

**ÉCOLE DOCTORALE ED 520  
EA1337**

## THÈSE

présentée par :

**Tal SELA**

soutenue le : 11 septembre 2017

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Littératures francophones

**Le roman africain francophone au tournant des  
indépendances (1950-1960). La construction d'un nouvel  
ethos d'auteur.**

**THÈSE EN COTUTELLE INTERNATIONALE dirigée par :**

**Monsieur MANGEON Anthony**

Professeur, Université de Strasbourg

**Madame AMOSSY Ruth**

Professeur, Université de Tel-Aviv

**RAPPORTEURS :**

**Monsieur MOURALIS Bernard**

Professeur, Université de Cergy-Pontoise

**Madame MAZAURIC Catherine**

Professeur, Aix-Marseille Université



## Remerciements

Parvenu au terme de la rédaction de la thèse, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui ont contribué à son élaboration et ont apporté leur aide.

Ma gratitude va d'abord à Madame le Professeur Ruth Amossy et à Monsieur le Professeur Anthony Mangeon qui m'ont guidé dans ce long chemin de la connaissance. Leur lecture attentive de mes textes et du corpus, les conversations que j'ai pu entretenir avec eux, les cours suivis à Tel-Aviv et à Montpellier, les séminaires et colloques qu'ils ont organisés ainsi que leurs articles et ouvrages critiques, ont donné matière à la thèse en la bâtissant. C'est surtout grâce à la confiance qu'ils m'ont accordée que ma recherche a pu aboutir à son terme.

Mes plus chaleureux remerciements vont à Madame Monique et Monsieur Sylvain Barel. La bourse qu'ils ont bien voulu m'accorder durant cinq ans de la recherche a été pour moi non seulement un moyen indispensable pour subvenir aux besoins de ma famille mais aussi une reconnaissance de l'importance des sciences humaines en général et de l'étude des littératures africaines en particulier.

Je voudrais adresser mes meilleurs remerciements au département de la formation doctorale de l'université de Strasbourg, en particulier Monsieur Florian Fritsch, Madame Virginie Herbasch, et Madame Marie-Carmen Ramirez qui ont toujours géré avec beaucoup de soin et d'attention mon dossier de cotutelle.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à Monsieur Michel Griffe pour ses remarques toujours précieuses et pour m'avoir généreusement offert sa grande expérience d'universitaire.

Mon infinie gratitude va à Monsieur Michel Eckhard Elial pour son amical disponibilité et l'aide irremplaçable qu'il a apportée à ce travail, qui sans lui n'existerait pas.

Je voudrais aussi remercier tous les membres du groupe ADARR de l'Université de Tel-Aviv et tout particulièrement Eithan Orkibi et Michèle Soffer pour leur soutien, encouragement et amitié. Ma gratitude va aussi à l'équipe d'accueil, 1337 Configurations littéraires, de l'Université de Strasbourg ainsi qu'à ses jeunes chercheurs devenus des amis. À Rocío Munguía Aguilar, à Weiwei Xiang, à Kevin Maganga et à Marthe Letsensengui. Merci surtout à Solange Namessi et à Harry Veynand pour leur plus grande amitié.

Merci aussi à mes parents, à mon frère Doron et à ma sœur Anat et à toute leur famille.

Enfin, je souhaite rendre hommage à mon épouse Sheera. Son précieux soutien et son encouragement de tous les instants m'ont accompagné tout au long de ma recherche.



## Table de matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	11
1. LA LITTÉRATURE AFRICAINE N'EXISTE-T-ELLE PAS ?.....	13
2. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FRANCOPHONE .....	16
3. ÉTUDES POSTCOLONIALES .....	17
4. LA NOTION DE SINGULARITÉ.....	21
5. LA THÉORIE DU CHAMP LITTÉRAIRE.....	23
6. APERÇU METHODOLOGIQUE ET CADRE NOTIONNEL DE LA RECHERCHE .....	24
6.1. LA NOTION D'ETHOS D'AUTEUR.....	25
6.2. VERS UN NOUVEL ETHOS POUR L'AUTEUR AFRICAIN .....	32
7. PRÉSENTATION ET JUSTIFICATION DU CORPUS .....	36
PREMIERE PARTIE – DE LA NEGRITUDE .....	39
INTRODUCTION.....	41
1. LES ECRIVAINS NOIRS DE LANGUE FRANÇAISE : NAISSANCE D'UNE LITTÉRATURE (1961) .....	41
1.1 L'ORPHÉE NOIR DE JEAN-PAUL SARTRE : NÉGRITUDE ET EXISTENTIALISME .....	44
1.2. LILYAN KESTELOOT : NEGRITUDE ET ANTHROPOLOGIE.....	47
2. « QU'EST-CE QUE LA NEGRITUDE POUR VOUS ? » .....	50
2.1. LE CAS DE JACQUES RABEMANANJARA.....	50
2.2. LE CAS DE « LES ETUDIANTS NOIRS PARLENT ».....	52
2.3. LE CAS DE FRANTZ FANON.....	54
3. CONCLUSION .....	59
DEUXIEME PARTIE – LA REPRESENTATION DE L'ECRIVAIN DANS LE PREMIER ROMAN D'OUSMANE SEMBENE <i>LE DOCKER NOIR</i> (1956).....	61
INTRODUCTION.....	63
1. LE POINT AVEUGLE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DU <i>DOCKER NOIR</i> .....	67
2. LE PROCÈS .....	78
1° INTERACTION : L'INTERROGATOIRE DU PROCUREUR BREA .....	78
2° INTERACTION : LE CONTRE-INTERROGATOIRE DE L'AVOCAT RIOU.....	85
3° INTERACTION : L'INTERROGATOIRE DE L'ACCUSE.....	87
3. DIAW FALLA : AFFIRMER SON IDENTITE OU CULTIVER SA DIFFERENCE ? .....	98
3.1. ORGANISATION NARRATIVE AU SERVICE DE LA THÈSE .....	99
3.2. DE L'IDENTITÉ NOIRE À L'IDENTITÉ ETHNIQUE.....	101
3.3. DIAW FALLA : AMI ET AMOUREUX .....	103

3.4. DIAW FALLA : LEADER DE SA COMMUNAUTÉ .....	106
3.5. DIAW FALLA : ECRIVAIN EN DEVENIR .....	108
4. L'ÉCRIVAIN AU TRAVAIL .....	112
4.1. L'HIVER COMME CADRE NARRATIF .....	113
4.2. DIAW FALLA, DOCKER ET INTELLECTUEL : DEUX FACETTES DE LA MÊME PERSONNE .....	115
4.3. LE TRAVAIL CONCRET DE L'ÉCRITURE OU LE SYNDROME DE LA PAGE BLANCHE .....	118
4.4. LE ROMAN .....	121
4.4.1. UN ECRIVAIN MAUDIT ? .....	122
4.4.2. UN ECRIVAIN NOIR ? .....	124
4.4.2.1. LE PREMIER ROMAN DE DIAW FALLA ET LA PROMESSE DE L'INNOVATION .....	125
4.5. LE DEUXIEME ROMAN (EN GESTATION) DE DIAW FALLA .....	130
4.6. LES MOMENTS DE DISTRACTIONS QUI SUIVENT LE TRAVAIL CREATIF .....	136
CONCLUSION : DANS LE CHAMP LITTERAIRE FRANÇAIS – AVEC OU CONTRE LA NEGRITUDE ? .....	137

TROISIEME PARTIE – LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITE COLLECTIVE DANS LE TROISIEME ROMAN D'OUSMANE SEMBENE <i>LES BOUTS DE BOIS DE DIEU</i> (1960) .....	144
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	146

I. IDENTITÉ COLLECTIVE AFRICAINE ET LE MYTHE DE « L'HOMME NOUVEAU » : LA MISE EN SCÈNE DE <i>L'UNION FRANÇAISE</i> .....	149
1. LE MYTHE DE « L'HOMME NOUVEAU » .....	149
1.1. L'AFRIQUE ET « L'HOMME NOUVEAU » COLONIALISTE .....	152
1.2. L'AFRIQUE ET « LE MONDE NOUVEAU » FASCISTE .....	154
1.3. « L'HOMME NOUVEAU » FRANCO-AFRICAIN .....	157
2. « L'HOMME NOUVEAU » AFRICAIN DANS LES <i>BOUTS DE BOIS DE DIEU</i> .....	164
2.1. D'ENTRÉE DE JEU : DESCRIPTION DU PAYSAGE .....	167
2.2. IDENTITÉ COLLECTIVE COMME PROCESSUS SOCIAL .....	169
2.2.1. LE PRONOM PERSONNEL <i>ILS</i> .....	170
2.2.2. LE REJET DU PASSÉISME .....	171
2.2.3. « PRENDRE CONSCIENCE » : LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ COLLECTIVE DE CLASSE « POUR SOI » .....	173
2.2.4. « L'HOMME NOUVEAU » AU ROYAUME DE LA MACHINE .....	175
2.2.4.1. RAPPORTS FUSIONNELS .....	178



4.3.1.2. LANGUE ET RAPPORT DE FORCES COLONISÉ-COLONISATEUR .....	272
4.3.1.3. LANGUE ET CHAMP DU POSSIBLE (1).....	274
4.3.1.4. LANGUE ET CHAMP DE POSSIBLES (2).....	275
4.3.1.5. LANGUE ET CHAMP DE POSSIBLES (3).....	276
4.3.1.6. LANGUE ET ACCULTURATION.....	277
4.3.1.7. LE FRANÇAIS LANGUE AFRICAINE.....	278
5. CONCLUSION : <i>LES BOUTS DE BOIS DE DIEU</i> ET LA SUBVERSION DU CANON LITTÉRAIRE FRANÇAIS .....	279
III. L'IDENTITÉ COLLECTIVE AUX PRISES AVEC LES IDENTITÉS INDIVIDUELLES .....	288
INTRODUCTION .....	288
1. N'DEYE TOUTI.....	290
1.1. IMAGE PRÉALABLE .....	293
1.2. ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE DES JEUNES FILLES .....	295
1.3. DIS-MOI CE QUE TU LIS, JE TE DIRAI QUI TU ES.....	297
1.4. FAN DE CINÉ.....	299
1.5. ADOLESCENTE RÉVOLTÉE .....	302
1.6. L'ÉPOUSE À VENIR .....	302
1.7. « ÉCRIVAIN PUBLIC DU QUARTIER » .....	305
1.8. CONCLUSION : N'DEYE TOUTI – TRAÎTRESSE OU DÉCOLONISATRICE ? .....	306
2. TIÉMOKO ET LE DEVOIR DE SAVOIR .....	309
3. DAOUDA (BEAUGOSSE) ET LA SOCIÉTÉ DES INDIVIDUS .....	313
4. PENDA ET L'ASCENSION SOCIALE.....	321
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	325
QUATRIÈME PARTIE – INDIVIDU ET COLLECTIVITÉ DANS L'ŒUVRE DE MONGO BETI : <i>MISSION TERMINÉE</i> (1957) ET <i>LE PAUVRE CHRIST DE BOMBA</i> (1956) .....	330
INTRODUCTION.....	332
1. L'INDIVIDUALITÉ AFRICAINE N'EXISTE-ELLE PAS ? .....	332
2. « LA DOUBLE NATURE DE L'IMAGE D'AUTEUR » .....	339
2.1. CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE MONGO BETI.....	340
2.2. MONGO BETI, CRITIQUE LITTÉRAIRE : « AFRIQUE NOIRE, LITTÉRATURE ROSE » .....	346
2.2.1. PRÉSENCE AFRICAINE : 1947 VS 1955 .....	347
2.2.2. PRÉSENCE AFRICAINE 1955 .....	350
2.2.3. « AFRIQUE NOIRE, LITTÉRATURE ROSE » .....	351



3. L'IMAGE DE L'AUTEUR DE <i>MISSION TERMINÉE</i> (1957).....	353
3.1. LA QUATRIEME DE COUVERTURE .....	355
3.2. EPIGRAPHE.....	360
3.3. INTERTITRES .....	363
3.3.1. DISTRIBUTION DES RÔLES .....	364
3.3.2. IRONIE ET PARADOXE DU MENTEUR .....	364
3.3.3. PARODIE DU GENRE .....	365
3.4. PROLOGUE .....	368
3.5. ANALYSE DU TEXTE NARRATIF .....	371
3.5.1. JOUTE ORATOIRE (1) – L'INVENTION DES BONS SAUVAGES.....	372
3.5.1.1. MEDZA.....	372
3.5.1.2. UN DES ONCLES DE MEDZA .....	376
3.5.1.3. BIKOLOKO LE PATRIARCHE .....	377
3.5.2. PARTIR À L'AVENTURE... ..	380
3.5.3. DE LA SAUVAGERIE ET DU « BON SAUVAGE » : LA MISE EN ŒUVRE D'UNE STEREOTOPIE.....	383
3.5.4. L'ARRIVÉE AU PAYS DES SAUVAGES.....	383
3.5.5. JEAN-MARIE... PSICHARI .....	386
3.5.6. JEAN-MARIE... LÉVY-BRUHL .....	388
3.5.7. MEDZA INTELLECTUEL ENGAGÉ.....	390
3.6. CHANGEMENTS DE VOIX, CHANGEMENT DE PERSPECTIVES : L'IDENTITÉ COLLECTIVE TRADITIONNELLE MISE EN QUESTION .....	392
3.6.1. QUI A PEUR DE LA LANGUE FRANÇAISE ?.....	392
3.6.2. QUI A PEUR DE LA MÉRITOCRATIE ? .....	394
3.6.3. LES VISITES NOCTURNES CHEZ LES GENS DE VILLAGES OU QUI A PEUR DE LA MODERNITÉ ?.....	395
3.6.3.1. PREMIERE TOURNEE : PETITES QUESTIONS, REPONSES RAPIDES .....	396
3.6.3.2. JOUTE ORATOIRE (2) .....	397
3.6.3.3. PROGRAMME SCOLAIRE ET AVENIR PROFESSIONEL OU QUI A PEUR DU PROGRÈS ? .....	399
3.6.3.4. DIVISION DU TRAVAIL OU QUI A PEUR DU CAPITALISME ?.....	403
3.6.4. L'ONCLE MAMA ET LE LIEN DE PARENTÉ.....	405
3.7. L'IMAGE DE L'AUTEUR DE <i>MISSION TERMINÉE</i> .....	413
4. L'IMAGE DE L'AUTEUR DU PAUVRE CHRIST DE BOMBA .....	427
4.1. L'IRONIE ET SON CONTRAIRE .....	434
4.2. LE R.P.S. DRUMONT ET SES « ENFANTS » (MISSION CATHOLIQUE DE BOMBA, DIMACHE, 1 <sup>er</sup> FEVRIER 193...) .....	436

