aucune hésitation, il a volé l'argent du mandat (qu'il a réussi à retirer) et imagine une fable pour tromper le naïf Ibrahima Dieng (destinataire du mandat venant de Paris). C'est

alors qu'au lieu d'attendre jusqu'à mi-texte, le lecteur imagine déjà, dès *l'incipit*, le devenir du personnage d'El Hadji.

Ce festin organisé à l'issue de la nomination d'un des leurs au poste de Président de la Chambre de Commerce n'est-ce pas là une voie ouverte à l'enrichissement sûr, un accès aux affaires de tous genres ?

Lisons *l'incipit*⁹⁰ pour essayer de comprendre l'hypothèse du lecteur :

« les Hommes d'affaire s'étaient réunis pour festoyer, et marquer ce jour là d'une pierre blanche, car l'événement était de taille. Jamais, dans le passé de ce pays, le Sénégal, la Chambre de Commerce et d'industrie n'avait été dirigée par un Africain... » (7)

Et plus tard, au courant de la dernière séquence, on assiste aux plaintes d'une des victimes qui se manifeste devant El-Hadji Abdou Kader :

« après avoir falsifié les noms claniques, avec la complicité des hauts placés, tu nous as expropriés. Malgré nos doléances, nos preuves de propriété de clan, devant les tribunaux,

⁹⁰ Début.

nous fûmes déboutés. Non content de t'être
approprié notre bien, tu me fais arrêter et jeter
en prison » (184).

Ce scénario « d'Hommes d'affaires » peut nous renvoyer aussi facilement à la quasi-totalité des romans de Sembène.

Dans *Le dernier de l'empire*, l'intérêt s'exprime avec une particularité qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs. Sur le plan de la graduation sociale africaine, on peut découvrir trois catégories de personnes :

En bas de l'échelle, l'on trouve le peuple qui souffre. Au niveau moyen, par rapport à ces laissés pour compte, on peut rencontrer les personnages intermédiaires qui sont ici les Hommes d'affaires proprement dits, vivant à la fois aux dépens du peuple et du pouvoir en place. Au pinacle, s'aperçoivent, de loin, les grands des grands africains dont nous allons parler, qui peuvent être, soit directeurs, députés, ministres, soit Président de la République.

Cause de déséquilibre, de souffrance du pays et des défavorisés, leur veau d'or s'acquiert de deux façons illicites : par l'économie potentielle du pays, par le détournement de l'aide extérieure.

Quelques pages après le début du vingt et unième chapitre, le lecteur rencontrera ces « jeunes gens » dont la nomination à l'appareil de l'Etat a l'air d'être vivement récente. La cause du remaniement n'était pas multiple : Simplement pour

défendre les intérêts du peuple. Ces « jeunes gens » étaient, en apparence, sans centimes selon la présence physiquement métaphorique des « mains vides » quelques lignes après.

Tout lecteur intertextuel de Sembène, quel qu'il soit, doit, à cet instant, se poser à peu près, cette question sceptique, en gardant sous-narcose, les textes déjà lus, évoquant le même phénomène. Vont-ils gérer « les biens... » au bénéfice du peuple ?

Même sans avoir tourné la page, la réponse apparaît. Et le lecteur, par comparaison, trouve que le phénomène de la fraude augmente. En ce sens que les voici, en quelques jours, devenus « dix mille fois plus » riches « que les groupuscules politisés d'avant nos indépendances » (239). Cette incongruité, aux yeux du peuple, ne tardera pas à diminuer ou à effacer le crédit et la valeur humaine du dirigeant. La portée de toujours faire entendre, écouter et patienter n'est pas illimitée. Le peuple ici, à la manière du combattant, mettant l'épée à la main pour affirmer sa personnalité par la vengeance, va se libérer, détruire le mur séparant électeurs et élus pour réclamer enfin leur droit. La plupart des députés, terrifiés, rentrent « tard » chez eux, puisque « chaque électeur se fait » le « devoir de faire payer son bulletin de vote » (255).

Témoignage d'une prise de conscience de la part de la force vive, cette manifestation fait écho à *L'Harmattan*. Mais ici ce n'est pas le retard du retour au bercail qui sera adopté, en stratégie, par le personnage de Tamban Youssido.

Ce premier héros de l'équipe au pouvoir agira autrement. Pour réduire à zéro l'action du peuple, il cherchera ses appuis chez le personnage de Tangara. Il sollicitera ainsi, sa complicité, son adhésion avec démagogie : « il est regrettable, Tangara, que tu sois associé aujourd'hui aux semeurs de troubles... ennemis du pays ». (216). Le

Premier ministre croyait en l'ignorance totale du pays. Il pensait que tout le monde ne comprend pas, ne voit pas, n'est au courant de rien. On peut même, imaginer sa surprise en la réplique violente et directe de Lèye « vous avez tous, chacun un immeuble avec deux ou trois épouses, nourries, avec leur famille de quinze membres entretenus. Vos voitures... lorsque vous dites voter oui, c'est l'indépendance », vous savez bien que c'est un leurre. »(218).

Le lecteur qui a lu, de prime abord, le premier roman de Sembène saura sans doute de quoi s'agit-il. Diaw Falla, résidant dans la cité phocéenne, en dehors de son pays natal, a su déjà, dans *Le docker noir*, à qui appartient illégalement les quatre quarts du gâteau du pays.

Dans sa lettre à son oncle en Afrique, il n'a pas manqué de souligner ce constat négatif que la balance pèse du côté d'une « poignée d'hommes » (216). Le personnage destinataire n'est pas forcément celui qui transmettra le message. Mais comme une bouteille jetée à la mer, l'auteur a l'espoir que sa lettre sera reçue et lue par d'autres. Diaw Falla continue, en ce sens, à expliquer que ces héros « savent trop pour gouverner, mais pas assez pour nous relever de la misère ». Et il est en plus de dire que ces « responsables » ne sont pas là sincèrement pour nous et non plus pour nos biens mais pour les « vices » du peuple (218).

La démarche du sujet lisant ici est loin d'être à son terme. D'origine africaine, résidant dans la Ville Lumière, Barthélémy rapporte à ses frères du pays ce qu'il a pu lire dans les journaux. En voici la teneur : « les dons alimentaires, les crédits destinés au développement du pays ont été détournés... Ce magot volé au peuple par une

minorité de gens, a servi à acquérir des châteaux, villas et appartements en Europe, aux Etats-Unis. De sommes détournés dorment dans les banques. Leur montant dépasse le montant de la dette africaine ». (128). Quant au personnage de Gor Mag, la rage au cœur, regrette la belle époque. Où sont « nos valeurs anciennes ? Ceci est dû au constat qu'il a fait, en ce sens que « le vol, le détournement des deniers publics » deviennent maintenant les seules « valeurs héroïques » des « perroquets » (allusion aux dirigeants utilisant la langue de colonisateur). (136).

Il n'y a pas que les hommes ici qui en aient le souci. Les femmes prennent la situation au sérieux. Elles tiennent souvent des réunions de débat pour pouvoir dénoncer ensemble le phénomène de « détournement, de l'enrichissement illicite » qui n'engendre que « famine... sécheresse, divorce et décès » (32).

Le lecteur n'a pas à négliger ces termes. Ils méritent, selon le contexte et circonstance, d'être considérés comme des signifiés de base à rattacher anaphoriquement aux divers scénarios « Hommes d'affaires, ministre, député, détournement... »

Nous remarquons que la réception du personnel romanesque (personnage-pion) demande un lecteur doté d'un savoir à la fois général (scénarios communs) et littéraire (intertextualité). Il s'agit pour le lecteur, de voir, avec finesse et connaissance de cause, le rapport qu'il y a ou les idées qui reviennent d'un roman à l'autre, faisant que la lecture de ces œuvres de Sembène , citées ici, devient intertextuelle. Et pourtant, notre

lecteur ne se trouve pas tout à fait satisfait. Y a-t-il des vides à remplir, une instance de référence sur laquelle l'on doit s'appuyer pour pouvoir voir un peu plus clair?

1.3-Le créateur du texte.

En ce sens que la structure interne du roman, les scénarios communs et intertextuels ne suffisent pas, l'intervention du rôle de l'auteur devient alors souhaitable.

Toutefois, l'enjeu est de taille. La prise en compte de l'auteur au lieu de s'occuper de l'œuvre peut à la fois donner l'impression d'une incapacité de la part du lecteur face à la complexité du texte et un contrat de lecture imposé à celui-ci (en voulant se fier de l'auteur comme seul savoir.) Puisque les prévisions du lecteur doivent, pour ne pas faire erreur ou tomber dans le piège romanesque, rencontrer d'abord celui dont le nom est mentionné sur la couverture. Notre frère l'auteur.

Or, unir l'homme et la production, dans une perspective de recherche et d'analyse, n'est pas à l'abri de contestation. Le nom propre de l'auteur, mais pas ses traces dans le texte, s'oppose à plus d'un titre à certaines démarches ou théories de certains critiques littéraires ne considérant que la matière textuelle pour seul objet d'étude. Ce processus a été étudié notamment par J. Bellemin Noël, pour ne citer ici que lui.

Dans un sous-chapitre consacré minutieusement à la psychocritique de Mauron, Jean Bellemin-Noël, théoricien de la *textanalyse*, soutient que le « créateur » dans sa « réalité » est l'affaire des historiens de la littérature, des historiens tout court ou des sociologues, des psychanalystes qui s'interrogent sur la créativité »⁹¹. Précisons ici que notre but n'est pas de s'opposer absolument contre l'image de l'auteur mais tenter de présenter plutôt ce phénomène qui nous semble, parlant de sujet lisant, un peu impératif.

L'image, en tant que telle, n'est-elle pas synonyme de ce qui ne bouge pas, le figé, le stéréotypé ? N'est-elle pas alors le contre-pied de la littérature en fixant une photo sur l'écran pour susciter une attention particulière à tout sujet lisant ? Au préalable, nous devons nous demander si lire d'abord l'auteur n'est pas agir au grand dam de la lecture romanesque.

Cependant, en dehors de tout reproche, on peut reconnaître que le nom de l'auteur aide le lecteur. Et nous croyons même qu'il est un stimulant susceptible de réveiller le sujet avant même d'accomplir l'acte d'ouvrir le livre. V. Jouve, comme nous pouvons le voir dans *L'effet personnage dans le roman*, n'a pas insisté sur ce seul critère de prévisibilité. L'image de l'auteur n'est que la dernière instance à laquelle le lecteur doit recourir pour unifier « le tout » (98), comme l'est dans l'analyse chez Mauron. Lorsqu'il parle de recours à la biographie pour valider et confirmer les démarches entretenues. Soulignons ici, avant d'entrer dans les détails, que l'horizon immédiat de prévisibilité n'est pas automatiquement anticipable par le seul motif de la

⁹¹ Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Puf, 1978, Chapitre V, **LIRE UN HOMME**, p.96.

mention du nom de l'auteur compatriote qu'on connaît (il peut se raconter à son gré et à sa guise) mais surtout parce qu'on aura suivi ses différents parcours, ses préoccupations, ou parce qu'on aura connu sa vie, ce qui n'est tout de même pas une garantie.

En effet, anticiper le devenir du **personnage-pion** à partir du nom de l'auteur ne semble pas chose aisée. Dans nos recherches antérieures, nous avons essayé, avec exemple à l'appui, de comparer le traitement narratif du personnage féminin chez deux écrivains contemporains. S. Badian et O. Sembène. Nous nous sommes aperçus que la femme africaine, hormis les jeunes rebelles issues de l'école ou évoluant en Europe, pour quelques-unes, n'est pas traitée de la même sorte d'un écrivain à l'autre.

Le personnage de Téné, chez Badian⁹², est un personnage féminin soumis. Ceci est souligné davantage dans la critique faite sur Badian et son œuvre dans *Le personnage de l'ancien dans le roman sénégalais et malien de l'époque coloniale* par Béatrice Gorbkreutz : « Téné se voit obligée d'annoncer une décision sur laquelle on ne lui a pas demandé son avis »⁹³. Chargée par son mari de préparer Kany au mariage, Téné, sa mère, ne pense qu'à se plier à la loi du plus fort. La femme est la propriété de l'homme, elle ne dispose pas d'elle-même. Selon la décision du père, Kany « appartient à Famanga » (41).⁹⁴ Téné, tellement convaincue de son infériorité, éloigne toute idée qui l'aurait amené à résister. Elle cède comme d'habitude.

⁹² Seydou Badian, *Sous l'orage*, Présence Africaine, 1963, p.14.

⁹³ Idem, p 14.

⁹⁴ Idem. p. 41

Tandis que le personnage de la femme chez Sembène n'est pas du tout du genre de Téné. Ce sera plutôt un personnage un peu libéré des prérogatives du mari. C'est le changement que préconise Sembène : « la chose que j'essaie de faire est de montrer quelques unes des déplorables conditions dans lesquelles vivent les africains. Quand on crée, on pense à son propre pays. Après tout, ce sont les africains qui apporteront des changements en Afrique » (237, *Littératures Francophones*, Afrique, Caraïbe, Océan Indien).

Il a mis les points sur les i vingt deux ans plus tard « lors du colloque Ecrit/Ecran... tenu à l'Université de Victoria... ». Après son allocution (du 23-10-1994) citée en intégrale dans *Littérature et cinéma en Afrique Francophone*, d'où il a été question de lui-même et de Assia Djébar, il a répondu ainsi à la question sur son prochain projet : « ... C'est très, très difficile pour un homme africain de travailler sur les femmes. Je suis le produit de mon éducation. On m'a toujours fait comprendre que j'étais supérieur à la femme. Et je dois lutter moi-même contre cela... » (240, sous la direction de Saba Niang).

Dans cette perspective, le lecteur doit savoir que chez Sembène Ousmane la femme est toujours rangée à sa place. Elle a sa valeur dans la société. C'est ce qu'on peut constater dans le roman suivant.

La mère de N'Goné, Man Fatou dans *Xala*, décide de tout. Elle va jusqu'à prendre la responsabilité du mariage de N'Goné alors que le vieux Babacar (son mari) est toujours là, ce qui a provoqué les rumeurs des gens de la même promotion que

Babacar « l'emprise de sa femme était sans bornes. Ses compagnons d'âge du père disaient que chez Babacar, c' « était la femme qui enfourchait les pantalons. Le fait que l'homme n'a jamais pris une autre épouse suffisait pour l'exposer à la vindicte masculine » (16).

Ainsi, à un moment donné de l'histoire, dans *Les bouts de bois...*, nous nous trouvons face à un personnage anonyme entrain de réfléchir sur ce qu'il va faire « après la grève » des cheminots, sur sa manière de vivre après la victoire. Un lecteur occidental, antérieur aux années cinquante, pour qui Sembène est un inconnu, pourrait être surpris de constater qu'une femme africaine, aveugle depuis la nuit des temps, cherche aujourd'hui à tourner la page de la femme noire. Pour lui l'africaine c'est toujours le petit mammifère qui suit la brebis. Ses prévisions ne seraient pas correctes.

Toujours mise au pied du mur, sans échappatoire, cette femme en a déjà assez. Elle veut vaincre sa fatalité pour se comparer aux plus évoluées de la planète « les toubabesses » aller jusqu'à s'occuper de bulletin de « paye » du maître de logis (311). Sur la page suivante, nous découvrons à nouveau l'état d'esprit d'un homme africain : sa souplesse et gentillesse, son humanisme et sa pitié à l'endroit de sa compagne. Radieuse, une femme s'enquiert d'une autre si elle a bien observé la scène du forgeron « portant Awa ». La métaphore qui en ressort est la plus intéressante. Puisqu'elle fait allusion à la femme d'autrefois toujours soumise et esclave de l'homme : « ...pour une fois qu'il en avait une sur le dos. Nous les avons bien sur le ventre toutes les nuits... » (312).

Le lecteur qui connaît le souci de Sembène vis-à-vis du monde féminin (qu'il estime) n'avait pas à se préoccuper longtemps des règles du jeu d'échec pour saisir le personnage-pion. La première occurrence de la femme noire apparaissant au recto, désirant ressembler à la femme blanche, lui suffira pour imaginer cette suite heureuse de la femme au verso de la page.

Même chose que dans *Voltaïque*. Le lecteur ne s'étonnera pas de voir tout l'hommage rendu au personnage féminin. Sembène, selon ses interventions publiques, n'accepte pas l'image fautive faite à la femme africaine. C'est pour cela que la femme est ici supérieure à l'homme, plus forte que le plus fort.

Dans l'article **La mère**, le « despote » le roi, montre le sens plein et exact de son titre. Il possède, en droit, les clefs de la vie et de la mort de tout individu comme l'est Zeus à L'Olympe. Ce pouvoir du monarque lui a valu aussi le droit de jouir de l'amour d'Eros. A lui le premier amour charnel puisqu'« aucun homme n'épouserait une fille sans qu'il soit le premier à passer la première nuit avec elle ». Une mère considérée fragile, sans moyens de défense, a pu, cette fois-ci, relever un défi: opposition à l'enlèvement de sa fille. Grâce à des mots touchants, elle a réussi à sensibiliser l'armée du roi et l'utiliser au détriment de leur chef suprême.

Ainsi, à l'ordre de tuer cette mère par le roi, le lecteur, ignorant les scénarios de l'auteur, peut fort bien s'attendre à des scénarios correspondant. Les signifiés tels que soumission, exécution, oui majesté, peuvent y être homogènes, et y faire bon ménage. Mais il sera surpris. Ses sujets refusent d'obéir « les paroles avaient touché ». Voici en entier le message adressé en priorité au roi autour duquel écoutaient ses

défenseurs « respecte la femme, pas pour ses cheveux blancs, pour ta mère d'abord, puis pour la femme elle-même. C'est d'elle, la femme, que découle toute grandeur, celle du maître, du brave du lâche, du griot, du musicien... Dans un cœur de mère, l'enfant est roi... Tous ces gens qui t'entourent ont une mère, et dans leur détresse comme dans leur joie, elle ne voit que son enfant » (41). A l'opposé de la gifle qu'elle a reçue, elle a employé, pour riposter, la parole. Ainsi la révolte de ses « sujets » qui n'a pas été négative puisque « leur roi fut destitué » (42).

Nous avons vu que lire donc l'auteur avant de lire le contenu permet à des retrouvailles évidemment inaccessibles à ceux qui veulent se demander maintenant qui est Sembène. Répétons que sans l'image de l'auteur, le secret du roman est plus difficile à découvrir. Partant, les prévisions du lecteur ne sont pas entièrement assurées. Ainsi le lecteur non africain, ignorant Sembène, se serait trompé de vouloir, à partir de l'image ou du nom de l'auteur inscrit sur la couverture, faire des prévisions sur la femme africaine.

Ainsi, l'analyse brève de ces deux romans, *Le dernier de l'Empire* et *Xala*, permet de distinguer plusieurs niveaux de lectures prévisionnelles conduisant le lecteur de Sembène Ousmane à bon port. Pour dire que les anticipations de celui-ci l'amènent à une fin heureuse. Puisque ses hypothèses sont validées. Une lecture que nous avons vue au sujet de Tidiane et Ndaw, personnages honnêtes et humanistes, animés par un esprit de défense de l'intérêt du peuple.

Toutefois, ces personnages, examinés à travers une lecture de prévisibilité qui oppose le texte au lecteur, peuvent aussi être saisis au travers d'une autre analyse qui facilite la compréhension.

Chapitre V

1-L'approche du roman. *Xala*.

La première lecture d'un roman n'est pas toujours celle que l'on retient comme définitive. Puisqu'elle est brute. Il faut une seconde lecture qui permettra de voir un peu plus loin. Décrypter alors l'ouvrage mentionné ci-haut, demande un peu plus d'effort d'interprétation permettant de pénétrer le sens qui se cache derrière le xala. Ce titre, révélateur de l'ouvrage, n'est pas une appellation wolofisée désignant seulement la maladie, mais connotant également autre chose. C'est justement dans cette perspective cachée de cette chose que nous allons essayer d'analyser les deux protagonistes de cet ouvrage.

Que dire d'entrée d'EI-Hadji, ce personnage complexe de l'intérieur de la famille à l'extérieur de la société?⁹⁵

Auparavant Abdou Kader Bèye ne s'appelait pas EI-Hadji. Ce n'est ni prénom ni nom de famille. Sont-ce les copains de la rue qui l'ont surnommé ainsi ? Loin de là. C'est

⁹⁵ - Musulman accomplissant le dernier pilier de l'islam (pèlerinage à la Mecque).

un titre religieux, acquis après avoir accompli, comme son homologue El Hadji Niara⁹⁶, le pèlerinage à la Mecque. Pour donner une crédibilité certaine à sa personnalité et à ses affaires Abdou Kader devrait désormais précéder d'El-Hadji Abdou Kader Bèye. Le Grand Notable.

Cet opulent personnage d'El-Hadji (homme d'affaires) ne pensait pas qu'un jour il goûterait la déchéance. Pour lui, c'est une idée qui devait hanter les petits gens.

Homme d'affaires à tout faire, Abdou Kader voulait, à tout prix, se remplir les poches. Il ne s'empêchait pas, en effet, de donner à sa clientèle des « chèques sans provisions » (145). Cet acte anormal n'a été commis qu'en connaissance de cause : les concernés sont des petits gens, des personnes incapables de plaider leur cause, de réclamer leurs droits.

Profitant de ce silence, ce personnage n'aura pas, dans cette même perspective, à chercher ses marques pour toucher avec assurance la « société vivrière nationale ». Il « a reçu un bon de quota de trente tonnes de riz » qu'il a « revendu » en faveur de son troisième mariage, ce qui n'est pas été sans effet néfaste à l'endroit de ses collègues (homme d'affaires). Le président de ces derniers, avant même leur réunion exceptionnelle, n'a pas manqué de le lui expliquer à titre d'information :

*« la société, au courant de tes dépenses
énormes, après enquête sur ta personne,
coupe le crédit au groupement. La*

⁹⁶ Sembène Ousmane, nouvelle intitulée **Communauté** dans *Voltaïque*, Présence Africaine, 1962, p 117.

retombée ne s'est pas fait attendre.

Les avantages qu'on avait, nous les

perdons. A cause de toi. »⁹⁷

Jusqu'alors cette malhonnêteté du personnage reste quasiment sous le manteau, rien ne trouble cette sérénité. Les seuls informés sont ses collègues.

Y a-t-il dans la tête du personnage cette idée que des forces non-affairistes, physiques ou politiques peuvent un de ces jours dominer l'homme ?

Les actes cités montrent bien ensemble que cette pensée ne dit rien chez lui. N'est-il pas indépendant, démocrate donc citoyen? Ces trois attributs, d'après ce personnage, ne peuvent être que synonymes d'anarchie et donc faire ce qu'on veut n'a rien de répréhensible. Tout comme ce dont il s'agissait c'est le régime de la loi du plus fort.

Toutefois, à chaque acte, des limites sont toujours possibles. Commenant par l'extérieur, le héros Abdou Kader Bèye finit par l'intérieur. Il vend, sans penser à aucun cousin, un « terrain » qui appartient au « clan » (184). Va-t-on garder le cadenas sur la langue ou adopter aussi le silence pour riposter?

Cette fois-ci, en revanche, le mendiant dont le roman n'a pas toujours mentionné le nom, mais membre du lignage, vivant au jour le jour aux dépens de la « sueur de son front » (allusion à Adam renvoyé du paradis selon la Bible) n'a pas accepté de subir

⁹⁷ - Sembène Ousmane, *Xala*, Présence Africaine, 1973, p 145.

l'effet. Sa réaction est de remuer ciel et terre pour que tout ce que le héros Abdou Kader a acquis, jusqu'alors comme richesse, disparaisse.

Ainsi le xala⁹⁸ qu'il a noué à EI-Hadji pour le rendre incapable d'accomplir l'acte longtemps attendu, d'où le titre révélateur de ce roman. Et les sorciers de tous genres, consultés, révèlent leurs limites.

Alors, la balle est dans le camp du mendiant qui ne roule pas sur l'or mais s'appuie sur sa dignité et son pouvoir-faire qui doivent maintenant s'affirmer en creusant la différence:

« je suis celui qui t'a noué l'aiguillette ».

Et le laissé-pour-compte ne réclame pas grand chose. Il exige seulement ceci au héros : « pour te guérir, tu vas te mettre nu » (186). Ceci pour cracher trois fois sur son corps et lui donner une nouvelle chance de bâtir ex nihilo une autre vie avec connaissance.

Si maintenant, l'on met en relation ces deux personnages principaux EI-Hadji et la silhouette (le mendiant sans nom apparent dans la structure narrative) qui s'opposent dans le projet de l'auteur, on s'aperçoit vite que le mendiant, loin d'être ce personnage de moins d'importance, incarne parfaitement le système de valeurs du roman et véhicule, pour l'essentiel, le message de l'auteur.

⁹⁸ - Maladie d'impuissance sexuelle dont le seul auteur et docteur est sans doute le mendiant, p 186.

A travers le personnage d'EI-Hadji, Sembène veut stigmatiser une certaine manière nocive qui se trouve chez les Africains, en l'occurrence les hommes d'affaires nés de l'indépendance.

Le souci d'Abdou Kader pendant la « nomination » d'un des leurs au poste de « Président de la Chambre de Commerce », n'a pas été d'intérêt général, pour lui, c'est la « voie ouverte à un enrichissement sûr » (8).

