

## Études littéraires africaines

# Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel *ethos* d'« auteur africain » dans *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène



Tal Sela

Numéro 39, 2015

Littératures africaines et paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033134ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033134ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sela, T. (2015). Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel *ethos* d'« auteur africain » dans *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène. *Études littéraires africaines*, (39), 91–104. <https://doi.org/10.7202/1033134ar>

Résumé de l'article

L'article examine les aspects argumentatifs de la mise en discours littéraire du paysage africain. Portant sur le roman africain des années 1950-1960, il s'intéresse au lien qui rattache l'image de l'Afrique à celle de son auteur. Il constate d'abord que si l'auteur de l'oeuvre littéraire livre une certaine vision du paysage africain, celle-ci peut infléchir en retour l'image qu'il donne de lui en tant qu'auteur. Il soutient ensuite que les représentations de la nature, qui sont constitutives du paysage et, plus généralement, de l'image littéraire de l'Afrique, peuvent être manipulées par l'écrivain qui s'efforce de reconstruire l'*ethos* de l'« auteur africain » tel qu'il a été imposé par les chantres de la Négritude. À partir d'une analyse des *Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène, il montre finalement comment, par son discours, l'auteur peut se repositionner, d'abord, dans le champ littéraire français puis, plus généralement, dans l'espace social. Pour redéfinir ainsi sa double identité d'écrivain et d'Africain, l'auteur est amené à inventer une stratégie de détournement : transformer son *ethos préalable* à l'intérieur des possibles du discours.

# LES REPRÉSENTATIONS DE LA NATURE ET LA CONSTRUCTION D'UN NOUVEL *ETHOS* D'« AUTEUR AFRICAIN » DANS *LES BOUTS DE BOIS DE DIEU* D'OUSMANE SEMBÈNE

## RÉSUMÉ

L'article examine les aspects argumentatifs de la mise en discours littéraire du paysage africain. Portant sur le roman africain des années 1950-1960, il s'intéresse au lien qui rattache l'image de l'Afrique à celle de son auteur. Il constate d'abord que si l'auteur de l'œuvre littéraire livre une certaine vision du paysage africain, celle-ci peut infléchir en retour l'image qu'il donne de lui en tant qu'auteur. Il soutient ensuite que les représentations de la nature, qui sont constitutives du paysage et, plus généralement, de l'image littéraire de l'Afrique, peuvent être manipulées par l'écrivain qui s'efforce de reconstruire l'*ethos* de l'« auteur africain » tel qu'il a été imposé par les chantres de la Négritude. À partir d'une analyse des *Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène, il montre finalement comment, par son discours, l'auteur peut se repositionner, d'abord, dans le champ littéraire français puis, plus généralement, dans l'espace social. Pour redéfinir ainsi sa double identité d'écrivain et d'Africain, l'auteur est amené à inventer une stratégie de détournement : transformer son *ethos préalable* à l'intérieur des possibles du discours.

## ABSTRACT

*The article looks into strategies of argumentation in the literary discourse concerning African landscapes. Dealing mostly with the African novel published during 1950-1960, the article analyzes possible connections between the literary image of Africa and that of its author. In the first stage, the article explains how the choice of a point of view vis-à-vis the African landscape can reflect in return a certain image of the author himself. In the second stage, the article investigates the earlier ethos of the « African author » that had been imposed by the advocates of the cultural and literary movement of the Négritude. We put forward the hypothesis that their successors, writers of the 1950s and 1960s, have made use of the representations of nature, which form a literary image of Africa, in order to reconstruct a new ethos of the African writer. Finally, *God's Bits of Wood* (1960) by Sembene Ousmane is used as an example to show how, throughout the literary discourse, authors have taken a position in the French literary field as well as in the public sphere. In order to redefine their identities as writers as well as*

*Africans, authors have invented different strategies of diversion that have allowed them to transform the prior ethos of the « African author » within the possibilities afforded by the literary discourse.*

\*

Le paysage n'est pas seulement un milieu naturel, mais un bien culturel, auquel sont attachées de multiples valeurs et significations, qui concernent aussi bien l'individu que la collectivité.

Michel Collot

La nature est une notion centrale de la théorie du paysage telle qu'elle se développe en France à partir des années 1970. En témoignent notamment les travaux d'Alain Roger<sup>1</sup>, de Michel Collot<sup>2</sup>, d'Alain Corbin<sup>3</sup>, d'Anne Cauquelin<sup>4</sup> et d'Yves Lacoste<sup>5</sup>. Toutes ces recherches ont en commun d'envisager le paysage comme un instrument d'invention et de création, d'où la place qu'y occupe l'analyse des productions artistiques, plastiques et littéraires. La théorie du paysage soutient en effet que le paysage en littérature ou en peinture est le résultat d'une interprétation de l'artiste, qui s'inscrit nécessairement dans une certaine tradition culturelle et, souvent, en réaction contre elle. Contestant la tendance traditionnelle à voir la nature comme figée, elle considère le paysage comme une création protéiforme dont les conditions d'apparition sont liées à des enjeux politiques<sup>6</sup> au sens large du terme.