4.3. LE R.P.S. DRUMONT ET LE VICAIRE LE GUEN (MISSION CATHOLIQUE DE BOMBA, DIMACHE, 1 <sup>e</sup> FEVRIER 193...)	442
4.4. LE R.P.S. DRUMONT ET ZACHARIE, SON ALTER-EGO (TIMBO, 3 FEVRIER)	446
4.5. LE R.P.S. DRUMONT ET MONSIEUR VIDAL, L'ADMINISTRATEUR COLONIAL (KOTA 4 FEVRIER)	449
4.6. LE R.P.S. DRUMONT ET ZACHARIE (BITIÉ 6 FEVRIER)	459
4.7. LE R.P.S. DRUMONT, LE CATÉCHISTE DU VILLAGE ET ZACHARIE (AKAMBA 12 FEVRIER)	463
4.8. LE R.P.S. DRUMONT ET LE MONITEUR DE L'ÉCOLE DE KOUMA (SAMEDI 15 FÉVRIER)	465
4.9. CONCLUSION	467
CONCLUSION GÉNÉRALE	469
CONCLUSION GENERALE	473
ANNEXES	485
BIBLIOGRAPHIE	489

## Introduction générale



## 1. LA LITTÉRATURE AFRICAINE N'EXISTE-T-ELLE PAS ?

Ma recherche doctorale s'inscrit dans une réflexion sur le statut de la littérature africaine et de ses écrivains au sein du champ littéraire français. Celui-ci est en effet traversé par des perceptions différentes à l'égard de ce qu'est une « littérature africaine ».

En 2000, les Éditions Gallimard lancent la collection Continents Noirs. Son directeur, l'écrivain et traducteur Jean-Noël Schifano, annonce qu'elle sera « consacrée aux écritures africaines, principalement d'expression française, en réunissant des textes littéraires ou des essais, contemporains, dus à des écrivains du continent noir et, plus souvent, de sa diaspora. »<sup>1</sup>

D'entrée de jeu, on peut se poser la question de savoir si l'expression « écritures africaines » renvoie à une identité africaine des auteurs ou à des thématiques proprement africaines dans lesquelles ils s'investissent ; serait-ce l'identité africaine de l'auteur qui déterminerait l'africanité de son écriture, ou bien une forme et/ou un contenu spécifique ? Que dire alors de littératures qui s'occupent de l'Afrique mais dont l'auteur n'est pas africain, et inversement, qui parlent de tout sauf de l'Afrique et dont l'auteur est africain ? D'autres questions peuvent se poser sur le sens à accorder à l'identité africaine ou à la diaspora africaine : un Africain est-il celui qui est né ou vit en Afrique, ou dont les parents – proches ou lointains – sont nés ou vivent en Afrique ? Quelles que soient les réponses apportées à ces questions, la fiction est ici envisagée à l'aune d'une certaine identité collective en lien avec une réalité historique et politique dont traite le roman et dont l'auteur est issu.

À l'initiative de Gallimard de réunir des écrivains qui s'affirment comme « Africains » et produisent – résultat obligé – une « littérature africaine », s'opposent les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde* en français paru en 2007 également chez Gallimard. Ceux-ci contestent la dénomination « littérature africaine » qu'ils considèrent comme une catégorie de la francophonie littéraire, concept que l'on applique, selon Alain Mabanckou, à des écrivains non français pour instaurer une séparation, voire une hiérarchie par rapport à la « littérature française ». Ils s'insèrent en fait dans un mouvement plus large d'écrivains contemporains qui récusent depuis déjà quelques années l'étiquette de « littérature africaine ». Kossi Efovi par exemple présente l'idée selon laquelle

la littérature africaine est quelque chose qui n'existe pas. Quand Sony Labou Tansi écrit, c'est Sony Labou Tansi qui écrit, ce n'est ni le Congo ni l'Afrique. On peut identifier un arrière-plan culturel, mais ce n'est pas une question littéraire – celle-ci est ailleurs. La littérature africaine peut exister comme quelque chose de fabriqué, comme une question qui est intéressante d'un point de vue sociologique, mais pas d'un point de vue littéraire ! Elle existe peut-être comme une réponse à

<sup>1</sup> Voir le site de la maison d'édition. URL : [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Continents-noirs/\(sourcencode\)/116076](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Continents-noirs/(sourcencode)/116076)

un libraire qui a besoin de classer ses livres. C'est une forme de classification comme une autre.<sup>2</sup>

Selon Kossi Efoui, le discours littéraire émane d'un auteur et non d'une collectivité. Il est l'expression d'une originalité artistique plutôt que d'une identité culturelle, qu'elle soit africaine ou autre. Des écrivains contemporains à l'exemple de Kossi Efoui<sup>3</sup> réagissent à la tendance de donner de l'Afrique l'image d'un espace culturel unifié comprenant une unité artistique et, en particulier, littéraire, et rattachant par là-même l'écrivain africain à une collectivité représentée par un mode d'expression fait de styles et de thèmes communs, étiqueté sous la dénomination « littérature africaine ».<sup>4</sup>

Ainsi, l'appellation d'« écrivain africain » se révèle être un enjeu important du projet artistique de l'auteur. Dans un article de 2011, Thorsten Schüller met en évidence quelques stratégies de détournement utilisées par certains écrivains africains contemporains. Ils cherchent, selon lui, à s'affirmer non plus comme « écrivains africains » mais comme écrivains tout court. Pour y parvenir, indique Schüller, ils substituent à l'image d'une « Afrique d'hier » une littérature ludique, urbaine, cosmopolite, rédigée dans un « français classique » et non dans un français d'Afrique.<sup>5</sup> Dans son article de 2015, paru dans l'ouvrage d'Anne Begenat-Neuschäfer et de Catherine Mazaucic – consacré entièrement à *La question de l'auteur en littératures africaines* – Thorsten Schüller met en évidence deux figures d'« auteur africain ». Une première s'efforce de « contourner son origine » africaine

---

<sup>2</sup> Propos prononcés dans une interview avec Boniface Mongo-Mboussa, dans : *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 140.

<sup>3</sup> Pour Abdourahman A. Waberi, « (...) le poème ou la prose en question [africaine] se trouve neutralisé dans sa spécificité et son tumulte propres, renvoyé au folklore et à la vulgate sociologique, à l'univers préhistorique des contes et des légendes, réduit en note de bas de page noyée dans le désert glacé de l'abstraction. » dans Abdourahman A. Waberi, « Écrivains en positions d'entraver », dans : Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.) *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 70. Voir aussi l'article de Binavanga Wainaina « Comment écrire sur l'Afrique ? » dans l'anthologie présentée par Michel Le Bris et Alain Mabanckou *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013. Devançant de peu le manifeste *Pour une littérature-monde*, la revue *Notre Librairie* consacre à la posture littéraire de l'« écrivain africain » deux numéros (N° 155-6, juillet-décembre, 2004) qu'elle intitule « Identités Littéraires. » Des écrivains africains y appellent à ne pas considérer l'œuvre à travers les origines géographiques de son écrivain.

<sup>4</sup> Tout cela est discuté en détail dans l'ouvrage de Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017. On peut y lire comment la contestation des écrivains africains prend tout son sens à la lumière de l'accueil réservé par les éditeurs.

<sup>5</sup> Thorsten Schüller, « 'La littérature africaine n'existe pas', ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française. » *Études littéraires africaines* 32, 2011, p. 135–146.

alors que la seconde « joue la carte nègre. »<sup>6</sup> Rejetant l'adjectif « africain », certains récusent l'origine africaine comme critère de la valeur de leur écriture, alors que d'autres se vouent à la reproduction de thématiques et de styles traditionnels plusieurs fois millénaires. S'ils persévèrent ainsi, c'est que cette image de l'Afrique demeure le label qui garantit que l'œuvre d'un écrivain dit « africain » sera reconnue comme telle.

Dans la conclusion de l'article Thorsten Schüller constate :

la mise en scène des auteurs (par exemple sur leurs sites Internet) ainsi que les stratégies de vente de maisons d'édition soulignent souvent l'origine africaine des textes, la lecture de ceux-ci est ainsi 'conditionnée', le lecteur attend et reçoit un texte lié à l'Afrique. Est-il possible de lire un texte africain sans penser à l'origine africaine de l'auteur ?<sup>7</sup>

Sans doute l'image de l'auteur africain dont le nom est affiché sur la couverture du livre n'est-elle jamais neutre. Elle dépend d'une image préalable, stéréotypée, qui conditionne l'esprit du public. Mais en renvoyant le lecteur aux origines africaines de l'auteur, Thorsten Schüller court-circuite toute la communication littéraire entre le lecteur et l'auteur. Entre ces deux pôles de la communication littéraire se jouent toute la gamme des images discursives où se dessine en filigrane une image d'auteur que le lecteur se construit *dans* la lecture du texte littéraire, image bien plus riche et complexe que celle que subsume l'identité collective (stéréotypée) africaine à laquelle il est censé appartenir. Je reviendrai ultérieurement sur ce point, qui se trouve au cœur de mon analyse.

Étudiant l'œuvre littéraire comme un dispositif discursif reproduisant le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident, la critique savante envisage, elle aussi, l'écrivain africain à travers son identité collective. Elle assigne à sa production littéraire un rôle social important. En effet, les études postcoloniales et celles de la francophonie littéraire considèrent la littérature africaine comme l'expression d'une voix collective africaine, (post)colonisée. Les écrivains de l'ancien Empire s'adressent à la métropole pour mettre en cause les rapports de forces coloniaux. Ils expriment la voix des subalternes, jusqu'à une période récente réduite au silence. L'œuvre de l'écrivain

---

<sup>6</sup> Thorsten Schüller, « Jouer la carte nègre : la réception conditionnée des littératures africaines », dans Anne Begenat-Neuschäfer et Catherine Mazauric (éds.), *La Question de l'auteur en littératures africaines*, Frankfurt, Peter Lang, 2015.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 72.

africain est ainsi abordée par le biais de l'identité collective ; l'analyse littéraire est souvent réduite à une étude de (choc de) civilisation(s).

## 2. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FRANCOPHONE

La critique francophone (et anglophone) des littératures africaines, et plus particulièrement du roman, articule l'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain qui relève du texte avec l'identité africaine de son auteur. De nombreux travaux ont été réalisés sur la question depuis les années 1960, après la mise en valeur dans le champ littéraire du mouvement de la Négritude. Voici quelques exemples particulièrement marquants de travaux auxquels on fait généralement référence, qui ont ouvert la voie à notre recherche (la liste n'est nullement exhaustive).

Roger Mercier repère et analyse les premières images de l'Afrique noire dans la littérature française du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.<sup>8</sup> Léon-François Hoffmann retrace l'apparition du personnage littéraire du nègre à partir de la littérature romantique. Il montre que ce n'est pas l'Afrique mais la traite triangulaire et l'esclavage dans les îles qui donnent lieu, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à la création, dans la littérature française, du personnage littéraire du Noir.<sup>9</sup> Notons, ensuite, la revue *Notre Librairie* dont deux numéros contribuent à la question de l'image littéraire du Noir.<sup>10</sup> L'un est centré sur la période qui va du Moyen Âge à la conquête coloniale, et l'autre, de la conquête coloniale à nos jours. Nous y relevons en particulier un article de Jacques Chevrier qui montre comment, dans la littérature coloniale, l'Afrique est présentée comme tiraillée entre deux pôles : elle est tantôt l'enfer, tantôt le paradis.<sup>11</sup> L'article de Bernard Mouralis s'intéresse à l'homme noir que l'on dessine sous les traits du primitif.<sup>12</sup> Dans des travaux ultérieurs, Mouralis poursuivra cette analyse de l'homme noir assimilé au primitif.<sup>13</sup> Le développement de l'image littéraire de l'Afrique pendant l'ère coloniale a fait l'objet de nombreuses recherches. On peut y distinguer les

<sup>8</sup> Roger Mercier, *L'Afrique noire dans la littérature française. Les premières images (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Dakar, Université de Dakar, Publication de la section de langues et littératures (n° 11), 1962.

<sup>9</sup> Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.

<sup>10</sup> « Image du noir dans la littérature occidentale », *Notre Librairie* 90-91, 1987-1988.

<sup>11</sup> Jacques Chevrier, « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? », Dans la livraison intitulée « Image du Noir dans la littérature occidentale. Du Moyen-âge à la conquête coloniale », *Notre librairie* 90, 1987, p. 61-72.

<sup>12</sup> Bernard Mouralis, « Le Concept de primitif », *Notre librairie* 90, 1987.