Toutefois, à travers celui du mendiant, on voit clairement que l'intention de l'auteur est de préconiser, après l'indépendance, le travail pour pouvoir vivre. Et on l'aura peut-être compris au travers de l'exemple que nous allons donner qui coïncide bien aux caractéristiques de l'adolescence de Sembène, homme de la rue au Sénégal⁹⁹ et docker à Marseille d'où le titre même de son premier roman. N'est-il pas tout cela le mendiant ?

Il est tout aussi homme de la rue. Attendre une manne venant du ciel est ce qu'il déteste. Il se débrouille tout seul comme le jeune poisson dans l'univers aquatique. Le voici devenu :

*« un laveur d'autos, debout sur le bord
du trottoir, un seau d'eau à ses pieds ».*¹⁰⁰

⁹⁹ - Jacques Howlett, **aperçu biographique** in *Littératures francophones*, CLEF, 1994, p 230.

¹⁰⁰ - *Xala* de Sembène Ousmane, Présence Africaine, 1973, p 134.

C'est bien cela ce que l'auteur préconise, mais pas en revanche, ces comportements négatifs des soi-disant pèlerins, comme les EI-Hadji commettant les plus grands péchés du monde.

Ne faut-il jamais oublier que Sembène Ousmane est cet homme qui critique beaucoup la religion. L'on trouve dans la plupart de ses romans dont *Le Mandat*, des lieux de prière et d'adoration « les mosquées » (153) et des personnages muezzins, appelant leurs frères musulmans vers ces endroits sacrés et saints (118). On ne manque pas de rencontrer, au cours de la lecture, des « imams » et des vertueux personnages comme Babacar, père de la troisième épouse d'EI-Hadji.¹⁰¹

Tout cela pour dire que, outre l'aspect capital du travail préconisé par l'auteur, le côté religieux n'en demeure pas moins parmi ses principaux soucis et recommandations.

Dans tous ces détails, Sembène Ousmane voudrait que ses frères sénégalais soient droits, honnêtes et travailleurs. Exproprier les biens d'autrui, comme l'a fait EI-Hadji, n'est-ce pas le revers de la religion, de l'indépendance et donc de l'évolution?

Dans ce roman, l'auteur montre que la force a des limites, qu'au delà du pouvoir des hommes d'affaires, il y a un autre beaucoup plus puissant et efficace. C'est le titre même qui nous le dit. Il s'agit du xala, une sorte de châtiment qui dessine en filigrane une espèce d'avertissement lancé à l'endroit des autres intellectuels homme d'affaires non encore concernés par cette maladie. Mais cet avertissement, encore, constitue pour autant un véritable tremplin pour dénoncer l'absurdité de ce monde où l'homme ne cesse pas de se dresser contre l'homme, contre son prochain.

¹⁰¹ - *Xala*, p 17.

Ce Xala, nous l'avons déjà expliqué, concerne la virilité de l'homme d'affaires, mais nous pouvons dire aussi en détails que cette maladie est aussi pour ces quelques africains favorisés qui ne pensent pas à la construction du pays mais stériles sur tous les plans. Dans une interview, Sembène Ousmane s'exprime ainsi :

*« c'est leur xala collectif, leur impuissance
en tant que classe dominante qui est
catastrophique. Même si ces pseudo-bourgeois
pris individuellement, de façon subjective et
arbitraire, apparaissent tous récupérables,
cela ne changerait rien à l'affaire ».¹⁰²*

Ainsi, durant cette analyse nous avons pu remarquer que si le lecteur n'avait pas fait attention, il serait facilement trompé. Le nom d'El-Hadji est un titre religieux qui, en Islam, a des connotations positives. Mais entre ce titre et le personnage d'Abdou dans le roman, il n'y a aucun rapport. A-t-il répondu aux attentes de l'Afrique indépendante, libre, à l'Afrique qui dit « au secours » ? Durant sa lecture le lecteur n'a vu qu'égoïsme et malhonnêteté.

¹⁰² - Interview de 1974 dans *Cinéma-Québec* citée par Jacques Howlett, dans *Littératures francophones*, p 236.

En mettant en perspective oppositionnelle les deux personnages, représentant chacun d'eux un monde quasiment différent, l'auteur ne voulait pas seulement dévoiler leur dissimilitude mais montrer plutôt, à travers la force romanesque ou fictionnelle (dominatrice) du plus petit et moins favorisé, que la richesse n'est pas toujours le bonheur absolu comme l'a bien vu avant lui Jean de La Fontaine dans ses fables en disant que « l'argent ne fait pas le bonheur » en parlant du « *Savetier et du financier* ».

Cependant cette lecture que nous venons de voir n'est pas une lecture toute faite, c'est une lecture parmi d'autres. Il est des moments où le sujet lisant voit sa faculté de distanciation anesthésiée où l'intrusion de l'illusion dans le conscient devient considérable. Nous allons, tout de même, étudier deux autres romans, avec d'autres perspectives d'analyse.

1.1-L'approche des deux premières œuvres de Sembène Ousmane. *Le docker noir* et *Ô pays mon beau peuple*.

Il n'est pas moins intéressant, mais difficile, parfois même embarrassant, de lire un arrière plan ou de reconstruire étape par étape, topic par topic, les principaux morceaux d'un texte, saisir l'axiologie, les valeurs positives ou négatives des personnages et faire par la suite le rapport qui les lie ou les sépare en introduisant enfin sa propre façon de voir, en se basant sur des normes d'intertextualité ou de dépragmatisation, dans un genre aussi réaliste que celui de l'œuvre de Sembène Ousmane, notre auteur.

L'intérêt de cette situation complexe nous conduit à évoquer deux grands noms en matière de création romanesque. L'écrivain, selon le théoricien russe M. Bakhtine, cité dans *L'effet personnage dans le roman*¹⁰³ construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage se mettant à sa place imaginant ce qu'il peut sentir, penser pour réintégrer ensuite sa position propre d'où il voit le personnage comme un autre distinct de lui même. Ce processus de distinction peut, en phase finale, avoir chez Todorov, un nom significatif qu'est le mouvement « d'exotopie ». (35)

Il est tout à fait indiscutable que le narrateur, qui n'est pas forcément l'auteur, puisse ainsi réussir à remplir peu ou prou son devoir d'arbitre, accomplir son rôle

¹⁰³ Cité par Vincent Jouve dans *L'effet personnage dans le roman*, Puf, 1992, p. 35.

médiateur entre lecteur et personnage. Mais qu'en est-il pour le créateur de l'œuvre, lui-même ? Peut-il se cacher, même partiellement ? D'ailleurs, comment cela peut être possible, lui qui a son propre nom en tête de son propre monde ? Répondre par l'affirmatif, c'est se fonder vite sur un a-priori qui peut ne pas être plus tard justifié. Toutefois, du moment qu'on sait que l'on a affaire à une œuvre réaliste, le lecteur n'aura-t-il pas tendance à penser rencontrer, dans le texte, des personnages porte-voix ? Des héros qui puissent faire voir, en filigrane, par leur savoir-vivre, faire, dire ou non-savoir ou leur identité sociale tout court, implicite ou pas, ou leur compétence, une réalité qui concerne l'auteur, ou qui l'a tout simplement fait réagir intellectuellement ? Choisissons, au lieu d'idéologie d'un texte, d'élargir le champ pour nous exprimer en terme d'effet-idéologie.

Un texte peut être travaillé, retravaillé, analysé, réanalysé, étudié par des critiques célèbres, des chercheurs de renom et subir au fil du temps d'énormes travaux très intéressants, capables de déclencher chez un nouveau lecteur des sentiments de crainte, d'intimidation. Mais si nous admettons, toutefois, que chacun a sa propre façon de voir, que l'individu est une potentialité en connaissance, une puissance compétitive qui puisse se montrer, s'actualiser en confrontation avec l'autrui ou l'objet, nous devons avouer, malgré tout, que tout texte reste inépuisable.

Pour soutenir ce que nous avons avancé, il serait avantageux de songer ici à certaines idées.

Dans *Psychanalyse et littérature*, J. Bellemin Noël, l'auteur de *Vers l'inconscient du texte*, nous apprend la façon dont lisait le père de la psychanalyse : « lire avec lorgnon de Freud, c'est lire dans une œuvre littéraire comme activité d'un être humain et comme

résultat de cette activité, ce qu'elle dit sans le révéler parce qu'elle ignore, lire ce qu'elle tait à travers ce qu'elle montre »¹⁰⁴.

Comme le texte est un cryptogramme qui demande à être décrypté, Macherey P.¹⁰⁵ dans *Pour une théorie de la production littéraire* souligné par Ph. Hamon, soutient que « connaître une œuvre littéraire (...) ce serait dire ce dont-elle parle sans le dire... ». Dans cette même page, explique le sociocriticien Claude Duchet « La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte ». Hamon, lui, trouve que dans le texte il y a toujours une « absence non formulée et cette absence est ici ellipse, programmée par le texte et comblée par le lecteur qui collabore à la complétude de l'énoncé ». (14)¹⁰⁶

Ainsi, on peut, certes, lire différemment l'œuvre de Sembène Ousmane. Mais l'importance est-il de montrer ces lectures multiples ? Essayer de saisir le sens originel, le centre d'intérêt, la structure profonde du texte ne semble t-il pas la vraie démarche pour la compréhension globale de l'œuvre ?

Essayons de voir cet aspect dans quelques romans où certains personnages, loin d'être purement fictionnels, sont plutôt de vrais représentants du monde de référence. Qui lirait Sembène sans y être frappé en premier lieu, par l'antagonisme récurrent, habitant, presque toute l'œuvre ?

¹⁰⁴ Premier chapitre intitulé : **Lire avec Freud**, où l'on peut trouver ce sous-chapitre **_une leçon de lecture_**. (16, puf, 1995)

¹⁰⁵ *Pour une théorie de la production littéraire* de Macherey P. in *Texte et idéologie* de Philippe Hamon, Puf, 1997, p.12

¹⁰⁶ *Texte et idéologie*, Puf, 1997, pp 12-14.

Dans *Le docker noir*, il ne s'agit pas de rivalité entre africain noir et française blanche. Plutôt entre intellectuel africain et intellectuelle française, « l'intelligence » ne saurait s'opposer à la « couleur de la peau » (50°.)

Dans la lecture, Ginette est l'héroïne symbolisant la race blanche, supérieure, colonisatrice, représentant la langue française. Pourtant n'est-elle pas celle qui a « volé » le livre¹⁰⁷ *Négrier Sirius* écrit par un africain ? (56). Le publiant en son nom ? Méritant ainsi « le grand prix » ?

Quant à l'auteur lui-même, Diaw Fall, son prix est de savourer aussitôt le goût amer de la prison, après avoir commis le meurtre de Ginette (sans le vouloir). Au lieu de s'en remettre à la police, il préfère garder le silence. Qui aurait « cru » un Noir ? (56).

Mais, le savoir, les connaissances ou l'intelligence n'est pas le monopole d'aucune catégorie sociale. On n'osera même pas s'exprimer en termes d'hérédité. Tout passe par l'apprentissage, dit-on. Le personnage de Diaw, plus vite, s'est révélé, aux yeux d'autres personnages, notamment le président du tribunal, un malade « mental », un névrosé psychopathe, bref un violeur ne méritant pas sa propre œuvre. Il est donc à « examiner ». L'enjeu est là. Le personnage du médecin « chargé » de ramener son bilan de santé va-t-il être cohérent dans ses examens, et en lui-même ?

D'abord, il y ressort que « l'accusé » n'est pas ce que l'on soupçonne, ce qu'on l'imagine. Il ne présente « aucun trouble » psychique et paraît ainsi « très intelligent ». Toutefois, avec cette question, vous paraît-il un obsédé sexuel ? Le professeur André Vellin n'hésitera pas à étiqueter aussitôt, au travers de la couleur de la peau, tous les

¹⁰⁷ *Négrier Sirius*, Présence Africaine, 1973, p 56.

africains : « chez les noirs, c'est une chose naturelle, et surtout quand il s'agit d'une femme blanche » (54).

Voulait-on montrer quoi à travers cet aspect binaire, oppositionnel ? Une certaine supériorité intellectuelle française ou africaine vis-à-vis de la langue de Molière, de Voltaire selon d'autres, ou une supériorité sociale, raciale, par rapport à l'un des deux protagonistes ? Sembène n'aurait pas de revendication, de révolte de ce genre. Avoir à attribuer un complexe de supériorité ou d'infériorité à un personnage ne serait pas son projet. La langue utilisée est la langue du colonisateur dont tout le monde peut se servir. Et la différence de race ? Va t-il se préoccuper à valoriser ce qui est apparent, naturel, donc fixe ? Qui ne sait pas que le noir est noir que le blanc est blanc ? Ne va t-il pas de soi ?

Son ambition se lit derrière la confrontation de ces deux personnages, Diaw et Ginette (de sexe opposé). Parmi ses premiers soucis, on retrouve ceux-ci : reconnaissance, respect, humanisme, à la différence du racisme. Le personnage incarnant parfaitement ce projet c'est Diaw¹⁰⁸. Celui ci, pour affirmer sa position, le dira, le confirmera plus tard, sans métaphore, ni connotation. Me témoignant « du respect, je le rends » me considérant « comme un être humain, je peux leur rendre leur sentiment ».

Le docker noir, au titre significatif, ne représente, en original, que cette souffrance du docker devenue conscience. Diaw, délégué par l'auteur, montre bien cet état. Il a compris mais ça ne suffit pas. Il voudrait aussi faire comprendre qu'il a compris à travers la littérature. A qui s'adressera t-il en premier ? A tout le monde. Mais surtout, d'abord à

¹⁰⁸ *Le docker noir*, Présence Africaine, 1973, p 58

son colonisateur. Pour faire entendre ce cri préliminaire Diaw choisira un lieu connu, Paris. Vaste carrefour mondial, bien illuminé, où races et coutumes se rencontrent et s'affrontent. C'est bien là qu'il envisagera de publier son « livre » (56).

L'idée de celui-ci ne venait pas du ciel. Elle n'est pas un rêve, non plus un hasard. La réalité s'est avérée insupportable. L'africain subissait. Dominé, il laissait toujours, sans aveu, celui qui ne connaissait pas l'Afrique, qui ignorait l'autochtone, parler à sa place, écrire ce qui ne correspondait pas réellement à l'africain africain. Est-ce une moindre situation ?

Sembène, l'autodidacte, s'est cabré. Il l'indiquera avec précision dans cette interview accordée à Djib Diédhion¹⁰⁹. Voici sa réponse : « j'étais militant de la C. G. T. On recevait alors une formation ; la C. G. T. avait une bibliothèque bien fournie. La section africaine avait à sa disposition beaucoup de livres écrits par des européens avec leur propre vision de l'Afrique... aucun... ne reflétait la réalité africaine, c'est ce qui m'a révolté moi. Jusque-là c'était le mythe du bon nègre ; nulle part on ne voyait l'image d'un africain responsable de son destin. C'est ce coup de tête qui m'a poussé à écrire... » Ne pourrait-on pas dire ici que ce premier livre de Sembène est son second acte de naissance ? Si nous nous accordons que le premier acte semble définir l'auteur par rapport à sa famille pourquoi ne pas admettre que ce deuxième caractérise son appartenance à un continent qui souffre, sans liberté. Cet enfant né de l'Afrique aura à accomplir un devoir. Sa première « mission » est « d'essayer de pousser les hommes à réfléchir sur leur condition

¹⁰⁹ **Le soleil**, 7 novembre 1993, cité in *Littérature et cinéma*, L'Harmattan, 1996, p.116.

d'existence, à leur faire comprendre qu'il leur est possible de les améliorer à tout moment ». D'où la nécessité pour Diaw, d'envoyer du fond de sa prison « une lettre » en Afrique.

Après avoir mis la puce à l'oreille, tiré la sonnette d'alarme, éveillé l'attention, il ne lui reste à présent qu'une chose : provoquer le bras de fer, un an plus tard. Le retour au bercail de Oumar Faye, rappelant le célèbre Cahier de Césaire, paraîtra, dans ce contexte, exemplaire. Le héros, pour réussir son combat, acquérir ainsi ses lettres de noblesse, récoltera une levée de boucliers qui mettra, vers la fin de *Ô Pays mon beau peuple*, terme à ses beaux jours. Puisque le pouvoir d'Oumar Faye, personnage bien renseigné, mûr, rencontrera un autre pouvoir cruel dont la force ne date pas d'aujourd'hui. Y faire face, c'est à la fois témoigner et faire preuve de tant de dignité et d'audace. Le peuple, le pays entier en a besoin pour anéantir les pouvoirs impérialistes qui s'obstinent dans leur menace. Faye, ferme, dans son ambition héroïque, ne sera pas le peureux, le traître, le timide. Il ira jusqu'au bout. Le personnage de Raoul n'imagine pas cet entêtement. Il le constate. L'évocation du bolchevisme chez le héros par celui-ci, répond objectivement à cette remarque pour définir ses « idées subversives », situation redoutable, mais qui n'a rien de surprenant chez qui connaissait déjà les aspirations des jeunes.

Pierre, celui-ci n'est pas Sartre dans *L'Orphée*, mais il lui ressemble. Ceci, lorsqu'il essaie de convaincre, dans *Ô pays...*, ses confrères occidentaux : « 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. Si vous ne voulez pas voir ce qui se passe autour de vous, si vous êtes trop fiers pour vous retourner, vous n'en avez plus pour longtemps, les difficultés se dresseront l'une après l'autre, sur vos chemins... savez-vous comment les jeunes nous appellent ? ... les ogres ». (172).

Précisons, avant de découvrir Faye, que Sembène n'a pas introduit le phénomène de la lutte (pour la libération, le progrès) seulement dans le personnage compatriote. Nous venons de le voir. Pierre, dans le contexte de la colonisation et de l'impérialisme, est un blanc. Il est devenu adjuvant d'Oumar, le noir. Même à son insu. Une punition lui a été infligée. Pierre l'a acceptée parce qu'elle correspond à sa demande. Il réclamait depuis son « rapatriement ». Voilà aujourd'hui que leur représentant lui dit de « préparer » vite ses « bagages » (172).

En effet, bien saisir le sens du personnage de Faye dans sa soif du progrès, c'est le voir sous cet angle du mouvement écartant automatiquement tout sentiment de crainte. Ici, pour rencontrer l'administrateur, il « se rendit à la Résidence » sans rendez-vous «...franchit rapidement les marches » malgré « les gardes ». Pour alerter tout le monde « ses pas résonnaient » (150).

Il n'est pas étonnant de voir Oumar Faye dans cet état furieux (ce n'est pas sans raison). Le narrateur nous le souligne : le personnage d' « Oumar ferma le poing ». Est-ce pour bien tenir un objet quelconque ? Plutôt s'exprimer physiquement avec un air revanchard. Frapper l'opposant dont le personnage d' « administrateur » qui ne voulait pas « que personne » le dérange » (151) dans son bureau, alors que les paysans souffrent. L'agressivité de ce personnage surgit mieux quand on se reporte au rapport entre

administrés/administrateurs sur le plan des taxes. Comment pourrait-on réclamer « impôt » à un peuple dont la préoccupation est de chercher à survivre ? La taxe serait obligatoire si les responsables assumaient leur rôle. La conduite de Faye vis-à-vis des impérialistes est claire et démontrable par le principe de causalité (cause/effet ou *stimuli*/réponse) :

« le malheur des paysans ne touche pas
l'administrateur ». ¹¹⁰

Le poing fermé devant l'administrateur a eu son effet quelques lignes après. C'est le personnage de Jacques qui a reçu le « coup » le laissant « choir » dans le bureau de la secrétaire (153). Que voudrait-il faire de surcroît ?

Sachant que Faye n'est plus l'être à « tromper », plus l'analphabète à déconsidérer et à soumettre, il veut que l'on remette la question de la liberté et de l'égalité sur le tapis. A quand sera-t-on « assis à la même table » pour discuter ? Question facile à poser, difficile à répondre.

Mais la lutte, selon le personnage n'a pas de fin. Tant qu'il y a vie, il y a toujours lutte ; les deux pulsions de vie et de mort ne sont pas moins suscitées. Il sait, sans être sorcier et marabout, que les circonstances de sa mort sont dans ce combat. Il avancera lui-même cette idée. Mais cela ne l'inquiète pas. Le chemin est tracé, ses frères africains qui « viendront après » affronteront ces blancs (162).

¹¹⁰ - Sembène Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple*, Pocket, 1957, p.152.

Tandis que un vieux blanc, atteignant déjà la soixantaine « grattant la barbe » sent de plus en plus le poids insupportable du personnage, le nouveau enfant intraitable de l'Afrique.

Franc et direct, appelant les choses par leur nom, il laisse apparaître, sans complexe, devant ses semblables, l'épuisement quasi-total de sa puissance coloniale. Toutefois, céder semble la solution la plus indigne et désagréable à adopter. C'est ainsi qu'il propose cette solution à ses collègues qui : « est de gagner la confiance de quelques individus » pour le tuer à tombeau ouvert (172). Aussitôt dit aussitôt comploté.

Quelques pages plus haut, on a trouvé Faye « littéralement massacré... » alors qu'il sortait de chez lui pour assister « quelqu'un » qui criait secours.

Nous pensons que ces données ne sont pas moins suffisantes pour dépasser l'apparence de la personne humaine.

Il est vrai que le vouloir brûle. Cependant, tout part de là pour arriver au pouvoir. Comme on dit souvent, vouloir c'est pouvoir. Par contre, pouvoir qui n'a pas été vouloir mais héritage, relève non seulement d'un pouvoir arbitraire (injuste) mais traduit au même moment le temps suranné de la loi du plus fort.

Sembène Ousmane à travers ces deux modalités, vouloir représenté par son alter ego, pouvoir défendu par le camp adverse, avait-il l'intention de souligner une phobie ou exprimer une sorte de nationalisme, une haine contre qui que ce soit ? Dénoncer plutôt les maux qui désharmonisent l'être humain africain (entravé par la mystification). On peut,

à titre d'exemple, reprendre d'abord les termes de Diaw souhaitant, en premier lieu, le « respect », en second, l'harmonie en « sentiment ».¹¹¹

Faye insistant quant à lui sur la confrontation des deux parties pour la recherche d'une solution « assis à la même table ».¹¹² Bakayoko l'a aussi souligné lors de la grève des cheminots. Nous « respectons » les français. Pour éviter de fausses allusions, il précise la perspective de la révolte qui n'est que pure revendication spécialement concentrée sur le couple « employés/employeurs » à l'égard de leurs droits respectifs.¹¹³ L'on peut se poser maintes questions. Comment continuer à exercer un travail qui semble jusqu'alors déshumanisant ?

Quelques temps avant le cri de la grève, se laisse entendre Mamadou Keita minimisant le « salaire » qui ne correspond même pas au quart de l'effort déployé. Aucune : « différence entre les bêtes et nous ».¹¹⁴

Comment ne pas percevoir, même constater le phénomène monoethnique chez le colonisateur-employeur, lorsque les deux ouvriers de couleur noire et blanche, exécutant le même emploi, perçoivent chacun un salaire largement différent de l'autre ?

Le personnage de Tiémoko trouve que « les mêmes droits dont parlent les colonisateurs ne sont que mystification « mensonges ». Mais ce qu'il n'arrive pas à trouver et à comprendre jusqu'alors c'est ce qui semble distinguer, au travail, deux confrères de

¹¹¹ - *Le docker noir*, p 58.

¹¹² - SEMBENE Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple*, Pocket, 1957, p 162.

¹¹³ - SEMBENE Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Pocket, 1960, p.282.

¹¹⁴ - *Idem*, p 24.

même qualité professionnelle : « en quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir » ?¹¹⁵

Soulevant un tel sujet, Sembène voulait, en premier lieu, stigmatiser une certaine inégalité qui sévit contre le monde ouvrier, surtout vis-à-vis de leurs droits. En second lieu, culpabiliser les employeurs qui, à l'égard de la convention du droit de l'homme, paraissent transgresseurs. Comment oser utiliser le droit en faveur d'une couleur de peau au lieu de l'effort fourni par l'employé ?

Tel système ne doit pas longtemps exister. C'est un fléau qui retransformera l'africain en être sans intelligence, droits, sans parole, donc bête. C'est pour cela que le peuple s'est mobilisé pour dire « non » aux responsables blancs en Afrique. Soulignons tout de suite que cette manifestation ne signifie autre chose que conscience, désir urgent « d'indépendance », vouloir brûlant contre toute « domination étrangère ».¹¹⁶ Naîtra ainsi la société nouvelle que souhaite un certain Lèye, dans cet ouvrage.

Mais ce ne sera que plus tard que cette société aura sa détermination ou sa définition fondamentale dans *Guelwaar* (dernier roman de Sembène) S'inspirera-t-elle du régime monopartiste ? Loin de là. Plutôt elle sera fondée sur des bases humanitaires, égalitaires, susceptibles de libérer l'homme africain. « Démocratie »¹¹⁷ oblige. Quiconque connaît l'itinéraire de Sembène ne s'étonnera pas de rencontrer dans ses œuvres des personnages qui luttent en permanence contre l'oppression, l'inégalité ou qui revendiquent

¹¹⁵ - Idem. p. 25.

¹¹⁶ - Ousmane SEMBENE, *L'Harmattan*, Présence Africaine, 1980, p.83.

