

Études littéraires africaines

Ousmane Sembène, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire

Edoardo Cagnan



Number 49, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073866ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073866ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cagnan, E. (2020). Ousmane Sembène, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire. *Études littéraires africaines*, (49), 141-155.
<https://doi.org/10.7202/1073866ar>

Article abstract

As a new agent in the Senegalese literary field, who was initially excluded by intellectual and editorial circles, and an opponent to Negritude and Senghor's politics, Ousmane Sembène was not able to produce a proper paratext about his work. After having shown Sembène's editorial trajectory, this article analyses the rhetorical strategies that transform the peritext and the text itself into spaces which enable Sembène to legitimize his work and present himself as a popular writer.

OUSMANE SEMBÈNE, 1956-1966 : S'OCTROYER UNE PLACE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE

RÉSUMÉ

Nouvel agent du champ littéraire sénégalais, initialement exclu des cercles intellectuels et éditoriaux, contestataire à l'égard des thèses de la Négritude et des politiques de Senghor, Ousmane Sembène ne parvient pas à produire un véritable paratexte qui s'exprime sur son œuvre. Après avoir parcouru la trajectoire éditoriale de Sembène, cet article analyse les stratégies rhétoriques qui font du péri-texte et du texte lui-même autant de lieux de légitimation de l'œuvre. Ainsi l'auteur parvient-il à s'attribuer une place d'écrivain populaire.

Mots-clés : Ousmane Sembène – littérature africaine – francophonie – champ littéraire – positionnement – analyse du discours – écrivain populaire – métalepse – institution.

ABSTRACT

As a new agent in the Senegalese literary field, who was initially excluded by intellectual and editorial circles, and an opponent to Negritude and Senghor's politics, Ousmane Sembène was not able to produce a proper paratext about his work. After having shown Sembène's editorial trajectory, this article analyses the rhetorical strategies that transform the peritext and the text itself into spaces which enable Sembène to legitimize his work and present himself as a popular writer.

Keywords : Ousmane Sembène – African literature – francophone literature – literary field – positioning – discourse analysis – metalepsis – institution.

*

Dans son premier long-métrage, *La Noire de...* (1966), Ousmane Sembène apparaît à l'écran à plusieurs reprises. Contrairement aux caméos complices de Hitchcock, ou à un Pasolini qui, plus sérieusement, apparaît en élève de Giotto, le romancier et cinéaste sénégalais se filme dans un bidonville de la Médina de Dakar, d'abord en « écrivain public »¹, puis en maître de l'« école populaire »²,

¹ SEMBÈNE (Ousmane), *La Noire de...* Sénégal, 1966, 60 min. ; min. 12.

comme l'indiquent deux écriteaux. L'interprétation métaphorique de ces apparitions conduit à comprendre la place que le cinéaste souhaite s'attribuer dans et par son premier long-métrage : il souligne son utilité sociale car, à l'instar de l'écrivain public, le cinéaste « donne une voix à qui n'en a pas »³, tout en éduquant de manière inclusive et à partir d'un savoir endogène, comme le fait le maître de l'école populaire, par opposition aux formes d'instruction plus institutionnalisées que furent l'école coloniale et l'école coranique⁴. Ce message ne s'adresse pas à des critiques ou à des érudits, mais à l'ensemble des spectateurs, car il faut considérer qu'aux débuts du cinéma africain, les projections sont organisées de manière assez artisanale⁵ et, en l'absence d'une véritable industrie cinématographique, c'est le réalisateur qui se charge de la distribution : il est donc présent dans la salle aux côtés du public. Dès lors, le spectateur reconnaît le cinéaste dans le personnage qui apparaît à l'écran et accède, de ce fait, à un niveau interprétatif qui outrepassé le sens littéral : nous en concluons que l'éthos⁶ du « cinéaste populaire » que Sembène élabore discursivement dans son œuvre est inséparable d'un principe de reconnaissance de la part du public, et qu'il s'appuie sur des conditions particulières de réception et de circulation du film. Dans son œuvre littéraire, où le projet d'un éthos d'« écrivain populaire »⁷ demeure inchangé, il se trouve confronté au même défi.

En étudiant les stratégies de positionnement d'un auteur, l'analyste doit se pencher sur un ensemble hétérogène de phénomènes

² SEMBÈNE (O.), *La Noire de...*, *op. cit.*, min. 17 et 52.

³ MOURA (Jean-Marc), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 2013, 190 p. ; p. 13.

⁴ FATY (El Hadji Abdou Aziz), « Politiques linguistiques au Sénégal au lendemain de l'Indépendance. Entre idéologie et réalisme politique », *Mots : langages et politique*, n°106, 2014, p. 13-25 ; p. 15-18.

⁵ VIEYRA (Paulin Soumanou), « L'art cinématographique à la recherche de son expression africaine », intervention au colloque du Fesman, rédigée en décembre 1965, 20 p. ; p. 11 (Archives nationales du Sénégal, Dakar).