Cet article a pour objectif d'étudier les aspects argumentatifs de la mise en discours du paysage dans le domaine des littératures africaines, et plus précisément le rôle que jouent les représentations de la nature dans la construction de l'image de l'« écrivain africain »

---

<sup>1</sup> ROGER (Alain), dir., *La Théorie du paysage en France*. Seyssel : Champ Vallon, 2009, 463 p. Voir aussi : *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 2001, 322 p. ; et *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997, 199 p.

<sup>2</sup> COLLOT (Michel), *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud/ENSP, coll. Nature, 2011, 282 p. ; et aussi : *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005, 446 p.

<sup>3</sup> CORBIN (Alain), *L'Homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001, 190 p. ; et aussi : *Le Territoire du vide : l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*. Paris : Flammarion, 1988, 407 p.

<sup>4</sup> CAUQUELIN (Anne), *Le Site et le paysage*. Paris : PUF, 2002, 181 p. ; et aussi : *L'Invention du paysage*. Paris : PUF, 2002, 191 p.

<sup>5</sup> LACOSTE (Yves), *Paysages politiques : Braudel, Gracq, Reclus*. Paris : Librairie Générale Française, 1990, 284 p.

<sup>6</sup> Ces liens sont clairement établis et expliqués dans : LACOSTE (Y.), *Paysages politiques, op.cit.*

dans l'œuvre d'un des romanciers africains des années 1950-1960, période au cours de laquelle plusieurs États ont obtenu leur indépendance sur le continent. Le recours aux représentations de la nature procède tantôt de l'inscription de l'écrivain dans une tradition littéraire grâce à laquelle il peut affirmer son « africanité », tantôt d'une volonté de démarcation par rapport à cette même tradition. À partir d'une analyse des *Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène<sup>7</sup>, je montrerai comment l'auteur africain cherche à se repositionner, d'abord dans le champ littéraire, puis, plus généralement, dans l'espace social, construisant ainsi sa double identité d'écrivain et d'Africain à l'intérieur des possibles du discours.

### Nature et contre-discours de la Négritude

On sait que la littérature coloniale, au sens large, s'est servi du paysage africain à diverses fins de propagande politique et en fonction de divers codes exotiques et aventureux<sup>8</sup>. Dans les années 1930, portés par l'élan intellectuel de la Négritude, poètes et écrivains noirs œuvrent pour un retour à une vision authentique de l'Afrique, en harmonie avec la nature. Pour L.S. Senghor, c'est l'environnement africain qui « a donné aux Nègro-Africains son extraordinaire *Einfühlung*, que maints ethnologues ont mis en relief »<sup>9</sup>. Le Nègre, d'après lui, est par définition « l'homme de la nature, un homme de plein air, un homme qui vit de la terre [...] C'est un être aux sens ouverts, perméables à toutes les sollicitations, aux ondes mêmes de la nature, sans intermédiaires filtrants [...] entre le sujet et l'objet »<sup>10</sup>.

Chez Césaire, cette vision nègre du monde, cet attachement à la terre, est l'objet principal de son *Cahier d'un retour au pays natal* où il fait l'éloge de

ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole  
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité  
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel

<sup>7</sup> SEMBÈNE (Ousmane), *Les Bouts du bois de Dieu*. Paris : Le Livre Contemporain, 1960, 379 p.

<sup>8</sup> Voir e.a. : SEILLAN (Jean-Marie), *Aux Sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Karthala, 2006, 509 p.

<sup>9</sup> SENGHOR (Léopold Sédar), *Liberté V. Le dialogue des cultures*. Paris : Le Seuil, 1993, 296 p. ; p. 18. *Einfühlung* est généralement traduit par « empathie ». Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la notion est liée à l'esthétique allemande et employée, entre autres, dans le domaine de la psychanalyse.

<sup>10</sup> SENGHOR (L.S.), *Liberté I. Négritude et humanisme*. Paris : Le Seuil, 1964, 439 p. ; p. 257.

mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre <sup>11</sup>

Puiser dans l'« authenticité africaine », ce n'est pas seulement un choix stylistique ou thématique mais aussi, selon Bernard Mouralis, une exigence de la critique littéraire de l'époque, souvent faite par les écrivains africains eux-mêmes <sup>12</sup> ; elle impose un certain *ordre de discours* qui donne de l'Afrique l'image d'un espace culturel fondé sur une unité artistique.