¹¹⁷ - Ousmane SEMBENE, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996, p.128.

sans cesse leurs droits. Sembène qui a milité dans le parti communiste français, participé, de manière active, à la vie de la confédération générale des travailleurs, générera toujours un monde narratif dont la propriété sentira bel et bien cette odeur idéologique de l'univers de référence.

Le lecteur tiendra compte de cette base secondaire correspondant très exactement à la phase de l'homme mûr, prêt à servir le pays, à montrer son utilité. Aussi prendra en compte ce stade primaire de l'écrivain, dans la mesure où il offre au lecteur une lecture non seulement documentaire mais encyclopédique, une lecture d'un passé plein de larmes, de sang, de cadavres, d'ignorance, d'un bercaïl natal condamné à souffrir, luttant malheureusement pour l'« émancipation » depuis « la pénétration coloniale » en Casamance.¹¹⁸ Réduire cette dimension, fermer les yeux devant telle manifestation romanesque c'est construire des mondes sans référence, plutôt utiliser les œuvres de Sembène.

Aux yeux d'un-sait-lire, d'un lecteur lecteur, capitale est la relation d'opposition qui ne cesse de faire écho dans tous les livres de Sembène. Le côté négatif ou dénonciateur de la domination étrangère se fait entendre à travers deux personnages contradictoires, l'un africain, l'autre blanc. Cela, à plus d'un titre, pour refléter d'abord l'histoire triste des ancêtres, la vie difficile du peuple contemporain, essayer aussi à travers la plume d'apporter le nécessaire que le pays réclame jusque là en silence, sans pouvoir le dire.

¹¹⁸ - *Littérature et cinéma* en Afrique francophone, **Ousmane Sembène et Assia Djebar**, L'Harmattan, 1996, p.112.

Précédemment, dans ce même sujet, à propos de ...*docker noir*, nous avons souligné que le livre représente un second acte de naissance. Ici, maintenant, vient, au bout de la plume, une autre représentation. Le mot espérance.

Relatant l'histoire du roman écrit par un noir, subtilisé par une blanche, Sembène, à juste titre, redonne vie, confiance, espoir à son pays. Il dit à ses frères africains que le savoir n'appartient pas qu'aux européens. Une autre façon de dire aussi une présence, autonomie, une émergence de capacité noire toujours ignorée par les Blancs. Mais savoir tout court est une chose, savoir faire en est une autre.

Quittant la Métropole, après être convaincu de ses acquis, pour effectuer le trajet de retour au pays natal, Oumar Faye nous exprimera son appartenance, sa fierté par rapport au continent et au peuple dont il est issu et ce type de compétence dont à besoin le peuple en général et lui-même en particulier.

Aussitôt attaché à la terre, à la culture de la terre, Faye y apportera de nouvelles méthodes, rapides, moins fatigantes, remplaçant celles, archaïques, utilisées par les cultivateurs africains. Ces derniers attendront longtemps pour se consulter mais finiront par lui témoigner : reconnaissance, adhésion, accompagnement et protection « nous sommes avec toi ! » Oumar, a prononcé d'une voix forte et exclamative un des plus âgés des paysans, lequel remettra ensuite, à titre personnel « une amulette en poils de tigre » à Faye, contre le mauvais sort.¹¹⁹

¹¹⁹ - *Les bouts de bois de Dieu*, Presses Pocket, 1960, p 156.

Cette scène de passation, de remise de flambeau, semble anodine, mais reste importante chez Sembène. Tout lecteur de Sembène doit pénétrer l'idée qui se cache derrière « l'amulette ». Objet protecteur, transmis de père en fils, de génération en génération, pour élargir le contexte, cette amulette, détestée par le monde moderne, symbolise ici, non seulement une récompense du service rendu mais le pouvoir et la vie surtout. Le vieillard, remettant l'amulette au jeune, accepte de s'effacer parce qu'il n'en peut plus, pour laisser la place à celui qui sait. N'est-il pas le fils du temps ? C'est bien grâce à lui que l'Afrique maintenant appartient aux africains par son savoir dire et faire.

A ce stade final de la première partie, il devient très important de souligner que cette lecture que nous venons d'examiner sollicitant tant la veille de la conscience du lecteur ne semble pas sa seule motivation. Il lui arrive d'ouvrir le livre et de lire sans respecter l'universalité de la lecture. Tellement l'intérêt personnel est grand et s'impose.

Seconde partie

La réalité de l'être romanesque, examinée en terme d'effet de vie et vue à travers une lecture d'identification.

Introduction.

Il semble incontestable que l'objectif de l'écriture n'est autre qu'écrire pour un public. Puisque même l'écriture de l'auto-roman, dont le but affiché semble le récit personnalisé de l'auteur, s'adresse à un lecteur. Le lecteur achetant le livre parce qu'il lui a plu. Aucune Maison n'affiche le type de lecteur du texte édité. Parce que son souhait c'est d'influer sur tout public. Et ce dernier, nous ne pouvons pas dire le contraire, possède en général des sensations humaines proches de celles de l'auteur, générateur du texte. C'est d'ailleurs l'une des fonctions dominantes du sujet écrivant. Avant que son texte soit enflé et pétri de détails de fiction (qui lui sont évidemment extérieurs), il tire l'essentiel de son texte de l'intérieur de lui-même. L'intérieur, précisons-le, n'est pas uniquement le psychisme, que nous verrons plus tard, mais toutes les connaissances encyclopédiques répertoriées dans la mémoire et qui font ou dirigent le quotidien de l'écrivain. Et lorsque celui-ci se propose d'écrire, son effort est d'essayer de remplir parfaitement son rôle en tentant de séduire ou plutôt de convaincre, par le biais du système d'attraction ou de sympathie (qui n'est pas tout à fait synonyme mais proche de la croyance) son lecteur. C'est de cette façon que se produit l'effet de vie dans la lecture. Le monde romanesque, pour le lecteur, devient, ne serait ce que temporairement, un monde réel où les personnages textuels apparaissent comme de vrais êtres vivants, des personnes

psychologiques, ayant vécu ou vivant encore sur terre. Une situation non moins complexe. L'œuvre, une fois publiée, appartient à tous. Nous venons de le souligner ci-haut. Or la littérature africaine ou négro-africaine est une littérature qui se veut présence africaine, prise de conscience ou nouveau mode d'expression des africains, laquelle semble demander au lecteur une compétence spécifique de déchiffrement. Voudrait-elle mettre à l'écart tout public étranger? Selon Pierre Soubias « les livres ont pour lectorat un ensemble de personnes que l'état du champ littéraire, forcément évolutif, leur permet d'atteindre, et ce n'est pas leur écriture propre qui déciderait, une fois pour toutes, de leurs lecteurs légitimes »¹²⁰. D'ailleurs un texte littéraire tel qu'il soit produit des effets qui dépassent la stratégie prévisionnelle du sujet écrivain. On ne peut mesurer d'avance la portée de la lecture d'un texte.

La dimension d'universalité de l'œuvre rend difficile la question de sa spécificité, qui semble à la fois indexer directement son lecteur biologique et écarter le lecteur utilisateur. Une réalité remise en cause par beaucoup de chercheurs et enseignants comme Janheinz Jahn, Lilyan Kesteloot, Anozie et Charles R. Larson contesté par Mouralis dans *Littérature et développement*. L'idée que la littérature africaine doit viser « avant tout à exprimer quelque chose et quelque chose d'africain » lui paraît « discutable » (9). Pour ainsi dire que rien ne semble clos et qu'il s'agit là d'une question à multiples facettes demandant plus de discussions et débats.

¹²⁰ Pierre Soubias, *La question du destinataire* in *Les champs littéraires africains* de R. Fonkoua et P. Halen, Karthala, 2001, p 236.

Nous avançons tout cela pour pouvoir enfin nous demander s'il pourrait vraiment exister, dans cette littérature jeune, certaines supercheres romanesques, des illusions, ou des jeux de miroirs, étant donné que le décor ou les scénarios décrits tendent à refléter la couleur locale africaine, dénoter des personnages personnes, de la même communauté de culture que le lecteur, comme nous venons de le souligner ci-haut.

Cependant les vies, les expériences vécues ne sont pas forcément identiques. On peut constater, d'un individu à l'autre, même africains, des histoires personnelles largement différentes. Notre auteur Sembène Ousmane en est la preuve. Né en Casamance (Ziguinchor), région sénégalaise beaucoup plus persécutée et assujettie, et renvoyé de l'école dès son jeune âge, traînant dans la rue avec sa petite communauté de copains, n'aurait pas les mêmes expériences que David Diop vivant, quant à lui, à l'extérieur du Continent et ne connaissant l'Afrique qu'à travers les journaux et livres. Tout cela pour dire que le vrai attribut d'un texte est de renfermer de passages provocateurs d'illusion, variant d'un lecteur à l'autre. Ainsi, lue par un francophone ou un occidental, l'œuvre reste continûment un réservoir de réalité universelle répondant variablement à toute sorte de public. L'histoire qu'elle raconte et les personnages personnes qui véhiculent le message produisent ensemble des effets de croyance qui ne peuvent qu'inviter le lecteur lui même ou bien à repousser ou approuver la sincérité et l'opinion de l'œuvre même si cette conviction paraît passagère.

Il serait maintenant pertinent d'essayer de voir cette tendance du lecteur à se laisser prendre, comme le dit Jouve, par le « piège de l'illusion référentielle». ¹²¹

¹²¹ - Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Puf, 1992, p.110

Nous allons ainsi examiner successivement l'effet de vie lié au personnage en tant qu'être de chair et d'os possédant comme tout être vivant un nom spécifique et celui relatif aux autres formes de modalités que nous aurons l'occasion de voir un peu plus tard dans cette seconde partie.

Chapitre I

1-Le nom du père, personnage comme personne.

On peut, avant tout développement, compter retrouver, dans ce registre, le Nom-du-Père tel qu'il a été étudié en psychanalyse, avec ses deux traits d'union, pour ainsi dire la métaphore paternelle. On peut aussi s'attendre aux différents concepts que bon nombre de disciples de Freud ont tenté d'élucider : père réel (son apparence humaine dans la famille), père imaginaire (père qu'on se représente, issu du roman familial), père symbolique (renvoyant à la loi, interdit...)

Nous devons, conscient de la complexité de cette fonction, depuis l'Antiquité, préciser ici sur quel type de paternité nous fondons nos références. Nous n'excluons pas l'idée que les trois figures s'imbriquent, que le père réel, selon sa civilisation, son histoire, sa religion, son attitude personnelle (carence, présence...) s'avère avant tout l'origine de

l'imaginaire de l'enfant et que c'est exactement lui qui fait ou veille à tout prix sur le respect de la loi symbolique (prohibition de l'inceste...)

Différentes possibilités d'orientation lient, depuis toujours, ces trois instances. Mais notre objectif ne se trouve pas là. Nous voudrions plutôt essayer de défaire ce nœud pour ne parler que du nom du père concret, tel qu'il peut se présenter physiquement et moralement devant la famille. Un nom individuel spécifiant, comme nous venons de le dire, un être vivant de chair et d'os. Ce nom du personnage romanesque renferme bien en lui des effets et des marques très caractéristiques. Il a le pouvoir d'attirer, comme l'aimant, à l'égard d'un objet donné, l'attention de tout sujet lisant. D'ailleurs, lire « c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms... »¹²² Il devient indispensable à présent de préciser que le nom dont nous allons nous préoccuper est celui que porte le père réel ou biologique. C'est pourquoi la reconnaissance devient ici inévitable.

De ce fait, qui s'étonnerait lorsque ceci offrait au lecteur une impression de réalité ? N'est-il pas un « signe de réalisme » ?¹²³ Peut-être, on s'en convaincra en lisant ce passage où le nom du père imaginé par l'auteur rencontre celui vécu par le lecteur.

Nous sommes dans *L'Harmattan* vers les derniers chapitres, et le narrateur, sans ironie décrit « Joseph Koeboghi, énervé, coléreux » décidant « d'agir jusqu'à l'épuisement » en crispant « les poings »(240) .

¹²² P. HAMON, *Le personnel du roman*, DROZ S.A, 1998, p. 107.

¹²³ Jules VALLES, *lectures de l'enfant*. Ed. Klincksieck, 1991, p.78.

Il est bien significatif que l'évocation de ce nom familial suscite terriblement selon la logique littéraire l'émergence du moi narcissique ou imaginaire, ravive le refoulé et fasse voyager le sujet dans le temps, vers son récit originel ou pour reprendre l'expression de Freud, vers son « roman familial » où il modifiait au niveau de l'imagination tout rapport avec ses parents, s'imaginant « enfant trouvé » pour surmonter le conflit entre désir et contrainte ou interdit, ou anéantir spirituellement la domination paternelle.

Enfant, avait-on le droit de vouloir, désirer ou de réaliser des rêves personnels ? Cette dimension psychologique, individuelle, que tout un chacun doit ressentir au fond de lui-même reste malheureusement le monopole du maître de la maison, c'est lui qui désire à la place de tout le monde et ne l'oublions pas que son vouloir aussi demeure, dans tous les contextes et circonstances, incontestable. Comment une fille pourrait-elle s'opposer à un père ? Ce dernier, pour mettre les pendules à l'heure, à l'issue de la campagne pour le référendum, tiendra ceci devant Tioumbé : « ici, on votera oui » alors qu'elle bat « la brousse » pour le non. Il poursuit en lui posant la question suivante : « maintenant, je veux savoir qui va venir te délivrer » ? dénotant le pouvoir absolu et les punitions incontournables du père, connotant au même moment la question sans réponse de Joseph(238) . Pensons-nous que tout ceci, en grandissant, disparaît complètement ?

Rien n'est aussi difficile à l'enfant que d'oublier le désir, toujours réprimé, devenu névrose (par la non réalisation). Cette réalité se cache quelque part dans l'inconscient, un tiroir où se conserve autant que dure la vie, tout refoulé.

Le lecteur ne peut, en aucun cas, se passer de ces quelques lignes sans fantasmer, penser à soi-même étant enfant à l'égard des exigences paternelles (voir l'état de tension de Koeboghi prêt à battre sa fille, en crispant « les poings »). Le père, ne sachant pas dialoguer avec l'enfant (c'est le propre de la mère), ignore que punir ou battre la fille semble moins une correction, ni même une suggestion à suivre une voie quelconque dont lui seul, en tant que maître familial, aurait donné le feu vert. Son esprit, façonné à l'ancienne et ici à la foi catholique, l'éloigne des conséquences néfastes que ses réactions physiques répétées pourraient causer et marquer l'enfant en lui créant tant de problèmes quant à son évolution physique, intellectuelle et psychologique. N'est-il pas évident que le sujet lisant soit ici transporté vers son passé?

Joseph c'est le propre père irascible et autoritaire, vu à travers deux manifestations morale et physique « énervé, coléreux ...poings »fermés pour agresser Tioumbé (la rebelle). N'est-il pas aussi ce genre de père qui exige que l'enfant soit, en permanence sous ses directives ?

L'intervention de Paul le dira peut-être. Celui-ci, sans chercher à savoir à qui a raison parmi les deux, donne automatiquement tort à l'enfant. Si l'on se demande pourquoi, on verra ressortir aussitôt la logique familiale (vérité jusque-là transhistorique). Le meilleur des points de vue est toujours celui du père même s'il n'est pas positivement vérifiable.

Ainsi se permet-il de convaincre sa fille ¹²⁴ qui ne l'est pas à proprement parler : « il ne faut pas être têtue. Ton père a raison. Tu t'es égarée, cela arrive. Tu vas te repentir »(à l'issue des « coups » du père. (238)

Dans cette perspective, précisons que l'examen de cette réalité exigeante du père, exprimée à l'égard de l'enfant devenu lecteur, ne doit pas se comprendre ici comme un comportement voulu par Joseph, mais plutôt comme un nouveau mode de vie imposé par l'église catholique, d'où la présence ici du célèbre nom de « l'abbé Bernard »(79). Cette conduite religieuse doit, selon la formation que le père de Tioumbé a reçue, être adoptée par toute la famille. Incluse absolument sa fille, l'institutrice, Tioumbé, contrainte ici à croire obligatoirement « en Jésus Christ »(238). Puisque le bien être de la famille passe, selon Joseph, par cette croyance. D'où l'obligation de se conformer à cette religion catholique. Cependant, selon sa fille, Tioumbé, cette religion « n'a pas de prise profonde » en Afrique (80). Il s'agit d'une autre intention. On pratique cette religion pour être « payé » (79), ou bénéficier de certains droits, comme l'accès aux soins. Parce que l'église catholique dispose ici « des meilleurs dispensaires » (80).

Nous assistons alors à une sorte de combat de corruption, imposant ici la croyance. L'église corrompt le père Joseph, et ce dernier corrompt Sa fille Tioumbé. Cette enfant ayant ainsi vécu ce climat de croyance religieuse, imposée avec des coups physiquement et psychologiquement violents, ne semblera pas oubliée ceci. Elle reverra ceci à travers la lecture d'un texte à chaque fois que celui-ci fait allusion à de tel contexte difficile.

¹²⁴ - En Afrique comme aux Iles Comores, un père est le père de tous les autres enfants.

Nous voyons que le nom du personnage est un élément textuel indispensable dont le sujet ne peut se passer. Il accapare le lecteur jusqu'à sembler lui dire « crois-moi ». Et il ne s'agit pas ici dans le texte de faire beaucoup de détails, la mention du nom du père suffit pour exhiber instinctivement ses prérogatives qui vont de l'être incontesté et incontestable à la personnalité possédant la raison même sans raison signifiant aussi l'autorité extrême et sans limite. Un peu comme si toute sa famille est sous sa houlette. Le lecteur, ayant vécu cette expérience, trouve le texte convaincant. Plus de fiction non plus d'imagination mais de réalité linguistique pour ne pas dire ici romanesque.

Cette illusion n'est pas du tout un hasard, elle a été réfléchie par l'auteur comme l'on peut le lire ici : « nous mettons toutes sortes d'intentions littéraires dans les noms ».¹²⁵

Mais soulignons aussi que le lecteur, tout comme l'écrivain analysé par Mouralis dans *Littérature et développement*, est

*« un individu dont l'histoire organique d'abord,
intellectuelle et psychologique ensuite, s'inscrit
concrètement dans le réseau de la parenté. Cette
expérience, comment l'écriture pourrait-elle
l'éluder et ne pas s'articuler d'une manière ou
d'une autre sur les pulsions, les désirs, les fantasmes*

¹²⁵ - ZOLA cité par P. HAMON dans *Le personnel du roman*. DROZ S.A, 1998, p.109.

*dont toute famille, au sens le plus général du terme,
est le théâtre ? » (474)*

Est-ce que l'illusion de vie réside seulement dans la rencontre de l'une des figures importantes qu'est le père ? Sont aussi présentes d'autres techniques narratives aussi efficaces pour susciter cet effet de croyance romanesque éphémère.

1.1-La description des pensées

Une des méthodes les plus efficaces pour appeler, en terme de projection ou de reconnaissance, le lecteur, est de décrire les pensées humaines, peindre les sentiments, évoquer les désirs et non désirs du personnage. Les œuvres de Sembène sont pour la plupart construites ainsi.

Lorsqu'elles parlent de femme, de mariage, par exemple, l'intérêt devient énorme. Il s'agit là d'une illustration réelle de la littérature africaine. Et le lecteur se reconnaît aisément à travers les personnages internes et externes du texte. Il se confond ici. Partout où rentre le personnage, celui-ci ne peut s'en empêcher. Il exécute ses mouvements, accomplit, en complicité textuelle, les actes qu'il réalise, même les plus répréhensibles sur le plan religieux. Nous verrons, dans notre développement, ce dont il est question. Car deux systèmes de valeur s'attirent et se communiquent. Mais souvent l'auteur ou le narrateur peut sembler, aux yeux du lecteur, parlant de reconnaissance, un réaliste plein de pouvoirs. C'est ce que Susan Suleiman explique dans *Le Roman à thèse* (90) cité par Vincent Jouve dans *La Lecture* (98):

« Dans la mesure où le narrateur se pose comme source

de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d' « auteur » mais aussi d'autorité. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer, en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinataire de l'histoire au destinataire, que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci »

Pour clarifier les choses, le héros de *Xala* semble parfaitement pertinent. El Hadji Abdou, sachons-le, n'est plus un enfant se déplaçant sans objectif. Déjà, on peut lui compter quarante années au moins. Toutefois, on le voit sans cesse répéter le même geste machinal à chaque minute, en faisant le tour de tous les assistants de la soirée nuptiale, il « papillonnait »(46). Est-ce que ses membres ont eu besoin de ce mouvement ? Simplement les processus primaires présents sous ses processus secondaires le font agir (perte de l'équilibre). Nous verrons que ces actes ne peuvent qu'exprimer des sentiments

émotionnels tellement forts dépassant le héros (sa passion vive pour sa femme, qui est forme première du désir.) A ne considérer que son seul sourire on comprend combien ce personnage agit inconsciemment sous l'emprise de ses émotions, sous le coup sûr du stress. Voyant danser la jeune mariée « EI Hadji s'approchait de ses pairs, riant »(46). Est-ce une façon de dire à ses confrères : voyez comme elle est admirable et belle !

Un autre exemple du personnage permettra de bien voir un tel point de vue. Soucieux de vouloir être à la hauteur de l'événement, EI Hadji Abdou ne craindra pas de jeter l'argent par la fenêtre pour s'acheter des stimulants. Des véritables médicaments, capables de réactiver son « pouvoir » libidinal. Et on le voit bien, puisqu' « après la douche » il n'avait pas à faire de retard. A brûle-pourpoint, il « avala » ses « cachets...réintégra la chambre » où se trouve cette nouvelle épouse « N'Goné en chemise vaporeuse »(48). Pourtant EI Hadji, comme beaucoup d'autres êtres humains, n'a pas pensé que le sort peut réserver bien de surprises à l'égard de tout être vivant. Le désir fou ainsi que la puissance libidinale de ce personnage s'affaiblissent au moment fort de l'événement. S'y trouvent à la place de tout ça le désordre de son ignorance, son incapacité de jouissance qui connote l'impuissance du personnage exprimé à travers le passage suivant:

« il ne pouvait croire à ce qui lui était arrivé.

Quand, entre hommes, ils en parlaient, lui, il en riait.

Ce matin, l'anéantissement était à son comble.

Stupéfait, EI Hadji n'éprouvait plus rien »(51).

Notons que cette danse organisée à l'occasion de cette soirée nuptiale où participe N'Goné polarise et perturbe au même moment l'attention du lecteur. Est-ce parce que cela ne relève pas de sa propre culture ? Ou que le héros Abdou Kader paraît dans ce contexte trop occidental ?

La jeune mariée, selon coutume et religion, ne prend jamais part aux différentes cérémonies. Sa fête se déroule dans un cadre plus discret et limité : la chambre à coucher. La voir, au vu de tous, danser avec d'autres, au milieu d'une foule pareillement immense, contrarie les normes et semble porter au même moment un coup de canif contre les manières d'être culturelles.

Suspendu entre différentes cultures, le sujet n'arrive pas à se fondre entièrement dans les sentiments de ces personnages. L'amour est un sentiment personnel mais l'on peut se le partager dans une situation de polygamie. La danse collective ou exécutée en communauté, excite, et peut captiver l'autre qui n'est pas le possesseur légal ou légitime. Elle suscite plus ou moins le regard qui, à l'inverse, peut provoquer ou la femme ou l'homme. N'est-il pas d'ailleurs un acte préliminaire d'adultère, censuré par la loi coranique ? C'est pour cela qu'Allah, dans la *Sourate 24* intitulée « La lumière », a descendu le *Verset 30* au Prophète Mohamed pour avertir les croyants de « baisser leurs regards ».

Dans d'autres perspectives l'homme qui manifeste ainsi ses intentions d'amour au milieu d'autres sans pudeur ni discrétion ne s'assimile-t-il pas au mâle animal accomplissant qu'importe l'endroit son rapport sexuel ?

Dans le monde de référence, le sujet serait empêché évidemment d'extérioriser ses sentiments. Mais dans le cadre où nous sommes, le lecteur enfreint l'interdit et légalise ce dérapage pour enfin s'identifier au personnage.

Dans le premier exemple, EI Hadji est présenté à travers un désir vivement fou, favorisant l'émergence de mouvements incontrôlés (inconscients) émanant du héros (EI Hadji, très disponible, papillonnait).

Quant au deuxième, le personnage apparaît comme un individu envahi par quelque doute sur sa puissance libidinale, d'où cette nécessité de vouloir réanimer son organe (avaler des cachets pour se donner plus de forces).

Par contre, dans le troisième exemple, il est vu à travers son ignorance (il ne pouvait croire à ce qui lui était arrivé...) Le héros, ainsi vu à travers ces trois caractéristiques particulières à l'Homme, conduit le lecteur à croire à la fiction. Et croire à la fiction ne s'éloigne pas de l'effet de reconnaissance lorsque nous parlons d'identification dans la lecture.

1.2-La vie narrative du personnage.

L'être vivant comme celui du roman possèdent tous les deux une existence. Une vie ayant trois temps, parfois longs, des fois courts, qui la déterminent. Le présent, d'abord fondé par le passé, ensuite, le futur (ou devenir) de l'être du papier (ou non) prévu par le présent. Pour avoir ces caractéristiques déterminatives, l'être romanesque se donne à lire, dans la durée, à la lumière d'une progression, tout comme l'on peut le percevoir ou constater aussi chez l'être vivant au cours de son évolution temporelle. On peut se demander si la prise en charge de cette situation comparative avancée détermine ici seule l'enjeu.