<sup>13</sup> Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon sauvage. De l'antiquité à Rousseau*, Paris, Pierre Bordas, 1989. Voir aussi la livraison de « Primitivismes » dans la *Revue des Sciences humaines* 227, 1992-3.



travaux de Léon-Fanouh Siefer<sup>14</sup>, de Martine Astier Loutfi<sup>15</sup>, et plus récemment, celui de Jean-Marie Seillan.<sup>16</sup> On n'oubliera pas les différentes publications consacrées en la matière par la SIELEC (Société Internationale d'Étude des Littérature de l'Ère Coloniale).<sup>17</sup>

Ces travaux permettent de dégager deux constats importants. Selon le premier, l'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain se concrétise dans la littérature française avant d'être reprise et manipulée par les écrivains africains pendant la période coloniale et postcoloniale. Le deuxième constat relie l'apparition du roman africain au contexte historique de la colonisation. En effet, l'influence de la littérature française et coloniale sur le romancier africain est une donnée reconnue : ce dernier s'en imprègne dans les établissements scolaires des colonies et, ultérieurement, en métropole.<sup>18</sup> La continuité entre la littérature coloniale et la littérature africaine a été étudiée par János Riesz et Richard Laurent Omgba.<sup>19</sup> D'autres ont préféré s'attacher aux changements intervenus dans cette continuité. Le roman africain est alors vu comme un mode de rupture avec certaines traditions littéraires<sup>20</sup>, ou comme une contre-littérature : l'écrivain africain vise à substituer son propre discours sur l'Afrique à celui produit, depuis des siècles, par les Européens.<sup>21</sup>

### 3. ÉTUDES POSTCOLONIALES

Si notre travail s'inscrit dans la lignée des traditions critiques francophones, il importe de souligner que les traits identitaires de l'« écrivain africain » sont aussi un objet central de prédilection pour les études anglophones postcoloniales (*postcolonial studies*). Inspirées par les méthodes foucaaldiennes qui mettent en évidence

---

<sup>14</sup> Léon Fanouh-Siefer, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968.

<sup>15</sup> Martine Astier Loutfi, *Littérature et colonialisme, L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française 1871-1914*, Paris, Mouton & Co, 1971.

<sup>16</sup> Jean-Marie Seillan, *Aux Sources du roman colonial*, Paris, Karthala, 2006

<sup>17</sup> Voir par exemple : *Littérature et colonies* [premier colloque de la Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale, Montpellier, 2002], *Nudité, sauvagerie, fantasmes coloniaux dans les littératures coloniales* paru en 2004, *L'aventure coloniale* (2011) et *Quatre femmes écrivains dans l'aventure coloniale* : Mary Kingsley, Karen Blixen, Elspeth Huxley, Gertrude Bell paru en 2013.

<sup>18</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984. Samba Gadjigo, *École blanche, Afrique noire : L'école coloniale dans le roman d'Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 1991.

<sup>19</sup> János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-contextes-intertextes*, Paris, Karthala, 2007, et Richard Laurent Omgba, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post-coloniales*, Paris, L'Harmattan, 2008.

<sup>20</sup> Voir Georges Ngali, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

<sup>21</sup> Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.

l'imbrication du pouvoir et du savoir, et les travaux d'Edward Said (notamment *L'Orientalisme* en 1978) qui, dans la même mouvance, révèlent les liens entre la construction du savoir et les colonisations politiques, économiques et culturelles des grandes puissances européennes, les études littéraires postcoloniales s'affirment avec notamment la publication, en 1989, de *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin.

Le terme « postcolonial » se réfère, dans l'ouvrage précité, à l'ensemble des littératures produites par les écrivains des anciennes colonies, l'Afrique incluse. Au niveau de la forme littéraire, la critique postcoloniale s'intéresse simultanément à l'appropriation des techniques d'écritures que l'écrivain de l'Empire emprunte au canon littéraire européen, et à sa manière de s'en démarquer. Pour ce qui concerne le fond, la critique étudie les thématiques qui participent d'une tentative de réhabiliter, par le discours littéraire, une culture locale, marginalisée par les forces colonialistes étrangères.<sup>22</sup> La critique postcoloniale montre l'importance que les écrivains de l'Empire attribuent à la littérature, entendue comme un lieu privilégié de résistance et de lutte.

Le roman joue un rôle primordial dans cette dénonciation de la littérature européenne comme moyen exclusif d'expression et d'explication de l'universel en général et de l'univers colonial en particulier. En témoigne la démarche empruntée par des écrivains postcoloniaux subvertissant les grandes œuvres du canon européen dans la perspective historique du colonisé. Evoquons, à titre d'exemple, Chinua Achebe (*no longer at Ease*) qui s'est emparé d'*Au cœur des ténèbres* (1899) de Conrad, Jean Rhys (*Sargasso Sea*) de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, George Lamming (*Water with Berries*) de *The Tempest* de Shakespeare (1611), J.M Coetze (*Foe*) de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe...

La voix du colonisé, qui se fait entendre grâce à ce processus d'aménagement de l'histoire coordonné par l'auteur, fait de ce dernier non seulement un activiste anti-colonialiste, mais aussi le représentant d'une collectivité culturelle muette. L'analyste postcolonial se fixe ainsi comme objectif d'identifier dans l'œuvre littéraire les prises de parole d'un auteur qui s'efforce d'écrire l'histoire de la domination coloniale « par le bas », « *history from below* », expression que les critiques postcoloniaux

---

<sup>22</sup> Voir d'article de John Marx, « Postcolonial literature and the Western literary canon », in Neil Lazarus, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 p. 83-96.

empruntent aux *cultural studies* britanniques. Dans cette perspective, l'analyste considère la situation coloniale de domination comme point de départ de son examen du discours littéraire. Les études littéraires lui servent à étudier la représentation du subalterne par l'auteur.

Au-delà des différences historiques et méthodologiques qui séparent la francophonie littéraire de la critique postcoloniale – la francophonie s'enracine dans le cadre conceptuel de l'assimilationisme républicain alors que les *postcolonial studies* espèrent trouver des concepts et des outils susceptibles de faciliter l'accès à la « pluralité des représentations culturelles et identitaires extra-occidentales »<sup>23</sup> – on peut dire de façon schématique que ces deux traditions critiques explorent la complexité du texte littéraire à la lumière de l'histoire coloniale. Elles posent la question de savoir comment les rapports de forces coloniaux transparaissent au sein du texte littéraire en abordant celui-ci comme un miroir du phénomène colonial. Dans cette optique, elles font émerger du texte la voix du peuple qui recoupe celle de l'auteur. Le revers de la médaille est qu'elles ont tendance à exclure le fait que cette « voix du peuple » est une construction discursive qu'il faut mettre non pas sur le compte du peuple mais sur celui de l'auteur, le signataire du texte littéraire et son seul responsable. Ainsi, elles n'accordent pas l'importance qu'il faut à la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel.

Mais cette tendance a été nuancée ces dernières années. L'ouvrage d'Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais* (2012) représente de ce point de vue un tournant critique.<sup>24</sup> Il s'inscrit dans la lignée de l'analyse du discours à partir de la notion d'ethos discursif sur lequel s'appuie Jérôme Meizoz pour développer sa propre notion de « posture. »<sup>25</sup> Anthony Mangeon veut accorder toute son importance au dispositif discursif du face-à-face entre l'Afrique/Antilles et l'Occident en prenant en compte la figure de l'auteur comme construction discursive strictement liée à une logique du champ littéraire.

---

<sup>23</sup> Je m'appuie pour cette distinction sur l'article de Kussum Aggarwal et Viviane Azarian : « La théorie postcoloniale à l'épreuve de la littérature africaine francophone : Réflexions générales et lecture de l'œuvre auto-bio-graphique d'Amadou Hmapâté Bâ » dans : Anthony Mangeon (dir.) *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris-Montpellier, Karthala-MSH-M, 2012, p. 31-64.

<sup>24</sup> Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris-Montpellier, Karthala-MSH-M, 2012

<sup>25</sup> La « posture », selon Jérôme Meizoz, se réfère « à la manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire. » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mise en scène moderne de l'auteur*, Genre, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.)

Cette nouvelle tendance critique est manifeste dans l'article inaugural de Kusum Aggarwal et Viviane Azarian, « La théorie postcoloniale à l'épreuve de la littérature africaine francophone ».<sup>26</sup> Les auteurs veulent étendre le champ de l'écriture postcoloniale au-delà de son usage habituel, à savoir un acte de lutte contre la colonisation qui présente l'Africain dans un statut subalterne. La critique postcoloniale se contente de dégager du texte « la violence épistémique de l'impérialisme occidental »<sup>27</sup>, elle renonce à l'examen de la pratique même de l'écriture comme force d'émancipation par rapport à cette violence. Aggarwal et Azarian veulent dépasser la question de la littérature comme l'expression de la voix du peuple, pour y voir l'expression, bien plus singulière et intéressante, de l'auteur.

Ce faisant, il n'est pas question de faire l'impasse sur la souffrance collective du peuple, mais de rendre « l'histoire coloniale à l'expérience vécue par le sujet à travers sa capacité d'individualisation. »<sup>28</sup> À force de valoriser une littérature qui reflète un certain état de culture *in situ*, la démarche postcoloniale occulte les conditions de la production de cette littérature ; indifférente à la question de la réception et de la circulation du texte dans le champ littéraire, elle privilégie « la voix du peuple dominé » qui se fait entendre, en toute hypothèse, à travers la voix de l'auteur, qu'autorise son statut même d'homme instruit et privilégié. La démarche postcoloniale critique fait l'impasse sur la singularité de sa vision. Or, Aggarwal et Azarian rendent compte de « la singularité du travail d'écriture dont l'épaisseur sémiologique excède souvent la restitution abstraite et réductrice » des controverses théoriques.<sup>29</sup>

C'est ce travers théorique que j'ai essayé d'éviter dans ma recherche sur les littératures africaines au tournant des Indépendances en m'efforçant d'être attentif à l'effort de l'écrivain africain pour non seulement meubler le silence de Vendredi, ou être « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche » (Aimé Césaire) mais surtout pour développer un ton personnel et négocier sa place dans le champ littéraire français comme écrivain à part entière, souverain, seul maître de son écriture.

Ainsi, contre l'idée d'une continuité figée du roman africain en termes thématiques et stylistiques, contre la tendance à regrouper des écrivains dans des

---

<sup>26</sup> Kusum Aggarwal et Viviane Azarian, « La théorie postcoloniale ».

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales*, p. 17.

catégories préétablies privilégiant les généralités, cette recherche s'intéresse à la singularité de l'écrivain, c'est-à-dire, à la manière dont l'auteur isolé travaille à devenir non pas un « écrivain africain » mais un écrivain « pas-comme-les-autres », original, singulier, qui s'éloigne des sentiers battus et refuse d'entrer dans un moule fabriqué par d'autres.

#### 4. LA NOTION DE SINGULARITÉ

Et pourtant, en développant sa singularité artistique, l'écrivain se soumet malgré tout à des représentations sociales, collectives, selon lesquelles tout artiste doit exprimer une quelconque singularité pour être digne du nom d'artiste.

Dans son ouvrage *L'Élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005), Nathalie Heinich s'intéresse à l'idéal de la singularité.<sup>30</sup> Elle étudie son apparition consécutive à la révolution française dans les milieux bourgeois, ses représentations dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, et enfin, le rôle de la littérature, porteuse d'imaginaires, dans la propagation de l'idéal de la singularité du domaine artistique à l'espace sociale dans son intégralité. Nathalie Heinich montre comment de nos jours même les commissaires d'exposition accèdent au statut d'artiste et se considèrent comme tel. Dans cette même perspective, on voit différents professionnels – chef de cuisine, architecte, jardinier, forgeron, mécanicien, stylistes de mode... des praticiens de tous les métiers se singularisent par la présentation de leur métier à titre vocationnel.<sup>31</sup>

« Unique », « génie », « exceptionnel », « propre », « différent », et encore, « original », « individuel », « authentique »... l'idéal de la singularité devient ainsi un mode d'évaluation et un signe ultime de reconnaissance artistique. La singularité est perçue comme une valeur absolue : reconnu comme singulier, l'artiste ne ressemble à aucun autre, sa singularité est indépendante de toute mesure relative.

Transcendant toutes les conventions, la singularité est « inclassable »<sup>32</sup> et donc irréductible aux mots. Là réside l'aspect mythique de la singularité. Elle relève de procédures mystérieuses, inexplicables, invoquant un don, ou le génie personnel de l'artiste. On peut dire dans ce sens que la singularité n'est rien d'autre que l'effet que

---

<sup>30</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005

<sup>31</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artistique*.

<sup>32</sup> Nathalie Heinich, *ibid.*, p. 204.

l'artiste produit sur son public. L'artiste exerce sur lui une influence très vive, il impressionne le public, le surprend, l'étonne, repousse les limites de ses connaissances. C'est pourquoi on rapproche l'impression artistique de l'effet magique : « la magie de l'art, de la couleur, du style, du verbe », « l'art est le produit d'une magie suggestive », écrit Charles Baudelaire.<sup>33</sup> Comme dans la magie, le charme qui opère à travers l'art est profondément ressenti mais non raisonné. L'artiste, comme le magicien, est le seul capable de produire l'effet désiré. C'est presque un état de sidération devant l'œuvre qu'on est forcé de qualifier, faute de mieux, de « singularité » ou « d'originalité ». Mais ce constat pose un problème heuristique. Si la singularité est inclassable, irréductible aux mots, comment peut-on malgré tout la saisir et l'expliquer ?