Dès les années 1950-1960, des romanciers africains contestent pourtant cette norme. Ils cherchent ainsi à s'affirmer non pas comme « écrivains africains » mais comme « écrivains » tout court. C'est ce que montre une enquête réalisée en 1959 par Lilyan Kesteloot auprès de 23 écrivains noirs, africains et antillais. Elle perçoit dans leurs réponses

un désir très net de sortir la littérature de l'engagement imposé. [...]. Ils considèrent qu'il y avait jusqu'ici une obligation morale de collaborer à la libération de leur peuple, et d'ailleurs cette obligation coïncidait avec leur propre désir. Mais aujourd'hui, dans la mesure où ils s'affirment avant tout comme « écrivains », ils souhaitent que les circonstances politiques deviennent moins contraignantes et qu'ils puissent dégager leur production littéraire d'un sillon où elle risque de s'enliser <sup>13</sup>.

Dans les pages qui suivent, je tâcherai de montrer qu'aux diverses représentations de la nature peut correspondre un *ethos* d'auteur africain qui n'obéit pas nécessairement au modèle imposé par les chantres de la Négritude.

### La Négritude en court-circuit

Dominique Maingueneau rapporte la notion d'*ethos* à la manière dont un sujet construit son identité dans une situation d'énonciation. Cette situation d'énonciation, qu'il appelle « scénographie », définit « les statuts d'énonciateur et de co-énonciateurs, mais aussi

<sup>11</sup> CÉSAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1983, p. 46-7.

<sup>12</sup> MOURALIS (B.), *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Lille : Atelier de reproduction des thèses Université de Lille III, Lille, 1981, 465 p.

<sup>13</sup> KESTELOOT (L.), *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1965 (3<sup>e</sup> éd), 340 p. ; p. 314. Ce souhait s'exprime aussi dans un débat de 1965 avec O. Sembène, Ch.-H. Kane, O. Socé, Tchicaya U Tam'si, C. Laye, B. Diop, Abdou. A. Ka ; débat publié dans le chapitre « The writers speak », in KILLAM (Gordon Douglas), *African Writers on African Writing*. London : Heinemann, 172 p.

de l'espace (topographie) et du temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation »<sup>14</sup>. Selon Maingueneau, la scénographie que développe le discours littéraire de la Négritude implique un énonciateur noir. Celui-ci, depuis l'Afrique, lieu privilégié où se réalise l'alliance entre l'homme et la nature, s'adresse à un co-énonciateur blanc pour réhabiliter la culture nègre, qu'il présente comme égale, dans sa différence, à la culture blanche. Le lieu d'où parle, ou prétend parler, le poète de la Négritude participe ainsi à la construction de son *ethos* d'« auteur africain ».

Or, la transformation de cet espace africain par l'auteur peut entraîner une modification de son image propre. M'inscrivant dans la théorie de l'analyse du discours de Dominique Maingueneau<sup>15</sup> et dans la théorie de l'argumentation dans le discours de Ruth Amossy<sup>16</sup>, je veux montrer que cette image d'auteur n'est pas conforme à l'*ethos* préalable développé, institutionnalisé puis imposé par les écrivains de la Négritude. L'enjeu est de mieux appréhender la construction de l'auteur par l'articulation de ses images intra- et extratextuelles et, de façon plus générale, par les différentes conséquences qui peuvent en résulter pour la lecture. L'analyse du discours littéraire doit dès lors prendre en compte la « complexification de l'*ethos* causée par la multiplicité des instances de locution »<sup>17</sup> : l'*ethos* de l'auteur se construit à travers « les différents niveaux d'interaction sur lesquels se déploie le récit en passant du plan interne au plan externe »<sup>18</sup>. À chaque niveau d'interaction se révèle une voix, un *Je* qui s'exprime. L'auteur est celui qui gère les

<sup>14</sup> MAINGUENEAU (Dominique), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, coll. Lettres supérieures, 1993, 196 p. ; p. 123.

<sup>15</sup> Voir : MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004, 261 p. ; *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Le Seuil, 1996, 93 p. ; *Le Contexte de l'œuvre littéraire...*, *op. cit.* ; *Nouvelles tendances en analyse de discours*. Paris : Hachette, coll. Langue, linguistique, communication, 1987, 143 p. et *L'analyse du discours*. Paris : Hachette Supérieur, coll. Hachette université. Linguistique, 1991, 268 p.