L'objectif n'est pas tout à fait cela, mais relatif. Puisque l'illusion de vie, dans ce sous-titre, doit se produire dans le système narratif. Les propriétés du lecteur dans la réalité correspondent à peu près à celles de l'être du papier. Sur ce point la littérature négro-africaine nous offre un exemple qui peut nous paraître intéressant.

Une de ses caractéristiques n'est pas de chanter les louanges des ancêtres, ni raconter des histoires personnelles. Son engagement ici semble de parvenir à donner, comme le dit Bernard Mouralis, « une explication cohérente » du monde dans lequel vit

l'écrivain ou le lecteur, à savoir « la réalité de l'Afrique moderne » marquée « par le fait colonial » à travers lequel tout africain lisant peut se reconnaître.¹²⁶

Ce principe n'est pas nouveau. Il a déjà fait l'objet d'une étude minutieuse autant chez Jouve que Barthes. Pour le premier, l'identification semble l'effet de « l'homologie des situations ». Pour le second, la reconnaissance de soi dans l'autre se fait par le fait de pouvoir se dire « je suis celui qui a la même place que moi »¹²⁷. Ce « principe général » de reconnaissance, d'après Jouve, peut se rencontrer dans *L'Harmattan* où se confondent lecteur et personnage. Et ceci ne surprend personne quand telle confusion se produit dans l'aisance.

A l'issue de la violente discussion entre le Blanc et le sage magicien Bita Hien (discussion traduite par Rémy) l'investissement du lecteur devient capital. Le mot « prison » qui devrait être interprété par Rémy en défaveur du vieux magicien semble suffisant pour attirer toute attention lectorale. Pour tout sujet lisant cet endroit a toutes les connotations négatives (malheur, souffrance, tristesse). Cette peine qui devra être infligée au personnage de roman en l'occurrence Bita est une information qui retrouvera une autre identique « dis-lui que je le ferai mettre en prison » (20).

Pourrions-nous dire que cette déclaration (ce message) n'a qu'un seul destinataire, Bita ? Les mêmes sentiments que ce mangeur de liberté humaine, qu'est la prison, peut éclore, réveiller, déclencher chez le personnage, peuvent aussi se reproduire mais en différé chez la victime lisant. L'esprit vindicatif qui anime ici Bita ne peut ne pas animer aussi

¹²⁶-Bernard Mouralis *Littérature et développement*, SILEX, 1984, p 483.

¹²⁷-BARTHES cité par JOUVE dans *L'effet personnage dans le roman*, p.124

facilement le lecteur ? Tous deux en harmonie, égaux en savoir, n'ignorent pas que « ce que dit ce Blanc n'est pas vérité ».

Comment peut-on donc « empêcher un chasseur de chasser » son gibier quotidien ?

(21) N'est-ce pas la vie mise en jeu ?

Après avoir imploré le secours des « dieux des Anciens », voici alors ce que prévoit Bitia à l'encontre de l'interprète et du Blanc « personne » ne pourra assister à ton « agonie » Rémy et toi Antoine, tu ne retourneras « plus dans » ton « pays » (22)

La satisfaction éprouvée par le personnage, pour avoir relevé le défi, vengé à son tour, est identique à celle ressentie par le lecteur africain longtemps dominé, bâillonné, sans pouvoir broncher. N'est-ce pas une sorte de revanche sécurisée en réalisant textuellement ce qui a été autrefois impossible dans la réalité ?

Ainsi l'on vient de constater que l'histoire racontée dans le texte, loin d'être un simple imaginaire généré par l'auteur, paraît un véritable système narratif, représenté par des personnages issus apparemment du monde de référence, capable de provoquer un effet d'identification chez le sujet lisant. En d'autres termes, remarquons ici que l'histoire vécue par le lecteur s'identifie aisément à l'histoire racontée par le narrateur et représentée par les personnages. Mais les causes qui produisent cette illusion ne sont pas moins nombreuses. On peut citer ici l'affect dont l'effet n'est pas négligeable. C'est ce que nous allons voir tout de suite.

Chapitre II

1-La lecture et les sentiments du personnage dans le texte de Sembène Ousmane.

Pourrait-on parler d'émotion ou d'affectivité dans la lecture sans tomber dans ou sur la subjectivité, sans parler de la vie intérieure ou le psychisme humain?

Comment un sujet qui lit n'éprouve-t-il pas de la sympathie pour un autre sujet romanesque se trouvant par exemple au bord de la faillite, entre deux chaises ou entre le marteau et l'enclume, heurté par les circonstances et par toutes sortes de maux humains ?

Renfermant pour la plupart de personnages sujets, individualisés, qui sympathisent et souffrent, meurtris, violés, agressés par d'autres et affaiblis par les circonstances, le roman a tout pouvoir de séduire, établir de nouveaux rapports, nouer toutes sortes de liens avec d'autres, issus du monde extérieur, pour autant dire la population des lecteurs, représentant le monde réel auquel se réfèrent auteur et lecteur. Ceci peut se rencontrer dans la remarque faite par Jean Jacques Rousseau :

« il n'est pas dans le cœur humain de se mettre à la place des gens qui sont plus heureux que nous, mais

seulement de ceux qui sont plus à plaindre». ¹²⁸

Une telle communication, pour ainsi dire transfert d'affect, se rencontre dans la lecture de *L'Harmattan* (le docteur sous la menace du pouvoir des blancs).

Tangara, d'abord humaniste, aimant tout le monde, sans distinction, devenu ensuite docteur, ayant aussi le sens de ce titre, remplit son rôle comme on l'entendait. Confiant, un de ses malades n'hésite pas à se renseigner de son propre choix et demander de l'aide au docteur :

*« toi qui sais lire et écrire, et qui as lu le grand papier,
dis-nous ce qui est meilleur, le oui ou le non » (227).*

Rien ne peut causer autant de peine, de chagrin aux patients que d'apprendre la nouvelle traumatisante de « la rupture du contrat » de Tangara (simplement parce qu'il a fait campagne contre le « oui » (p. 253). Et aucune intervention n'est possible. Rien ne peut être envisagé pour empêcher quoi que ce soit « la décision avait été prise après délibération du conseil des ministres ».(257) Des faits pareils ne sont pas moins fréquents. Ils hantent, en permanence, les créateurs du roman africain.

Le lecteur, suivant la description morale du personnage par le narrateur, ne s'identifie pas à l'instance narrative, il se reconnaît plutôt à travers le docteur. Comme Tangara et ses patients, son cœur est aussi « plein d'amertume et de révolte »(261).

¹²⁸- ROUSSEAU, *Emile ou de l'Education*. P. 289.

L'appropriation de cette peine par l'instance lectrice peut rendre compte, mettre en relief, le système de sympathie de cette dimension affective. Dans un autre cas, lorsque, prenant un taxi, le personnage de Tangara se trouve au commissariat de Police (parce qu'il n'était pas en mesure de payer son parcours) le sentiment de fraternité du lecteur semble aussi suscité. Un des ultimes dangers n'est-ce pas de se trouver dans une situation proche de la mort ou intermédiaire entre la vie et celle-ci ? La présence du « commissariat », la mention des « menottes », la manifestation de la « Police », dans le cadre et contexte où se produit l'action, sont d'ordinaire des termes qui ne connotent rien que cette idée de *Thanatos*.¹²⁹ Cette « surprise » : « vous ici » ?, suivie de l'interrogation du commissaire Raoul, ne fait que renforcer cette idée (263). Il est tout à fait vrai que le commissaire l'a ici respecté en vouvoyant le docteur, mais n'est-ce pas là une façon de le tuer à petits coups ?

Le lecteur intériorisant tout cela, fait sien tout détail sentimental concernant Tangara. Un peu comme ce qui peut se passer en lisant Léopold Sédar Senghor. Le sujet africain face à son compatriote, ne peut ne pas se sentir beaucoup plus concerné affectivement à la différence du lecteur occidental qui, historiquement coupable, s'estimera fort en voyant la souffrance infligée à son ancien sujet. Ne sont-ils pas ses parents qui dominaient et roulaient l'intellectuel africain dans la farine ? Le lecteur francophone partage les sentiments de Senghor qui a vécu :

*« une crise d'identité quand il
s'est rendu compte que sa réussite*

¹²⁹- Pulsions de mort opposées aux pulsions de vie (Eros).

intellectuelle et politique ne suffit pas à le faire accepter entièrement dans le Paradis de l'homme blanc et qu'il est lui aussi victime du racisme. Il exprime sa déception et son désespoir dans son poème « Prière de paix » en parlant de la France qui dit bien la voie droite et chemine par les sentiers obliques. Pour fuir son angoisse, il se réfugie par l'imagination dans le royaume d'enfance »¹³⁰

L'affect passe comme l'effet électrique du courant. Suivant sans relâche le fil de sa lecture, la sympathie devient automatique. Elle s'enclenche chaque fois qu'un passage fait allusion à un personnage familier comme Tangara. Ce qui semble dire que la proximité des sentiments d'affectivité, bien réfléchis et programmés par l'auteur, attire naturellement le lecteur.

Arrive en dernier ressort, le troisième et dernier code, sollicitant, quant à lui, la référence aux expériences personnelles du sujet.

¹³⁰- Adrien HUANNOU, *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique*, L'Harmattan, 1993, p.98.

Chapitre III

1-La sympathie dans la lecture culturelle.

Nous avons vu jusqu'alors deux types d'investissement du sujet dans les personnages : investissement par projection narrative, investissement par projection affective. Ici, nous devons nous exprimer plutôt en terme de reconnaissance sur l'idéologie culturelle. Précisons avant tout détail que ce qui se joue ici, ce n'est pas le poids du narrateur, non plus celui du personnage. Certes, ces deux personnages n'y sont pas pour rien. Ils servent de mobile. Mais ce n'est que la cause. L'effet appartient au lecteur, celui qui a le privilège du jugement en matière d'axiologie (positif ou négatif). Virginia Woolf à l'instar de Grivel soulignant « la reconnaissance » d'ordre de « classe », soutient ceci : « il est inévitable que le lecteur, invité à vivre dans le roman comme il vit dans la vie,

continue à sentir comme il sent dans la vie ». Elle poursuit en précisant que « le roman et la vie sont placés côte à côte. Nous souhaitons le bonheur pour le personnage qui nous plaît, le châtiment pour celui qui nous déplaît. Nous avons des sympathies secrètes pour ceux qui ont l'air de nous ressembler. Il nous est difficile d'admettre que le livre a de la valeur s'il blesse nos sentiments propres ou décrit une vie qui ne semble pas réelle à nos yeux »¹³¹ Ceci serait tout à fait évident si l'on lisait traditionnellement le personnage principal de *Ô pays, mon beau peuple*..

Oumar Faye, conscient, n'est ni renégat ni déraciné. Il n'est pas non plus un de ces africains qui oublient, détestent leur pays de naissance, après avoir passé quelque temps de séjour dans le pays d'accueil. Ce personnage paraît un cas. Il aime son pays. Disons qu'il l'adore. Pour preuve, il y retourne et il y meurt pour la cause du peuple. Pourtant la majorité de ses frères africains le regarde avec « dédain » et mépris(137). Est-ce parce que, reçu une éducation musulmane, il opte à présent pour la non pratique de cette religion ? D'où vient alors cette haine contre Oumar Faye ? Se pose simplement une question d'incongruité coutumière. Un des personnages, formant l'univers féminin du roman, soulignera vaguement cette irrégularité du héros qui n'est « plus » paraît-il « le même ». Où réside cette non-identité ? Est-ce au niveau culinaire ou vestimentaire ?

Nous n'y sommes pas là. Tout africain, selon l'endogamie, doit choisir son épouse au sein de la communauté. L'exogamie est loin d'y être acceptée.

¹³¹ -*L'art du roman* et *Production de l'intérêt romanesque* cités par Jouve dans *L'effet personnage...*

Civilisé ou évolué, Faye va dépasser ce système. Pour lui, ce n'est pas l'épiderme qui fera le moine pour ainsi dire le bonheur en Afrique. Puisque « le fait d'être marié avec une *MINNEDIEROU BRANCOU*¹³² n'élève ni n'amoindrit personne » (137).

Nous assistons alors à une lecture dont le goût sent la saveur culturelle.

Elle fait penser directement à Woolf dont nous avons cité ci-dessus l'exemple.

Comme le continent africain croit beaucoup à la puissance cruelle des gris-gris, du sort jeté par les sorciers, l'africain, souhaitant le malheur pour celui qui constitue son déplaisir, peut s'en servir. C'est un peu ce qui se passe ici au niveau de la lecture. Le jugeant négatif, le sujet organise, par simple souhait, les circonstances de la mort du héros. Ceci dans les sept dernières pages du roman (mort de Oumar Faye)

Un autre regard, porté cette fois-ci, sur la concordance (ressemblance ou harmonie) du sujet à l'objet dans le texte, pourrait illustrer le phénomène inverse.

Il semble inévitable de lire *Ô pays, mon beau peuple*, roman moderne construit en grande majorité sur les aspirations positives du temps, sans se concilier avec telles orientations. Voici un personnage médiateur, tenant ces propos progressistes devant un interlocuteur semblant impatient d'attendre tant d'éclaircissements :

*« 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 » (37).*

¹³² - Femme de couleur différente.

Les femmes semblent avoir compris. Elles montrent, outre leur prise de conscience, leur sensibilité à l'égard de l'évolution. La « **feminist scholarship** », souligné par Adrien Huannou, évoque cette préoccupation des femmes. Leur entreprise n'est pas la considération ou le respect de leur ancien statut mais plutôt la déconstruction de la

*« construction sociale du genre et les
paradigmes culturels qui la soutiennent.
Elle promeut et soutient les efforts déployés
par le féminisme pour libérer les femmes
des structures qui les ont marginalisées. ;
elle cherche non seulement à réinterpréter
le monde, mais à le changer ».*¹³³

L'objectif pour le lecteur ici semble de chercher les personnages qui incarnent ses aspirations, qui montrent le chemin du progrès ou qui vivent ou veulent tout simplement vivre comme lui. Tout sujet lisant moderne non antisémite se reconnaît aisément à travers le personnage de Faye.

Voilà donc rapidement les trois types d'illusion orientant la saisie ou la réception du personnage personne.

¹³³ Adrien HUANNOU, *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique*, L'Harmattan, 1993, p.41.

Sympathisant avec ce dernier, le sujet semble d'abord être piégé au niveau de l'information. Le code narratif, beaucoup plus présent, provoque sans peine l'identification au personnage.

Ensuite, sur le plan affectif, notre lecteur est piégé en s'investissant pleinement au personnage qu'il connaît. Nous avons vu Tangara, vu par le sujet en ce sens.

Puis enfin, l'illusion référentielle permettant, selon les différentes normes et valeurs propres du sujet, une réception dépassant ainsi le texte.

Nous avons examiné jusque là une analyse focalisée sur l'Écrit de Sembène Ousmane. Maintenant, une approche concentrée plutôt sur l'Écran.

Troisième partie

De la lecture du roman à la lecture du
cinéma.

Introduction

Lorsque nous parlons de cinéma chez Sembène Ousmane nous pensons directement au souci de pertinence qui, à un moment donné de l'histoire, accapare l'artiste en provoquant un changement de stratégie par rapport à son choix de cœur. Nous avançons cela pour dire que Sembène adore la littérature. Cependant, le dira lui-même, « le cinéma est plus pratique que le roman »¹³⁴. En ce sens, Sembène ne préfère pas le cinéma au détriment du roman. L'intérêt collectif le motive beaucoup plus.

Soulignons qu'il ne s'agit pas pour lui d'abandonner ce qu'il a déjà réalisé jusqu'alors, mais de faire autrement. En répondant à l'idée de mieux faire pour mieux être compris et « toucher un public très vaste »¹³⁵, surtout africain. Pour ainsi dire que la transformation de la société et l'évolution du continent africains passent par la sensibilisation de ces quelques africains non instruits, pauvres ou dominés par la tradition. Puisque, oui, certains lisent les œuvres littéraires de Sembène Ousmane. C'est un constat, un fait réel incontestable. Mais, d'autres n'y arrivent pas à défaut d'avoir les moyens nécessaires pour s'acheter ses livres, parce qu'ils sont ou bien pauvres, comme nous

¹³⁴ Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Homnisphères, 2007, p.204.

¹³⁵ André Z. Labarrère, *Atlas du Cinéma*, La pocheothèque, p.361.

venons de le dire, ou tout simplement parce qu'un problème d'analphabétisme se pose dans ce contexte.

Selon cette optique, lire les livres de Sembène Ousmane devient, pour cette catégorie d'africains défavorisés, une mission pratiquement impossible.

En revanche, lire ses films, par le regard des images, tout le monde y accède. Personne ne semble exclu. Un rapport de proximité bien entretenu avec le spectateur s'établit aussitôt. Par l'emploi d'un procédé de langage bien abordable, l'aspect physique et le choix de certains vêtements portés par les acteurs.

Ceci est mieux perceptible dans *Le Moolaadé* où les habits du « je viens » de la Métropole, en costume, se distinguent nettement de ceux du « je reste », en boubou.

Cette prise de conscience de l'artiste ou cette décision de vouloir toucher favorablement les masses africaines, surtout handicapées, a été bien soulignée ici par Sembène Ousmane lui-même¹³⁶ : « quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays, je ne pourrais jamais atteindre les masses par mes livres, j'ai décidé de traiter les problèmes qui se posent à mon peuple. Ce que je veux, c'est me servir du cinéma comme moyen d'action politique, sans pourtant verser dans le cinéma de pancartes. Il faut que, tout en ayant des vertus didactiques, le cinéma africain reste un spectacle populaire. Deux directions s'ébauchent dans le cinéma africain; contrairement à ceux qui lorgnent vers le cinéma commercial, moi je ferai toujours un cinéma partisan et militant ».

¹³⁶ Guy Hennebelle, *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 20, 1972, p.202.

Cette initiative artistique de réécriture ou de vouloir porter à l'écran sa stratégie d'adaptation, concerne beaucoup plus la femme que l'homme.

Cette femme africaine, longtemps sous le poids de la tradition, voit désormais devant elle un autre univers qui lui tend la main. Les films de Sembène Ousmane, plus que les livres, tentent d'ouvrir les yeux de beaucoup d'africains, surtout ceux des femmes que nous allons essayer d'examiner dans le corpus cinématographique de Sembène (*Xala, Le Mandat, Guelwaar, Moolaadé, Faat kiné...*).

Toutefois, pour des raisons de facilité de compréhension, nous préférons, au préalable, examiner la nouvelle expression que Sembène Ousmane, bien déterminé, utilise, avec liberté, pour servir ouvertement son spectateur africain, les vraies raisons du passage du texte à l'écran et les difficultés rencontrées par le jeune cinéma africain quant à sa diffusion au public. Cette démarche nous permettra de voir les images des films avec un peu plus de pertinence à partir de notre troisième chapitre.

Chapitre I

1-La nouvelle pratique d'expression libre, en images et en signes.

.

Il ne nous paraît pas bien convaincant de parler ici de nouvelle ou d'ancienne expression sans explication. Le nouveau, expliquons-le rapidement, se rattache à cette période de reprise de flambeau, succédant à celle de la colonisation. L'ancien, quant à lui, se rapporte plutôt à cette période d'expropriation du pouvoir politique, économique du pays et de la liberté individuelle de l'africain par des puissances extracontinentales. La parole, à cette époque, non libre, appartenait à cette catégorie de gens étrangers. Pour ainsi dire que cette puissance occidentale, qui était le véritable homme fort en cette époque noire, jouissait du contrôle presque ou total de l'expression de l'intellectuel africain. Les mots exprimés par la plume de ce dernier ou les images qu'il montre sur l'écran sont toutes sélectionnés. Et l'intérêt de ce choix paraît simple. Répondre tout simplement aux attentes du colonisateur.

Nous sommes alors devant un sujet qui ne tarde pas à nous renvoyer directement au procédé de langage utilisé par l'intellectuel africain. Avant les indépendances, le langage ou ici l'expression s'assimile à un exercice quasi scolaire. Le maître dicte et l'élève écrit. C'est à peu près ce qui se passait. Il ne s'agit pas de mots librement générés par celui qui tient la plume, le délégué ou son heureux élu, mais une expression ouvertement programmée, avec connaissance de cause, par le colonisateur étranger. Un peu ce que regrette Olivier Barlet à propos de l'idée de reproduire l'Afrique, en cherchant à imiter des modèles étrangers à caractères mercantiles « au lieu de construire des personnages à même de fédérer énergies et talents pour un développement autonome »¹³⁷. Et ce regret part dès les premiers instants de la première réalisation filmique africaine. On sentait des efforts, mais ceux-ci n'étaient pas adaptés. Dans *Afrique sur seine* (1955), Paulin Soumanou Vieyra et ses amis du Groupe africain du cinéma, dans ce même article, « se sont employés à retourner le regard porté sur eux par le colon. Mais ce retournement était essentiellement directionnel : le film était réalisé sous le patronage du Comité du film ethnographique ! Il se résolvait dans une appropriation : les cinémas d'Afrique se saisissent comme le suggère Jean Michel Frodon¹³⁸ de « l'idée française du cinéma » comme message universaliste. Là pourrait être la critique faite aux cinéastes francophones de faire des films pour les européens, comprise comme la non-invention d'un langage adapté au public africain ». L'auteur de l'article poursuit en disant que « se poser la question de la place

¹³⁷ Olivier Barlet, article paru sur la revue de référence des cultures africaines, intitulée *Africultures*, **Les nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire**, 22/11/2005.

¹³⁸ Jean Michel Frodon, *La projection nationale*, Odile Jacob 1998, p. 187.

qu'on a dans le monde indépendamment d'où l'on vient, exige une nouvelle esthétique, un nouveau langage qui en rende compte. C'est ainsi que des films d'une nouvelle génération de cinéastes tentent de nouvelles formes adaptées à la conscience aiguë qu'ils ont des problèmes de l'Afrique ».

C'est pour cela que lorsque l'on parle de cinéma en Afrique, précisément au Sénégal, la tendance n'évoque qu'un seul nom. L'illustre et doyen Sembene Ousmane. Alors qu'il y a eu bien avant lui un autre nom d'artiste, aussi issu du Sénégal. Pourquoi alors cette tendance presque unique ?

Le Quotidien *Nettali*, bien renseigné, nous éclaire sur ce point : « L'ambassadeur de France à Dakar, André Parant, a rappelé que dans le milieu du cinéma africain, on l'appelle « L'aîné des anciens », pour désigner le pionnier, la référence et le doyen qui, en 1966, a signé le premier long-métrage produit et réalisé en Afrique : *La noire de...*, adapté du roman du même nom et du même auteur, publié en 1962. Selon le diplomate, avec cette distinction, « on honore l'artiste et l'homme de conviction, engagé » qui du *Docker noir* aux *Bouts de bois de Dieu*, en passant par *Le mandat*, *Xala*, *Emitaï*, *Camp de Thiaroye* (qui a été primé à la *Mostra de Venise*), etc, a toujours fait montre de sa bataille contre les injustices sociales. « Sembène est un esprit qui dérange et dénonce », a ajouté M. Parant, selon qui, ses « coups de gueule sont redoutés. Défenseur du cinéma africain, s'il parle, c'est pour houspiller les autorités du continent. Il est le plus connu et le plus respecté des cinéastes africains ». ¹³⁹

¹³⁹ Article, intitulé **Sembène Ousmane reçoit la Légion d'honneur française**, publié le vendredi 10 novembre 2006 sur le site *Nettali*, le Quotidien sur internet.

Soumanou Vieyra produisait des films auparavant. Cependant la question ne se posait pas de la sorte. Elle semble très loin de se réduire à ce seul critère. Interrogeons plutôt l'époque des films. L'artiste était-il libre ? Assume-t-il l'entière responsabilité de sa production ? N'est-ce pas une production n'intéressant, en premier, que le régime colonial ? Paulin Soumanou Vieyra nous le confirme. Les films africains « se présentent toujours à la gloire des colonisateurs et de leurs entreprises » (16) et à la page suivante, il poursuit cette confirmation en disant que ceux-ci « étaient diffusés gracieusement un peu partout, et surtout partout, où leur contenu pouvait servir et appuyer la politique du pays colonisateur. C'est ainsi qu'un certain nombre de ces films ont bénéficié d'une large diffusion commerciale, et ce, à titre gratuit »¹⁴⁰.

Les premiers films, tout comme les premiers romans d'avant 1960, n'étaient pas, certes, entièrement compatriotes. Ce qui semble l'inverse des films de Sembène Ousmane. Le discours filmique s'adresse avant tout au peuple noir. Il se préoccupe de ses problèmes pendant plus de quarante trois ans. Cela ne veut pas dire que le discours romanesque ou littéraire ne parlait pas ici du public noir. L'écrivain Sembene Ousmane s'est vite rendu compte que l'objectif avec le livre paraît sombre. L'illettrisme et le paupérisme dominant. Décrocher la gagne, cela demandera sans doute un nouveau discours qui permettra de raconter, sans peur, les problèmes en images. Cela apporterait, au fil du temps, des réponses aux questions qu'il se pose et changerait alors l'Afrique en une Afrique africaine, qui évolue et s'adapte.

¹⁴⁰ Paulin Soumanou Vieyra, *Le cinéma africain des origines à 1973*, Présence africaine, Paris 1975.