C'est précisément le piège que Jérôme Meizoz essaie d'éviter dans son ouvrage *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007). Il privilégie l'approche sociologique de préférence à la stylistique, qui paraît pour certains la plus adéquate en la matière.<sup>34</sup>

L'approche sociologique distingue des positions institutionnelles, des groupes, des partis pris esthétiques, et permet ainsi de regrouper les auteurs en séries dont les options sont riches de sens pour une histoire littéraire devenue une histoire du champ littéraire. Sans une idée des propriétés de la série auctoriale dans laquelle il s'insère (les romanciers réalistes, etc.), il est difficile de mesurer la singularité d'un écrivain (Stendhal, Balzac, etc.).<sup>35</sup>

La conception de la singularité de Jérôme Meizoz<sup>36</sup> s'inspire de Pierre Bourdieu. Dans la perspective de sa théorie du champ littéraire, l'œuvre est produite dans une « perception différentielle, distinctive, attentive aux écarts par rapport à

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, « L'Art philosophique », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 127.

<sup>34</sup> La stylistique, nous dit Georges Molinier, « vise à caractériser la marque particulière d'une manière d'écrire singulière et originale, le style d'un auteur. Elle touche alors à des valeurs littéraires essentielles : l'originalité d'un écrivain est avant tout évaluée dans la forme, dans la manière, en un mot, le style. » Je me réfère à l'article « Stylistique » dans *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002. Pour la place de la notion de « singularité » dans la théorie du champ de Bourdieu, voir l'entrée « singularité » de Véronique Rohrbach dans le site *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/164-singularite>

<sup>35</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, p. 188.

<sup>36</sup> Il faut ajouter que Jérôme Meizoz n'a pas l'intention de « réduire au sériel des conduites littéraires singulières ». Il voudrait au contraire, par la notion sociologique de « posture », enrichir « la saisie collective des auteurs, en faisant voir les réappropriations singulières que chacun fait de la position à laquelle divers facteurs, dont sa situation éditoriale, le degré de sa reconnaissance et des choix de genre, l'assignent. » (*ibid.*)

d'autres œuvres, contemporaines et aussi passées. »<sup>37</sup> L'idéal de la singularité a ainsi des conséquences sur la structuration du champ littéraire. Ces conséquences se révèlent dans des stratégies de positionnement que l'écrivain met en œuvre de façon consciente ou à son insu. Chaque écrivain cherche sa place dans le champ littéraire à partir de laquelle il se distingue des autres écrivains pour se faire reconnaître comme écrivain singulier, unique, pas-comme-les-autres.

## 5. LA THÉORIE DU CHAMP LITTÉRAIRE

Pierre Bourdieu définit le champ littéraire comme « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent (...) en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. »<sup>38</sup> Développant sa théorie, il établit des liens entre les choix esthétiques, formels et/ou thématiques, de l'écrivain et sa position sociale. Dans son ouvrage majeur *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* (1992), Bourdieu met en évidence des « homologues » entre le champ littéraire et le champ social dans son ensemble, et montre, de fait, comment les options littéraires de l'écrivain sont des « coups doubles », à la fois esthétiques et politiques.<sup>39</sup> L'écrivain dépend de sa position dans le champ littéraire qui confère à son œuvre un cadre pragmatique, impose un rituel discursif propre à tel ou tel genre, et associe, par là même, le *positionnement* de l'écrivain à celui de son public.

Plusieurs travaux ont déjà exploité la théorie du champ de Bourdieu pour éclairer la littérature africaine.<sup>40</sup> On peut y lire que l'écrivain africain de la première

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, p. 30.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>39</sup> « On peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique et en particulier dans leur *forme*, et l'espace des positions dans le champ de production : par exemple, le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qui implique esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement ; en effet, du fait du jeu des homologues entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre des choix sont des *coups doubles*, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes. » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 339.) Dans son article « Le champ littéraire » Bourdieu explique pourquoi, dans ce même ordre des choses, le champ littéraire est « si attrayant et si accueillant pour tous ceux qui possèdent toutes les propriétés des dominants moins une, "parents pauvres" des grandes dynasties bourgeoises, aristocrates ruinés ou en déclin, membres de minorités stigmatisées, comme les juifs ou les étrangers, et que leur identité sociale mal assurée et contradictoire prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants. ».

<sup>40</sup> Voir par exemple Buata B. Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008, l'ouvrage *Les Champs littéraires africains*, sous la

partie du XX<sup>e</sup> siècle est un acteur du champ littéraire français où il se positionne à partir d'un discours particulier sur le monde africain. Celui-ci entre en relation avec d'autres discours, portés par d'autres acteurs sur le même monde. Il est à noter que s'il existe à l'époque un champ littéraire africain autonome, celui-ci est restreint parce que limité pour l'essentiel à la presse.<sup>41</sup> En tout cas, c'est dans le champ littéraire français que l'appellation « auteur/écrivain africain » prend son sens comme marque d'altérité africaine.

Dans cette perspective, on tentera de passer à une analyse interne de l'œuvre en dégagant les éléments constitutifs d'une singularité construite *dans* le discours littéraire que l'auteur produit sur l'Afrique et ses habitants. Cette singularité s'affiche en regard du discours littéraire et, plus largement, social, produit jusqu'alors au sujet de l'Afrique.

## **6. APERÇU METHODOLOGIQUE ET CADRE NOTIONNEL DE LA RECHERCHE**

L'exposé qui suit se propose de clarifier quelques principes et outils méthodologiques utilisés dans ma recherche pour dégager du texte littéraire l'image singulière de l'auteur à travers l'impact produit dans la communication littéraire. Après avoir articulé, dans la perspective de l'analyse du discours, la notion d'ethos avec celle de l'auteur, je présenterai, plus précisément, quelques principes critiques, empruntés notamment à la linguistique, à la narratologie et à la stylistique ainsi qu'à l'argumentation dans le discours littéraire.

---

direction de Fonkoua et Halen et Städtler (Paris, Karthala, 2001), ainsi que David K. N'Goran, *Le Champ littéraire africain, essai pour une théorie*, Paris, l'Harmattan, 2009.

<sup>41</sup> Dans son ouvrage *La Conquête de l'espace public colonial*, Hans-Jürgen Lüsebrink remarque que les histoires littéraires ont tendance à résumer la littérature africaine d'expression française de l'époque coloniale à une vingtaine de titres tout au plus, produits par quelques grands auteurs devenus, en partie, des "classiques". Lüsebrink note l'existence d'une soixantaine de titres, partiellement ou totalement éliminés de l'histoire littéraire qui ont pourtant connu un grand succès auprès de lecteurs et des intellectuels de l'époque (p. 11). Il est ainsi conduit à remettre en cause la notion de « corpus de littératures africaines d'expression française », d'autant plus que celle-ci, selon ses termes, peut être modifiée radicalement si l'on tourne le regard de l'œuvre et du livre vers d'autres formes d'expression et de publication de la littérature comme, notamment, la presse périodique. Il est étonnant de constater avec Lüsebrink, qu'environ 95% de la production littéraire africaine publiée entre 1913 et 1960 a paru non pas sous forme de livre mais dans la presse. Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec/Frankfurt, Nota bene/IKO, 2003.



## 6.1. LA NOTION D'ETHOS D'AUTEUR

La recherche opère un renversement méthodologique : au lieu d'envisager le texte à travers l'identité africaine de son auteur, je l'aborderai par la manière dont son identité se construit dans le texte. Autrement dit, on s'intéressera à l'ethos de l'auteur, à savoir l'image de l'auteur de l'œuvre littéraire telle qu'elle se construit dans et à travers le discours.

La question de l'auteur suscite l'intérêt d'un travail critique abondant qui traverse le XX<sup>e</sup> siècle.<sup>42</sup> L'on s'interroge sur la figure de l'auteur à la lumière du rôle social de l'écrivain. Nathalie Heinich, rappelons-la, s'intéresse au mythe de la singularité incarné au départ par la figure de l'artiste.<sup>43</sup> Elle montre comment l'image de l'artiste singulier, peintre ou écrivain, est mise en scène dans le texte littéraire pour être popularisée dans la société bourgeoise puis dans la société toute entière. L'ouvrage de José Luis Diaz montre comment des « scénographies autoriales » se multiplient dans les récits de fiction au XIX<sup>e</sup> siècle et vulgarisent une figure d'auteur qui prend conscience de son travail d'écriture. L'image d'un individu pour lequel l'écriture devient une obsession, témoigne de la montée d'une figure d'auteur bien différente de celle incarnée par les écrivains du siècle précédent.<sup>44</sup> Dans son célèbre ouvrage *Le Sacre de l'écrivain* (1993), Paul Bénichou insiste néanmoins sur la continuité entre les deux siècles. La « vocationnalisation » – cette puissance innée, voix intérieure qui guide l'individu vers la pratique artistique – existe déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>45</sup>

Quelques années plus tôt, Alain Viala remonte à la source du phonème social de l'écrivain. Il situe *La Naissance de l'écrivain* au XVII<sup>e</sup> siècle avec l'émergence de nouveaux modes de pensée qui se cristallisent avec la célèbre *Querelle des Anciens et des Modernes*. On peut voir chez Viala comment l'autonomisation du champ littéraire est strictement liée aux notions d'« originalité » et d'« inventivité » qui constituent, comme on le sait, le mythe de la singularité mais accordent à l'écrivain son

---

<sup>42</sup> Je m'appuie pour cet exposé sur la présentation éclairante de Michèle Bokobza Kahan du débat autour de la question de savoir ce qu'est un auteur. Voir son article d'introduction « qu'est-ce qu'un auteur ? » à la livraison intitulée « Ethos discursif et image d'auteur » dans la revue *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009, URL : <https://aad.revues.org/202>

<sup>43</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artistique*. La singularité est aussi recherchée chez des auteurs durant l'Ancien Régime. Anne Herschberg-Pierrot et Olivia Rosenthal s'intéressent à la question de « La singularité d'écrire aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> » à laquelle est consacrée le numéro 137 de la revue *Littérature*, 2005.

<sup>44</sup> Michèle Bokobza Kahan, « qu'est-ce qu'un auteur ? ».

<sup>45</sup> Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1993.

importance symbolique.<sup>46</sup> La reconnaissance institutionnelle, symbolique et juridique (droit d'auteur), que l'on attribue à l'écrivain, accorde de l'autorité à sa pratique qui s'exerce désormais à titre professionnel. L'écriture est susceptible d'accorder de l'« autonomie » à l'écrivain par rapport à d'autres instances sociales (mécènes, protecteurs etc.) qui jadis avaient prise sur lui. Ainsi, « la naissance de l'écrivain » annonce la mise en place d'un champ autonome de forces, tel que le comprend Bourdieu. Dans son article « Élément de sociopoétique », Alain Viala relie, à l'instar de Bourdieu, des options formelles mises à l'œuvre par l'auteur à des stratégies de positionnement que l'écrivain déploie dans le champ littéraire. On distingue dès lors la figure de l'auteur dont le nom est affiché sur la couverture du texte, de celle entretenue dans le champ littéraire par l'écrivain. Viala conceptualise la notion de « posture » pour désigner les différentes façons d'occuper une position dans le champ littéraire :

Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position ; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageusement, ou occuper à grand bruit une position modeste... on fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). (...) En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la 'marque' spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire.<sup>47</sup>

Alain Viala rattache la notion de « posture » à celle de l'ethos désignant, selon lui, la « manière générale d'être » d'un écrivain.<sup>48</sup> Jérôme Meizoz reprend à Viala la notion de « posture » tout en renversant le rapport entre les deux notions. Chez Viala, la posture est un élément de l'ethos de l'écrivain, alors que Meizoz comprend l'ethos comme élément constitutif de la posture de l'écrivain.

S'inscrivant dans la lignée des travaux effectués dans le domaine de la sociologie de la littérature et l'analyse du discours de tradition française – ceux notamment d'Alain Viala, Paul Aron, Ruth Amossy, Dominique Maingueneau, Marc Angeont... – la critique restitue la notion d'ethos à la rhétorique. Pour agir sur l'auditoire, l'orateur doit « affirmer son autorité et projeter une image de soi

<sup>46</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>47</sup> Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans : Alain Viala, Georges Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 216-217.

<sup>48</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*.

susceptible d'inspirer confiance. »<sup>49</sup> L'ethos est donc l'image que l'orateur construit pour assurer l'impact de son discours sur l'auditoire. L'analyse du discours se propose d'élargir la perspective de la rhétorique antique qui évalue l'ethos rhétorique à l'aune d'une efficacité discursive permettant à l'orateur de s'établir librement dans une pratique. Elle rapporte désormais la notion d'ethos à la manière dont le sujet parlant construit son identité à travers une situation d'énonciation qui lui assigne sa place et son rôle. Cette situation d'énonciation implique une « scénographie » qui définit les statuts d'énonciateurs et de co-énonciateurs, aussi bien que le temps et le lieu à partir desquels se développe l'énonciation. Par la scénographie, le locuteur, qu'il soit un personnage du roman ou son auteur, gère la relation entre ce qu'il dit et le fait même qu'il puisse le dire.<sup>50</sup>

S'appuyant sur le cadre notionnel de l'analyse du discours, Jérôme Meizoz se propose d'étudier la « posture » de l'écrivain dans le champ littéraire selon à la fois « des effets de texte et des conduites sociales. »<sup>51</sup> Des données *externes* se rapportent à la « présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (intervention dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.). »<sup>52</sup> Les données *internes* se rapportent à « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. »<sup>53</sup>

La notion opératoire de « posture » est en effet reprise et appliquée dans le domaine de la recherche des littératures africaines, comme par exemple dans les ouvrages précités d'Anthony Mangeon ou d'Anne Begenat-Neuschäfer et Catherine Mazauric dont participe l'article de Thorsten Schüller, étudié plus haut.<sup>54</sup> La notion de « posture » recoupe ou regroupe en effet les différentes images d'auteurs présentées à peu près de la même manière par Michèle Bokobza Kahan qui pense dans la lignée

---

<sup>49</sup> Meizoz s'appuie sur Ruth Amossy définissant la notion d'« Ethos », chez Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 200-201. Les travaux de Ruth Amossy nuancent la notion d'ethos discursif. La notion d'ethos collectif se réfère à un *je* parlant qui s'exprime une voix collective utilisant le pronom personnel *nous*. L'ethos préalable est l'image antérieure à la prise de parole que le locuteur travaille de son côté à la renforcer ou à la déjouer. On peut parler de l'ethos au cas d'un effacement énonciatif. Pour tous ces cas de figure, voir son ouvrage, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006 et notamment, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

<sup>50</sup> Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>51</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, p. 21.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>53</sup> *Ibid*.