<sup>16</sup> Voir surtout : AMOSSY (Ruth), *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses universitaires de France, 2010, 235 p. ; *L'Argumentation dans le discours*. Paris : A. Colin, 2006, 275 p. ; AMOSSY (R.) et MAINGUENEAU (D.), dir. *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles, 2003, 488 p. ; AMOSSY (R.), dir., *Pragmatique et analyse des textes*. Tel-Aviv : Presses de l'Université de Tel-Aviv, 2002, 300 p. et AMOSSY (R.), dir., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Genève : Delachaux et Niestlé, 1999, 215 p.

<sup>17</sup> AMOSSY (R.), « Avant-propos », dans AMOSSY (R.), dir., *Pragmatique et analyses des textes*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>18</sup> AMOSSY (R.), « De l'énonciation à l'interaction : l'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », *art. cit.*, p. 43.

différents niveaux d'interactions ainsi que les différents *Je* qui prennent en charge l'allocution. Son *ethos* est perceptible dans les choix artistiques et thématiques au sein desquels il combine ces différents niveaux d'interactions.

En analysant quelques interactions empruntées au roman d'Ousmane Sembène *Les Bouts de bois de Dieu*, on verra comment cet auteur se (re)positionne par rapport au paysage et déconstruit ainsi son *ethos* à la fois d'Africain et d'écrivain.

### ***Les Bouts de bois de Dieu***

Loin d'exalter une quelconque harmonie de l'Africain avec la nature, le roman d'Ousmane Sembène *Les Bouts de bois de Dieu* décrit la conquête de la nature par l'homme au moyen du chemin de fer. Cette conquête est présentée dans le contexte plus large du passage de la tradition à la modernité et des tensions intergénérationnelles qui en découlent. Dans l'extrait suivant, le narrateur évoque l'ordre ancien, celui de l'Afrique traditionnelle ; cet ordre est rompu par l'arrivée des puissantes machines de la modernité :

Lorsque la fumée s'arrêta de flotter sur la savane, [les grévistes] comprirent qu'un temps était révolu, le temps dont leur parlaient les anciens, le temps où l'Afrique était un potager. C'était la machine qui maintenant régnait sur leur pays. En arrêtant sa marche sur plus de quinze cents kilomètres, ils prirent conscience de leur force, mais aussi conscience de leur dépendance. En vérité, la machine était en train de faire d'eux des hommes nouveaux. Elle ne leur appartenait pas, c'étaient eux qui lui appartenaient. En s'arrêtant, elle leur donna cette leçon (p. 63).

Pour marquer la tension entre une société émergente et une société surannée, le narrateur omniscient oppose deux images de l'Afrique : celle des « anciens » qui gardent le souvenir d'un pays comparé à un « potager », tel le jardin d'Eden avant la Chute, où l'homme se servait de la nature sans troubler son équilibre, et celle de l'Afrique du temps présent, à l'ère de la modernisation et de la mécanisation accélérée. La tradition selon laquelle un lien sacré s'est noué entre l'Africain et la nature ne peut pas résister aux forces du Progrès, représentées ici par le chemin de fer. Nouvel Adam expulsé de son Afrique-potager, l'Africain prend conscience aussi bien de sa puissance que de ses faiblesses. Au-delà de l'allusion au mythe biblique, l'image que le narrateur donne de l'Africain dans son nouvel avatar est fortement marquée par l'utopie de l'« Homme Nouveau ».

À travers l'image des transformations de la société se dessine un *ethos* proche de celui d'un sociologue ou d'un historien, qui propose un examen rétrospectif du monde africain à un moment-charnière de son histoire. Le narrateur constate d'abord un certain état de la société (« la machine maintenant régnait sur leur pays »), rappelle ensuite les causes qui l'ont produit (« un temps était révolu... ») et présente enfin son interprétation des transformations qui ont eu lieu : il qualifie ainsi l'Africain d'« homme nouveau ».

Le concept d'« homme nouveau » a toute une histoire, qui a été retracée par André Reszler<sup>19</sup> depuis sa naissance à l'époque des Lumières jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle où elle a servi, entre autres, aux régimes fascistes et dictatoriaux pour créer leur image du citoyen modèle. A. Reszler souligne que cette figure « donne aux projets de société utopiques ou révolutionnaires un prolongement “humaniste” fondé sur la créativité d'une pédagogie révolutionnaire patiemment agencée »<sup>20</sup>. Selon lui, l'« homme nouveau » représente la somme des mœurs et des mentalités qui régneront dans la cité idéale à construire.

Or, ce thème de l'« homme nouveau » se développe, dans l'univers du roman africain, à travers les représentations de la nature. Il sert à distinguer l'Afrique moderne de l'Afrique traditionnelle, ainsi qu'à promouvoir la modernité dans le contexte des luttes syndicales et anticolonialistes menées par les cheminots africains du Dakar-Bamako. Nous avons vu que la poésie de Césaire rendait hommage à ceux qui « n'ont jamais su dompter la vapeur », mais il en va différemment chez Sembene. Dans l'extrait suivant, le narrateur décrit l'état d'esprit des employés africains du chemin de fer face à la grève qu'ils sont en train de mener ; leur image est constituée par le rapport qu'ils nouent avec la nature, d'une part, et avec la machine, de l'autre.