Dans *La noire de*, Sembène Ousmane, qui y a joué lui-même le rôle du maître, n'a pas choisi d'utiliser des mots ou adopter un type de comportement dans le but de faire plaisir au patron colonisateur. Le suicide de l'héroïne, Diouana, l'explique bien. Sembène Ousmane, pour que le spectateur africain le sache et réfléchisse, met en scène ce scénario de traitement provocateur, entraînant cette situation dramatique.

La jeune Diouana, rêvant de liberté et de bonheur, quitte la Casamance pour la Métropole avec le couple bourgeois. Ici, elle se fait traiter de négresse, de menteuse, comme tout indigène, par la patronne. Et ce, après avoir subi toutes les corvées, après avoir travaillé dur sans réelle récompense ni juste reconnaissance, et après avoir, à la fois, occupé quatre boulots: cuisinière, bonne d'enfant, blanchisseuse et repasseuse. Se suicider cela a été pour l'héroïne une sorte de délivrance et de tranquillité mais surtout une façon dramatique de culpabiliser le couple employeur.

Sembène Ousmane, à travers le comportement de celui-ci, adresse un message fort à son public. Ce vif désir, de vouloir chercher absolument ailleurs la meilleure vie, qui anime bon nombre d'africains, peut, la plupart des cas, tourner mal. Le cas de Diouana en est la preuve.

Sembène Ousmane en dénonçant, à travers *La noire de...*, les pratiques du couple employeur, montre au même moment sa ferme volonté d'agir en toute liberté et indépendance. Pour lui, le discours filmique doit aller de pair avec la liberté et l'indépendance. Comment peut-on prétendre être soi-même alors que l'on n'est pas soi ? Olivier Barlet interrogeait Sembène Ousmane sur cette idée lors d'un entretien. A la question de savoir ce qu'il aurait dit « aujourd'hui aux jeunes générations ? » Sembène

Ousmane répondait avec pertinence qu'il faudra « construire une Afrique dynamique, indépendante, où chacun a le droit de s'exprimer ».¹⁴¹

Le nouveau discours pour Sembène Ousmane c'est ce discours autonome qui se détache de l'ancien discours colonial, considéré, pour la plupart, comme un véritable instrument utilisé au service de certains intérêts publicitaires.

Ainsi, pour dénoncer ce qui ne va pas, Sembène Ousmane a besoin de s'exprimer librement avec indépendance. C'est ce que nous avons constaté à travers ce nouveau mode d'expression utilisé par Sembène pour atteindre son public.

¹⁴¹ Olivier Barlet, entretien avec Sembène Ousmane, Paris, janvier 1998, *Africultures*.

Chapitre II

1-Le cinéaste pour son public, ou les vraies raisons du passage du texte à la caméra.

Les livres ne répondant pas aux attentes des spectateurs africains et de l'artiste lui-même en terme d'intérêt collectif, puisqu'ils semblent inaccessibles pour beaucoup, comme nous venons de le dire, Sembene se tourne alors vers un autre système de communication bien à la portée de tous, qu'est le cinéma. Le public africain devient ainsi le centre de ses préoccupations. L'artiste ne travaille pas pour s'enrichir, mais pour amener plutôt le public du continent africain, pour ainsi dire les spectateurs, au travers de ce nouveau dialogue, à réfléchir, à se libérer et à évoluer avec le temps, tout en se débarrassant de ce qui entrave le développement de l'africain surtout défavorisé. L'idée alors du moi individuel au centre de son action, au détriment du public, ne saurait être, en

aucun cas, l'origine de sa motivation. Sa vie vécue en Casamance peut, elle seule, être suffisamment riche d'expérience, à notre avis. Mais un chercheur, en revanche, ne s'arrête jamais sur sa dernière découverte. Son statut et son rôle c'est d'être toujours à la recherche d'autres connaissances, d'autres expériences. Pour ainsi dire un éternel chercheur. Ce qui justifie ici les nombreux déplacements de Sembène, confirmés par les deux interviews suivantes, tenues à Cannes :

« Quand je suis revenu en Afrique au début des années 60, j'ai fait le tour du continent. Après huit mois de voyage et après m'être imprégné de beaucoup de choses, je suis revenu au Sénégal dire à Paulin S. Vieyra que je voulais faire du cinéma »¹⁴²

Et un an plus tard, précise l'artiste :

« je suis allé partout à la rencontre des peuples, des ethnies, des cultures. J'avais quarante ans et l'envie de faire du cinéma. Je voulais donner une autre impression de l'Afrique. Comme notre culture est orale, je voulais montrer la réalité à travers les

¹⁴² Valerie Ganne, *Festival de Cannes 2004*, dans la section « **Un certain Regard** »

masques, les danses, la représentation. La publication d'un livre écrit en français ne touche qu'une minorité, alors qu'avec le film on peut faire comme Dziga Vertov, du « Kino Pravda », du cinéma forain qui permet de discuter avec les gens, de brasser des idées »¹⁴³.

Ainsi, le cinéaste, selon Sembène Ousmane, n'est pas un simple homme politique, non plus le diplomate actuel, né des indépendances africaines, mais un éminent homme politique, engagé pour la cause de son public, et il en est convaincu. Suivons, dans cette perspective, l'affirmation de ce propos, confirmée par la déclaration de l'artiste lui-même dans ce même festival de Cannes 2004 :

« Je continue à dire que le cinéaste africain est un grand homme politique qui a une conscience nationale développée puisque les problèmes qu'il soulève concerne la masse. Les problèmes qu'il soulève ne sont pas des problèmes individuels, ce sont les problèmes de la société »

¹⁴³ *Les leçons Cannes 2005, La leçon de cinéma de Sembène Ousmane.*

Et ce souci pour son public n'a pas de rive. Nuits et jours il pense, cherche et réfléchit sur les moyens possibles pour aider celui-ci. Le « cinéma et la littérature » s'avèrent pour lui les deux seuls moyens opérants. Une fois chez lui, il ne fait que gratter « du papier ». Selon ses propres termes, une fois à la maison : « j'écris et je lis ». Un travail énorme qu'il a dû assumer seul, en l'absence de scénariste et autres professionnels aidant, pour vouloir réaliser son objectif. Puisque, sans doute, Sembène écrivait tout seul les « scénarios » de ses films. Il « les tourner, les monter, les mixer » Tout cela pour un seul et unique désir qui n'est pas « la gloire » non plus « la renommée » qu'il déteste « car tout cela est éphémère » mais vouloir plutôt « durer pour l'éternité et poursuivre le travail au sein du peuple ». Ce qui nous amène à croire mais d'abord à comprendre pourquoi il aurait « aimé qu'il existât un musée national de la cinématographie qui appartiendrait à tout le peuple sénégalais et africain pour les lui léguer ».

En conséquence, le cinéaste Sembène, avec cet amour, totalement orienté vers son peuple et aussi son courage et sa volonté l'animant, ne peut que mériter des couronnes et des lettres de noblesses, dignes et louables. Ceci s'est justement justifié lors du festival des films AFC, à propos de son dernier long métrage, *Le Moolaadé*¹⁴⁴. L'aîné des anciens, par la valeur originale de sa production, vient de décrocher une mention spéciale, accompagnée d'une bourse d'un montant de quarante mille euros. Une bourse francophone

¹⁴⁴ AFC, Association française des directeurs de la photographie cinématographique, *Lettre de l'AFC*, 136, octobre 2004.

de promotion internationale dont l'objectif visé n'est que d'encourager l'artiste à promouvoir, dans de bonnes conditions, ses activités de création et de réalisation.

Lorsque nous parlons ainsi de cinéaste travaillant dur pour espérer changer les conditions difficiles de son peuple, soulignons l'intention de Sembène Ousmane au moment où il s'est décidé de s'inscrire à l'école de cinéma aux Gorki Studios, en Russie, précisément à Moscou. Revenir sur les bancs ne signifiait pas, pour lui, suivre des cours de rattrapage, après sa mise à la porte, depuis l'école primaire, au Sénégal, mais apprendre plutôt le cinéma pour offrir à son peuple des « cours du soir » comme l'on s'exprime ainsi dans la tradition orale africaine. Et ces cours du soir, destinés en priorité à la majorité analphabète, lui paraissent le moyen adapté avec lequel tout le monde peut communiquer et dialoguer. Sur ce point, l'article d'Emile Breton, paru dans *L'Humanité*, nous paraît évocateur. A la question de « pourquoi » la « caméra » de Sembène Ousmane? il répond tout simplement qu'il « filme [...] pour » son « peuple » et que « tout un peuple » l'habite et qu'il doit « témoigner » de son « temps. »¹⁴⁵

A quarante ans, beaucoup de gens ont tendance à paraître épuisés et accablés par l'âge et aussi par les circonstances, mais pour Sembène Ousmane, animé par un réel souci d'images et de sons pour éduquer, c'est le moment opportun où débute son véritable travail concentré ici sur son peuple et sur son beau peuple.

Ainsi, selon cette brève analyse, renforcée par les quelques exemples examinés, il nous semble facile de comprendre maintenant l'objet de la réécriture des romans de

¹⁴⁵ Emile Breton, **La chronique cinématographique d'Émile Breton Aux côtés de l'ainé des anciens**, Les chroniques de *L'Humanité*, édition du mercredi 27 août 2003.

Sembène Ousmane, de la production de ses films ou de l'utilisation, comme moyens d'expression, des images et sons pour éduquer son spectateur. Sachant que personne ne peut arriver seul sans les autres. Mais ensemble avec un public conscient, la page peut tourner. Ce qui ne peut se faire sans peine. C'est pour cela que nous sommes contraint à étudier de prime abord les difficultés rencontrées par l'artiste à l'égard de sa nouvelle volonté d'expression en faveur du spectateur africain..

1.1-Le cinéma et ses difficultés pour sa bonne diffusion au public.

L'artiste Sembène Ousmane, prolifique, réalise un bon nombre de films très intéressants. Cependant, cela ne veut pas dire qu'il n'a pas rencontré de difficultés au cours de leur conception. Des efforts fondateurs, tels que ceux déployés par cet aîné des anciens, en faveur du public africain, auraient mérité de bénéficier d'un soutien fort ou d'un renfort bien approprié par l'instance dirigeante. Une subvention, un matériel ou une protection, par exemple de l'Etat, constituerait, certes, une force particulière ou supplémentaire et faciliterait au même moment les conditions de réussite, favorables à la diffusion ou à la réception du cinéma par le public. Nous pouvons désigner cela comme une absence ou un manque, malheureusement, mais loin de constituer une faiblesse entravant la capacité de création de l'artiste. Pour éclairer cela, nous évoquerons seulement deux exemples d'interviews.

Ainsi, concernant ces conditions de création précaires, Sembène Ousmane, sous le micro de Stéphanie Sénét, nous livre les propos suivants :

« Il n'est pas encore dans la mentalité de nos gouvernants d'avoir un réseau de salles de cinéma. En Afrique, aujourd'hui, on finance le football mais certainement pas la culture, ce qui me paraît très inquiétant... Les pays africains n'ont aucune politique culturelle comme ils n'ont pas de projet de société, si ce n'est le libéralisme. La télévision par exemple appartient aux gouvernements et aucune place n'y est faite pour la culture.¹⁴⁶ »

Il n'aura pas oublié de souligner ici le problème de l'industrie du cinéma en Afrique :

« beaucoup de jeunes cinéastes réalisent quand même des films très populaires, en vidéo, qui sont le plus souvent sous la forme de sketches filmés. Même si ces films ne sont pas exploités en salles, ils sont projetés à l'intérieur des maisons, au sein des familles. Je crois beaucoup à cette nouvelle génération de cinéastes. Il y a beaucoup de jeunes qui sont porteurs de films. Et finalement, ces obstacles ne sont pas si négatifs, ils les obligent

¹⁴⁶ Stéphanie Sénét, *Entretien* à l'occasion de l'hommage qui lui a été rendu au 33^e festival international du film de La Rochelle (juillet 2005)

à mûrir leurs films et peut-être aussi à atteindre un état de murmure qu'ils n'auraient pas touché autrement. Bien sûr, notre problème le plus important, c'est la diffusion, car nous avons perdu beaucoup de salles ces vingt dernières années. Petit à petit, les cinémas ont été transformés en boutiques. Pour l'instant, nous avons des festivals comme le Fespaco, qui est le plus important en Afrique où chaque réalisateur, bien sûr, veut se rendre, tous les deux ans. C'est l'occasion de voir des films, de faire des bilans, de découvrir de nouveaux talents. Il y a d'ailleurs d'autres points d'attraction comme les Ecrans noirs au Cameroun, le festival de Durban en Afrique du Sud, et ceux de Zanzibar, Carthage, Marrakech... »

Evoquons, sur ce plan, la complication due à la censure de ses films : « les gouvernants, en particulier en Afrique, n'aiment pas que l'on montre l'état de nos sociétés. Cela a été difficile pour moi avec mon film *Xala*, qui raconte l'histoire d'un homme d'affaires sénégalais victime d'impuissance. J'ai dû le remonter, longtemps après le tournage pour qu'il puisse être diffusé. Le pouvoir politique a toujours contrôlé la création, nos esprits et plus largement nos pensées. C'est ce que j'appelle le fascisme africain et nous le connaissons encore aujourd'hui. »

Et, Samba Gadjigo, professeur de littérature africaine à Mount Holyoke College, dans l'ouest de l'Etat de Massachusetts, aux Etats-Unis, interviewé par Anoumou Amekudji (correspondance de new york), ce biographe de Sembène Ousmane, connaissant les difficultés rencontrées par l'artiste dans le milieu du cinéma africain, raconte que « *Le cinéma de Sembène ne peut pas bien se porter dans le cadre d'un cinéma africain qui*

traverse d'innombrables difficultés... Contrairement à tous les autres continents, en Afrique, à commencer par mon pays, nos Etats ne font rien pour la promotion de nos produits culturels. Il ne s'agit pas de demander à un Etat de donner des milliards aux cinéastes, mais de simples actes, tels que exiger des distributeurs étrangers qu'ils programment des films africains dans nos salles. Encourager nos hommes d'affaires à investir dans le cinéma. »¹⁴⁷

Répondant également à la question de la non réalisation du film historique *Almamy Samori Touré* (résistance coloniale en Afrique) le professeur, en connaisseur, confie ceci au journaliste :

« La réalisation se heurte à une question de moyens financiers, principalement. Il en a déjà écrit le scénario. Trois volumes, 2.016 pages ! Une des plus belles épopées africaines jamais écrites. Car, citant l'auteur de « Nations Nègres et culture », (1954) Sembène écrit en introduction au premier volume « Famaya Sila » (route vers le pouvoir) : « ...Il devient donc indispensable que des Africains se penchent sur leur propre histoire et leur civilisation et étudient celles-ci pour mieux se connaître ».

La réponse du Professeur, sur les difficultés financières, ressemble de près au constat de **La Fondation Ecobank**, déterminée à honorer, « *cette année au Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (Fespaco), prévu du 24 février au 3 mars prochain* », les efforts de Sembene Ousmane. En choisissant de célébrer les mérites de l'artiste, cette Fondation décide au même moment de créer un « prix spécial Sembène

¹⁴⁷ Anoumou Amékudji, **Entretien avec Samba Gadjigo**, in *Le Quotidien le Soleil*.

Ousmane » en vue de soutenir la culture cinématographique qui fait partie des plus importantes. Puisqu'il s'agit d' « *un secteur qui continue de souffrir de difficultés diverses. Notamment financières et techniques* ». ¹⁴⁸

Ainsi, en parlant de difficultés sur le cinéma africain, en particulier celui de Sembène Ousmane, indiquons ici ces quelques raisons mêmes secondaires : la fermeture des salles de cinéma, le manque de moyens financiers, pour ne citer ici que ces deux-là. Mais la vraie raison n'est-ce pas le fait que le film, avec ses effets directs, réveillerait et sensibiliserait le public africain? Nous savons que tous les défavorisés vivent les mêmes maux, mais personne n'ose prendre la parole pour dire non, parce qu'il y a le risque de jouer avec le feu. La peur de la répression et l'appréhension de la censure hantent le public en permanence. Dans cette optique, les responsables de l'Etat et les hommes d'affaires du pays, sachant que le film peut permettre à ces déshérités de s'exprimer et se révolter par la suite, font barrage et trouvent des prétextes pour étouffer ce jeune cinéma africain. L'exemple du *Xala*, déjà évoqué, ne cache pas cette vérité insupportable. Ceci est illustrateur. Les dirigeants, très égocentriques et moins responsables, « n'aiment pas que l'on montre l'état » des « sociétés » africaines. Montrer ainsi le vrai visage de la société africaine sur l'écran, c'est aussi mettre à nu et quelque part stigmatiser les dirigeants. Sembène Ousmane le voulait ainsi. Le public autant. Celui-ci sait déjà qu'il y a un des leurs qui parle juste et qui cherche à attirer son attention sur les problèmes que les nouveaux enfants de l'Afrique créent en défaveur de leur société.

¹⁴⁸ Article publié sur le site HOMEVIEWSENEGAL.COM par F. K. SENE sous le titre de: *Fespaco 2007: La Fondation Ecobank lance un prix spécial Sembène Ousmane.*

Nous voyons, selon ce que nous venons d'examiner, que le film africain, en général, et celui de Sembene, en particulier, subit beaucoup d'épreuves parmi lesquelles celle des dirigeants, ne pensant qu'à leur développement personnel. Mais nous avons également pu constater cependant que malgré ces difficultés qu'affronte, avec courage, l'artiste, malgré aussi le manque de volonté politique des autorités africaines, déploré par Sembène Ousmane, le film africain avance, et bien à sa manière. L'idéal c'est la diffusion des films. Même dans des contextes difficiles. Mais surtout le bénéfice par le spectateur de l'intérêt attaché à ceux-ci.

Il s'agit, maintenant, de chercher à savoir, après avoir examiné ses difficultés, quelles sont les premières orientations ou préoccupations de ce jeune cinéma africain. Nous verrons peut-être une première réponse en étudiant d'abord le personnage acteur de la femme.

Chapitre III

1-Le personnage de la femme, avant 1960, vue à travers la lecture visuelle.

Pourquoi d'abord étudier l'image de cette femme chez Sembène Ousmane? Ce créateur de cinéma témoigne d'un attachement particulier à cette femme africaine qui souffre. Elle demeure un sujet exclusif pour Sembene. Et ceci n'est pas, certes, fortuit. La femme, chez lui, ne devra pas demeurer ce modèle de femme longtemps résignée, bâillonnée par la culture traditionnelle, vivant de multiples complexes quant au respect des coutumes et de la supériorité imposée par l'homme. La tâche de l'artiste c'est d'amener le public à réfléchir sur certains comportements et attitudes négatifs. La femme africaine mérite d'être respectée, encouragée et remerciée. Malheureusement, cela n'est pas le cas. Selon Sembène Ousmane s'adressant à son auditoire « les hommes africains ne mesureront jamais l'apport de la femme à la survie de l'Afrique. Allez voir dans les camps de réfugiés : vous trouvez des femmes maigres comme du bois, aux seins asséchés, et qui ne

pouvant allaiter leurs enfants, se contentent d'humecter un doigt qu'elles mettent ensuite dans la bouche de leurs enfants. Et souvent, les hommes sont dans les villes entrain de végéter »¹⁴⁹.

Donnons ici, avant de reprendre le fil de notre sujet, l'exemple de l'excision. Après avoir rendu hommage à la femme africaine dans *Faat Kiné*, que nous allons voir plus tard, Sembène Ousmane ne tarit pas de courage. Dans *Moolaadé*, son combat devient un combat subversif. Il ose montrer, avec un parfum esthétique original, ses griffes, en poussant, sans masque, l'héroïne à aller jusqu'au bout de son courage (l'entêtement de Collé Ardo qui n'a jamais reculé devant les assauts de son mari, très acharné).

Abordant de front ainsi la question de l'excision, Sembène, se voulant le défenseur ou le porte parole de la femme qui continue à souffrir jusqu'alors, déplore la situation presque généralisée de celle-ci en s'exprimant ainsi: « Aujourd'hui encore, l'excision est pratiquée dans 38 des 54 états membres de l'Union Africaine... Quelle que soit la méthode employée, classique ou moderne, exciser est une atteinte à la dignité et à l'intégrité de la femme. Je dédie *Moolaadé* aux mères, femmes, qui luttent pour abolir cet héritage d'une époque révolue. »¹⁵⁰

¹⁴⁹ Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Ousmane Sembène et Assia Djébar, **Allocution de Sembène prononcée le 23 octobre 1994** après la projection de son film intitulé *Guelwaar*, L'Harmattan, 1996, p.245.

¹⁵⁰ Valérie Ganne, *Festival de Cannes*, 12-23 mai 2004, dans la section, **Un Certain Regard**.

Ainsi, voir des femmes africaines subir actuellement leur condition de vie difficile sans broncher et sans aucune reconnaissance de la part des hommes, comme l'exemple que nous avons évoqué ci-haut, alors que ce sont elles, les femmes, mères, qui suivent et qui s'occupent en permanence de l'évolution des enfants, en les soutenant, les entretenant selon leurs maigres ressources, leur donnant confiance en les écoutant et comprenant ; ce sont elles aussi qui les raisonnent au fur et à mesure, selon leurs petits schémas, essaient de les guider dans le bon chemin. C'est dire combien elles sont nuits et jours préoccupées par la réussite de leurs enfants, à la différence des pères qui semblent quant à eux passifs ou indifférents. A l'image de Yaye Dabo, pour illustrer cela, dans *Taaw*, qui se sentait obligée de dire et rappeler à son mari de l'aider seulement à « élever » leurs « enfants » propres et « à faire d'eux des hommes de demain » (111). Ce souci, exclusif, traduit beaucoup le silence constructeur de cette mère, sa résignation vis-à-vis des peines, des souffrances que le mari Baye Tine ne cesse de lui faire subir. Yaye Dabo, chargée « d'une avalanche de grossièreté » n'ouvre jamais la bouche pour se venger. Chassée « du lit », elle se retient. « Sevrée des rapports » elle n'en parle « jamais » à personne. Pour arriver au but, elle devrait accepter

*« toutes les souffrances que lui infligeait
son mari afin que ses enfants réussissent
dans la vie » (87).*

L'image de cette femme se perçoit beaucoup plus encore lorsque l'on voit Yaye Dabo également préoccupée par la santé de son enfant, en achetant des « médicaments », faisant « des sacrifices », consultant des « set-cat »¹⁵¹ et implorant « l'assistance des musulmans », des « prophètes de l'islam et de yalla »¹⁵².

Cet état d'esprit peut aussi se percevoir chez la première femme de l'homme d'affaire dans *Xala*.

Adja Awa Astou, femme exemplaire, ne cherchant pas d'histoires, tâche de garder de bons rapports avec son mari, malgré les sentiments de jalousie qui la brûlent. Elle essaie de se maîtriser, ne pas laisser apparaître aucun signe de fatigue moral ou de non consentement, pour participer, avec sagesse, à une cérémonie de mariage unissant officiellement Abdou Kader Bèye, dont elle est la première épouse, à N'Goné, sa troisième épouse. Aurait-elle d'ailleurs le choix ? Le mari, tout comme la coutume du village, demande que cela se passe de la sorte. Voyons lorsque cette personnage-actrice d'Awa voulait faire voir à son mari qu'elle est en commun accord avec lui, partage ses sentiments d'amour, au détriment de Rama, sa fille, (laquelle ne cesse de contrarier la polygamie et la présence de sa mère dans la célébration du troisième mariage d'Abdou Kader Bèye). Elle ne cherche pas midi à quatorze heures pour écarter sa fille : « partons ! Allons-nous-en, EI-Hadji ». Attitude sage qui semble arranger les affaires de l'homme d'affaires, pourtant ce dernier est loin de reconnaître son geste. Puisqu'il lui reproche aussitôt le comportement incongru de Rama. Sa « révolution », elle doit la faire « à

¹⁵¹ - Mot wolof signifiant marabout...

¹⁵² - Mot arabe wolofisé désignant l'Être Suprême ALLAH.

l'université ou dans la rue » loin de « chez » lui : « si tu avais bien élevé cette fille ». Mais Awa, voulant se montrer, une seconde fois, qu'elle est sous ses ordres, accepte cette accusation en lui donnant automatiquement « raison » (p.30). Et même le jour du mariage, un contexte particulièrement spécial et susceptible de provoquer de l'émulation, cette Adja, bien entraînée, « dissimulait sa déception à grand renfort de sourires forcés » (p.42).

Nous voyons que ce sont les mères qui sont les premières à montrer la voie aux filles. Un exemple très complexe à transmettre à la progéniture, consistant à souffrir dans le silence pour le but de garantir longtemps la vie du couple et de la famille.

C'est presque ce qui s'est passé dans *Guelwaar*. Ici la mère Tenning, bien expérimentée, se donne comme première préoccupation de transmettre, selon elle, les bons conseils reçus par ses parents, à sa fille pour que cette dernière le fasse à son tour à l'égard de ses propres enfants dans l'avenir. Etant donné que le choix du mari, ce sont les parents qui le détiennent, selon le droit coutumier. La mère Tenning incite cette fille à agir, avec connaissance de cause et en se référant de l'éducation reçue. Voici le conseil adressé à cette enfant : « retiens à jamais ce jour » de ton mariage, « moi, ta mère, je te bénis, je te loue de n'avoir pas sali mon honneur. Je souhaite que tu répètes ces paroles à tes enfants » (16)

En plus de leur engagement de transmettre, de génération en génération, l'acquis traditionnel aux enfants par les femmes, on remarque aussi une certaine peur permanente qui hante ces dernières, quant aux éventuelles réactions de leur mari. Prenons un exemple dans *Le mandat*.