⁶ Nous employons le terme d'éthos dans le sens large qu'en donne aujourd'hui l'analyse du discours, et notamment Ruth Amossy (*La Présentation de soi : ethos et identité verbale*. Paris : PUF, coll. L'interrogation philosophique, 2010, 233 p.). Il peut donc être rapproché de la notion de *posture*, théorisée par Jérôme Meizoz (*Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Éditions Slatkine, coll. Slatkine Érudition, 2007, 210 p.), ou de la notion de *paratopie*, théorisée par Dominique Maingueneau (*Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*. Louvain-la-Neuve : L'Harmattan-Academia, coll. Au cœur des textes, 2016, 187 p.).

⁷ SIKOUNMO (Hilaire), *Ousmane Sembène : écrivain populaire*. Paris : L'Harmattan, coll. Études africaines, 2010, 298 p.

relevant aussi bien du textuel que de l'extra-textuel, et tenir compte de ce que l'auteur dit dans et sur son œuvre, tout comme de ce que disent ses commentateurs. Or, la décennie 1956-1966 correspond à la première période de l'œuvre de Sembène, depuis son entrée en littérature avec le *Docker noir* (1956) jusqu'aux premières formes de consécration au Festival mondial des Arts nègres de Dakar (Fesman, 1966), où il remporte les prix du meilleur roman pour *Véhi-Ciosane* et du meilleur long-métrage pour *La Noire de...*⁸ Nouvel agent d'un champ littéraire périphérique, pendant cette période, Sembène ne peut s'exprimer que dans les différents espaces qui composent le livre et qui deviennent, dès lors, le lieu unique où il parvient à s'attribuer cette place d'écrivain populaire, à côté de (mais on pourrait aussi dire contre) Senghor et la Négritude, qui occupaient alors une position dominante⁹. Le présent article vise à élucider certains aspects contextuels spécifiques au champ littéraire sénégalais au tournant de l'Indépendance, qui permettent de saisir, dans le sillage des approches proposées par Dominique Maingueneau, la manière dont l'œuvre crée les « conditions de légitimation de son propre dire »¹⁰.

À la marge du champ littéraire

Comme tout nouvel agent dans un champ littéraire, Sembène occupe, au début de sa carrière, une position marginale. Marginalité qui semble néanmoins être redoublée par son faible capital culturel de départ, du moins si on le compare à d'autres écrivains d'Afrique subsaharienne francophone de la même époque¹¹. À cet égard, les travaux récents de Claire Ducournau ont montré que la plupart de ces auteurs, qui se disent dominés et de ce fait se réclament d'une périphérie géopolitique et culturelle, occupent en réalité une position dominante dans les « sociétés dominées ». Cela s'explique par

⁸ MURPHY (David), « Culture, development, and the African Renaissance : Ousmane Sembène and Léopold Sédar Senghor at the World Festival of Negro Arts (Dakar 1966) », in : VETINDE (Lifoongo J.), FOFANA (Amadou T.), eds, *Ousmane Sembène and the politics of culture*. Lanham, MD : Lexington Books, coll. *After the Empire*, 2014, 202 p. ; p. 1-16.

⁹ SOUBIAS (Pierre), « Écrire après Senghor : les romanciers noirs, héritiers et liquidateurs de la négritude », *Littératures*, n°28, 1993, p. 155-66.

¹⁰ MAINGUENEAU (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993, 196 p. ; p. 122.

¹¹ Sur l'histoire, la constitution et les enjeux du champ littéraire en Afrique francophone subsaharienne, on consultera avec profit l'ouvrage collectif dirigé par Romuald Fonkoua et Pierre Halen (*Les Champs littéraires africains*. Paris : Khartala, coll. *Lettres du Sud*, 2001, 344 p.).

leur formation, allant souvent jusqu'au doctorat, et à leur réussite sociale, car ils occupent parfois les plus hautes fonctions de l'État¹². On pense notamment à l'exemple éblouissant de Senghor, agrégé de grammaire, académicien et premier président du Sénégal indépendant. Contrairement à cette tendance, Sembène termine à bâtons rompus l'école primaire, exerce pendant sa jeunesse les métiers les plus humbles (pêcheur, maçon, mécanicien et docker), s'initie à la littérature dans les bibliothèques de la CGT à Marseille, et reçoit, à l'âge de 39 ans, une brève formation en cinéma lors d'un stage au Studio Gorki de Moscou¹³.

Loin de ne constituer qu'un aspect biographique, ce parcours d'autodidacte a des répercussions sur la trajectoire éditoriale de l'auteur et, dans une démarche d'analyse du discours, sur l'évolution de son œuvre. Il ne débute ni dans des maisons d'édition de « littérature générale », ni chez Présence africaine : c'est à compte d'auteur qu'il fait paraître en 1956, aux Nouvelles Éditions Debrasse, son premier roman, *Le Docker noir*¹⁴ ; en 1957, il publie chez Le Livre contemporain *Ô Pays, mon beau peuple !* et en 1960, chez ce même éditeur, *Les Bouts de bois de Dieu*, qui rencontre un succès immédiat. S'il représente aujourd'hui l'une des plumes les plus importantes de la maison d'édition Présence africaine, il ne faut pas oublier que Sembène y est entré par la petite porte de la revue en publiant d'abord une nouvelle d'à peine deux pages en 1957¹⁵, puis « La Noire de... » en 1961¹⁶. Ce n'est qu'en 1962 qu'il parvient à publier son premier recueil, *Voltaïque* : il publiera *L'Harmattan* en 1964 et le volume *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse*, suivi du *Mandat* en 1965¹⁷. Mentionnons au passage qu'il rencontre les mêmes difficultés du côté du cinéma : les trois premiers films sont autoproduits et il faut attendre le succès de *La Noire de...* au Fesman, quand il est remarqué par André Malraux, alors Ministre de la Culture et membre du comité d'honneur du festival, pour qu'on

¹² DUCOURNAU (Claire), *La Fabrique des classiques africains : écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. Paris : CNRS Éditions, coll. Culture & Société, 2017, 442 p. ; ch. IV : « Portrait de groupe », p. 259-308.