Parfois, la tempête s'élevait. On voyait au loin les cimes des grands arbres s'agiter furieusement. Dans les gares dont les toitures de plaques de ciment s'étaient fendues sous l'action du soleil, des ruisselets d'eau se glissaient partout, les portes des vérandas, les portières de wagons de voyageurs ou de marchandises s'ouvraient sous la poussée du vent comme des gueules béantes. Cette intrusion des forces de la nature contre la machine était un spectacle déchirant qui humiliait le cœur des hommes (p. 128).

<sup>19</sup> RESZLER (André), *Mythes politiques modernes*. Paris : PUF, 1981, 230 p.

<sup>20</sup> RESZLER (A.), *Mythes politiques modernes*, *op. cit.*, p. 143.

Le narrateur présente une nature africaine qui refuse de reconnaître la victoire du Progrès. La métaphore d'un cœur humilié relève du registre religieux et, de fait, donne de la nature l'image d'une force sacrée devant laquelle on doit s'incliner. Ainsi, les manifestations de son pouvoir sont interprétées par les hommes comme un appel que la Mère Nature leur adresse pour qu'ils reviennent au bercail ; mais toutes ses tentatives échouent, de sorte que, pour les Africains, le nouvel ordre l'emporte sur l'ancien. Le narrateur poursuit ainsi :

Une fois par semaine seulement la « Fumée de la savane » courait à travers la brousse, conduite par des Européens. Alors les grévistes tendaient leurs oreilles, tels des lièvres surpris par un bruit insolite. Pendant un instant, le passage de la locomotive apaisait le drame qui se jouait dans leur cœur, car leur communion avec la machine était profonde et forte, plus forte que les barrières qui les séparaient de leurs employeurs, plus forte que cet obstacle jusqu'alors infranchissable : la couleur de leur peau (p. 128).

Certes, le registre religieux pour lequel opte le narrateur (« car leur communion avec la machine était profonde et forte ») peut être considéré comme un simple effet de style, caractéristique de l'auteur ; il n'en reste pas moins qu'il crée l'image d'une assemblée de fidèles déchirés entre deux vérités contradictoires, celle de la Tradition et celle du Progrès. La rhétorique du narrateur amplifie, par le recours au pathos religieux, le sentiment de rupture vécu par les grévistes qui s'efforcent de remplacer l'ancienne manière d'exister auprès de la nature par un mode de vie entièrement neuf. Ce registre religieux confère un ton prophétique à un discours social à forte teneur idéologique. C'est cet *ethos* de narrateur omniscient, caractéristique du roman réaliste, qui autorise celui-ci à porter un jugement critique sur la société africaine sans que l'on puisse attribuer ses propos à l'auteur. On en retient que si la mort annoncée de l'homme résulte du déclin de la civilisation africaine, elle représente cependant un prélude à son renouveau :

Quelque chose de nouveau germait en eux, comme si le passé et l'avenir étaient en train de s'êtreindre pour féconder un nouveau type d'homme, et il leur semblait que le vent leur chuchotait une phrase de Bakayoko souvent entendue : « L'homme que nous étions est mort et notre seul salut pour une nouvelle vie est dans la machine, la machine qui, elle, n'a ni langue, ni race » (p. 127).

Le narrateur évoque la voix de Bakayoko, le leader syndicaliste dont il rapporte le discours en style direct. La voix, portée par le vent, pénètre jusque dans l'esprit des grévistes. Ce choix stylistique produit un effet de dialogisme qui a pour but d'illustrer le pouvoir persuasif de Bakayoko : sous son influence, les grévistes s'appuient bien plus sur l'*ethos* de l'« homme nouveau » que sur l'image de l'Africain homme-de-plein-air que les gardiens de la tradition aimeraient préserver, mais que la machine a mis dans un état de soumission.