En regardant attentivement le début de cette scène, on peut a priori être amené à lire une femme qui s'efforce d'aimer son mari, à travers l'empressement de celle-ci pour lui servir à manger, donner à boire et masser ses jambes pour l'endormir. Est-ce vraiment un amour? N'est-ce pas un jeu de rôle particulier à la femme traditionnelle? On peut peut-être, en guise de confirmation, se convaincre en visualisant la suite de la scène. Par peur de ne pas réveiller ici son mari, elle choisit de changer sa façon habituelle de marcher : « elle se retira sur la pointe des pieds » (118).

De coutume, cette femme n'a pas d'autorité devant le mari. Elle doit le servir, l'obéir et accepter aussi le partage dans une situation matrimoniale polygamique. Ses gestes quotidiens doivent être contrôlés. En ce sens, tous ses mouvements sont exécutés avec peur. Et ceci devient une peine douloureuse qu'elle doit dissimuler pour satisfaire le mari et éviter au même moment les reproches incessants dont elle peut faire l'objet.

Le film de *Moolaadé* nous présente cette situation. Si Collé Ardo reçoit sans pitié des coups de la part de son mari Bathily c'est tout simplement parce qu'elle veut le désobéir en allant à l'encontre de ce qui est établi par la tradition.

Ces quelques exemples de ces quatre films examinés, *Xala*, *Guelwaar*, *Le mandat*, *Moolaadé*, suffisent pour voir avec clarté le quotidien de cette femme africaine traditionnelle et savoir en même temps pourquoi Sembène Ousmane, le cinéaste, considère celle-ci comme un sujet intéressant à mettre en perspective.

Cependant, la tâche du cinéaste ne semble pas aisée. Puisqu'il y a des femmes qui semblent définitivement convaincues que la meilleure vie c'est celle qu'elles mènent. Un statut qui semble aller de soi.

Lorsque la mère Tenning exprime ses remerciements à sa fille pour avoir respecté le choix des parents vis à vis de son époux, cette personnage illustre bien cette idée de conviction de la femme quant à sa condition. C'est un « honneur » selon elle dans *Guelewaar*. (16). Le temps futur se remplit d'inquiétudes. Pour cela, Tenning s'adresse au bon Dieu. Ainsi cette phrase qui s'adresse à sa fille « Je souhaite que tu répètes ces paroles à tes enfants » (p.16)

L'idée de la répétition, dans les manières d'être africaines, paraît une idée monotone, non évolutive, immobilisant la femme dans une situation difficile et qui ne veut pas subir de changement. Dire à l'enfant de transmettre la répétition de l'acquis c'est incontestablement lui procurer un droit légitime de tuer l'intelligence de ses enfants, en anesthésiant une grande partie de son esprit de compréhension, de distinction et d'analyse au détriment de connaissances coutumières immuables. Le choix de l'homme de la vie ne doit-il pas être un acte personnel d'engagement ou une première démarche en concert avec la famille ? Aussi le poids de la tradition qui pèse sur la femme, en l'infériorisant, installant ainsi la peur au foyer, n'exclut-il pas l'amour naturel et mutuel ? Sembène Ousmane, en se servant du cinéma, comme véritable moyen de transmission, rempli de réalisme, a vécu et continue à vivre difficilement cette réalité, et se propose tout simplement ici d'essayer d'éduquer, de parler aux compatriotes du continent africain, leur montrer les différents systèmes de valeur de la société qu'il défend, les divers conflits de génération qui s'imposent à celle-ci, pour éventuellement espérer le changement très attendu, lequel devra, certes, favoriser la naissance de nouvelles idées qui s'avèreront

propices à l'évolution de l'Afrique. Puisque la métamorphose de cette dernière aura surtout besoin de la femme.

Après avoir tenté de montrer ci haut les caractéristiques de la femme traditionnelle d'avant 1960 et la conception de cette dernière selon Sembène Ousmane, nous allons maintenant essayer de souligner ici les caractéristiques qui distinguent celle-ci de la femme nouvelle, non soumise, dont l'image, à travers des exemples que nous allons extraire des films de Sembène Ousmane, devra nous donner le reflet d'une représentation de la femme africaine plutôt évolutive et non exagérément disciplinée. Comme le cas des quelques femmes mariées, que nous avons prises pour exemples ci haut, qui s'efforçaient de toujours positiver auprès de leur mari, de toujours lui dire oui à la place du non, de toujours s'effacer pour lui laisser la place. Des services, à sens unique, à rendre, en permanence, au mari avec une sorte de respect dissimulant la peur.

1.1-La rébellion du personnage de la femme africaine, vue après 1960 sur l'écran.

Ici, nous nous focalisons sur l'un des états d'esprit dont l'artiste, Sembène Ousmane, semble se préoccuper. La prise de conscience de la femme. L'autorité, qu'elle soit parentale ou maritale, doit connaître aujourd'hui ses limites. La femme, conditionnée à respecter, depuis longtemps, le mythe d'infériorité, manifeste, à présent, le désir de se débarrasser de son statut d'antan, afin de pouvoir répondre au mieux aux exigences du temps qui devient le sien. Le régime traditionnel du mariage, mettant, par exemple, comme il est de coutume, l'enfant à marier sous la dépendance d'une instance ou d'une autorité n'agissant que pour l'intérêt d'ordre social ou financier, n'est plus accepté par la femme actuelle. L'intérêt du temps veut que celle-ci retrouve son bien être naturel, son inséparable unicité sans laquelle l'enfant majeur ne pourrait jamais prétendre son indépendance. Ainsi, les diverses conditions auxquelles les prétendants doivent satisfaire, dans cette perspective, afin qu'ils soient éligibles, à savoir la richesse matérielle pour pouvoir payer la dot, et le fait aussi d'être d'abord distingué, critère concernant son statut social, semblent dépassées, devant un ordre de vie nouveau où la primauté des sentiments s'avère l'une des principales préoccupations se trouvant au cœur de tout. C'est exactement

cette supériorité principalement accordée à sa liberté, son autonomie ou à l'amour libre, par la jeunesse, que nous allons essayer d'examiner. Puisque les filles, en se révoltant contre les contraintes du mariage traditionnel, par exemple, semblent convaincues que la signification du mariage n'est pas l'accomplissement d'un devoir familial, ni non plus un partage du mari mais un don de soi ou une adhésion naturellement réciproque à un amour. Donc une union monogamique consentie. Comme le définit bien ici Ramatoulaye, dans *Une si longue lettre*, que se marier pour elle ne peut s'expliquer autrement qu'« un acte de foi et d'amour, un don total de soi à l'être que l'on a choisi et qui vous a choisi » (85).

Les femmes s'ouvrent au monde. Et lorsqu'elles sont instruites, elles réclament leur liberté, comme le cas d'Agnès se proposant de « défendre les femmes », dans *O pays, mon beau peuple* (98), Tiombé, institutrice, militante même d'un parti politique, dans *L'Harmattan*, osant ici exprimer ses opinions progressistes devant le public et surtout à l'égard du religieux, l'abbé Bernard (80), N'Dèye Touti, discutant avec Daouda, dans *Les bouts de bois de dieu*, et qui ne s'est pas empêchée de lui montrer sa totale détermination vis à vis du mariage plural en lui expliquant ceci : « il y a une chose dont je suis sûre, c'est que je ne partagerai mon mari avec aucune autre femme (106).

Dans cette même perspective, la personnage actrice de Rama, fille d'Abdou Kader Bèye nous intéressant plus particulièrement dans cette partie de travail cinématographique, instruite, universitaire et révolutionnaire, se révolte contre les vieilles habitudes, dans *Xala*. Elle s'est choisie elle-même son fiancé, Pathé, docteur débutant, sans aucun avis parental. Et cette rébellion est loin de s'arrêter.

Puisqu' à l'égard du polymariage¹⁵³, Rama déclarera, d'abord, ceci à sa mère : « jamais, je ne partagerai mon mari avec une autre femme ». Et elle défiera ensuite son père, en utilisant ces termes critiques « un polygame n'est jamais un homme franc »

Cette fille bien éduquée, n'a pas ici l'intention de rejeter ses parents ou les exclure de son monomariage¹⁵⁴. Elle sait que le mariage n'est harmonieux que lorsque toutes les deux parties familiales s'accordent. En se révoltant, l'idée de Rama est de briser tout simplement les liens qui attachent la femme africaine à cette coutume qui a tendance à reléguer au second plan les futurs époux

Quant à la polygamie, Rama, née dans une famille musulmane, ne semble pas désapprouvée sa réglementation. Elle est autorisée. La fille le sait. Mais l'image qu'elle a du polygame l'incite à se révolter contre cette pratique mal comprise et mal appliquée. Ce qui l'a amené à dire, par expérience, que celui qui contracte plusieurs mariages est un joueur de mensonge. Et ce cousu de fil blanc ne peut jamais se marier avec l'amour. Il y a donc polygamie autorisée par l'islam et polygamie pratiquée par les coutumes. Ce qui se distingue du messager de Dieu, polygame et de l'africain polygame. S'élever ainsi contre la polygamie de son père, Rama se veut ouvertement hostile à ce comportement généralisé qui ne satisfait pas la femme africaine d'aujourd'hui.

Dans *Faat Kiné*, le pouvoir perd sa place. Sa fermeté d'hier. L'actrice principale, bien déterminée durant tout le film, n'a montré aucun signe de faiblesse, quant à son désir, sans faille, de vouloir absolument porter haut sa liberté, sa dignité qui symbolise

¹⁵³ C'est le fait de contracter, selon nous, plusieurs mariages à la fois.

¹⁵⁴ C'est le contraire de polymariage.

également ici le combat de toutes les autres femmes. Malgré quelques comportements inconvenants, l'adultère, pour ne citer que cela, cette femme mère dégage une force particulièrement pleine de mérite. Pouvoir toute seule élever ses deux enfants de pères différents, jusqu'à ce qu'ils obtiennent chacun son diplôme de baccalauréat, ne parait-il pas une force de valeur suffisamment convaincante pour nourrir d'espoir la société africaine?.

Abandonnée avec ses deux enfants, cette mère, célibataire, manifeste une force de caractère hautement louable. La plupart des cas, dans une telle situation, on a l'habitude de voir des femmes qui n'arrêtent de se lamenter et pleurer leur sort. Synonyme donc de baisser les bras. Puisque le psychologique atteint déjà le physique. Et éduquer seule, dans une telle situation, devient une pratique complexe, voire impossible. Les enfants se retrouvent, par conséquent, dans une situation d'échec scolaire. C'est ce que l'on avait comme scénario possible. Mais nous avons pu constater ici l'inverse chez Faat kiné. Cette femme a montré aux hommes et aux pères de ses enfants (en particuliers, le professeur de qui elle est tombée enceinte) ce dont elle est capable, par ses capacités d'indépendance, sa faculté de construire, toute seule, les enfants, sans aide et sans présence masculine.

En regardant de près cette héroïne sous un autre angle, nous verrons qu'elle fait partie de ces femmes modernes de l'Afrique d'aujourd'hui. Kiné, elle travaille en tant que gérante dans une station de service. Elle devient riche et conduit une voiture. Un cas rare en Afrique.

Tout cela pour prouver que le pouvoir n'est pas seulement dans les mains des hommes mais aussi dans celles des femmes. Renvoyée par sa famille mais aussi abandonnée par les pères de ses enfants, comme nous venons de le dire, Kiné a su

trouver le chemin de la réussite. Maintenant elle s'endort sur ses lauriers et attire aujourd'hui la convoitise de ses semblables.

Dans le film, *Le Moolaadé*, l'héroïne est une femme excisée, respectant bien son mari et assumant, avec une conscience traditionnelle, son statut de coépouse dans un même foyer. Son entente avec les deux autres épouses de Bathily ne s'est jamais mise en cause. Mais le seul point de désaccord qui apparaît dans le film c'est l'excision. On peut trouver, dans ce cas, une situation de contradiction. Et se demande-t-on pourquoi une mère excisée ne veut pas que sa fille subisse la même opération ? Il s'agit tout simplement d'une prise de conscience du danger. Dans le passé, jamais une femme ne s'est opposée à la purification de sa fille. En repoussant ici l'excision, Collé Ardo réalise l'impensable et déclare au même moment la guerre aux hommes.

Dans *Guelwaar*, les femmes revendiquent la souveraineté de leur pays. Elles montrent ici une image collective très intéressante contre la mendicité passive des pays africains. Une indépendance ne devra pas être le synonyme permanent de vivre en situation de dépendance totale. Il s'agit de travailler en revanche pour manger avec dignité mais pas de vivre en éternel « mendiant ». C'est pour cela qu'Angèle, en guise de révolte, enjambe « les denrées » qu' Antoine et ses « semblables » ont fait venir du pays des « tubabs ».

Si les femmes, dans ce film, se soulèvent contre les « dons caritatifs » ce n'est pas pour signifier qu'elles repoussent les pays donateurs, mais pour dire que leur pays peut aussi aider ces derniers, en fournissant les mêmes efforts que ces pays, actuellement bienfaiteurs. Ce ne sera qu'au prix du travail collectif, d'abord et surtout des poids lourds

du pays, que l'on pourra s'en sortir et changer cette image de mendicité, couvant sous la cendre, avec une autre, digne d'un pays libre, capable de gérer ses propres affaires et aider à son tour d'autres éventuels demandeurs.

Ainsi, nous avons pu constater, à travers les quelques exemples étudiés, comment les femmes africaines rebondissent face aux diverses aspérités choquantes, vues sous l'angle familial, social et politique. Elles combattent, sans complexe, la passivité des politiques, attaquent, avec détermination, les vieilles mentalités et les manières de voir archaïques, en portant si haut leur chapeau, sans non plus avoir peur de risquer leur propre vie. Comme il a été le cas de Kiné, abandonnée par sa famille et les deux pères de ses enfants, Rama, battue par son père Abdou Kader Bèye et de Collé, flagellée par Bathily, son mari.

Il faudra maintenant chercher à savoir quelles sont les perceptions du spectateur, son regard critique ou de distanciation qu'il porte sur ces vrais problèmes sociaux que le peuple africain est entrain de vivre.

Chapitre IV

1-Le film, *Le Moolaadé* et l'œil du critique.

Réaliser un film se compare quasiment à écrire un roman. Un roman qui va être par la suite considéré comme une jolie bouteille jetée à la mer et donc exposée à la lecture romanesque mais visuelle dans le cas qui concerne ici le cinéma.

En parlant ainsi de ce «...film et l'œil du public » nous pensons tout simplement étudier le sujet au singulier. Donc un seul film vu par le regard critique ou appréciateur du spectateur lecteur.

Réduisant ainsi le champs, le film que l'on peut le plus apprécier et donc choisir pour notre analyse, parmi les beaux films de Sembène, semble le dernier long métrage de l'artiste (un film qui a soulevé, pour un besoin stratégique, ou idéologique, le droit d'asile). Comme *Le docker noir*, son premier roman, paraissant aux yeux de la critique comme étant l'introduction de toute sa production romanesque, ce dernier film, *Le Moolaadé*, qui est aussi son treizième long-métrage, faisant ici partie d'une trilogie (*Faat kiné* déjà paru

et *La confrérie des rats* à venir), nous paraît comme toute la conclusion ou l'aboutissement de tous les efforts déployés de sa vie de cinéaste. Il est, certes, le film qui répond, selon nous, aux attentes du public. Un constat qui ne s'éloigne pas de l'avis de son biographe, Samba Gadjigo, précité, lorsqu'il affirme, en connaissant d'abord les autres réalisations du cinéaste, « que son film le plus jeune, le mieux réussi, le plus dynamique [...] réalisé à l'âge de 79 ans [...] c'est *Moolaadé* ».

Le Moolaadé, ainsi, est un film polyhistoires. Mais allons-nous nous attarder sur toutes ces histoires apparemment très spectaculaires ? *Moolaadé*, titre ici révélateur, ne signifie pas seulement le droit d'asile ou la protection accordée au solliciteur, une tradition antique, transmise de génération en génération, pour la définir très rapidement, il n'est pas non plus le fait de dire tout simplement ici que Collé Ardo, en bref résumé, refusait que sa fille soit excisée et que quatre fillettes, pour échapper à ce rite antique de purification, demandaient l'asile auprès de cette seconde femme de Bathily, mais précisons plutôt que deux valeurs s'affrontent ici à travers ces histoires du film. D'un côté nous avons les femmes qui se manifestent en faveur du respect du droit d'asile, **le Moolaadé**¹⁵⁵ et de l'autre le monde des hommes qui s'obstinent à vouloir garder cette antique tradition de l'excision, **la Salindé**¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Le moolaadé, mot pulaar signifiant droit d'asile ou protection.

¹⁵⁶ **La Salindé**, en Soninké signifie purification, pratique rituelle exigeant l'excision d'une fillette.

Précisons que cette tradition, pratiquée dans le Continent devient illégale depuis le 27 février 1999.¹⁵⁷

Les femmes en se soulevant toutes derrière Collé Ardo, en vue d'éradiquer cette barbarie, ne risquent d'aucune pénalisation.

Les hommes, quant à eux, à travers les quelques images surprenantes des radios, prêtes à être brûlées, et l'image de l'autorité particulière de Bathily, flagellant, sans pitié, son épouse à la place publique, ne comptent pas lâcher leur coutume. Les femmes, dans cette perspective, pourraient, sinon, prendre le dessus. Alors que depuis la nuit des temps la femme n'a jamais eu raison sur des sujets qui touchent les prérogatives du mari. Que dire devant un public auquel elle n'est jamais invitée.

Où est alors leur autorité ? Ou leur supériorité ? L'enjeu est bien là.

L'excision chez la femme ne se perçoit pas seulement comme une peine, ou comme une souffrance mais plutôt comme une agression, engendrant la mort de beaucoup d'enfants. En sont victimes les deux premiers enfants de Collé Ardo et l'unique petite

¹⁵⁷ Selon l'article 299 bis du Code pénal : « Sera puni d'un emprisonnement de six mois à cinq ans quiconque aura porté ou tenté de porter atteinte à l'intégrité de l'organe génital d'une personne de sexe féminin par ablation totale ou partielle d'un ou plusieurs de ses éléments, par infibulation, par insensibilisation ou par tout autre moyen. La peine maximum sera appliquée lorsque ces mutilations sexuelles auront été réalisées ou favorisées par une personne relevant du corps médical ou paramédical. Lorsqu'elles auront entraîné la mort, la peine des travaux forcés à perpétuité sera toujours prononcée. Sera punie des mêmes peines toute personne qui aura, par des dons, des promesses, influences, menaces, intimidation, abus d'autorité ou de pouvoir, provoqué ces mutilations sexuelles ou donné les instructions pour les commettre ».

Diatou dont la maman, entourée des semblables, n'a cessé de pleurer sa mort durant une bonne partie du film. Cette pratique devient, aux yeux de certains groupes d'anciens, un passage obligé ouvrant le droit au mariage tout en purifiant la femme. Puisqu'une femme non excisée reste impure et devient une Bilakoro que tout le monde rejette.¹⁵⁸.

En diffusant ainsi ce film sur l'écran, Sembène entend dénoncer, avec beaucoup de courage, cette pratique, qui est loin d'embellir la femme africaine (pratique qui porte atteinte à la dignité et à l'intégrité de la femme). Même si l'artiste lui-même ne prononce pas le mot de dénonciation. Mais la dénonciation y existe déjà aux yeux du spectateur-critique.

Le cinéaste sénégalais, Paulin Soumanou Vieyra, en renfort sûr, le souligne ici en filigrane « les films de Sembène Ousmane travaillent l'opinion dans le sens d'une prise de conscience sur les réalités africaines ». Un peu comme l'idée de Todorov sur le principe de la création romanesque, cité par Vincent Jouve dans *L'effet personnage dans le roman* (35). Sachant que c'est bien le lecteur qui donne sens et vie à sa création, le romancier se distancie et s'efface, et ce mouvement de distanciation, bel et bien voulu par celui-ci, prend ainsi le nom d' « exotopie », selon Todorov (néologisme dénotant ici le mouvement de retrait du romancier par rapport à sa création, pour peut-être donner la liberté aux lecteurs d'apporter leur pierre à l'édifice).

Ainsi, nous l'avons déjà annoncé, en s'appuyant sur l'organisation du film, que deux mondes s'affrontent. Les femmes, pour rappeler, s'opposent aux hommes. Lorsque nous parlons de cette dichotomie, il serait préférable de commencer ici par les femmes, au

¹⁵⁸ Mot Malinké signifiant impure, se disant d'une fille non excisée qui n'est pas bonne pour le mariage.

travers de l'exemplaire actrice, Collé Ardo. Cette femme, bien inspirée, décide de ne plus mélanger des choses appelées à rester naturellement différentes. Son statut de femme, deuxième coépouse, se distingue ici de sa ferme volonté dirigée vers un sujet de société très sérieux telle que l'excision, qui doit évoluer avec le temps. Courageuse et bien déterminée, elle n'attend pas longtemps pour dissiper sa peur et défier ici les hommes, en particulier son époux Bathily, en refusant, bien au préalable, de livrer son troisième enfant Amsatou et les quatre fillettes, qui sont sous sa protection, aux exciseuses (avec leurs habits rouges, connotant le sang). Les mots et les coups répétés du malheureux mari, au milieu de tous les villageois réunis pour cet événement, ne l'intimident ni ne l'affaiblissent. A cet instant précis, le statut de couple marié disparaît. Héroïque, Collé Ardo résiste aux assauts. Le combat continue. Et l'homme, qui bat à sens unique sa femme, commence à souffrir de fatigue. La notabilité ne comprend plus rien et désespère. Alors que les autres femmes entourant Collé ne cessent de lui redonner courage à travers l'expression communicative de leur visage.

Les hommes, en revanche, après avoir confisqué et brûlé les postes de radio, diffusant des informations révolutionnaires (apprenant aux femmes d'autres connaissances rebelles, leur donnant ainsi trop d'idées), brandissent leurs épées contre ces femmes désobéissantes. Bathily, en bon petit frère docile, reçoit les ordres de son aîné. Il est hors de question de subir la loi de sa femme. C'est indigne d'un homme. C'est dans cette optique que cet époux, autoritaire et très honoré par toutes ses trois femmes que l'on voit s'asseoir, en guise de respect, dès qu'elles le voient entrer à la maison, met de côté les sentiments personnels pour Collé Ardo. Les coutumes, les traditions sont, dans ce contexte,

au-dessus de tout. Battre sa femme rebelle devant ses confrères notables, pour l'amener à la raison, témoigne de cet esprit social qui prime. Mais Bathily, le visage tendu, laissant, à son tour, apparaître des larmes, signe de fatigue et d'incapacité, se désespère. Sa femme ne l'obéit malheureusement pas. La correction n'a pas eu lieu. La honte jaillit. celle de tous ses confrères notables réunis autour de lui mais aussi des femmes en rouge qui quittent, les premières, le terrain du combat et qui vont rendre, un peu plus tard sans broncher, leurs armes aux révolutionnaires.

Le Moolaadé triomphe et le mérite de la victoire revient aux femmes. Mais n'oublions pas d'évoquer ici, en passant, parlant de victoire, le Mercenaire, qui a paru le seul homme libre parmi tous ces hommes. Même le vient d'arriver de la Métropole n'a pu résister aux assauts du pouvoir ancien. Mais, tout de même, on le verra, vers la fin du film, se présenter avec un autre visage, nouveau, en montant l'antenne de Télévision qui est aussi une ouverture vers le monde de l'extérieur, comme l'étaient les postes de radio confisqués par les maris. Ce premier acteur de Mercenaire qu'on peut voir en tout début du film, un marchand ambulant, très fatigué, tricot, sans manches, trempé de transpiration, suivi d'une kyrielle de petits enfants est l'unique homme qui a osé prendre le risque de défendre Collé. Le soutien qu'il a apporté à cette véritable héroïne n'a pas été perçu comme insignifiant. Son intercession en faveur de cette femme, en larmes, mais qui emploie toutes ses dernières forces à se tenir debout et ne pas laisser filtrer aucun signe d'effondrement, contribuait aussi à la victoire de ces femmes. Cependant le dénouement du combat a été tragique. Le Mercenaire, aussitôt comploté, mourra quelques heures après.

Le film de *Moolaadé* n'est pas idéalement conçu pour divertir ou faire rire mais

pour éduquer et faire réfléchir. Diverses scènes amènent à penser qu'il s'agit d'une comédie.

Qui reprocherait celui qui se prononcerait ainsi ? Cela semble un constat. Qui regarderait aussi attentivement *Moolaadé*, jusqu'à la scène des radios, sans éclat de rire ? N'est-il pas une pure stratégie de Sembene Ousmane que d'adopter un tel scénario un petit peu exagéré et extrahabituel, pour atteindre l'objectif du film ? Il n'a pas d'ailleurs caché cette intention. Sembène s'est prononcé sur la complémentarité de ces deux idées dans le discours qu'il a prononcé le 23 octobre 1994, dans *Littérature et cinéma* « éduquer et distraire les gens en même temps » (243).