<sup>54</sup> Sur l'apport théorique de la notion de « posture », voir la page 14 chez Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales*, et la page 19 chez Anne Begenat-Neuschäfer et Catherine Mazauric *La Question de l'auteur en littératures africaines*.

théorique de l'analyse du discours littéraire<sup>55</sup>, l'objet littéraire et son auteur dans trois dimensions possibles :

l'image d'auteur en relation avec le texte, en l'occurrence, le discours de type fictionnel avec toutes les conséquences que cela implique, l'image d'auteur en relation avec son moi biographique et social, l'image d'auteur en relation avec d'autres instances sociales, les mondes de l'édition, des prix, des médias, etc.<sup>56</sup>

Ce qu'on retient néanmoins des uns et des autres c'est la perception de la littérature comme « discours ». Dominique Maingueneau insiste en effet sur la dimension discursive de la littérature :

Considérer le fait littéraire comme 'discours', c'est contester le caractère central de ce point fixe, cette origine « sans communication avec l'extérieur » pour reprendre une célèbre formule du *Contre Sainte-Beuve* de Proust, que serait l'instance créatrice. C'est renoncer au fantasme de l'œuvre en soi, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice ; c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions d'énonciations (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés...)<sup>57</sup>

La littérature vue ainsi comme discours, et l'auteur, comme une image discursive (ethos) de celui qui est à l'origine de ce discours, contourne sinon annule purement et simplement la fameuse querelle qui déchire la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a d'une part ceux qui, dans la lignée du courant structuraliste, annoncent la mort de l'auteur en séparant l'objet littéraire de la conscience subjective de son producteur, pour mieux identifier les structures qui commandent les pratiques narratives et linguistiques indépendamment des perceptions et des intentions auctoriales. Et ceux, d'autre part, à l'exemple de Käte Hamburger et Ann Banfield – représentant une tendance dans la narratologie – qui contestent l'usage du terme de « narrateur » en raison du pouvoir exorbitant qu'on lui accorde au risque de brouiller

---

<sup>55</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires. Colloque, du 2 au 9 septembre 2002 à Cerisy*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

<sup>56</sup> Michèle Bokobza Kahan, « qu'est-ce qu'un auteur ? ».

<sup>57</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, avant-propos.

complètement la différence entre le discours de la fiction et celui de l'histoire.<sup>58</sup> En rejetant sur l'auteur la responsabilité directe des événements racontés en tant qu'inventeur de ces événements, Käte Hamburger et Ann Banfield perdent de vue la particularité du texte littéraire comme une forme de discours qui provient en effet d'une source d'énonciation originelle qui, en retour, nourrit le discours, mais aussi comme un espace discursif où la source d'énonciation, c'est-à-dire l'auteur, qui « se diffracte en de multiples voix et échappe à toute possibilité de référentialité explicite. »<sup>59</sup>

Ces différentes voix font l'objet principal de la narratologie comme discipline étudiant le mécanisme interne du récit. Les travaux abondants de Gérard Genette nous ont donné, entre autres, la classification entre différents types de narrateurs et de focalisations. La linguistique dans le texte littéraire a repris les études préliminaires de Genette en les développant. On profitera de l'acquis de la linguistique pour alimenter notre étude de ces multiples images mises en valeur par l'analyse du discours littéraire. On aura recours par exemple aux travaux d'Alain Rabatel sur la *Construction textuelle du point de vue*.<sup>60</sup> On verra comment un effet de point de vue se produit à l'aide des « verbes de perceptions » ou des différents types de déictiques (notamment spatiaux et temporels). On sera sensible, avec Rabatel, à la distribution des rôles et des voix par le discours rapporté du narrateur, étudié, par exemple, par Laurence Rosier.<sup>61</sup>

On aura recours aux travaux de Jean-Michel Adam pour analyser les descriptions du paysage dans le texte.<sup>62</sup> On distinguera, avec Adam, les passages analysés en s'appuyant sur son approche séquentielle développée pour l'analyse du récit. L'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions qui s'organise, dans l'économie du récit, en séquences – un ensemble organisé de phrases où sont entendues des voix raconter, décrire, expliquer, argumenter, ou dialoguer (séquence descriptive, dialogale, explicative, argumentative...).<sup>63</sup> Les études d'Oswald Ducrot, celles de Jean-Michel Adam ainsi que celles d'Alain Rabatel apporteront des

<sup>58</sup> Michèle Bokobza Kahan se réfère à l'ouvrage *The Logic of Literature* (1957) de Käte Hamburger et à l'ouvrage *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982), dans son article « qu'est-ce qu'un auteur ? ».

<sup>59</sup> Michèle Bokobza Kahan, *op. cit.* (dans la partie intitulée « Image d'auteur et ethos »).

<sup>60</sup> Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1998.

<sup>61</sup> Laurence Rosier, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

<sup>62</sup> Voir : Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, et aussi : Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, PUF, 1993.

<sup>63</sup> Jean-Michel Adam,

éclaircissements significatifs sur le connecteur « mais » dont l'importance argumentative sera mise en relief.<sup>64</sup>

Avec les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur *L'Énonciation* et *Les Interactions verbales*<sup>65</sup>, on mettra l'accent sur la fonction jouée dans le texte par des modalisateurs axiologiques ainsi que sur les différents usages du questionnement en interaction. Pour étudier dans le texte les figures de style et de rhétorique, on consultera les travaux d'Anne Herschberg Pierrot, en s'appuyant notamment sur son manuel consacré à la *Stylistique de la prose*.<sup>66</sup> On utilisera volontiers d'autres manuels, notamment ceux de Dominique Maingueneau proposant des *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* et sur la *Pragmatique pour le discours littéraire*. On consultera les dictionnaires – Le Robert nous accompagnera tout au long du parcours. De même : *Le Dictionnaire du littéraire*<sup>67</sup>, *Dictionnaire d'analyse du discours*<sup>68</sup>, *Dictionnaire d'argumentation*.<sup>69</sup>

M'inscrivant dans le cadre théorique de l'analyse du discours littéraire et l'argumentation dans le discours, je m'efforcerai de mettre en évidence toute la complexité du texte littéraire à travers la dimension polyphonique et dialogique des discours qui le traversent. On verra comment les locuteurs qui prennent la parole sont traversés par des voix sociales différentes qui relèvent de différents genres du discours à travers lesquels se construisent des identités sociales. On sera sensible, sur cette voie, à l'écart entre l'image dite – celle que le locuteur dit de lui ou des autres – et l'image montrée, celle que le texte donne à voir du locuteur ou des personnages de façon implicite. La recherche s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux effectués sur la polyphonie et le dialogisme par Mikhaïl Bakhtine, et après lui, Oswald Ducrot et Julia Kristeva. On utilisera la notion clé d'intertextualité, développée par cette dernière,

<sup>64</sup> J.-C. Anscombre, Oswald Ducrot, « Deux MAIS en français ? », *Lingua* 43, 1977, p. 23-40. Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990 (chapitre 2, p. 191-226). Alain Rabatel. « 'Mais' dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française* 67, 1997, p.49-60. Alain Rabatel, « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels MAIS, CEPENDANT, MAINTENANT, ALORS, ET dans l'embrayage du point de vue : Propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel », *Romanische Forschungen* 113, 2001, p.153-170.

<sup>65</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980. *Les Interactions verbales I-II*, Paris, Armand Collin, 1990,1992.

<sup>66</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

<sup>67</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

<sup>68</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>69</sup> Christian Plantin, *Dictionnaire de l'argumentation. Une introduction aux études d'argumentation*, Paris, ENS Éditions, 2017.

pour mettre en relief les rapports qui s'établissent, à travers les voix narratives, entre le texte littéraire et d'autres, ainsi que les effets de lecture qui accompagnent l'intertextualité. On accordera une place importante aux études d'Oswald Ducrot sur l'implicite, le sous-entendu et le présupposé dans le langage.<sup>70</sup>

La théorie de l'argumentation développée par Ruth Amossy joue un rôle important dans ce travail : elle part en effet du principe que tout discours cherche toujours à avoir un impact sur un public. Tantôt il s'efforce de le faire adhérer à une thèse : le discours a alors une *visée argumentative*. Tantôt, il cherche à infléchir des façons de voir et de sentir : il possède dans ce cas une *dimension argumentative*.<sup>71</sup> On verra, toujours après Ruth Amossy, comment les textes littéraires mettent en scène l'argumentation dans le discours :

À un premier niveau, un personnage s'adresse à un auditoire fictionnel pour le faire adhérer à sa thèse. À un deuxième niveau, le narrateur qui met en scène le discours des personnages s'adresse à un narrataire, figuré en creux ou en plein, à qui il transmet sa propre vision des choses. À un troisième niveau, enfin, c'est l'auteur dont le nom apparaît sur la couverture qui transmet un texte à son lecteur supposé.<sup>72</sup>

Au vu de ce cadre théorique et méthodologique, mon analyse du discours littéraire prendra donc en compte la complexité de l'ethos d'auteur qui résulte de la polyphonie des instances d'énonciation dans la narration. Considérant des voix différentes qui traversent le discours rapporté, on distinguera les différents niveaux d'interaction sur lesquels se déploie le récit. À chaque niveau d'interaction se révèle une voix, un *Je* parlant. L'auteur est celui qui gère les différents niveaux d'interactions ainsi que les différents *Je* qui prennent successivement en charge l'allocation. Autrement dit, l'auteur est la figure qui nous parle « *in absentia* et son écriture – dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style – atteste de sa personne même lorsqu'il n'en traite nullement, et même lorsqu'il se dissimule derrière

---

<sup>70</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. Et aussi, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972. Ou dans ces articles, « Présupposés et sous-entendus », *Langue française* 4, 1969, p. 30-43.

<sup>71</sup> Pour éviter les confusions, « la simple transmission d'un point de vue sur les choses, qui n'entend pas expressément modifier les positions de l'allocutaire, ne se confond pas avec l'entreprise de persuasion soutenue par une intention consciente et offrant des stratégies programmées cet effet. Une plaidoirie a une nette visée argumentative (...) une description journalistique ou romanesque, par contre, peut avoir une dimension plutôt qu'une volonté argumentative » (Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, p. 33.)

<sup>72</sup> Ruth Amossy, « La mise en scène de l'argumentation dans la fiction. Le tract pacifique de Jacques Thibault », *Recherches et travaux* 57, 2000.

son texte. Il y aurait ainsi un ethos auctorial que la polyphonie du texte (la voix du narrateur recouvrant éventuellement la sienne propre) ne parviendrait pas à éradiquer. »<sup>73</sup>

## 6.2. VERS UN NOUVEL ETHOS POUR L'AUTEUR AFRICAIN

Dans les années 1950-60, lorsqu'une nouvelle littérature romanesque africaine fait son entrée dans le champ littéraire français, elle est portée par la vague intellectuelle et poétique de la Négritude. Ousmane Sembène et Mongo Beti construisent tous les deux une image d'auteur qui s'écarte de celle qui avait été popularisée par certains écrivains et artistes noirs regroupés à Paris autour du mouvement littéraire de la Négritude. Cet ethos préalable d'« écrivain noir/africain » se rapporte à des représentations préexistantes qui circulent dans le discours social, et qui jouent un rôle important pour le déchiffrement de l'œuvre et pour le positionnement de son auteur dans le champ littéraire français.

Élaborer une littérature originale nécessite en effet, selon Bernard Mouralis, de prendre en compte « tous ces autres textes produits en Afrique ou à propos de l'Afrique et qui forment ce réseau au centre duquel se trouve placé l'écrivain africain. »<sup>74</sup> Mouralis privilégie la dimension dialogique et interactionnelle qui structure le discours littéraire (comme tout discours). Ce principe suppose à la fois un recours aux stéréotypes dont se nourrit le discours littéraire africain émergent, et un incessant travail de reformulation et de transformation.<sup>75</sup>

C'est ce travail qui nous intéresse ici : il s'agit de voir comment il est mis en œuvre par deux auteurs – Ousmane Sembène et Mongo Beti – qui, dans les années 1950, s'efforcent d'agir sur le lecteur d'une tout autre manière que les écrivains de la Négritude, ces derniers optant pour la posture de l'« Africain authentique », à laquelle d'ailleurs sont accoutumés les lecteurs français de l'époque.

Dans cette optique, je m'attacherai à montrer comment l'« écrivain africain » édifie son identité dans et à travers le discours littéraire. L'image discursive, ou l'ethos de l'auteur, situe celui-ci dans un espace structuré – le champ littéraire – qui lui confère place et statut en tant qu'« écrivain africain ».

<sup>73</sup> Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009. URL : <http://aad.revues.org/662>

<sup>74</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, p. 360.

<sup>75</sup> Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur ».



L'ethos ou l'image préalable de l'« auteur africain » s'élabore sur la base de la position accordée aux écrivains d'Afrique au sein du champ littéraire français, et aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype associé à cette identité composite d'écrivain et d'Africain. La perspective adoptée pour cette recherche soumet ainsi la construction de l'ethos de l'auteur à des conditions sociales et institutionnelles dans lesquelles il peut se constituer et produire son effet. Le lecteur reconstruit l'identité de l'auteur à l'aide de divers indices qu'il repère dans la source énonciative. Il identifie des « schèmes » qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter à un certain univers de sens. Il s'agit, d'après l'analyse du discours, d'un mouvement d'incorporation par lequel la construction verbale de l'ethos se rallie à des cadres sociaux et institutionnels préexistants.<sup>76</sup> Ainsi, l'efficacité discursive de l'auteur dépend de son pouvoir d'agir sur un corps social, visé par son discours.