¹³ HANNEBELLE (Guy), « Ousmane Sembène : "Je ne fais pas un cinéma de pancarte" » [Entretien], *Jeune Cinéma*, n°34, novembre 1968, p. 5-6.

¹⁴ Le manuscrit du *Docker noir* aurait d'abord été refusé par Présence africaine – GADJIGO (Samba), *Ousmane Sembène : une conscience africaine*. Paris : Éditions Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, 252 p ; p. 224.

¹⁵ SEMBÈNE (O.), « La mère... », *Présence africaine*, n° 17, 1957, p. 111-112.

¹⁶ SEMBÈNE (O.), « La Noire de... », *Présence africaine*, n° 36, 1961, p. 90-102.

¹⁷ Le catalogue de la BnF indique 1965 comme date de publication : l'ouvrage est effectivement imprimé en décembre 1965, mais le premier dépôt légal n'est enregistré qu'en 1966.

lui accorde des avances sur recettes lui permettant de réaliser *Mandabi*¹⁸.

Exclu des milieux intellectuels, avant d'être reconnu par l'édition française, Sembène doit accomplir un véritable *cursus honorum*, lequel correspond à un certain silence paratextuel : la première conférence que la critique retient, et qui nous est parvenue grâce à Paulin S. Vieyra, n'a été prononcée qu'en 1964 à Berlin¹⁹, alors que le premier entretien est en réalité un « dialogue » avec Jean Rouch, portant sur le cinéma ethnographique, paru en août 1965 dans l'hebdomadaire du PCF *France nouvelle*²⁰. Les raisons pouvant expliquer ce retard sont sans doute nombreuses et complexes : d'une part, comme le rappelle Phyllis Taoua²¹, avant la décolonisation et bien avant Internet, hormis les canaux de la Négritude dont Sembène se tenait à l'écart, les lieux qui acceptaient de relayer la parole d'un auteur africain engagé étaient fort limités ; de l'autre, il faut reconnaître que le style essayistique et la réflexion métalittéraire exigent un outillage et un recul théoriques dont l'auto-didacte était peut-être dépourvu. À la fois contextuelles et individuelles, matérielles et intellectuelles, ces raisons peuvent apparaître comme des entraves, mais devenir autant de conditions de réussite : pour un auteur qui souhaite édifier un éthos populaire, il est en effet superflu, voire périlleux, de s'exprimer sur son œuvre dans des lieux et dans un langage qui s'avèrent à tout point de vue inaccessibles pour le peuple qu'il voudrait atteindre.

Toujours est-il qu'il n'est pas d'œuvre sans une pensée plus générale de la littérature, sans un discours qui redéfinit les normes de l'institution littéraire, en permettant à l'auteur de s'y attribuer une place. À défaut de pouvoir dissocier son œuvre littéraire d'un discours d'escorte portant sur celle-ci, ce n'est que dans les différents

¹⁸ SEMBÈNE (O.), « Entretien », *Souffles*, n°16-17, 1969-1970, p. 50.

¹⁹ SEMBÈNE (O.), « L'image cinématographique et la poésie africaine » [Intervention orale à la rencontre internationale des poètes, Berlin, 22-27 septembre 1964], in : VIEYRA (P.S.), *Sembène Ousmane, cinéaste. Première période : 1962-1971* [1972]. Paris : Présence africaine, coll. Approches, 2012, 244 p. ; p. 165-173. Précisions que, bien qu'elle n'ait pas été retenue par la critique, la première conférence de Sembène avait été prononcée au Congrès de Tachkent en 1958 – SEMBÈNE (O.), « Intervention à la Conférence des Écrivains des pays d'Asie et d'Afrique » (5-8 octobre 1958 à Tachkent, URSS), *La Nouvelle Critique*, n°101, 1958, p. 133-138.

²⁰ CERVONI (Albert), ROUCH (Jean), SEMBÈNE (O.), « Le cinéma et l'Afrique » [dialogue], *France nouvelle, hebdomadaire central du Parti Communiste français*, n°1033, 4-10 août 1965, p. 17-19.

²¹ TAOUA (Phyllis), « Présentation : le rendez-vous d'Ousmane Sembène avec la modernité africaine », *Études littéraires africaines*, n°30, 2010, p. 6-19 ; p. 7.

espaces qui composent le livre, en marge du texte proprement dit et par le texte lui-même, que Sembène parvient à inscrire son processus de légitimation énonciative.