Ainsi l'allure empressée et déformée des confisqueurs des postes de radio semble provocatrice. Le spectateur, avec ces grands pas et ces bras exagérément balancés vers les deux sens, sans équilibre, par ces hommes furieux, reprochant à grand cri le moindre geste contrecarrant leur décision, trouvera là une raison de s'éclater. (Cette scène ne lui laisse pas le temps de s'ennuyer). Egalement dans la première et la seconde conversation du métropolitain, Ibrahima Doucouré avec l'épicier, Le Mercenaire, lorsque le premier, respectivement, parle de moolaadé et que le dernier, avance son article à vendre et la dette à payer au lieu de faire attention à son interlocuteur. Et quand, dans la dernière conversation, le métropolitain sort, en guise de mécontentement, le bras d'honneur en direction de l'épicier. Une attitude extérieure.

Nous évoquons ici aussi le reregard qui a surpris Le Mercenaire et une jeune femme entrain de se caresser devant le public. Arrêter le discours pour regarder deux fois cette scène, conduit au même moment le spectateur à s'approvisionner de plaisirs. Trois

regards se croisent et produisent un effet triangulaire qui semble ici les culpabiliser. Cette brève scène contient en elle une expression de joie formidable. Le spectateur se réveille beaucoup plus lorsqu'il constate que celui qui parle retient tout d'un coup son souffle pour avoir surpris ces deux acteurs précités, la femme et le dragueur, et lorsque la femme, extrêmement touchée, baisse la tête en quittant aussitôt le lieu inoubliable où s'est produite l'action.

Tous ces moments apparemment comiques attirent l'attention du spectateur et retiennent en éveil ce dernier jusqu'au bout du film. Mais le but ce n'est pas de regarder le film du début à la fin, c'est plutôt de comprendre l'enjeu ou l'objectif du film, à travers le divertissement.

Sembène Ousmane, à travers cette opposition et ce clivage entre hommes et femmes du village, son intention, ce n'est pas d'opposer les uns contre les autres, mais de vouloir mettre en perspective cette place toujours réservée à la femme, depuis la nuit des temps, dans le continent africain. Cette femme, de coutume, n'aime que ce que l'homme désire et ne fait que ce que l'homme veut qu'elle fasse. Réfléchit-elle ? Une autorité masculine, bien établie, enferme la femme et télécommande tous ses mouvements. Un mythe de supériorité. La place de cette femme africaine demeure fixe et ne change pas. Ne mérite-elle pas autre chose que cet immobilisme traditionnel ?

Le réalisateur sénégalais, en choisissant Collé Ardo, il privilégie le courage de l'héroïne, montrant ce qu'elle a dans le ventre. Le courage n'a jamais été une force de petit acabit, mais une véritable détermination, capable d'abattre toutes les peurs et de

détruire toutes les forces contradictoires. La victoire des femmes au détriment des hommes, à l'égard de l'excision, semble bien le véritable message que Sembène voulait transmettre à ses spectateurs. L'idée ce n'est pas de rabaisser l'homme ou sublimer la femme mais de faire comprendre plutôt à l'homme qu'il y a des choses qui ne correspondent plus au temps actuel et qu'il faut oser les remettre en cause.

Sembène, au delà du message principal, nous a montré que la force mais aussi l'autorité ne suffisent pas pour gagner un combat. Seul le courage triomphe. Collé Ardo, l'héroïne de *Moolaadé*, a bien montré cette preuve. Les injonctions incessantes de Bathily, son mari, applaudi et encouragé par ses confrères, qui l'imposent à renoncer à sa décision, ajoutées aux coups qu'elle reçoit sans cesse, n'ont pas réussi à la dissuader.

Cette audace de Collé, qui fait signer l'arrêt de mort de la salindé et fait douter le mythe de la supériorité masculine, se révèle une entreprise héroïque et aussi exemplaire, ne pouvant que s'assimiler à une véritable prise de conscience. Et cette prise de conscience vis à vis de ce problème d'excision qui se pose dans le film, Sembène Ousmane la voulait, certes, collective.

Cependant, cette prise de conscience collective dont il est question ne concerne pas seulement le public africain en Afrique. Il y a aussi la diaspora et l'autre non africain qui se sentent intéressés.

Chapitre V

1-Le cinéma africain dans le monde. Autre public.

Lorsque nous parlons de cinéma, nous songeons de manière automatique à la culture. Celle-ci s'avère susceptible de traverser toute la spatiotemporalité. Selon cette perspective de sans barrière de ce septième art, pour un esprit animé par la culture générale, l'idée qui le prédomine c'est vraisemblablement l'acquisition, sans choix, de cet avantage du savoir, issu de toutes les cultures du monde. Qui s'étonnerait de voir des chercheurs de l'Océan Indien attirés par un film quelconque de Sembène Ousmane ? Il n'y a aucun interdit. Le chercheur s'intéresse aux autres. Dans cette même optique d'intérêt, pourquoi ne pas évoquer aussi et surtout la diaspora qui éprouve le besoin de se rapprocher davantage de ce qui se passe dans leur pays d'origine.

En dehors du périmètre de son continent, la diaspora africaine porte de l'intérêt à l'actualité culturelle de l'Afrique. Les films issus de sa chère Afrique en font bien partie. Plus particulièrement ceux de Sembène Ousmane. Si en Europe, le cinéma africain ne semble pas bien connu du public, en l'absence d'une vraie politique sur le plan

médiatique et commercial (comme en est le cas s'agissant, par exemple, des films asiatiques) se contentant de voir sa diffusion dans des milieux minoritaires, moins aisés que l'on peut aussi appeler des ghettos et également dans les festivals, aux Etats-Unis, surtout dans les Universités où se fait sentir un réel besoin de recherche de la part des étudiants, celui-ci prendra une autre dimension plus stimulante, comme l'a constatée significativement le biographe de Sembène, Samba Gadjigo, que nous avons cité ci haut, interrogé par Anoumou Amékudji, dans *Le Quotidien Le Soleil* :

« Les films africains sont bien reçus dans les universités américaines. Récemment, il y a eu une prolifération de festivals de films africains comme « New York African film festival ». Il n'y a pas de grande ville américaine où je n'aie pas participé à des festivals avec Sembène Ousmane. Grâce à l'Intelligentsia noire et à la diaspora noire qui cherchent leur identité, leur contact avec l'Afrique et surtout grâce au travail de réalisateurs américains comme Danny Glover, il y a quand même eu une sorte d'émergence du cinéma africain ici aux Etats-unis. Je crois que c'est le continent où le cinéma africain a la plus grande réception. Les Etats-unis sont le pays où le cinéma africain reçoit un très bon accueil dans les universités, parce qu'il ne faut pas oublier que dans les années 60, l'émergence des « Black studies » était aussi liée au mouvement des droits civils. Et le premier film africain à avoir été projeté ici aux Etats-Unis en 1968 par Dan Talbot (le propriétaire de « New Yorker films ») est « La noire de... » de Sembène. C'est pour vous dire qu'il y a un certain impact de la littérature et du cinéma africains sur les populations afro-américaines. Vous avez les plus grandes cinémathèques africaines et les plus grands festivals de films africains aux Etats-Unis. »

Nous pouvons ajouter, dans cette même perspective, que l'Océan Indien n'en demeure pas le moins intéressé. En octobre 2006, Le festival International du film africain et des Iles, Le Port, dans l'île de La Réunion, a eu l'intérêt de montrer le film africain, notamment celui de Sembène Ousmane. L'objectif attaché à la diffusion de ce film africain n'est autre que de faire « découvrir la culture africaine par le biais du cinéma, mais aussi par des expositions et des rencontres de professionnels de l'audiovisuel. »

L'intérêt de ces diffusions par delà les frontières africaines c'est que les idées que Sembène se fixe en créant ses films auront un impact fort positif parce que le grand nombre de spectateurs dans les festivals, et aussi le nombre croissant des chercheurs dans les universités vont prolonger celles-ci. Puisque étudier un cinéaste semble en quelque sorte continuer son travail, et poursuivre ainsi paraît synonyme de contribuer à cet effort qui se veut avant tout collectif. En continuant, ainsi, ce qu'il a entrepris, on l'aide à communiquer, à transmettre le message et par conséquent à atteindre l'objectif fixé. Celui-ci n'est autre que son peuple africain où qu'il vit. Il y a plusieurs peuples différents sur la planète, cependant, il faut que nous le précisions, ceux-ci ne vivent pas les mêmes problèmes. On imaginera mal de voir un cinéaste quelconque s'occuper sincèrement des problèmes d'un pays qui n'est pas le sien. Chacun possède une porte propre à entretenir. Sembène ne pense d'abord qu'à son peuple. Les problèmes de l'Afrique n'attendent le non africain pour les changer. Ce sont les créateurs africains eux-mêmes qui guériront le mal de l'Afrique, certes avec la complicité du peuple. C'est pour cela qu'il s'amuse à dire, dans une interview accordée en 1969 à un journal new-yorkais, cité par Jacques

Howlett, dans *Littératures Francophones, Afrique, Caraïbes, Océan Indien, dix neuf classiques* (p. 236), ceci : « *la chose que j'essaie de faire est de montrer quelques unes des déplorables conditions dans lesquelles vivent les Africains. Quand on crée, on ne pense pas au monde en général, on pense à son propre pays. Après tout, ce sont les Africains qui apporteront des changements en Afrique, non les Américains ou les Français, ou les Russes ou les Chinois.* »

Selon ce que nous venons de voir, le cinéma de Sembène Ousmane n'est pas un art n'intéressant que le peuple africain de l'intérieur. L'extérieur en a aussi besoin. Cette reconnaissance témoignée de l'extérieur du Continent ne fait que donner plus d'élan aux cinéastes, et donc de confiance, conviction et surtout la bouffée d'air nécessaire à la poursuite du projet de l'artiste.

Chapitre VI

1-Le spectateur et les perspectives d'avenir du cinéma africain. Sembène Ousmane.

Nous préférons commencer par une citation de Sembène Ousmane, lorsqu'il tenait la déclaration suivante : « nous avons des cinéastes, avec leur sens de l'esthétique et leur sensibilité, mais pas de critiques de cinéma. Or cela fait partie de l'évolution du cinéma. C'est là notre maillon fiable »¹⁵⁹

Malgré les difficultés matérielles et financières rencontrées par tous les cinéastes africains, malgré aussi le manque de critiques sur le cinéma, Sembène Ousmane reste posément optimiste quant à l'avenir de ce septième art. Le temps fait beaucoup de choses, le travail acharné renverse aussi beaucoup de situations auparavant défavorables. Cette conscience, incontestablement prometteuse de Sembène Ousmane, ne peut que devenir

¹⁵⁹ Numéro de juillet août de *Teranga*, magazine d'Air Sénégal international (ASI), **Sembène Ousmane** : "le septième art africain souffre d'un manque de critiques".

vite le ciment ou plutôt une terre fertile où tout pourrait pousser, où tout pourrait se construire ou simplement tourner en faveur du jeune cinéma africain.

Sembène Ousmane le prédit, à propos des difficultés des salles de cinéma, lorsqu'il présentait son dernier film, *Moolaadé* au 33^{ème} festival international du film de La Rochelle en juillet 2005 « je suis persuadé que nous allons gagner du terrain en Afrique. Nous devons absolument mener cette lutte pour la réouverture des salles. » Puisque diffuser des films en plein air n'est pas l'idéal. C'est une situation qui peut connaître des moments de surprise. Il suffira par exemple que les conditions météorologiques changent pour que la projection d'un film quelconque soit empêchée de se dérouler.

L'éventuelle victoire de cette première bataille va ainsi permettre aux jeunes cinéastes africains de se trouver dans une autre situation, mieux lotie et favorable, puisque « beaucoup de jeunes cinéastes réalisent [...] des films très populaires, en vidéo [...] » qui « sont projetés à l'intérieur des maisons, au sein des familles. Je crois beaucoup à cette nouvelle génération de cinéastes. Il y a beaucoup de jeunes qui sont porteurs de films. Et finalement, ces obstacles ne sont pas si négatifs, ils les obligent à mûrir leurs films et peut-être aussi à atteindre un état de murmure qu'ils n'auraient pas touché autrement. »

Ces déclarations disent long. Les difficultés du cinéma, les jeunes les vivent. Et pourtant ils veulent créer et produire de beaux films. Ceux-ci savent que les pionniers, comme Sembène Ousmane et d'autres, ont beaucoup souffert, et continuent à souffrir. Puisque certains cinéastes produisent encore. Mais il s'agit d'une souffrance positive, permettant d'avancer et espérer.

L'article écrit par Jibril Kamil Hassan nous éclaire sur cette idée de souffrance, qui ne semble pas être synonyme de baisser les armes. Selon lui, le cinéaste ivoirien, Roger Gnoan Mbala, lorsqu'il s'adressait à « ses confrères que pouvaient décourager les conditions matérielles généralement difficiles dans lesquelles ils travaillent et de ceux qui voulaient embrasser la carrière de cinéastes » s'exprimait en ces termes : « *pour nous réalisateurs africains, réaliser un film relève du miracle. Mais nous ne baissons pas les bras pour autant. Nous nous battons pour faire de temps en temps un miracle. Nous nous sacrifions pendant des années pour qu'un miracle puisse voir le jour. Soyons fiers d'être de ceux qui ne font que des miracles nécessaires .* »¹⁶⁰

Nous évoquons cet exemple de l'ivoirien pour souligner cette persévérance de Sembene et cette détermination nouvelle des jeunes (la relève) à l'égard du cinéma africain, son avenir. Il ne s'agit pas ici de conserver ou entretenir le produit de longs efforts mais de continuer à produire et à créer de nouveaux produits. L'avenir du cinéma en dépend.

Lorsque Sembène dit, à propos des jeunes cinéastes, que les « obstacles ne sont pas si négatifs, ils les obligent à mûrir leurs films et peut-être aussi à atteindre un état de murmure qu'ils n'auraient pas touché autrement » c'est une autre façon de dire que

¹⁶⁰ Jibril Kamil Hassan, *Association CLAP NOIR, Rétrospective du Cinéma au Niger*, Centre Culturel franco-nigérien de Niamey, 22 février 2004.

l'homme, le cinéaste, naît dans les difficultés. Et qu'une conscience nouvelle des instances dirigeantes peut avoir le jour en persévérant dans cette même perspective de continuité.

A n'en tenir que ces quelques peu d'exemples de Sembène, on peut dire que l'avenir du cinéma africain est embelli de promesse. Les problèmes que rencontrent actuellement ses bâtisseurs ne sont qu'un tremplin ou une force vive, supplémentaire, incitant à la continuité, à la réussite du cinéma et donc du cinéaste. Puisque l'objectif de celui-ci, en persévérant dans les difficultés liées à la production de ses films, ce n'est pas de s'enrichir mais de pouvoir toucher suffisamment son public. Ce qui n'est pas seulement à comprendre en terme de masse mais aussi en terme de conscience. La continuité et la réussite du film de Sembène Ousmane résulteront de la compréhension par le public, de l'idée que l'artiste attache à sa production. Même si quelques esprits paraissent, aujourd'hui, un peu inquiets de la situation actuelle du cinéma africain quant aux problèmes liés à ce dernier, mais qui semblent quand même optimistes quand il s'agit de son avenir. Nous citons ici un exemple de l'article de Renaud de Rochebrune, suite à son entretien avec le cinéaste, Idrissa Ouédraogo, à Ouagadougou, le 27 mars 2005. Répondant à la question de « Pourquoi faudrait-il se replier sur les marchés nationaux ? » ce réalisateur, Burkinabé, s'exprime en ces termes : « Il est très difficile de conquérir les marchés des autres aujourd'hui si on ne commence pas avec son propre marché. Il faut être réaliste. Les cinéastes indépendants de tous horizons sont désormais confrontés à cette question. J'en parlais récemment avec Danny Glover et on se disait : le cinéma hollywoodien, c'est un avion supersonique, l'europpéen, une automobile, l'africain, une bicyclette. Et le cinéma indépendant américain lui-même n'est qu'une mobylette. Mais ce

n'est pas une raison pour abandonner. Simplement, il faut se tourner vers un cinéma plus proche des gens. On a franchi trop vite toutes les étapes dans le passé. Il faut reconstruire en partant de la base, en se disant que le cinéma peut exister à travers diverses formes de production et de réalisation, en adoptant d'autres supports, moins onéreux ».

CONCLUSION GENERALE.

Voici arrivé le moment attendu du dernier mot ou de la mise au point des différentes perspectives analysées au cours de notre travail. Notre objectif, dans l'analyse de notre travail sur les œuvres romanesques et cinématographiques de Sembène Ousmane, a été de mettre en rapport les différentes stratégies générationnelles de l'auteur avec celles du lecteur ici aussi spectateur. Un face à face entre le texte et le lecteur, et entre l'écran et le spectateur. Le but, pour l'auteur de notre corpus, était cela. Puisque comment imaginer pouvoir créer un monde textuel et un univers cinématographique, pour changer le monde, sans se soucier de l'intérêt et de l'impact résultant de ce face à face ? Qui donnerait sens à ses œuvres ? Sembène s'adresse donc à son public avec le souci de toucher ce public-là, en privilégiant un langage approprié. Le précisera d'ailleurs Sada Niang dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone* lorsqu'il disait que Sembène Ousmane n'était qu'« un agitateur de consciences, plus enclin à privilégier les fonctions didactiques de l'histoire que les modalités de son écriture, plus enclin à déterrer les épisodes cachés de l'histoire coloniale. Aussi, n'est-il pas tout à fait surprenant, que Sembène, le cinéaste et écrivain se livre à de longues enquêtes sur le terrain avant de rédiger ses textes ou scénarios et ce, même si Mamadou Diouf démontre avec conviction qu'il ne s'embarrasse nullement de la chronologie des faits. » C'est pour cela que dans ses « films, romans et nouvelles » on remarque toujours l'intégration de « personnage détenteur du vécu authentique du peuple » comme le doyen Cheikh Tidiane Sall dans *Le dernier de l'empire*. (10-11)

Cependant, étudier une œuvre ne sous-entend pas forcément aboutir ou satisfaire automatiquement l'intérêt attaché à cette initiative d'approche. Il ne s'agit pas d'une

question de mathématique où l'on peut se baser sur des calculs, sur la logique, vérifiables, pour arriver à une fin commune quelconque. En terme d'effets littéraires, de réception, ou d'analyse, on ne peut se permettre d'assimiler un public donné à un autre, ou comparer une lecture donnée à une autre ou avoir une certaine certitude d'avoir épuisé par rapport à un autre toutes les lectures possibles d'un texte. Nous voudrions souligné de manière générale que divers facteurs peuvent faire la différence. Même dans le cas où ceux qui lisent le texte appartiennent à la même communauté culturelle, ayant subi les mêmes contraintes et les mêmes oppressions. L'exemple du langage paraît, en ce sens, persuasif. Pierre Soubias, à l'Université de Toulouse, a bien étudié ce phénomène, et nous fait part de sa réflexion. Notons, au préalable, qu'il ne s'agit pas ici de discours wolofisé, tel que nous pouvons le voir, à propos du lecteur de Sembène Ousmane, mais « malinkisé ». Qu'est-ce qu'il nous propose ? Face à un texte africain, pétri de malinké, nous dit Pierre Soubias, « un lecteur occidental » perd ses marques et « ne peut qu'avoir le sentiment qu'il reçoit là un discours qui ne lui était pas destiné, qu'il est un peu gêné de surprendre, mais que, bien entendu, il va écouter quand même ». ¹⁶¹

Qu'en est-il du vécu personnel du lecteur ? Sa façon de lire le texte sera-t-elle la même qu'un autre sujet lisant ?

Notre objectif, dans ce travail, était d'appréhender, comme nous venons de le dire ci-haut, l'œuvre romanesque et cinématographique de Sembène Ousmane à travers une lecture de ses romans et ses films. Pour ainsi dire l'œuvre face à ses lecteurs.

¹⁶¹ Pierre Soubias, *La question du destinataire*, in *Les champs littéraires africains* de R. Fonkoua et P. Halen, Karthala, p. 239.

La première analyse, après notre lecture biographique sur Sembène (pour faciliter notre approche), consistait à appréhender le texte en utilisant certaines règles de base de l'activité ludique (prévisions, mondes possibles), relayée par une autre relecture pour déchiffrer le texte en suivant d'autres méthodes nous permettant d'interroger le sens caché du texte (l'idéologie).

La deuxième avait pour objet d'identifier les différents signes textuels ou les stratégies narratives programmées, pour cette occasion, par l'auteur, capables de convoquer les sentiments de croyance du lecteur (aller, par exemple, jusqu'à considérer que l'univers textuel ou le personnage du roman était lui-même, lecteur, une assimilation quasi-totale.)

Tandis que la dernière, quant à elle, interrogeait l'accessibilité du cinéma et sa compréhensibilité par le lecteur-spectateur. Le texte romanesque ne répondant pas ainsi au projet de Sembène Ousmane par son inaccessibilité, le cinéma apparaît, en revanche, comme le seul susceptible de rassembler le maximum des citoyens autour de la cause défendue par Sembène Ousmane.

Ainsi, pour être un peu plus explicite sur ce que nous venons de dire, précisons que le lecteur, pour bien suivre le fil de sa lecture, doit rester en éveil. Car appréhender un texte littéraire n'est pas un acte gratuit ou paresseux. Cela demande au lecteur de veiller au grain, tout en gardant la maîtrise de ses capacités intellectuelles, pour pouvoir prendre ses distances quand il le faut.

Dans cette première partie, la question était de savoir, d'abord, si l'on pouvait saisir le texte sur le modèle du jeu. Autrement dit examiner le personnage à travers une lecture

basée sur les mondes possibles. Nous avons pu constater que certaines des interrogations prévisionnelles du lecteur n'ont pas eu de satisfaction. Pourquoi ce renversement de situation semble possible. Tout simplement parce que les civilisations, les cultures, les manières de voir ne sont jamais fixes, elles subissent, au fil du temps, certaines retouches. Tout change. Les personnages même du texte, imaginés par un écrivain en plein renouveau, changent aussi. Ils évoluent au cours de la lecture. Ces personnages sont des êtres humains.

Être vivant aussi, le lecteur doit s'adapter, comme nous venons de le dire, à toutes les situations qui se transforment, se changer lui aussi en faisant marche arrière pour mieux lire et construire le texte. Puisque ce renversement (non validation des prévisions) peut être enrichissant. Il ramène, le plus souvent, des situations de remise en cause et de perspectives nouvelles, sollicitant, pour éviter d'autres échecs, beaucoup de sérieux et prudence de la part du lecteur. Un texte est bien une *véritable* façade. Rester sur cette surface artificielle c'est accepter les allers et retours lectoraux. Le rôle du lecteur c'est aussi d'être capable de dépasser cette apparence en interrogeant les mots, leur origine et le sens global et profond du texte.

Dans cette perspective, la proposition de Vincent Jouve correspond bien, à notre sens, à cette idée : « le lectant considère d'abord le texte comme une construction. Toute construction supposant un architecte, le lectant a pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte. L'auteur est perçu de deux façons : il est aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui s'efforce de transmettre un message. Le lectant se dédouble ainsi en un lectant Jouant

devinant la stratégie narrative du texte et un lecteur interprétant visant à déchiffrer le sens global de l'œuvre ».¹⁶²

En effet, le lecteur du *dernier de l'empire* et de *Xala*, par exemple, pour saisir le déroulement de l'histoire et le sens profond de chacun, s'est posé deux questions: la première, le devenir des deux personnages principaux, respectivement le doyen Cheikh Tidiane dans *Le dernier...*, l'homme d'affaires Hadji Abdou Kader dans *Xala* et la seconde, ce que Sembène Ousmane veut faire comprendre à travers ces héros hors normes. Il s'agissait de voir en profondeur, dans *Xala*, cette partie cachée du texte, dénonçant la bourgeoisie africaine et dans l'autre les méfaits des indépendances africaines, des années 60 à nos jours.

En effet, lire, selon cette perspective, nécessite, de la part du sujet lisant, un double effort d'anticipation et d'interprétation idéologique, pour respectivement comprendre le premier et le second sens du texte.

C'est ce que nous avons essayé de voir concernant le système narratif et l'anticipation lectorale, pour la lecture ludique, et à propos de l'approche complexe, pour la lecture critique ou idéologique.

Dans la seconde partie, l'attention a été portée exclusivement sur l'illusion romanesque du lecteur. Ce qui nous a amené à analyser certaines causes majeures de cette croyance (notre souci est de faire le rapport entre l'effet et la cause). Le lecteur croyant, être pas tout à fait sûr de lui-même, traînant, derrière lui, une poubelle de rêves,

¹⁶² - Vincent Jouve, *La lecture*, Hachette, 1993, p. p. 35-36.

considère, créature crédule et confusément prise pour naïve, comme le constate Vincent Jouve, que « le monde du texte » existe, grâce à la référence au « nom propre » du père, aux techniques d'identification et aux trois points stratégiques de l'illusion dont nous avons essayé de montrer les effets souvent situés dans les domaines « narratif, culturel et affectif ». Un fait qui a pu nous renvoyer facilement au lecteur balzacien (lorsque l'implication dans le sort du héros devient importante). Pour dire quelques mots de ce personnage, Félix est un enfant dont les désirs étaient toujours réprimés par les parents. Vouloir non assouvi, douceur, amour, tendresse familiale manqués, constituent pour lui, une mélancolie et une véritable souffrance indescriptible. Était-il un « enfant [...] dont la naissance est fortuite, ou celui dont la vie est un reproche » ?¹⁶³ Ce n'est pas pour rien qu'un attachement de la part du *lecteur croyant* à ce spectacle de Félix et Henriette soit possible, surtout lorsque ce héros recherche la chaleur et l'affection toujours interdites par ses parents auprès de Madame de Mortsauf, en se proposant « de fouiller tous les châteaux de la Touraine » pour la retrouver (33). Cette scène est loin d'être une simple rencontre négligeable. Elle contient des moments forts, capables de détourner l'esprit critique du lecteur.