L'ethos de l'auteur africain, comme celui d'ailleurs de tout écrivain, est donc doublement déterminé par des règles de l'institution discursive (champ littéraire) et par un imaginaire social. Un écrivain africain peut tenter de construire une image qui n'est en accord ni avec la représentation collective, ni avec l'autorité qui lui est déléguée par sa position dans le champ littéraire. Pour ce faire, il élabore, dans son discours, un ethos discursif qui n'est pas en phase avec son ethos préalable.

Or, ce renouvellement, présumé pour l'instant, de l'image de l'écrivain africain ne se déroule pas dans un vide argumentatif. Il ne suffit pas d'affirmer, pour valider mon hypothèse, que, dans les années 1950-60, un nouvel ethos d'auteur ne ressemble pas à celui des écrivains de la Négritude. Il importe encore de comprendre comment cette image est modifiée dans le travail de l'écriture et quel est l'impact que cette image construite dans le discours cherche à avoir sur le lecteur afin qu'il remodèle la relation qu'il noue au texte et à son auteur.

En analysant les interactions qui se déroulent entre diverses instances narratives, en étudiant l'ethos, ou la présentation de soi que chaque locuteur construit dans son discours, et la façon dont ces diverses images de soi se recourent ou se superposent dans le texte, je m'attacherai à montrer

1/ comment ces différents éthè discursifs que produisent tous ces intervenants (narrateur, protagoniste et personnages) sont constitutifs de l'ethos de l'auteur dont le nom figure sur la couverture du roman.

---

<sup>76</sup> Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*

2/ comment cette construction intra-textuelle s'articule avec l'image de l'« écrivain africain » qui circule à l'extérieur de l'œuvre fictionnelle.

Pour conclure, la thèse se propose d'étudier les divers enjeux qui sous-tendent la construction argumentative de l'image de l'auteur à travers les différentes situations d'énonciation au sein des romans. On insistera sur des figures de styles et de rhétorique, sur l'intertextualité ou la mise en scène de l'argumentation. On relèvera encore la manière dont le discours se situe par rapport à d'autres genres de discours littéraires (réalisme, écriture autobiographique, journal intime...) ou autres (politique, scientifique, journalistique etc.) produits pendant l'époque en question, pour voir ce qu'ils disent sur la société et pour voir comment ce dire est remanié à travers le discours littéraire et avec quel effet argumentatif.

Contre l'approche qui évacue la question de l'auteur du texte, ou celle qui le cherche uniquement dans le texte (avec par exemple la notion d'auteur implicite), entre ceux qui le prennent, comme Bourdieu, pour un agent du champ littéraire, ou ceux qui, avec Bernard Lahire<sup>77</sup>, mettent l'accent sur sa biographie personnelle, l'approche adoptée dans cette recherche veut penser la notion d'auteur « dans une perspective globalisante en préservant le rapport dynamique et incessant qui se tisse entre les trois dimensions biographique, textuelle et sociale. »<sup>78</sup>

De ce point de vue, la recherche s'inscrit dans la lignée historique de la sociocritique voulant abolir la division notoire du texte et du contexte en analysant les modalités selon lesquelles le langage construit le réel plutôt qu'il ne le reflète.<sup>79</sup> L'analyse du discours élargit la perspective de la sociocritique dans la mesure où elle ne se contente pas de trouver la dimension sociale au cœur de l'écriture, encore faut-il étudier sa dimension communicationnelle.<sup>80</sup>

Le texte littéraire sera donc abordé comme un dispositif d'énonciation au sein duquel différents locuteurs, à différents paliers du texte (auteur, narrateur,

<sup>77</sup> Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001.

<sup>78</sup> Michèle Bokoba Kahan, « Introduction [qu'est-ce qu'un auteur ?] »

<sup>79</sup> Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

<sup>80</sup> Voir les liens de continuités entre la sociocritique et l'analyse du discours, voir l'article de Ruth Amossy, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* 45/46, 2009, p. 115-134. Ou en ligne : URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon#fn3>

personnages) manient le langage à l'intention d'un allocataire (lecteur, narrataire, personnages). La perspective communicative nous permettra de voir comment l'auteur reprend et retravaille le discours ambiant – ce que Marc Angenot appelle le « discours social »<sup>81</sup> et ce que l'analyse du discours nomme l'« interdiscours ».<sup>82</sup> Et Maingueneau de résumer :

Les recherches sur l'énonciation linguistique, les multiples courants de la pragmatique et de l'analyse du discours, le développement dans le domaine littéraire de travaux se réclamant de M. Bakhtine, de la rhétorique, de la théorie de la réception, de l'intertextualité, de la sociocritique, etc. ont imposé une nouvelle conception du fait littéraire, celle d'un acte de communication dans lequel le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables. D'abord marginales, ces problématiques occupent à présent le devant de la scène.<sup>83</sup>

L'apport significatif de l'analyse du discours et de la théorie de l'argumentation nous éloigne de la conception quelque peu réductrice d'une identité figée qui cherche à se manifester dans le discours en se rapportant à une entité sociologique préexistante. Si l'analyse du discours postule un « ordre du discours » et démontre les possibilités de l'auteur à s'aligner sur cet ordre, la théorie de l'argumentation met en lumière la distance que l'auteur prend avec cet « ordre », avec les corps sociaux et les collectivités. Ainsi, elle me permet de contourner un écueil méthodologique significatif.

Dans son travail important *Le Colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire* (2005), Frederick Cooper consacre tout un chapitre à la question de l'identité (deuxième partie, chapitre III).<sup>84</sup> Le chapitre, écrit avec Roger Brubaker, révèle l'ambiguïté inhérente de cette notion qui est à la fois une « catégorie de pratique » et une « catégorie d'analyse ». Catégorie de pratique, l'*identité* est une occurrence discursive permettant de regrouper, organiser et justifier la structuration des individus en groupe. Le « *discours identitaire* » regroupe des gens autour, par exemple, d'une race, nation, religion, etc. Parler de mon « *identité* » c'est m'inscrire par là-même dans un groupe avec lequel je m'identifie en me présentant.

Cooper ne conteste pas bien sûr la légitimité ou l'importance des revendications identitaires, c'est-à-dire l'identité en tant que « catégorie de pratique. »

<sup>81</sup> Marc Angenot, *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

<sup>82</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Ibid.

<sup>83</sup> Dominique Maingueneau, Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société, Avant-propos. Op.cit.

<sup>84</sup> Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2010.

Il soutient néanmoins que les différentes revendications relèvent d'un lieu ou d'une époque, des liens sociaux, des « récits » et des trajectoires précises, du vécu personnel des gens... qui jouent dans l'ensemble un rôle constitutif du type de revendications formulées par ceux-ci. Selon Frederick Cooper, « ranger ces particularités omniprésentes sous la rubrique nivellatrice et indifférenciée *identité* fait (...) violence à leur diversité et à leur indocilité. » Cooper précise que les termes de *nation*, *race* et toute autre catégorie sociale entendu comme *identité*

sont très souvent utilisées analytiquement plus ou moins comme ils le sont en pratique, d'une manière implicitement ou explicitement réifiante, d'une manière qui implique ou affirme que les nations, les races et les identités existent et que les gens « ont » une nationalité « appartiennent » à une race, « ont » une identité.<sup>85</sup>

Les outils de l'analyse du discours, et notamment la notion opératoire d'éthos discursif permet ainsi de démasquer la manière dont des acteurs historiques, tels que les écrivains venus d'Afrique, se présentent à partir de leur œuvre en complexifiant des formes de discours sociaux qui constituent la rumeur du monde, la « réalité » sociale.

## 7. PRÉSENTATION ET JUSTIFICATION DU CORPUS

Parallèlement à la réalisation de ce travail, une autre recherche a été menée et publiée. En effet, l'ouvrage monumental de Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, a vu le jour au cours de l'année 2017.<sup>86</sup> Étudiant les enjeux institutionnels de légitimation de l'« écrivain africain » et de la « littérature africaine », Claire Ducournau s'intéresse tout particulièrement aux « intermédiaires culturels, critiques, universitaires, organisateurs de festivals ou jurys de prix littéraire, qui concourent à faire émerger des 'classiques africains'. »<sup>87</sup>

Claire Ducournau établit une recherche quantitative en s'appuyant sur des données liées aux parcours de 151 écrivains, hommes (122) et femmes (29). La méthodologie quantitative permet, entre autres, à la chercheuse de composer une liste

<sup>85</sup> Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question*, p. 87.

<sup>86</sup> Ducournau Claire, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017. Voir aussi son article, « Qu'est-ce qu'un classique 'africain' ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 206-207, 2015, p. 34-49.

<sup>87</sup> Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques*, p. 12.

des 29 premiers écrivains par ordre décroissant selon leur réputation littéraire.<sup>88</sup> Le nom de l'auteur est suivi de la date de la parution de son premier titre. Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des Indépendances*, roman, 1968) ouvre la liste. Deuxième, Léopold Sédar Senghor (*Chants d'ombre*, poèmes, 1945). Suivant, Ousmane Sembène (*Le Docker noir*, roman, 1956). Le quatrième est Henri Lopès (*Tribaliques*, nouvelles, 1971). Cinquième, Sony Labou Tansi (*La Vie et demi*, roman, 1979) et le sixième, Mongo Beti (*Le Pauvre Christ de Bomba*, roman, 1956).

Mongo Beti est situé juste après Ousmane Sembène parmi les écrivains africains les plus réputés ayant publié leur premier roman avant les indépendances. Seul Senghor est placé avant eux. Mais Senghor est essentiellement un poète, chantre de la Négritude, alors qu'Ousmane Sembène et Mongo Beti sont des romanciers contestant l'idéologie du mouvement. La recherche menée par Claire Ducournau accorde moins d'importance aux différences génériques et idéologiques des œuvres qu'à la manière dont elles ont été reçues par les instances de légitimation qui conditionnent leur succès à l'intérieur du champ littéraire français.

Procédant ainsi, Claire Ducournau constate la mise en place d'une « forme de parrainage qui se teinte d'une spécificité du fait de l'origine *africaine* du primo-romancier. »<sup>89</sup> Valorisant cette *spécificité africaine*, les éditeurs déterminent par là-même « un horizon d'attente symbolique aussi bien qu'économique prenant en compte ce lieu géographique. »<sup>90</sup> Claire Ducournau étudie donc la tendance générale de ces « intermédiaires culturels » traitant un corpus de textes littéraires comme un « ensemble homogène. »<sup>91</sup> Si elle se laisse prendre par cette tendance, c'est pour montrer comment elle se constitue progressivement depuis les indépendances des pays africains en 1960.

Mettant en évidence la singularité artistique de l'œuvre d'Ousmane Sembène et de Mongo Beti, ma thèse argue que celle-ci dépasse de loin la « spécificité africaine » portée aux nues par certains critiques littéraires, journalistes, universitaires, organisateurs de festivals ou jurys...

---

<sup>88</sup> Ducournau constitue un indicateur de réputation selon trois critères : la présence de chaque écrivain sur « les listes de visibilité littéraire constituées, le nombre de leurs titres littéraires ayant été traduits et le nombre de thèses soutenues en France sur leurs œuvres. » (Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques*, p. 312.)

<sup>89</sup> Claire Ducournau, *Ibid.*, p. 8.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 11.

Je constaterai ainsi un décalage entre l'œuvre et sa qualification par la réception critique. Ce décalage est d'autant plus frappant que les romanciers qui se trouvent en tête de liste, comme Mongo Beti et Ousmane Sembène, rejettent la tendance à lire leur texte selon la grille de l'« africanité ». Sans prétendre résoudre ce paradoxe, la thèse que j'avance est que si ces deux écrivains ont mérité une réussite plus éclatante que d'autres, ce n'est pas grâce à la « spécificité africaine » que l'on voudrait associer à leur œuvre, mais en dépit d'elle. Comment Ousmane Sembène et Mongo Beti se forgent-ils une singularité artistique et comment cette dernière participe-t-elle au succès de ces deux écrivains, telles sont les questions principales auxquelles cette recherche se propose de répondre.

La première partie de la thèse montrera à la fois comment se construit une catégorie sociale d'« écrivain africain » grâce à la critique littéraire institutionnalisant la Négritude comme mouvement culturel et littéraire, tout en démontrant les tensions qui sous-tendent cette construction discursive. Ces tensions sont représentées par des écrivains et intellectuels dont se réclame la critique pour étayer sa thèse alors que ces écrivains mêmes contestent cette configuration discursive.

Les analyses littéraires qui suivent articulent la construction de l'ethos de l'auteur et sa singularité avec la construction discursive de l'identité sociale telle qu'elle est construite dans le discours littéraire de chaque roman.

La deuxième partie de la thèse s'intéresse aux représentations de l'écrivain dans le premier roman d'Ousmane Sembène *Le Docker noir* (1956). Elle montrera comment la singularité d'auteur Ousmane Sembène s'articule avec la singularité artistique de l'écrivain-apprenti, Diaw Falla, à l'intérieur du roman.

La troisième partie s'intéresse au troisième roman, le plus célèbre d'Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960). On verra comment la singularité artistique de l'auteur s'articule avec la mise en scène d'une identité collective, celle des cheminots soudanais durant la grande grève entre octobre 1947 et mars 1948.

La quatrième partie se consacre à la manière dont la singularité de Mongo Beti se construit par la construction discursive du face-à-face de l'individu et de la société dans ses deux premiers romans *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Mission terminée* (1957).