En marge du texte

Suite aux travaux de Gérard Genette, on sait évaluer les valeurs poétique, pragmatique et institutionnelle du péri-texte. En effet, s'adressant à un public plus large que celui des lecteurs véritables, ces marges de l'œuvre jouent un rôle crucial dans le positionnement de l'auteur sur le marché éditorial et dans le champ littéraire. Or, qu'il s'agisse de discours allusifs comme les dédicaces et les épigrammes, ou de préfaces, le péri-texte sembénien semble témoigner du souci quelque peu surprenant de ne pas inscrire ses œuvres dans les rituels attendus du milieu littéraire.

Au lieu de dédier son premier roman à un pair, comme Baudelaire avait dédié ses *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier pour s'inscrire *ipso facto* dans le Parnasse, Sembène dédie *Le Docker noir* à sa mère :

Je dédie ce livre à ma mère, bien qu'elle ne sache pas lire...
Penser qu'elle promènera les doigts suffit à mon bonheur.

S.O.²²

Cette adresse à la mère, analphabète, constitue un acte de communication paradoxal à bien des égards : elle souligne d'emblée l'origine modeste de l'écrivain²³ et communique au lecteur factuel que le public idéal, à l'instar de cette destinataire spirituelle, est inatteignable à cause du médium même de l'œuvre²⁴. Exilé plus que réconcilié avec le cénacle de l'écriture, Sembène affiche un rapport conflictuel avec son public et son art²⁵, refuse d'être rangé parmi les « littérateurs », mais parvient par là même à définir un éthos qui lui confère une place d'écrivain populaire.

²² SEMBÈNE (O.), *Le Docker noir* [1956]. Paris : Présence africaine, 1973, 219 p. ; p. 3.

²³ *Le Premier Homme*, roman posthume d'Albert Camus, l'écrivain nobélisé qui décide par cette œuvre autobiographique de décrire son enfance algérienne dans une famille modeste de Pieds-noirs, commence par la même communication paradoxale : « À toi qui ne pourras jamais lire ce livre » – CAMUS (A.), *Œuvres complètes. Tome IV (1957-1959)*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, n°549, 2008, p. 741.

²⁴ KANE (Mohamadou), « L'écrivain africain et son public », *Présence africaine*, n°58, 1966, p. 8-31.

²⁵ MONGO-MBOUSSA (Boniface), « Sembène Ousmane et la question de l'oralité », *Présence africaine*, n°179, 2009, p. 152.

Toutefois, cette place ne peut pas seulement être postulée, il faut qu'elle soit réelle, ce à quoi s'attelle le romancier sénégalais dès les épigraphes. Au lieu de proposer des citations d'auteurs, qui auraient inspiré l'œuvre²⁶, les épigraphes de Sembène sont autographes et ont été rédigées pour les romans qu'elles inaugurent. Et cet écart par rapport à la convention se poursuit jusque dans le style. En effet, si leur contenu se veut aussi édifiant que celui d'une citation que l'on mettrait en exergue, et parvient à établir une filiation énigmatique avec le roman²⁷, leur littéarité est atténuée au moyen de formes énonciatives qui relèvent plutôt de la *doxa* populaire :

L'amour ne se soucie pas plus de caste ni de race, que le sommeil d'un grabat.

J'allais en quête de l'amour et je me suis perdu...²⁸

Ici, c'est moins l'épanchement lyrique de la deuxième phrase que le caractère proverbial de la première qui fait de cette épigraphe d'*Ô Pays, mon beau peuple !* une énonciation « aphorissante »²⁹. La reprise des traits stylistiques typiques du proverbe – le présent gnominique et l'analogie saisissante – rend la phrase mémorable et mémorisable, mais c'est la reconnaissance collective dont bénéficie l'hyperénonciateur populaire, réel ou simplement pastiché, qui justifie la mise en exergue de l'énoncé.

S'il se limite, au tout début de sa carrière, à un péritexte allusif et par conséquent à un positionnement oblique, lorsqu'il devient une plume légitime de Présence africaine, Sembène échafaude un véritable « discours préfaciel ». Or, dès le XIX^e siècle, les auteurs commencent à se moquer du rituel des préfaces, qui visent plus à situer l'œuvre dans l'histoire littéraire, et l'auteur dans le champ littéraire, qu'à renseigner le lecteur³⁰. Le romancier sénégalais semble alors éviter soigneusement le terme de « préface », lui préférant celui d'« Avertissement de l'auteur » dans *L'Harmattan* et, encore plus radical, l'anonymat du blanc typographique pour le texte qui introduit *Véhi-Ciosane*.

²⁶ GENETTE (Gérard), *Seuils*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1987, 388 p. ; p. 153-6.

²⁷ GENETTE (G.), *Seuils*, *op. cit.*, p. 160-161.

²⁸ SEMBÈNE (O.), *Ô Pays, mon beau peuple !* Paris : Presses Pocket, 1957, 187 p. ; p. 3.

²⁹ MAINGUENEAU (D.), *Les Phrases sans texte*. Paris : Armand Colin, coll. U Linguistique, 2012, 177 p. ; p. 22.

³⁰ LUNEAU (Marie-Pierre), SAINT-AMAND (Denis), « En guise de préface », in : ID., *La Préface : formes et enjeux d'un discours d'escorte*. Paris : Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2016, 408 p. ; p. 13.

Cependant, s'il est vrai qu'il cède à ce rituel d'écriture, il ne le fait que pour mieux affirmer l'enracinement populaire de son œuvre, loin de l'intellectualisme et de l'autotélisme métalittéraires :

Je ne fais pas la théorie du roman africain. Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était, non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous sous l'arbre du palabre les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple ³¹.