Voici, par exemple, une troisième interaction. Tiémoko organise un tribunal populaire devant les cheminots ; son oncle, Diara, y sera jugé pour avoir brisé la grève. Tiémoko se rend à la maison de Bakayoko pour lui emprunter le roman d'André Malraux, *La Condition humaine*, avec l'idée de s'en inspirer pour l'organisation du procès. Le voilà qu'il débat de l'avenir de l'Afrique avec Keïta l'ancien et Niakoro-la-vieille, la mère de Bakayoko, qui se présentent tous les deux comme porte-paroles et défenseurs de la tradition. Niakoro-la-vieille reproche à Tiémoko à la fois de vouloir « juger un homme [aussi] respectable et respecté » (p. 143) que Diara et de vouloir le faire selon un modèle emprunté à un livre « écrit par des toubabous » (p. 144). Affichant sa posture d'« homme nouveau », Tiémoko s'appuie sur un argument d'autorité pour réfuter la critique adverse : il évoque les propres paroles de Bakayoko qui « a dit un jour devant [Niakoro-la-Vieille] que ni les lois ni les machines n'appartiennent à une seule race ! » (p. 144). Que les Africains recourent à la culture européenne, qu'ils utilisent des machines, qu'ils s'inspirent des livres écrits par des toubabous, c'est, d'après Niakoro-la-Vieille, le signe que « [leur] monde se défait » (p. 145). Mais c'est Keïta l'ancien qui rappelle, par un discours rapporté, le point de vue inverse de Bakayoko : « non, femme, ton fils, lui, dit que “notre univers s'élargit” » (p. 145). Par sa manière d'opposer le discours du fils à celui de sa mère, le narrateur renchérit sur la lutte intergénérationnelle entre jeunes et anciens, et consolide ainsi l'image de jeunes révoltés qui convient à l'idéal de l'homme nouveau.

Relevons que l'insurrection des cheminots contre l'administration coloniale est méthodiquement organisée sous la direction d'un chef (Bakayoko) désigné par un syndicat. Celui-ci regroupe les ouvriers autour d'une nouvelle identité africaine. La volonté d'amener les conditions de travail du prolétaire africain au niveau de celles de son homologue européen s'inscrit dans le projet de créer la société africaine de l'avenir en la fondant sur la figure de l'« homme nouveau ».

Ce projet passe par la lutte plus générale pour faire passer l'Afrique de la tradition à la modernité. L'« homme nouveau » africain, à l'exemple d'un Bakayoko, ne sépare pas l'Afrique des traditions de l'Europe du progrès. L'Afrique-nature atteint son point de rupture quand le chemin de fer cesse d'être qualifié de blessure dans l'histoire africaine et devient une ouverture vers son avenir. Au terme de la grève, Bakayoko prononce un discours : dans son esprit, le réel se confond avec une vision utopique de l'avenir. Selon le narrateur, « aucune crainte ne l'habitait. Ce n'était plus la foule qu'il voyait devant lui mais deux rails, luisants, qui traçaient un chemin vers l'avenir » (p. 336).

La référence au roman d'André Malraux *La Condition humaine* est à relever. Ce roman que Tiémoko et d'autres empruntent à la bibliothèque de Bakayoko semble insuffler du courage aux grévistes et constitue un indice révélateur de l'image de l'« homme nouveau » à laquelle tient cette nouvelle génération d'Africains. On peut se demander, dans cette perspective, si Francès Santiago-Torres n'avait pas tort de constater que *Les Bouts de bois de Dieu* était un hommage au *Germinal* d'Émile Zola, « entièrement retravaillé en fonction d'un événement réel et de la réalité africaine »<sup>21</sup>. Les cheminots grévistes du Dakar-Niger s'inspirent en effet plutôt de l'insurrection communiste à Shangai en 1927 que de la grève des mineurs d'Anzin en 1884 : *Les Bouts de bois de Dieu* est, de fait, plus proche du réalisme socialiste des années 1930 que du réalisme naturaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, la perception de la nature dans le roman de Sembène s'accorde avec l'esthétique marxiste<sup>22</sup> que les participants au Premier Congrès des Écrivains Soviétiques tenu à Moscou (17 août – 1<sup>er</sup> septembre 1934) cherchaient à promouvoir à travers la notion de réalisme socialiste. Régine Robin nous avertit du flou qui entoure alors ce concept<sup>23</sup>, mais ceci ne change pas le fait que

<sup>21</sup> CHAULET ACHOUR (Christiane), dir., *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*. Paris : Honoré Champion, 2010, 472 p. ; p. 406-411.

<sup>22</sup> C'est le titre qu'Henri Arvon donne à son ouvrage sur le rôle que les théoriciens marxistes confèrent à la pratique de l'art – ARVON (Henri), *L'Esthétique marxiste*. Paris : PUF, 1970, 110 p.