## **Première partie – De la Négritude**





## INTRODUCTION

Les spécialistes de littérature africaine sont quasiment unanimes : Lilyan Kesteloot a été à l'origine de l'intérêt porté par la critique littéraire européenne, notamment en Belgique et en France, au projet poétique et politique de la Négritude.<sup>92</sup> De toute évidence, elle a été parmi les premiers à qualifier la Négritude de « mouvement littéraire ». C'est en tout cas l'argument qu'elle défend dans sa thèse doctorale intitulée *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (1965 [1961]). Cette thèse représente une étape importante dans le long processus de reconnaissance des littératures africaines comme objet légitime de recherche scientifique. Si l'exposé suivant témoigne de notre intérêt pour la thèse de Lilyan Kesteloot, c'est moins dans le but de discuter la place éminente qu'elle occupe dans l'histoire littéraire, que pour souligner une tension inhérente à son statut de chercheuse pionnière. Elle est en effet prise entre l'effort de réduire la place de l'auteur pour faire parler le Mouvement, et une voix auctoriale qui voudrait s'imposer dans sa singularité par une parole nouvelle et originale. Nous nous proposons, dans cet ordre d'idées, d'étudier le fonctionnement de ces deux tendances contradictoires sur l'exemple de trois intellectuels, Jacques Rabemananjara, Albert Franklin et Frantz Fanon, auxquels Lilyan fait appel à l'appui de sa thèse. Cette étude nous permettra de faire émerger les forces souterraines, idéologiques et politiques, qui d'une part participent à l'ethos préalable de l'« écrivain africain » et, d'autre part, fournissent matière à sa déconstruction.

### 1. LES ECRIVAINS NOIRS DE LANGUE FRANÇAISE : NAISSANCE D'UNE LITTÉRATURE (1961)

La thèse de Lilyan Kesteloot, qui a été publiée un an après l'accession de 17 pays africains à leur indépendance, débute par un appel d'urgence :

---

<sup>92</sup> Plusieurs critiques font référence à son rôle de pionnière, tels, par exemple, Jacques Chevrier dans son ouvrage *La Littérature Nègre*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 51. Pour Claude Wauthier, *L'Afrique des Africains. Inventaire de la Négritude*, Paris, Seuil, 1964, accorde autant d'importance à Lilyan Kesteloot qu'à celle de son homologue germanique, Janheinz Jahn, publiant en 1958 *Muntu. Umriss der neoafrikanischen Kultur*. Yves Benot s'exprime de la même manière dans son article « Négritude, socialisme africain et réalisme » publié dans la revue *La Pensée* 121, 1965. Quant au monde anglophone, Belinda Elizabeth Jack voit en L. Kesteloot le point de départ de « l'histoire et de la théorie de la littérature négro-africaine en français ». Voir dans son ouvrage *Négritude and Literary Criticism. The History and Theory on "Negro-African" Literature in French*, London, Greenwood Press, 1996.

À l'heure où le continent africain se réveille et réclame sa liberté, il est temps de reconnaître que les écrivains noirs d'expression française forment un vaste et authentique *mouvement littéraire* !<sup>93</sup>

Lilyan Kesteloot pense la négritude en termes de « mouvement littéraire » et insiste dans cette intention sur sa dimension d'ensemble au détriment des éléments qui le composent. Que l'un appartienne, dit-elle, « à l'école surréaliste, un autre, disciple de Claudel ou de Saint-John Perse, qu'un autre se place dans la lignée des naturalistes attardés... », pour Kesteloot, ce sont « autant de vains efforts pour enfermer ces écrivains dans une classification artificielle ! ».<sup>94</sup> Non seulement elle conteste toute tentative d'évaluer l'écrivain africain à l'aune des différentes traditions littéraires dont il se réclame, mais va jusqu'à refuser l'idée qu'il puisse « être considéré isolément »<sup>95</sup>, hors du groupe de ses pairs africains. Par une recherche qui se veut à la fois « une histoire et une analyse »<sup>96</sup>, Kesteloot voudrait ouvrir les yeux des lecteurs, victimes, dit-elle, d'un « aveuglement volontaire » à propos de la littérature nègre et de ses écrivains :

si nous voulons comprendre le sens et la portée de l'actuelle littérature néo-nègre, il nous faut la rattacher au sol d'où elle a germé, où elle a poussé ses racines et puisé sa sève : le dynamisme retrouvé des peuples de couleur.<sup>97</sup>

Lilyan Kesteloot revient sur cet argument principal dans la conclusion de son ouvrage. Elle y constate que le but fondamental de la pratique littéraire de l'écrivain noir est d'exprimer les « drames et les luttes » des peuples noirs en s'appuyant non pas sur les « canons occidentaux » mais sur les « trésors culturels du sol nègre. » Lilyan Kesteloot souligne, dans cette perspective, l'engagement de l'écrivain noir au service de sa « race ». L'engagement ainsi présenté est non seulement une caractéristique essentielle de leur littérature mais la condition *sine qua non* de la « naissance et de l'épanouissement d'un mouvement littéraire entièrement autonome. »<sup>98</sup>

La dernière partie de l'ouvrage, intitulée « la situation actuelle des écrivains noirs », mérite une attention particulière. Kesteloot y expose les résultats d'une

<sup>93</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1965, p. 18. J'utilise la troisième édition de sa thèse soutenue le 13 février 1961.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 319.

enquête qu'elle a conduite en 1959. Un questionnaire a été soumis à 22 écrivains noirs, auquel ils ont répondu oralement. Kesteloot distingue deux types de réponses propres l'un à la jeune génération, l'autre à l'ancienne. Elle précise cependant que les deux groupes générationnels se fixent les mêmes objectifs, évoqués plus haut, et s'accordent sur les moyens d'y parvenir. L'auteure ne se laisse pas surprendre par le consensus général. Elle l'explique par l'influence que les chefs de file ont exercée sur leurs successeurs, d'abord dans les colonies, où les aînés ont formé leurs cadets, à l'exemple de Césaire et ses disciples au lycée Victor Schœlcher de Fort-de-France (Martinique), puis dans la métropole à travers l'activité de *Présence africaine*, revue intellectuelle et maison d'édition.<sup>99</sup> *Présence africaine*, insiste-t-elle, a joué un rôle d'éveilleur d'esprits et de talents artistiques, et, à la fois, de vocations littéraires que la revue venait de solliciter. La recherche conduit son auteur à une conclusion importante : les thèmes lancés par Senghor, Césaire et Damas ont touché « les fibres de l'âme nègre », et, de fait, sont devenus des « classiques de la négritude actuelle ». Et plus important encore, les échos poétiques se multipliant, « le trio inaugural s'est transformé en chœur à multiples voix » qui s'exprime par l'action collective du mouvement de la Négritude.<sup>100</sup>

Lilyan Kesteloot apporte néanmoins une restriction à l'image homogène qu'elle-même donne du mouvement. Certains interviewés, indique-t-elle, se prémunissent contre l'interprétation que l'on pourrait faire du texte littéraire dont l'auteur est qualifié d'emblée d'« écrivain nègre ». La critique n'évoque cette réserve qu'à titre secondaire, vers la fin de l'ouvrage, sous forme de sentiment, d'impression, qu'elle tire des propos des interviewés :

Nous sentons un désir très net chez de nombreux écrivains de sortir la littérature de l'engagement ainsi compris. Plusieurs ont puisé dans les circonstances leur inspiration et leur dynamisme. 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 d'enliser. Quitte à s'engager personnellement dans une action politique ou sociale extra-littéraire. Se dessine donc une tendance à séparer les deux domaines pour donner une liberté plus grande à la création et à l'expression littéraires.

---

<sup>99</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 315.

<sup>100</sup> Ibid.

Mais cela reste encore un souhait !<sup>101</sup>

Mais en y regardant de plus près, l'autonomie artistique dont se réclament certains écrivains s'avère bien plus évidente que Kesteloot ne voulait l'admettre. Cette autonomie n'est pas restée au stade d'un vœu pieux : elle est entrée dans les faits. L'enquête de Kesteloot le montre bien à travers la diversité des réponses que les écrivains interviewés donnent à la question « que représente pour vous la Négritude ? ».

La question a donné lieu, en effet, à un véritable débat suscité par l'*Orphée noir*, la célèbre préface de Jean-Paul Sartre à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, publiée en 1948. Kesteloot fait grand cas de ce texte qu'elle examine d'un œil critique dans la deuxième partie de sa thèse. Avant de nous intéresser à la critique que Kesteloot adresse à Sartre, revenons quelques instants sur les arguments principaux que ce dernier développe dans son *Orphée noir*.

### 1.1 L'ORPHÉE NOIR DE JEAN-PAUL SARTRE : NÉGRITUDE ET EXISTENTIALISME

Sartre commence par préciser l'objectif qu'il poursuit ainsi que le public auquel il s'adresse. Il dit vouloir parler aux Blancs pour leur expliquer que la Négritude permet au poète noir de prendre conscience de son identité d'opprimé ; il estime que la poésie de la Négritude est « la seule grande poésie révolutionnaire. »<sup>102</sup>

La Négritude, souligne Sartre, est née de la souffrance que les noirs, d'un bout à l'autre de la terre, ont dû endurer à titre d'indigènes colonisés ou d'Africains déportés pendant l'exploitation coloniale et des siècles d'esclavage. L'oppression par les blancs et la souffrance qu'elle a générée sont constitutives de l'expérience vécue de l'homme noir, et par là, de sa poésie. Sartre en déduit que puisque le blanc a opprimé le noir « dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience. »<sup>103</sup> Son identité d'opprimé se confond ainsi avec son identité de Noir. Cela étant, la Négritude expliquée par Sartre prend l'apparence d'une stratégie que le poète noir met en œuvre pour en finir avec un régime discursif racial qui

<sup>101</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 314.

<sup>102</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir » dans : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, textes choisis et présentés par Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF, 2011, p. XII.

<sup>103</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir » p. XIII-XIV.

prédétermine sa condition existentielle dans la souffrance : « ceux qui, durant des siècles, ont vainement tenté, parce qu'il était nègre, de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme. »<sup>104</sup>

Sartre poursuit son raisonnement et constate qu'à la différence du Juif, qui peut nier sa judaïté, « le nègre ne peut pas nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir ». Il n'a pas donc d'autre choix que de s'exprimer depuis l'« authenticité » noire à laquelle il est acculé. Insulté et asservi, il se redresse, « ramasse le mot de 'nègre' qu'on lui a jeté comme une pierre, [pour] se revendiquer comme Noir, en face du Blanc, dans la fierté. »<sup>105</sup> À cet effet l'auteur de l'*Orphée noir* pense que le projet poétique de la négritude consiste en un « racisme antiraciste », qu'il considère comme « le seul chemin qui puisse mener à l'abolition des différences de race. »<sup>106</sup> Le Noir, dit Sartre non sans ironie, « ne souhaite nullement dominer le monde : il veut l'abolition des privilèges ethniques d'où qu'ils viennent. »<sup>107</sup>

Sartre en vient à conclure que la Négritude participe d'une dialectique hégélienne. Elle se veut l'antithèse de « l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc ». Mais il ne suffit pas au Noir d'être l'antithèse du Blanc. Le poète de la Négritude vise à la synthèse qui consiste à « la réalisation de l'humain dans une société sans races. » C'est pourquoi, selon Sartre, « la Négritude est vouée à disparaître, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière. »<sup>108</sup>

Pour résumer, l'*Orphée noir* de J.-P. Sartre a pour but d'expliquer comment le poète noir de la Négritude développe une conscience raciale pour pouvoir *in fine* défaire la société dans son ensemble de l'emprise de la logique raciale. Pour mener à bien la stratégie de « racisme antiraciste », le poète doit constituer des « concepts raciaux ». L'identité raciale qu'il se construit est axée sur une certaine conceptualisation d'« âme noire », ou plutôt, sur « une certaine qualité commune aux pensées et aux conduites des nègres et que l'on nomme la Négritude. »<sup>109</sup> Sartre en relève les principaux éléments qui donnent matière à la construction par le poète de son identité : le sens du collectivisme chez le Nègre et sa conception sexuelle du

---

<sup>104</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. XIV.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. XL.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. XLI.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. XL.

monde ainsi que la communion avec la nature et le culte des ancêtres. Cela explique l'ethos que le poète de la Négritude développe dans son discours, celui d'un homme noir qui découvre « l'essence noire dans le puits de son cœur » et qui retrouve en lui-même « certains traits objectivement constatés dans les civilisations africaines » auxquelles il est censé appartenir.<sup>110</sup> Mais, nous dit Sartre, il n'est pas question pour le poète de faire preuve d'une quelconque intuition métaphysique, au contraire. S'il revendique sa Négritude en vue d'une révolution conséquente, il y procède par un acte bien intentionnel de « Réflexion ». Dans cette optique, la Négritude prend la forme d'une stratégie discursive que le poète met en œuvre volontairement. Tout cela est parfaitement cohérent avec la doctrine existentialiste.