Refusant les subtilités de l'histoire du genre, mais se revendiquant de la tradition orale africaine, Sembène propose dans *L'Harmattan* une définition tout à fait personnelle du griot, plus adaptée au nouveau contexte postcolonial ³². Aussi dissimule-t-il la nature nécessairement consensuelle de la parole du conteur traditionnel, qui s'élabore dans un rapport direct avec son auditoire ³³. Au contraire, afin de légitimer sa propre énonciation romanesque, il conteste un événement de l'histoire récente, le Référendum constitutionnel du 28 septembre 1958 : au Sénégal, 97 % des votes avait en effet été favorable à de Gaulle et au maintien des États ouest-africains au sein de la Communauté française.

En dépit de ce tour rhétorique, la figure du griot ne semble pas à même de positionner le romancier sénégalais et son œuvre dans le champ littéraire africain. Elle avait d'ailleurs déjà été récupérée par le mouvement de la Négritude, et notamment par Birago Diop, dont Léopold Sédar Senghor avait préfacé *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* ³⁴ : elle risquait donc d'homologuer Sembène plutôt que de le différencier. Dès lors, le texte qui introduit *Véhiciosane*, rédigé un an après la publication de *L'Harmattan*, se profile comme une tentative de repositionnement. Après avoir fait allusion au caractère scabreux du sujet abordé dans la nouvelle (le tabou de l'inceste) et aux réactions qu'elle a provoquées chez plusieurs

³¹ SEMBÈNE (O.), « Avertissement de l'auteur », in : ID., *L'Harmattan*. Paris : Présence africaine, 1964, 302 p. ; p. 1.

³² NZBATSINDA (Anthète), « Le griot dans le récit d'Ousmane Sembène : entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine », *The French Review*, vol. 70, n°6, 1997, p. 865-872 ; p. 867.

³³ TINE (Alioune), « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence africaine*, n°133, 1985, p. 99-121 ; p. 113.

³⁴ SENGHOR (Léopold Sédar), « D'Amadou-Koumba à Birago Diop » [1958], in : ID., *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964, 446 p. ; p. 241-251.

« AFRICAINS » avec lesquels l'auteur affirme s'être entretenu – ce qui fait déjà de Sembène une figure dissidente et contestataire –, il attaque frontalement la Négritude :

La débilité de l'HOMME DE CHEZ NOUS – qu'on nomme notre AFRICANITÉ, notre NÉGRITUDE – et qui, au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme – que l'un de nous le crie avant de mourir – est la grande tare de notre époque ³⁵.

L'écrivain populaire se repositionne en se démarquant de la Négritude dont il critique la conception essentialiste qui conduit à une mystification de la société traditionnelle africaine ³⁶ : force est de constater, néanmoins, que « la vénalité, le népotisme [et] la gabegie » ne constituent pas des arguments littéraires ou culturels, mais des arguments politiques. Puisque sa polémique s'étend au-delà des tensions intrinsèques au champ littéraire pour porter sur ce qui est susceptible de concerner directement le peuple, à savoir la « malgouvernance », le fait d'aller à l'encontre du consensus populaire correspond à « l'opposition homéopathique » ³⁷ dont parle Blandine Stefanson : Sembène endosse ce rôle inconfortable, typique de l'écrivain marxiste, qui consiste à blâmer le peuple pour améliorer ses conditions de vie et envisager une transformation, tout en restant attaché aux éléments fonciers du « folklore ». C'est sans doute pour cette raison que le romancier conclut sa préface par une inscription dans un espace-temps *wolof*, « *Ndakaru, Gamu 1965* » ³⁸, préférée à sa traduction française qui serait « Dakar, octobre-novembre 1965 ».

Par le texte

Évoluant en marge des cercles intellectuels et de leurs lieux d'édition, c'est dans l'espace même du livre que Sembène s'exprime sur son œuvre. Nous n'avons examiné jusqu'à présent que le péri-

³⁵ SEMBÈNE (O.), *Le Mandat* précédé de *Véhi-Ciosane*. Paris : Présence africaine, 1966, 196 p. ; p. 16.

³⁶ MURPHY (David), *Sembène : imagining alternatives in film and fiction*. Oxford : James Currey, 2000, XI-275 p. ; p. 10-39 ; BERTY (Valérie), *Sembène Ousmane (1923-2007) : un homme debout*. Paris : Présence africaine, 2019, 233 p. ; p. 42-43.

³⁷ STEFANSON (Blandine), « Sembène écrivain : l'opposition homéopathique », *Africultures*, n°76, 2009, p. 110-116.

³⁸ SEMBÈNE (O.), *Véhi-Ciosane*, *op. cit.*, p. 17.

texte, mais nous pouvons constater que, au regard de l'exemple cinématographique de *La Noire de...* qui inaugure notre réflexion, le texte lui-même est conçu comme un espace d'autolégitimation énonciative. Dès lors, le discours romanesque porte en lui son propre « mode d'emploi », qui est à la fois produit et condition de la scénographie populaire des œuvres de Sembène. Dans la panoplie des procédés, nous n'analyserons ici que des passages où le discours fictionnel se trouve questionné soit par l'irruption du monde extra-textuel (les métalèses), soit par une réflexion métatextuelle (les mises en abyme).