<sup>23</sup> Selon elle, le réalisme socialiste, « dans la création de son référent, a un corps de doctrine, une esthétique (une théorie, une essence, une méthode, voire un style) et cette esthétique s'est munie d'un slogan, d'un mot d'ordre qui la résume, qui joue à la connotation, qui dès qu'il est prononcé provoque un déclin affectif, une identification par l'épaisseur sémantique qu'il induit. En outre, le réalisme socialiste reste ouvert, sans clôture. On a ainsi affaire à une réalité multi-forme désignée de mille façons » ; et plus loin, elle ajoute que « toutes sortes de discours peuvent se tenir sur le caractère élaboré ou non de la méthode du

les membres du Congrès rattachaient le bonheur éventuel de l'homme à sa maîtrise de la nature. L'accent fut ainsi mis sur « l'obligation qui incombe à l'activité littéraire de se joindre à l'activité générale afin de contribuer à la lutte que les hommes mènent contre les contraintes exercées par la nature »<sup>24</sup>. Qu'on qualifie l'œuvre d'Ousmane Sembène de *littérature prolétarienne*, d'*art social* ou de *réalisme socialiste*<sup>25</sup>, le discours qui s'y développe au sujet de la nature est une répercussion des principes que Marx et Engels développent dans *Le Manifeste du parti communiste* afin de permettre au prolétariat de bénéficier des avantages sociaux qui ont été acquis par la bourgeoisie :

Classe au pouvoir depuis un siècle à peine, la bourgeoisie a créé des forces productives plus nombreuses et plus gigantesques que ne l'avaient fait toutes les générations passées prises ensemble. Mise sous le joug des forces de la nature, machinisme, application de la chimie à l'industrie et à l'agriculture, navigation à vapeur, chemins de fer, télégraphes électriques, défrichement de continents entiers, régularisation des fleuves, populations entières jaillies du sol – quel siècle antérieur aurait soupçonné que de pareilles forces productives sommeillaient au sein du travail social ?<sup>26</sup>

---

réalisme socialiste. Il en est de même de la difficulté ou non du chemin du réalisme socialiste, ou de la clarté ou non de la définition du réalisme socialiste, etc. etc. » – ROBIN (Régine), *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris : Payot, 1986, 347 p. ; p. 78-79.

<sup>24</sup> ARVON (H.), *L'Esthétique marxiste*, op. cit., p. 80-81.

<sup>25</sup> Comme le fait Carrie Daily Moore dans son *Evolution of an African artist : Social Realism in the Works of Ousmane Sembene*. Unpublished doctoral thesis, Indiana University, 1975. Information recueillie dans : MURPHY (David), *Sembene. Imagining Alternatives in Film & Fiction*. Oxford : J. Currey ; Trenton, N.J. : Africa World Press, 2000, 275 p. ; p. 1. Si Sembene lui-même réfute cette thèse, au moins pour ce qui concerne son œuvre cinématographique, il parle avec conviction de son engagement marxiste pour l'émergence de la conscience des masses en s'inspirant, dit-il, du modèle de Brecht. Voici ce qu'il dit dans un entretien avec Guy Henebelle en 1969 : « *I am not for "socialist realism", nor for "cinema of signs" with slogans and demonstrations. For me revolutionary cinema is something else. And then I am not naive to the point that I believe that I could change Senegalese reality with only one film. [...] You asked me before why I gave up literature for the cinema : it is this reason precisely. I think that the film, more than the book, can crystallize an awakening within the mass. I am personally inspired much by the example of Brecht* » – BUSH (Annett) & ANNAS (Max), *Ousmane Sembène. Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 2008, 225 p. ; p. 12.

<sup>26</sup> MARX (Karl), ENGELS (Friedrich), *Le Manifeste du parti communiste*, 1848, [traduction de 1893 par Laura Lafargue]. Je m'appuie sur la version numérique

La conquête de la nature déjà réalisée par la bourgeoisie doit ainsi être confiée au prolétariat et constitue une étape nécessaire vers la réalisation de l'utopie marxiste. Si la société communiste incarne « la seule possibilité pour les individus de se développer librement et de s'épanouir pleinement », c'est qu'ils y deviennent « maîtres de la nature, de la production et de la société, au lieu d'être dominés par elles »<sup>27</sup>. Et pour ce faire, elle « n'a besoin que d'hommes nouveaux »<sup>28</sup>.

\*

Le roman d'Ousmane Sembène véhicule ainsi différents discours au sujet de la nature. De prime abord, l'*ethos* de l'auteur se construit à travers son choix de traiter, dans un roman réaliste, de la lutte des cheminots du Dakar-Niger (octobre 1947 – avril 1948), à laquelle il a lui-même participé. Ainsi, il s'inscrit dans le sillage des écrivains français de gauche qui s'engagent dans la cause prolétarienne dont il se proclame solidaire. Son *ethos* d'écrivain marxiste se dessine nettement dans le traitement du thème de l'« homme nouveau ». Dans les interactions que nous venons d'analyser, on voit coïncider, d'une part, l'*ethos* d'un narrateur qui s'appuie sur l'apparition en Afrique d'un « homme nouveau », avec, d'autre part, l'*ethos* des grévistes africains qui, eux, l'incarnent.