Quant à la dernière partie, concentrée sur le cinéma, les personnages du cinéma analysés, couverts pour la plupart d'un corps chargé de passé, excitent naturellement le côté révolutionnaire du sujet. Le présent, réalité quant à elle, difficile à vivre, suspend instinctivement ici son existence. Le passé, gigantesque bassin, trempé de culture fixe,

¹⁶³ - Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p 17, éd. Belfrage International, Paris 1993.

rempli de domination masculine, se réveille et pousse le regardeur à opter pour l'avenir en se rebellant. Le regardeur ici n'est autre que le lecteur spectateur, le prolétaire, qui découvre et se découvre.

Sembène Ousmane se constitue le porte voix de ces sans voix, de ces laissés pour compte. En criant haut et fort les formes d'injustice qui oppriment et exploitent le Sénégal d'en bas. Tout en choisissant une autre forme d'expression plus accessible pour le lecteur spectateur que le livre demandant au pauvre qu'il achète et à l'analphabète qu'il lise. Une analyse comparative a été faite sur ce sujet par Adje Ojo.

Comparant le romancier européen, André Malraux et le romancier africain, Sembène Ousmane, ce critique finit par dire, en guise de conclusion que « pour les deux, toutes les formes d'exploitation sont identiques, car elles s'appliquent à un même objet : l'homme, comme Fanon l'a souligné dans *Peau Noire, masques blancs*. C'est pour cela qu'ils prennent partie en faveur de l'homme prolétarisé, qu'ils attaquent tout système qui réduit cet homme en état de bête, de soumission et d'objet, qui le paralyse et l'étrangle mentalement et qui engourdit son initiative »¹⁶⁴.

A la lumière de l'analyse précédente, les différentes théories, que nous avons empruntées, ont apporté une aide précieuse à la lecture de nos textes francophones. Ces techniques d'approche d'Adrien Huannou, Bernard Mouralis, Romuald Fonkoua, de Vincent Jouve et Umberto Eco, adoptées à titre de méthode, nous ont, répétons-le, aidé à

¹⁶⁴ Ade Ojo S., *André Malraux et Sembène Ousmane : peintres du prolétaire*, Univ. Lagos, fac arts, dep.

Modern european languages, NIGERIA, in *revue Neohelicon*, 1991, vol. 18, n°1, pp. 117-154.

comprendre, à travers l'analyse de quelques personnages de l'œuvre, la réalité de l'Afrique, découvrir les nouveaux bourgeois africains, nés des indépendances. Puisque l'on se demandait aussi comment éviter de dire la même chose, répéter le même déjà-dit sans recourir à ces nouvelles théories, basées actuellement sur la lecture réelle. Hypothèse à laquelle nous avons essayé de répondre dans notre travail, surtout dans la seconde partie.

Faut-il être africain, négro-africain ou francophone pour lire différemment ces textes ?

Nous pensons que nos lecteurs comprendront, à travers les différentes problématiques posées depuis l'introduction, l'objectif de notre travail, ce que nous avons tenté de montrer jusqu'alors, en guise de réponse aux diverses hypothèses émises tout au long de notre étude. Puisque pour comprendre un texte généré par un écrivain d'origine différente le travail ne semble pas aisé, cela nécessite l'apprentissage d'une culture, d'avoir une autre manière de pensée et de prendre en compte et contextes et circonstances d'énonciation. Mais s'agissant d'un texte de couleur locale, le travail devient un peu aisé. L'empreinte culturelle se fait sentir.

Toutefois nous n'avons pas abordé les diverses manières de lire l'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane dans toute sa profondeur, consistant à améliorer certains aspects importants, ou examiner quelques thèmes, dans le but de satisfaire le maximum d'intérêts, ni même épuisé les lectures possibles de ces deux corpus.

Dans la partie sur le cinéma, nous avons eu l'impression de n'avoir que traversé le sujet. Nous nous sommes persuadé que nous devrions nous occuper des techniques de reproduction et des appareils d'enregistrement, nous occuper un peu plus aussi de l'image, la prise de son et surtout aussi le décor, et montrer sans ambages la réalité de l'Afrique à travers les masques, les danses, la représentation, lesquels paraissent tous autant d'éléments importants pour bien lire l'œuvre cinématographique d'Ousmane.

Il semble qu'il faudra développer chaque manière de lire ce corpus littéraire et cinématographique pour bien délimiter leur ressemblance et faire voir très clairement en quoi elles diffèrent en terme d'approche, et montrer également l'impact que celles-ci exercent sur ce double lecteur de l'œuvre de Sembène Ousmane.¹⁶⁵

Mais tout de même, sachons que toute analyse, quelle qu'elle soit, ressemble toujours à l'ouvrage de Pénélope. Tout n'est jamais fini. Pour la parachever, il faut la reprendre et toujours la reprendre à nouveau. Pour ainsi dire une volonté toujours renouvelée.

¹⁶⁵ Double lecteur parce qu'il lit son livre et regarde son film, en tant que, en d'autres termes, lecteur du roman et spectateur du cinéma du romancier-cinéaste, Sembène.

Remerciements.

Par souci de mesure et de réalisme, de franchise et d'honnêteté, les quelques lignes qui suivent n'ont pas l'intention de donner l'impression d'une page de roman, plutôt de présenter « une vérité » qui ne doit pas dépasser ici « cinq lignes ».¹⁶⁶

Ainsi, de droit, je voudrais remercier tout d'abord mes parents, ensuite mes Professeurs et Directeurs de recherche. Je pense seulement ici à Romuald Fonkoua et Maurice Courtois, ainsi que les rapporteurs et membres de jury.

¹⁶⁶ - *Le journal* du 3 Septembre 1902 de Jules Renard.

Bibliographie.

Ordre de classement des œuvres.

Dans les pages suivantes, nous trouverons une référence bibliographique plus ou moins complète. Le classement des œuvres est établi en suivant l'ordre alphabétique des noms d'auteurs. Cependant, celui de Sembène Ousmane, nous l'avons réalisé à partir de l'année de publication.

Romans & nouvelles de Sembène Ousmane.

- SEMBENE, Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- SEMBENE, Ousmane, *Ô Pays, mon beau peuple*, Paris, Presses Pocket, 1957.
- SEMBENE, Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960.
- SEMBENE, Ousmane, *Voltaïque* suivi de *La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.
- SEMBENE, Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964.
- SEMBENE, Ousmane, *Véhi-ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1965.
- SEMBENE, Ousmane, *Le Mandat* précédé de *Véhi Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1966.
- SEMBENE, Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- SEMBENE, Ousmane, *Le dernier de l'Empire*, Paris L'Harmattan, 1981.
- SEMBENE, Ousmane, *Niiwam & Taaw*, Paris, Présence Africaine, 1987.
- SEMBENE, Ousmane, *Guelwaar*, Paris, Présence Africaine, 1996.

Filmographie

- SEMBENE, Ousmane, *L'empire songhaï*, documentaire, 20 minutes, 1963.
- SEMBENE, Ousmane, *Borom Sarret*, court métrage, 19 minutes, 1963.
- SEMBENE, Ousmane, *Niayes*, court métrage, 35 minutes, 1964.
- SEMBENE, Ousmane, *La Noire de...*, noir et blanc, en français, fiction, 60 minutes, Paris, M.T.M, 1966.

- SEMBENE, Ousmane, *Mandabi*, DVD, wolof, st français, fiction, 105 minutes, Paris, Médiathèque des Trois Mondes, 1968.
- SEMBENE, Ousmane, *Traumatisme de la femme face à la polygamie*, court métrage, 1969.
- SEMBENE, Ousmane, *Tauw*, court métrage, drame, 24mn, 1970.
- SEMBENE, Ousmane, *Emitai*, DVD, diola, st français, fiction, 1heues et 43 minutes, Paris, MTM, 1971.
- SEMBENE, Ousmane, *Basket africain aux jeux olympiques de Munich* (documentaire), 1972.
- SEMBENE, Ousmane, *L'Afrique aux olympiques* (documentaire), 1973.
- SEMBENE, Ousmane, *Xala*, DVD, long métrage, wolof, st français, 128 minutes, Paris, M3M, 1974.
- SEMBENE, Ousmane, *Ceddo*, DVD, wolof, st français, fiction, 120 minutes, Paris, M.T.M, 1976.
- SEMBENE, Ousmane, *Camp de Thiaroye*, DVD, français/wolof, fiction, 148 minutes, Paris, M.T.M, 1988.
- SEMBENE, Ousmane, DVD, *Guelwaar*, long métrage, 105 minutes, Paris, M3M, 1992.
- SEMBENE, Ousmane, *Héroïsme au quotidien*, 1999.
- SEMBENE, Ousmane, *Faat Kiné*, DVD, long métrage, 1h57mn, Paris, M3M, 2000.
- SEMBENE, Ousmane, *Le Moolaadé*, DVD, long métrage en couleur, 117 minutes, Paris, Médiathèque des Trois Mondes, 2004.

Essais, travaux de thèse sur Sembène Ousmane. Littérature et cinéma.

- BESTMAN, Martin T, *Sembène Ousmane : Romancier et les fonctions socioesthétiques du roman négro-africain*, Université Laval, 1972 (thèse).
- BONFENDA, Khonde, *Le néo-bourgeois de Dakar, d'après Sembène Ousmane*, Université de Montréal, 1991, (M.A.)
- GOMIS, F., *Histoire critique de la littérature sénégalaise francophone des origines à 1961*, Dakar, Université de Dakar, 1982, Thèse de 3^e cycle, 539 p.
- LANTHIEZ, Marie A. –Schweitzer, *Ousmane Sembène, romancier de l'Afrique émergente*, University of British Columbia, 1976 (thèse).
- MURPHY, David, *Imagining Alternatives in Film and Fiction-Sembène*, Oxford, Africa World Press Inc., 2001.
- PFUFF, Françoise, *The cinema of Sembène Ousmane*, New York, Londres, 1984 « Sembène Ousmane », *CinémaAction*, n° 34, 1995.
- ROUCH, Alain et CLAVREUIL, Gérard, « Sénégal », *Littératures nationales d'écriture française : Histoire et anthologie*, Paris, Bordas, 1986.
- RUFA'I, Ahmed, *L'image de la femme africaine dans l'œuvre d'Ousmane Sembène*, Université de Sherbrooke, 1983, (M.A).
- VIEYRA, Paulin Soumanou, *Ousmane Sembène : cinéaste. Première période 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, 1972.

Interviews & articles sur Sembène Ousmane.

ENAGAN, Yénoukoumé, « *Sembène Ousmane, la thèse marxiste et le roman* », in
Peuples noirs. Peuples africains, n° 11, sept.-Oct. 1979, p 121.

HAFFNER, Pierre, « Der Widerstandskämpfer, Sembène Ousmane », dans *Revue pour le cinéma français* (CICIM), n° 27-28, Institut français de Munich, 1989, p. 76-92 (une interview de 1977).

HOWLETT, Jacques, *interview* de Sembène Ousmane, dans *Jeune Afrique*, n° 191 du 27 janvier 1973, in *Littératures francophones, dix-neuf classiques*, p 228.

HUANNOU, Adrien, « *Xala : une satire caustique de la société bourgeoise sénégalaise* », *Présence Africaine*, n° 103, 3^e trim. 1977, pp. 145-157.

NIANG, Sada et GADJIGO, Samba, « Interview with Ousmane Sembène », *Research in African Literatures*, 26 :3 (Automne 1995), p.p 174-178.

Approches critiques sur l'œuvre de Sembène Ousmane.

ABASTADO, Claude, « *Les bouts de bois de dieu* » de Sembène Ousmane, N.E.A.,

1984.

BESTMAN, M.T., *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*,

Naaman, 1981.

DIOUF, Madior, *Comprendre Véhi-Ciosane et Le mandat d'Ousmane Sembène*, éd.

Saint Paul, 1986.

GADJIGO, Samba, *Ousmane Sembène, une conscience africaine, **genèse d'un destin***

Hors du commun, Paris, Homnisphères, 2007.

GOURDEAU, Jean-Pierre, « *Les bouts de bois de dieu* » de Sembène Ousmane,

Bordas, 1984 (*Lectoguide francophonie*).

MAKONDA, Antoine, « *Les bouts de bois de dieu* » de Sembène Ousmane : étude

critique, Nathan/N.E.A., 1985 (une œuvre, un auteur).

MINYONO-NKODO, M.F., *Comprendre « Les bouts de bois de dieu »* de Sembène

Ousmane, Saint Paul, Les Classiques Africains, 1979.

Ousmane Sembène et Assia Djebar, L'Harmattan (Paris) 1996.

OJO S., Ade, André Malraux et Sembène Ousmane : peintre du prolétaire, in revue

Neohelicon, 1991, vol.18, n°1, pp.117-154.

Cinéma.

LABARRERE, André Z., *Atlas du cinéma*, Paris, La Pochothèque, 2002.

NIANG, Sada (sous la direction de), *Littérature et cinéma en Afrique francophone*,

VERNET, Marc, «Flashback», *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980.

VIEYRA, Paulin Soumanou, *Sembène Ousmane, cinéaste*, Présence Africaine, 1972.

Collections Approches.

VIEYRA, Paulin Soumanou, *Réflexions d'un cinéaste africain*, présentation par Pierre Haffner, postface par Tahar Cheriaa, Bruxelles, OCIC, 1990, posthume. VIEYRA, Paulin Soumanou, *Le cinéma africain des origines à 1973* (tome 1). Paris, Présence Africaine 1975.

VIEYRA, Paulin Soumanou, *Le cinéma au Sénégal*. OCIC/L'Harmattan, Brussels/Paris, 1983, 170 pages, illustrations.

VIEYRA, Paulin Soumanou, *Le cinéma et l'Afrique*. Paris, Présence Africaine, 1969.

Autres références sur le cinéma.

AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion 2005, p.12.

BARLET, Olivier, « Afrique noire : la fin des salles ? » in *Cahiers du cinéma*, septembre 2005, p.62-63.

BARLET, Olivier, « Postcolonialisme et cinéma : de la différence à la relation », in *Africultures* n°28, mai 2000, dossier Postcolonialisme : inventaire et débats, L'Harmattan, p.56-65.

BARLET, Olivier, « Les nouvelles stratégies des cinéastes africains », in *Africultures* n°41, dossier « L'Africanité en questions », octobre 2001, L'Harmattan.

BARLET, Olivier, « Les nouvelles écritures francophones des cinéastes afro-européens », in « Ecritures dans les cinémas d'Afrique noire », revue *CiNéMAS* vol.11/ n°1, Montréal, automne 2000.

BARLET, Olivier, « Du cinéma métis au cinéma nomade, défense du cinéma », in *Africultures* n°62, dossier Métissages : un alibi culturel ?, janvier-mars 2005, l'Harmattan.

BORY, J.L., *Questions au cinéma*, Stock, 1973.

CORVI, Nicole et SALORT, Marie-Martine, *Le cinéma, un art, une industrie*, Paris Hatier 1983.

DESIRE, Momar Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, les carrefours mobiles*, collection Images plurielles, L'Harmattan 2004.

FRODON, Jean-Michel, *La projection nationale*, Odile Jacob 1998, p.187.

LOMBARD, Adler et Thérèse, émission réalisée par Pierre Desfons, France 2 télévision.

MARESCHAL, Georges, *Les techniques cinématographiques*, (3 tomes), Paris, IDHEC, 1963.

Ministère des affaires étrangères, *Soutenir le cinéma du Sud, évaluation rétrospective de la coopération française dans la Zone de Solidarité Prioritaire (1991- 2001)*, DGCID, série évaluation n°67, avril 2003.

Les grands entretiens du Cercle de minuit, Edouard Glissant interrogé par Laure

MIQUEL, Robert, *Technique moderne du cinéma sonore*, Paris, Société des Editions Radio, 1955.

NJAMI, Simon, « chaos et métamorphose », catalogue de l'exposition *Africa Remix*.

PINEL, Vincent, *Techniques du cinéma*, Paris, Puf, 1981.

WYN, Michel, *Initiation aux techniques du cinéma*, Paris, Eyrolles, 1^{ère} éd., 1956.

- *Le cinéma et ses techniques*, Paris, Edition Techniques européennes, 5^{ème} édition, 1975.

Essais et ouvrages théoriques. Littérature africaine.

BRIERE A., Eloïse, *Le roman camerounais et ses discours*, Editions Nouvelles du Sud, 1993.

CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

CESAIRE, Aimé « Culture et colonisation », in *Présence Africaine*, n°8-9-10, Juin-Novembre, 1956.

CESAIRE Aimé, « L'homme de culture et ses responsabilités » in *Présence Africaine* n° 24-25, Février-mai, 1959.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature Nègre*, Armand Colin, 1974.

DAMAS, Léon Gontran, *Misère noire*, in *Esprit*, n° 8, 11 juin 1939.

DIOP, Cheikh Anta, *L'Afrique noire pré-coloniale, Etude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique noire de l'Antiquité à la formation des états modernes*, Paris, Présence Africaine, 1960.

- DIOP, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais : écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal : des origines à 1992 : de la lettre à l'allusion*, Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995.
- DIOP, Papa Samba, *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FANON, Frantz, **Racisme et culture**, in *Présence Africaine* 9-10, juin-novembre 1956.
- FANON, Frantz, « Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération », in *Présence Africaine*, n° 24-25, Février-mai 1959.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1^{re} édition 1961.
- FONKOUA, Romuald & HALEN, Pierre, *Les champs littéraires africains*, Karthala, 2001, Textes réunis par eux avec la collaboration de Katharina STÄDTLER.
- GABRIEL, Arboussier, *Les problèmes de la culture in Europe*, n° 41-42, mai-juin 1949.
- HUANNOU, Adrien, *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux Etats-Unis d'Amérique*, L'Harmattan, 1993.
- HUGON, Monique et aliu, **Littératures francophones, Afrique-Caraïbes-Océan Indien**, dix-neuf classiques, CLEF, 1994.
- KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 2^o Édition, 1965.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, littérature de 1918 à 1981, EDICEF, 1987.

- MATESO, Locha, *Littérature africaine et sa critique*, Acct-Karthala, 1986.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement*, SILEX / ACCT, 1984.
- N'DIAYE, Jean Pierre, *Elites africaines et culture occidentale. Assimilation ou résistance ?*, Paris, Présence africaine, 1969.
- N'DIAYE, Jean Pierre, « Empêcher l'éclosion d'une pensée africaine », in *Jeune Afrique*, n° 513, 13/10/1970.
- N'DIAYE, Jean Pierre, *La jeunesse africaine face à l'impérialisme*, Paris, Maspero, 1971.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, 1994.
- NKASHAMA, Ngandu, *Comprendre La littérature africaine écrite*, Saint-Paul, 1979.
- SADJI, Abdoulaye, **Littérature et colonisation**, in *Présence Africaine*, n° 6, 1° Trimestre 1949.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

Ouvrages et études critiques littéraires.

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris Seuil, collec.1973.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Grasset, 1985. Biblio Essais.
- ECO, Umberto, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, Collection « Points » 1965.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Grasset et Fasquelle, 1992.

- ESCARPIT, Robert et collab. *Littérature et Société. Eléments pour une sociologie de la littérature*. Flammarion, 1970.
- GENETTE, Gérard, *Figures 2*, Editions du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures 3*, Paris Seuil, 1972.
- GLEIZE, Joëlle, *Le Double Miroir*, Hachette, 1992.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.
- GREIMAS, A. J., *Du Sens 2*, Paris Seuil, 1983.
- GRILLET-Robbe, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, puf 1984
- HAMON, Philippe, *La bête humaine d'Emile Zola*, Paris Gallimard, 1994.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève Librairie
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles Mardaga, 1985.
- JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées 1978.
- JAUSS, H. R., *Pour une herméneutique littéraire*, 1988
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, P.U.F 1992.
- JOUVE, Vincent, *La lecture*, Hachette, 1993.
- LEENHARDT J. & JOZSA. P., *Lire la lecture*, Paris Le Sycomore, 1982.
- MAURIAC, F., *Le romancier et ses personnages*, Paris, Corrèa, 1933.
- Le texte littéraire, non-référence auto-référence ou*

référence fictionnelle ? In texte 1, Toronto, Trinity Collège, 1982.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, 1986, Collection
« Critique »

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, Collection « critique » 1989.

PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris Seuil, 1970.

RECCHIONI-Kerbrat, *Lecteurs et lectures*, Colloque de Nantes, 1979.

RECCHIONI-Kerbrat, *La lecture littéraire*, colloque de Reims, Paris Clancier-
Guénaud, 1987.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973.

RIFFATERRE, M., *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du Soupçon*, Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1947.

WOOLF, V., *L'art du roman*, Paris Seuil, 1963.

Ouvrages d'analyse textuelle.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris Seuil, 1977.

BAUDRILLARD, J., *De la séduction*, Paris Galilée, 1979.

BELLEMN NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris PUF 1978.

BELLEMIN NOËL, Jean, *Interlignes 2. Explorations Textanalytiques*

BOYER, P., *Anthropologie : état des lieux*, Paris, Le livre de poche, 1986.

GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris Minit, 1973

HENRI, Wallon, *L'évolution psychologique de l'enfant* Paris Colin, 1941.

« objet » Presses Universitaires de Lille, 1991.

MANNONI, O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris Seuil, 1969.

MAX, Scheler., *Nature et forme de la sympathie*, Paris Payot, 1950.

RIPOLL, R., *Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola*, in les

Cahiers naturalistes, 32, 1966.

SARTRE, Jean Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris Hermann,

1960.

STRAUSS-LEVI C., *Anthropologie structurale*, Paris Plon, 1958.

Diverses revues périodiques traitant des sujets littéraires.

ANQUETIL, Gilles, **Le message de Derrida**, in *Le nouvel Observateur*, n° 2084, du

14 au 20 octobre 2004, p.p. 50 à 52.

TOURNIER, Isabelle, **Balzac-hypertexte**, in *Magazine littéraire*, n° 373-Février 1999, pp. 63

à 65.

Table des matières.

Introduction.....4

Plan.....16

Première partie.

**Les conditions préalables pour l'analyse et
l'approche anticipative et idéologique du
texte de Sembène Ousmane.....22**

Introduction.....23

Chapitre I

Lecture biographique

1-Casamance et Sembène Ousmane en son enfance.....	25
1.1-L'école.....	31
1.2-L'école de la vie.....	33

Chapitre II

1- L'écriture.....	40
1.1- La lecture.....	48
1.2- Le lecteur et les pièges des mondes possibles.....	54

1.3-Le lecteur de Sembène.....58

1.3.1- Le réaliste.....62

1.3.2- L'humaniste.....65

Chapitre III

Les intellectuels africains dans le roman.....68

1-Les personnages.....70

1.1-Contre l'obscurantisme.....72

1.2-Pour l'indépendance.....81

1.3-Pour le développement.....84

Chapitre IV

L'approche anticipative de l'œuvre.....88

1-Le système narratif et l'anticipation lectorale.....91

1.1-Les scénarios collectifs.....102

1.2-Les scénarios intertextuels.....112

1.3-Le créateur du texte.....121

Chapitre V

1-L'approche du roman *Xala*.....129

1.1-L'approche des deux premières œuvres de

Sembène Ousmane. <i>Le docker noir</i> et <i>Ô pays, mon beau peuple</i>.....	137
--	------------

Deuxième partie.

La réalité de l'être romanesque, examinée en terme d'effet de vie et vue à travers une lecture d'identification.....	152
---	------------

Chapitre I

Introduction.....	153
1-Le nom du père, personnage comme personne.....	157

1.1-La description des pensées.....164

1.2-La vie narrative du personnage.....169

Chapitre II

**1-La lecture et les sentiments du personnage dans le texte
de Sembène Ousmane.....172**

Chapitre III

1-La sympathie dans la lecture culturelle.....176

Troisième partie

De la lecture du roman à la lecture du cinéma.....181

Introduction.....182

Chapitre I

1-La nouvelle pratique d'expression libre, en images et en signes...185

Chapitre II

**1-Le cinéaste pour son public, ou les vraies raisons du passage
du texte à la caméra.....191**

**1.1-Le cinéma et ses difficultés pour sa bonne diffusion
au public.....197**

Chapitre III

- 1-Le personnage de la femme, avant 1960, vue à travers
la lecture visuelle.....203**
- 1.1-La rébellion du personnage de la femme africaine vue après 1960
sur l'écran.....211**

Chapitre IV

- 1-Le film, *Le Moolaadé* et l'œil du critique.....217**

Chapitre V

- 1-Le cinéma africain dans le monde. Autre public.....226**

Chapitre VI

- 1-Le spectateur et les perspectives d'avenir du cinéma africain.**

Sembène Ousmane.....	230
Conclusion générale.....	235
Remerciements.....	245
Bibliographie.....	247
Table des matières.....	262