Brouillage entre le textuel et l'extra-textuel à travers l'insertion de l'auteur et/ou du lecteur, la métalèse apparaît, à la suite des travaux de Genette, comme une figure de rhétorique qui opère au niveau du récit tout entier³⁹. Cette « porosité du réel et de la fiction » possède, d'après Christelle Reggiani, une véritable portée politique dans la mesure où elle définit « la part de fiction [...] susceptible de faire la substance de notre vie, médiant notre rapport au monde »⁴⁰. Elle s'avère un procédé incontournable pour l'écrivain populaire qui doit affirmer la pertinence sociale du travail littéraire. La nouvelle « Le Voltaïque » apparaît comme un mythe fondateur qui retrace l'origine d'une pratique désuète dans l'Afrique contemporaine, mais typique des sociétés traditionnelles, celle de la scarification. Cependant, contrairement aux mythes fondateurs transcrits par un Hésiode par l'intermédiaire des Muses, la transmission orale et le choc de la modernité ont fait oublier l'origine de cette pratique, qui est reconstituée sous l'arbre à palabres à travers une concertation populaire :

On venait des villages les plus reculés, pour consulter la grand-mère. Et au long des ans, et des siècles, on vit apparaître des diversités de balafres sur le corps de nos Ancêtres.

Voilà comment nos Ancêtres eurent des marques.

Ils refusaient d'être esclaves.

Saër avait fini son exposé.

Lecteurs, qu'en pensez-vous ?⁴¹

³⁹ GENETTE (G.), *Métalèses : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 2004, 131 p. ; p. 7.

⁴⁰ REGGIANI (Christelle), *Éloquence du roman : rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*. Genève : Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2008, 230 p. ; p. 178-179.

⁴¹ SEMBÈNE (O.), « Le Voltaïque », in : ID., *Voltaïque / La noire de...* [1962]. Paris : Présence africaine, 1971, 219 p. ; p. 216.

Après l'espace typographique, qui marque le passage du narrateur second (intradigétique) au narrateur extradigétique, le pronom « vous » ne convoque pas dans l'espace de la nouvelle le lecteur singulier, conformément à la convention occidentale et au vouvoiement français, mais *les* lecteurs, ce qui permet de transposer la dynamique de la concertation populaire de ce que la nouvelle raconte à la narration elle-même. Comme l'affirme Xavier Garnier, « le peuple est pour Sembène une matrice énergétique précisément dans la mesure où il [...] fait corps avec son art, se coule dans les rouages de ses œuvres et en est un vecteur essentiel »⁴². Exploitant la valeur conative de cette métalepse, Sembène a pour ambition de redéfinir, du moins virtuellement⁴³, les codes de réception véhiculés par le support du texte imprimé, afin de récupérer les paradigmes propres à l'oralité. Ainsi la lecture n'apparaît-elle plus comme une activité privée, mais comme un acte social.

L'ancrage populaire de la nouvelle « Le Voltaïque », publiée deux ans après les Indépendances, découle d'une vision encore euphorique de la tradition, vouée cependant à se transformer au fil du temps, et à céder le pas à une posture d'auteur bien moins solidaire :

Et, si un jour, il vous arrivait d'aller dans le niaye et dans ce village de Santhiu-Niaye, ne leur posez pas de questions. De moi, ils vous diront peut-être : Il est venu une fois.

Cette unique fois me suffit.

Ndakaru – Gamu 1965⁴⁴

Dans cette métalepse qui conclut *Véhi-Ciosane*, Sembène revendique son étrangeté par rapport à la communauté dont il parle, et de ce fait, une auctorialité qui lui confère un regard singulier. Réaffirmant ce statut de voix dissidente qu'il s'était déjà attribué dans la préface et « s'inscrivant *en personne* dans son texte »⁴⁵ par le biais de la métalepse, l'écrivain érige son œuvre et sa propre vie en modèles alternatifs à la société ancestrale des Niayes⁴⁶, dont la nouvelle vient

⁴² GARNIER (Xavier), « Énergies populaires et dynamique narrative dans l'œuvre d'Ousmane Sembène », *Poétique*, n°184, 2018, p. 221-232 ; p. 222.

⁴³ MALINA (Debra), *Breaking the Frame : Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus : The Ohio State University Press, coll. The theory and interpretation of narrative series, 2002, 184 p. ; p. 132.

⁴⁴ SEMBÈNE (O.), *Véhi-Ciosane*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ REGGIANI (C.), *Éloquence du roman*, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁶ Les Niayes sont une zone géographique parallèle à la Grande-Côte du Sénégal, entre la presqu'île du Cap-Vert et Saint-Louis. Sembène emploie le singulier pour revenir à l'orthographe *wolof* : « Le niaye est au singulier en wolof. Les coloni-

de dénoncer les tares, et à cette Négritude qui désormais, dans le contexte postcolonial et d'après Sembène, n'exalterait la « civilisation négro-africaine » que pour mieux exercer un pouvoir tyrannique sur le peuple ⁴⁷ :

Certes, la solidarité raciale existe, mais elle est suggestive. Cela est si vrai que la solidarité raciale n'a pas empêché les assassinats, les détentions illégales, les emprisonnements politiques des dynasties régnantes d'aujourd'hui en Afrique noire ⁴⁸.