Les représentations de la nature contribuent ainsi à renforcer un rapport dialectique entre l'Africain et la tradition, mais aussi à proposer une nouvelle identité africaine présentée sous les traits de l'« homme nouveau » marxiste. Cette possibilité d'imaginer ces différents types de rapports entre l'homme et la nature n'est pas fortuite. Ousmane Sembène est bien conscient de la faculté de multiplier, au moyen de la littérature, les images de l'Afrique. Il légitime différents *éthè* qui ne procèdent pas uniquement d'une « vision africaine » du monde mais aussi du crédo marxiste de l'auteur. Le discours littéraire, s'il est, certes, l'expression de son talent artis-

---

donnée par Jean-Marie Tremblay dans la collection « Les classiques des sciences sociales » et consultée le 28.08.2013 : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels\\_Marx/manifeste\\_communiste/Manifeste\\_communiste.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/manifeste_communiste/Manifeste_communiste.pdf)

<sup>27</sup> BARBIER (Maurice), *La Pensée politique de Karl Marx*. Paris : L'Harmattan, 1992, 448 p. ; p. 275.

<sup>28</sup> MARX (K.), *La Révolution de 1948 et le prolétariat*, cité dans : RESZLER (A.), *Mythes politiques modernes*, op. cit., p. 151.

tique, est aussi le moyen de construire son positionnement de militant communiste<sup>29</sup>.

La littérature prend place parmi les autres activités que l'écrivain pratique en tant que communiste. Rappelons, à titre d'exemple, son adhésion, en France, à la CGT (1948) puis au PCF (1950), son engagement comme docker et responsable syndical pendant trois mois à Marseille dans une grève destinée à bloquer les envois d'armes destinées à la guerre d'Indochine, enfin son choix de se former à l'école Maxime Gorki à Moscou pour devenir cinéaste... Dans l'enquête de Lilyan Kesteloot (citée plus haut), Ousmane Sembène affirme vouloir rattacher le « désir de s'exprimer » à son rôle de porte-parole, d'éducateur et de libérateur des Noirs<sup>30</sup>. Quant à la Négritude, il pense, nous dit Kesteloot, qu'elle « incite souvent les écrivains à des plaintes trop négatives et surtout trop passives, au lieu de les engager dans une action vraiment révolutionnaire »<sup>31</sup>. Il est remarquable qu'en 1995, six ans après la Chute du Mur de Berlin, Ousmane Sembène reste toujours un partisan fervent du communisme. Voici ce qu'il dit dans un entretien avec David Murphy :

Le libéralisme ne remplacera jamais le communisme. L'Afrique a besoin du communisme. Le capitalisme ne marche pas, il suffit de regarder les États-Unis. C'est le pays le plus individualiste du monde. En Europe, vous pensez que c'est suffisant d'être riche et tout est en ordre. Le communisme est le seul système qui peut aider l'Afrique. L'Union Soviétique a formé les ouvriers et artisans dont l'Afrique avait besoin : sa disparition est une perte pour l'Afrique. Le communisme est le seul espoir de l'Afrique<sup>32</sup>.

Nous avons ainsi montré, à travers l'exemple d'un roman d'Ousmane Sembène, comment des écrivains africains ont développé leur discours littéraire en fonction de leur parcours idéologique, et comment ils ont marqué leur distance par rapport à la tradi-

<sup>29</sup> Pour la biographie d'Ousmane Sembène, voir : GADJIGO (Samba), *Ousmane Sembène. Une conscience africaine*. Paris : Présence Africaine, 2013, 252 p.

<sup>30</sup> KESTELOOT (L.), *Les Écrivains noirs de langue française...*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>31</sup> KESTELOOT (L.), *Les Écrivains noirs de langue française...*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>32</sup> BUSH (A.) & ANNAS (M.), *Ousmane Sembène. Interviews*, *op. cit.*, p. 177 ; nous traduisons : « *Liberalism will never replace communism. Africa needs communism. Capitalism doesn't work, just look at the United States. It's the most individualistic country in the world. In Europe, you think it's enough to be wealthy and every thing's alright. Communism is the only system that can help Africa. The Soviet Union trained mechanics and artisans the Africa needed : its demise is a loss to Africa. Communism is the only hope for Africa* ».

tion de la Négritude. L'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain, par ses représentations de la nature, demeure en définitive un artefact discursif. S'il permet à l'écrivain africain, au tournant des Indépendances, de négocier sa place dans le champ littéraire français, il lui sert également de stratégie de détournement : il transforme son *ethos* préalable à l'intérieur des possibles du discours littéraire.

■ Tal SELA <sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Group ADARR, Université de Tel-Aviv.