Autre forme de transtextualité, la présence de mises en abyme crée un brouillage non pas entre le réel et la fiction comme dans la métalepse, mais entre deux niveaux de fiction, qui s'enchevêtrent souvent au moyen de commentaires métatextuels. Contrairement à l'esthétique baroque ou postmoderne, dans le cas de Sembène, le métadiscours relève moins d'un questionnement ontologique sur la littérature que d'un but didactique découlant du contexte de réception : au moment de la lecture, il fournit au public visé, généralement dépourvu de recul théorique, les outils critiques indispensables à la compréhension du projet esthétique de l'œuvre et à la reconnaissance du positionnement de l'auteur. Il n'est donc pas surprenant que ces séquences métalittéraires, présentes dès *Le Docker noir*, soient parfois fort explicites :

C'est contre ces cadences infernales que les anciens luttaient... la vie chère, la guerre d'Indochine... Et à cause de nous, leur lutte a avorté, ils n'ont pas eu satisfaction. Tu aspiras à devenir un 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. Des milliers comme toi sont étouffés. Les scissionnistes nous divisent, tu ne verras pas un représentant syndical ici, si ce n'est la C.G.T. Il est bien dommage que tu ne voies pas plus loin que ta plume ! ⁴⁹

La simplicité du message risque, néanmoins, de dissimuler un acte communicationnel bien plus complexe. Le protagoniste, Diaw Falla, est l'auteur d'un roman sur « Le dernier voyage du négrier Sirius » : or, au lieu d'énoncer lui-même la poétique du roman qui l'accueille

sateurs l'écrivent au pluriel » (*Véhi-Ciosane*, *op. cit.*, p. 19). *Niaye* est également le titre de l'adaptation cinématographique de la nouvelle : *Niaye*, d'Ousmane Sembène, Sénégal, 1964, 29 min.

⁴⁷ MURPHY (D.), *Sembène... op. cit.*, p. 1-9.

⁴⁸ SEMBÈNE (O.), *Véhi-Ciosane*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ SEMBÈNE (O.), *Le Docker noir*, *op. cit.*, p. 149-150.

et qui ne dissimule pas sa dimension autobiographique, c'est le personnage de Pipo qui affirme, sous forme de reproche, la nécessité d'un lien entre littérature et syndicalisme⁵⁰. Dans cette mise en abyme, nous assistons à une diffraction entre l'auteur fictif et l'auteur réel, où l'échec thématique du premier constitue finalement un gage de réussite pour le second : en d'autres termes, *dire* la quête littéraire que Diaw Falla doit encore entreprendre permet de *montrer* au public le parti pris esthétique de Sembène.

« Mode d'emploi » du roman, les commentaires métalittéraires que suscitent les mises en abyme établissent entre l'auteur réel et l'auteur fictif une comparaison qui relève moins de l'identité que de la dialectique, qu'il s'agisse du réflexe bourgeois de Diaw Falla dans *Le Docker noir* ou, à l'inverse, de l'extrémisme de Lèye dans *L'Harmattan*⁵¹. Dans ce roman publié en 1964, à une époque où il a déjà commencé à tourner ses premiers courts-métrages (*Borom Sarret*, *L'Empire Songhai* et *Niaye*), Sembène met en scène un poète qui a renoncé à l'écriture au profit de la peinture :

Non !... Ne me demandez pas cela. J'ai renoncé à écrire en français. Non parce que je ne peux pas m'exprimer, mais parce que j'enrichis une langue étrangère. Une langue qui n'est pas celle du peuple ! De notre peuple ! Les dessins d'accord ! Le dessin est une langue ouverte à tous⁵².

Bien qu'elle ne corresponde pas aux déclarations du romancier-cinéaste, qui ne mentionnera jamais cet aspect éthique pour expliquer sa conversion cinématographique, le choix de Lèye pointe un aspect conflictuel de l'œuvre réelle, que le lecteur est en train de lire. En tenant compte aussi bien des spécificités du médium que du système de réception, le personnage poursuit ce *paragone* illustrant les difficultés contextuelles de la création en Afrique :

On dit que la peinture est un plaisir intellectuel. Je ne suis pas d'accord. Je vends mes tableaux aux touristes européens... Pour eux c'est de l'exotisme... Aux Africains évolués... imitation de l'Européen. Personnellement, cela me chagrine. Le peuple,

⁵⁰ MURPHY (David), « Un autre monde est possible : création et résistance dans l'œuvre d'Ousmane Sembène », *Présence francophone*, n°71, 2008, p. 40-55 ; p. 45-46.

⁵¹ NZABATSINDA (Anthère), « La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène », *Études françaises*, vol. 31, n°1, 1995, p. 51-60.

⁵² SEMBÈNE (O.), *L'Harmattan*, *op. cit.*, p. 135.

dans sa quasi-totalité, ne goûte pas encore à ce plaisir... savoir lire un tableau ⁵³.

Mise en abyme et ancrage autobiographique, ces pages de *L'Harmattan* sont une réflexion sur le statut incertain de l'artiste populaire, dont l'ambiguïté intrinsèque ⁵⁴ est redoublée dans un contexte postcolonial. Loin de renoncer à s'exprimer, le romancier et cinéaste sénégalais préfère partager ses doutes avec ses lecteurs : l'impasse de la création devient dès lors l'objet même d'une contestation.

*

Exclu des cercles intellectuels, distant de la théorie et de l'histoire littéraires, mais cohérent avec son éthos d'écrivain populaire, Sembène, pendant sa première décennie en tant que romancier, ne produit pas un véritable paratexte (conférences, articles, essais...) qui illustrerait son travail littéraire. Pourtant, sa position marginale ne l'empêche pas de réfléchir à sa propre production et, plus largement, aux conditions du discours littéraire, en se montrant sensible aux mutations politiques et culturelles du contexte sénégalais dans lequel il s'exprime : ce sont alors les espaces du livre, aussi bien le péri-texte que le texte lui-même, qui fournissent le « mode d'emploi » de l'œuvre qui s'énonce. Force est de constater que, même dans le cas d'un écrivain populaire, il n'est pas d'œuvre sans une pensée de la littérature. Dès lors, pour reprendre la perspective de Maingueneau, dont Pierre Halen a montré la pertinence pour l'étude des corpus africains francophones ⁵⁵, « faire œuvre » revient à s'attribuer une place dans le champ et à s'assurer, par la même occasion, que cette place est reconnaissable au moment de la réception.

Il est important de constater, pour conclure, que la stratégie de positionnement et de légitimation de l'œuvre de Sembène au sein de l'œuvre elle-même ne se limite pas seulement à définir un cadre énonciatif et esthétique, mais englobe également le cadre institutionnel. On le voit dans cette annonce de Lèye, qui, poète renié et

⁵³ SEMBÈNE (O.), *L'Harmattan*, op. cit., p. 205.

⁵⁴ MOURALIS (Bernard), *Les Contre-littératures* [1975]. Paris : Hermann Éditeurs, coll. Fictions pensantes, 2011, 206 p. ; p. 163.

⁵⁵ HALÉN (Pierre), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n°2, 2001, p. 13-31.

peintre désenchanté, apparaît comme un véritable *alter ego* du romancier-cinéaste :

Je t'en annonce une bonne ! Je ne m'en vais ni au Sénégal, ni en Guinée. Je vais à Tachkent... [...] Je dois assister à la première conférence des Écrivains d'Asie et d'Afrique. J'ai reçu mon mandat de délégué, comme écrivain, ou plutôt, poète. [...] Je ne savais pas où c'était. J'ai regardé sur la carte. C'est dans l'Ouzbékistan. La capitale même. [...] D'Accra, je prends l'avion jusqu'au Caire. Le Caire-Rome. Rome-Prague. Prague-Moscou. Moscou-Tachkent. Je n'ai jamais pris l'avion... ⁵⁶

En 1964, dans un contexte de décolonisation et de guerre froide, où l'URSS essaie d'élargir sa sphère d'influence au continent africain en se comportant comme « un allié privilégié des peuples opprimés [...] contre les puissances impériales » ⁵⁷, la mention de cette première rencontre du Congrès de Tachkent, à laquelle Sembène a effectivement participé ⁵⁸, permet de brandir un autre lieu de consécration littéraire en contrepoint à Paris, où le mouvement de la Négritude est implanté depuis les années 1940 ⁵⁹. Avant le succès remporté au Fesman et le Prix Jean Vigo (1966), avant d'être nommé membre du jury au Festival de Cannes en 1967 ⁶⁰ et d'être financé par André Malraux ⁶¹, Ousmane Sembène est d'avis que l'Afrique indépendante privilégie, par rapport à celles de l'ancienne Mère-patrie, les institutions culturelles du Bloc de l'Est.

■ Edoardo CAGNAN ⁶²

⁵⁶ SEMBÈNE (O.), *L'Harmattan*, op. cit., p. 139-140.

⁵⁷ CHOMENTOWSKI (Gabrielle), « L'expérience soviétique des cinémas africains au lendemain des indépendances », *Le Temps des médias*, n°26, 2016, p. 111-25.

⁵⁸ KATSAKIORIS (Constantin), « L'Union soviétique et les intellectuels africains : internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de la décolonisation (1954-1964) », *Cahiers du monde russe*, n°47, 2006, p. 14-32 ; p. 24.

⁵⁹ BUSH (Ruth), *Publishing Africa in French : literary institutions and decolonization (1945-1967)*. Liverpool : Liverpool University Press, 2016, 294 p. ; ch. II : « Book-publishing at Présence africaine », p. 59-91.

⁶⁰ « Interview de M. Sembène par M. Régent à l'ORTF (À propos de *La Noire de...*) », *France Culture*, avril 1967, in : VIEYRA (P.S.), *Sembène Ousmane, cinéaste...*, op. cit., p. 187.

⁶¹ « À propos du *Mandat* », *Jeune Afrique*, 26 février – 3 mars 1968, in : VIEYRA (P.S.), *Sembène Ousmane, cinéaste...*, op. cit., p. 174.

⁶² Doctorant à l'Université McGill et à Sorbonne Université. Ce travail a été élaboré dans le cadre du séminaire du Grand TSAR (Travaux sur les arts du roman), groupe de recherche dirigé par Madame Isabelle Daunais de l'Université McGill.