Selon Sartre, en effet, l'homme n'est pas déterminé d'avance par son essence, mais est libre et maître de sa destinée. Il existe d'abord et se définit après. A l'image que le Blanc impose au Noir, le Noir substitue une autre image, pour se défaire, en définitive, de toute représentation figée. La Négritude n'est pas une essence définie une fois pour toute. Sartre l'envisage plutôt comme un projet poétique à visée argumentative qui ne se réalise qu'à l'intérieur de l'univers du discours littéraire. La Négritude, explique-t-il, « c'est le contenu du poème, c'est le poème comme chose du monde, mystérieuse et ouverte, indéchiffrable et suggestive. »<sup>111</sup> C'est la raison pour laquelle Sartre refuse de déterminer le contenu du concept de Négritude. Je cite le passage suivant dans son intégralité pour insister sur les différents sens attribuables à la Négritude ainsi que sur la confusion qui pourrait en résulter, problème dont Sartre est parfaitement conscient :

Mais pouvons-nous encore, après cela, croire à l'homogénéité intérieure de la Négritude ? Et comment dire ce qu'elle est ? Tantôt c'est une innocence perdue qui n'eut d'existence qu'en un lointain passé, et tantôt un espoir qui ne se réalisera qu'au sein de la Cité future. Tantôt elle se contracte dans un instant de fusion panthéistique avec la Nature et tantôt elle s'étend jusqu'à coïncider avec l'histoire entière de l'Humanité ; tantôt c'est une attitude existentielle et tantôt l'ensemble objectif des traditions négro-africaines. Est-ce qu'on la découvre ? est-ce qu'on la crée ? Après tout, il est des noirs qui « collaborent » ; après tout, Senghor (...) semble distinguer des degrés dans la Négritude. Celui qui s'en fait l'annonciateur auprès de ses frères de couleur les invite-t-il à se faire toujours plus nègres, ou bien, par une sorte de psychanalyse poétique, leur dévoile-t-il ce qu'ils sont ? Est-elle nécessité ou liberté ? S'agit-il, pour le nègre authentique, que ses conduites découlent de son essence comme les conséquences découlent d'un principe, ou bien est-on nègre comme le fidèle d'une religion est croyant, c'est-à-dire dans la crainte

<sup>110</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. VX.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. XLIII.

et le tremblement, dans l'angoisse, dans le remords perpétuel de n'être jamais assez ce qu'on voudrait être ? Est-ce une donnée de fait ou une valeur ? L'objet d'une intuition empirique ou d'un concept moral ? Est-ce une conquête de la réflexion ? (...) est-ce une explication systématique de l'âme noire ou un Archétype platonicien qu'on peut indéfiniment approcher sans jamais y atteindre ? Est-ce pour les noirs (...) la chose du monde la mieux partagée ? Ou descend-elle en certains comme une grâce et choisit-elle ses élus ? <sup>112</sup>

Refusant de trancher la question, la Négritude, conclut Sartre, est « tout cela à la fois et bien d'autres choses encore. (...) comme toutes les notions anthropologiques, la Négritude est un chatoiement d'être et de devoir-être ; elle vous fait et vous la faites. » En d'autres termes, la Négritude, en définitive, est un discours identitaire que produit le « poète noir » et qui le façonne en retour. <sup>113</sup>

## 1.2. LILYAN KESTELOOT : NEGRITUDE ET ANTHROPOLOGIE

Pour en revenir à la critique de Lilyan Kesteloot, on notera qu'elle ne parvient pas à combler l'écart qu'elle identifie dans l'analyse de Sartre entre, d'une part, une description si riche de l'âme nègre, et, de l'autre, la démarche théorique qui consiste à ramener celle-ci à la seule opposition au Blanc. <sup>114</sup>

Il y a en effet une différence significative entre les deux perceptions, sartrienne et kestelootienne, de la Négritude. Sartre théorise celle-ci en s'inspirant du marxisme et la philosophie phénoménologique. <sup>115</sup> L'analyse de Lilyan Kesteloot s'appuie sur l'anthropologie, une tradition spécifique des sciences de l'Afrique dont on ne saurait sous-estimer l'importance. En effet, la production et la diffusion du savoir occidental sur l'Afrique est entièrement confiée aux mains des anthropologues au service du colonialisme, ce que Gérard Leclerc met en évidence dans son ouvrage de référence, *Anthropologie et colonialisme*, publié en 1972.

Pour rejeter donc, à l'instar de Sartre, l'essentialisme racial, Lilyan Kesteloot s'inscrit dans le courant des anthropologues qui optent, depuis quelques années, pour le relativisme culturel au détriment des théories évolutionnistes. Ces anthropologues refusent d'expliquer la diversité des « espèces humaines » par le développement linéaire de l'humanité. La différence ne s'explique pas par l'arrêt d'une race à un stade primitif de l'évolution vers le progrès, mais résulte des choix et des

<sup>112</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. XXXIX-XL.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 121.

<sup>115</sup> Propagée en France par le courant existentialiste dont il est le représentant.

cheminements divergents des cultures. Ce relativisme ne nie pas seulement le postulat de supériorité de la race blanche, il veut surtout montrer la fécondité d'une conception fondée sur la pluralité des cultures.<sup>116</sup>

Kesteloot consacre tout un chapitre (XVIII) aux écrits anthropologiques de Léo Frobenius, Maurice Delafosse, Georges Hardy et Robert Delavignette<sup>117</sup>, pour souligner l'influence qu'ils ont exercée sur la jeune intelligentsia noire de Paris, et qui l'aide à définir, dans le chapitre suivant, la substance de l'expression poétique de la Négritude. Elle prend appui sur les anthropologues pour compléter ce qui manque, selon elle, à la définition sartrienne de la Négritude en termes heideggeriens de « l'être-dans-le-monde du noir ».

Kesteloot convient que le « Noir n'est pas d'une 'essence' différente de la nôtre »<sup>118</sup>, mais estime néanmoins qu'il possède une « constante » à laquelle elle donne le nom d'« âme noire » avec Maurice Delafosse : c'est son complément à l'analyse de Sartre. Dans l'optique culturaliste qui est la sienne, l'âme noire est « moins une affaire de race que de civilisation », et « tient moins à la couleur de la peau qu'au climat culturel dans lequel les noirs d'Afrique ont baigné pendant de longs siècles. »<sup>119</sup> Kesteloot oppose un *nous* européen à un *eux* africain, et c'est en ces termes qu'elle explique les différences entre l'Européen et l'Africain :

Tout comme nous sommes marqués de façon indélébile, dans nos manière de penser, de sentir ou de nous exprimer, par notre civilisation, dont les valeurs-clefs sont la Raison (pour l'esprit), la Technique (pour le travail), le Christianisme (pour la religion), la Nature (pour l'art) et l'Individualisme (pour la vie sociale), les nègres, eux, sont informés par leur culture, dont nous connaissons déjà les traits principaux : Solidarité, née de la cohésion du clan primitif, Rythme et Symbolisme dans les manifestations artistiques et religieuses, Participation aux forces cosmiques qui (...) sans être prélogiques ou alogiques, n'empruntent pas nécessairement les voies de notre esprit, en particulier ses syllogismes.<sup>120</sup>

Lilyan Kesteloot est convaincue que malgré toutes les oppressions dont les Noirs ont été victimes, les caractères détaillés ci-dessus imprègnent encore une majorité d'individus. Ainsi, l'identité collective prime sur la différence individuelle

---

<sup>116</sup> Voir la troisième partie, « L'Anthropologie contemporaine et la décolonisation », de l'ouvrage de Gérard Leclerc, *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972.

<sup>117</sup> Tous, sauf Frobenius, appartenaient à une école française de l'anthropologie du terrain qui, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, était restée au stade des « administrateurs anthropologues ». Chez Gérard Leclerc, *op. cit.*, p. 110.

<sup>118</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 115.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 114.



jusque dans la pratique de l'art. En effet, les artistes gardent « suffisamment intacts les traits d'une psychologie 'africaine', d'une 'spécificité' nègre qui donnent à leurs productions une coloration aisément reconnaissable. »<sup>121</sup> Mais Lilyan Kesteloot ne s'arrête pas là. Quand elle envisage l'avenir de la Négritude, elle voit le noir s'exprimer « librement et dans ses formes propres ». Celles-ci relèveront autant de son « génie nègre » que de son « passé d'oppression » ; elles feront entendre aussi bien « la fierté reconquise de l'homme noir » que « la conscience des valeurs historiques de sa race. » Cela explique pourquoi elle pense que *nous*, les Européens, « reconnâtrons les productions de l'art africain à leur style neuf et différent, tout comme nous percevons, à travers les romans américains ou slaves, une âme non pareille à la nôtre ». <sup>122</sup>

A l'opposé de Sartre qui voit en la négritude une phase nécessaire dans la création révolutionnaire d'une société post-raciale, la négritude chez Kesteloot n'a pas à être « dépassée », bien au contraire. Au même titre que l'âme slave, l'âme arabe ou l'esprit français, Lilyan Kesteloot souhaite que l'originalité de l'âme noire « demeure et s'épanouisse au sein de la diversité des cultures humaines. »<sup>123</sup> Cet argument est important parce qu'il définit l'entreprise à laquelle l'ouvrage de Kesteloot prétend contribuer. Bien que désapprouvant en première instance la tendance essentialiste, Kesteloot s'y rattache pourtant. Si elle concède qu'un noir « élevé entièrement en milieu blanc, isolé de ses traditions, pensera, agira et créera comme un blanc »<sup>124</sup> elle soutient que dans le cas contraire, il pensera, agira et créera comme un...Noir. Ce relativisme culturel ressuscite le mythe du bon sauvage (Solidarité primitive, participation aux forces cosmiques etc.) que Gérard Leclerc considère comme le socle idéologique sur lequel repose la science anthropologique depuis son premier avatar évolutionniste et tout au long de l'époque coloniale. Lilyan Kesteloot est ainsi amenée à constater en dernière analyse que

les écrivains noirs, grâce à leur connivence avec les forces telluriques, ont un contact plus immédiat avec les choses, une compréhension intuitive et poétique de la nature qu'ils traduisent en images fraîches ou brutales.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 114.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 324.

## 2. « QU'EST-CE QUE LA NEGRITUDE POUR VOUS ? »

Lilyan Kesteloot place donc l'*Orphée noir* de J.-P. Sartre au cœur de la discussion qu'elle conduit sur la négritude dans la dernière partie de son ouvrage. Le texte de Sartre y est présenté comme le tout premier essai de théorisation du concept. En tant que tel, il s'impose comme référence à laquelle se rapportent les écrivains interviewés pour définir leur perception de la négritude. Kesteloot formule une hypothèse selon laquelle l'*Orphée noir* aurait conduit ces écrivains à une erreur d'interprétation du terme de Négritude. Elle explique que le sens que donne Sartre au terme de Négritude, notamment à travers la notion de « racisme antiraciste », a suscité de vives réactions chez des écrivains de la jeune génération. Ceux qui, à l'exemple de Tchicaya U. Tam'si, Mongo Beti, Ousmane Sembène et l'universitaire François N'Sougan Agblemagnon, rejettent toute forme de racisme, refusent de se reconnaître dans le racisme que Sartre voudrait leur imputer, même si l'objectif, à terme, est la disparition de toute forme de racisme. N'étant pas d'accord avec Sartre, plutôt que de rejeter sa théorie (« racisme antiraciste »), ces écrivains repoussent en bloc la Négritude. Dans cette perspective, Kesteloot s'efforce de montrer qu'en dépit de la méfiance que la notion de Négritude éveille chez certains écrivains en début de carrière, ils reprennent en réalité intégralement les valeurs qu'elle véhicule.

### 2.1. LE CAS DE JACQUES RABEMANANJARA

On doit néanmoins se demander pourquoi Lilyan Kesteloot décide de faire de Jacques Rabemananjara un cas à part en l'excluant de la mouvance générale. La réponse est simple. Rabemananjara n'assume pas l'identité collective d'« écrivains noirs » que l'auteure voudrait lui assigner à travers la notion de Négritude. Kesteloot discute le point de vue de Rabemananjara à l'occasion de l'article *Le Poète noir et son Peuple*, que ce dernier a publié en 1957 dans la revue *Présence Africaine*.<sup>126</sup> La thèse qu'il y soutient s'accorde entièrement avec l'interprétation sartrienne de la négritude. On en retrouve les grandes lignes à travers les étapes de son argumentation.

Il part du fait que l'homme noir a été persécuté à cause de sa couleur, et s'avance à dire que son essence humaine a été occultée, ou, plus exactement, réduite à l'accident qu'est la couleur de sa peau. Il soutient dans un deuxième temps que l'identité de l'homme noir, sa Négritude, lui a été imposée comme un carcan, qui

<sup>126</sup> Jacques Rabemananjara, « Le Poète noir et son Peuple », *Présence Africaine* 16, 1977, p. 9-24.

déterminerait une fois pour toute une différence fondamentale de nature, et qui le mettrait à part des autres espèces humaines. Rabemananjara rejette radicalement cette définition de l'identité noire. Il soutient que l'union des Noirs de tous horizons s'est réalisée en réaction au mépris général envers leur couleur et à leur condition de sujets soumis à la domination coloniale. En fait, dit-il, le Malgache et le Dahoméen n'auraient pas mis leurs forces en commun, s'ils n'avaient pas été, l'un comme l'autre, sujets de cette domination.

Ce raisonnement conduit Jaques Rabemananjara à conclure, avec Jean-Paul Sartre, que « le jour où cet état de colonisation aura disparu, la Négritude disparaîtra d'elle-même ! »<sup>127</sup> Comme Sartre, Rabemananjara envisage le discours littéraire de la Négritude à travers sa visée argumentative, à savoir, modifier l'ensemble du discours social tenu sur l'« homme noir », qu'il est temps de traiter en homme plutôt qu'en Noir.

Lilyan Kesteloot s'oppose à ce point de vue. Elle soutient qu'il existe une « originalité culturelle » commune à tous les hommes de race noire. Ainsi, pour mieux disqualifier le discours de Jacques Rabemananjara, elle disqualifie sa source énonciative grâce à un argument *ad hominem* selon lequel « Rabemananjara n'est pas Africain, mais Malgache ». Elle précise même, en note de bas de page, qu'il est de race *betsiminsaraka*, métis de mélanésien et de polynésien. Quoique noir, dit-elle,

il est d'une civilisation différente, plus proche des peuples d'Orient que de l'Afrique, et il n'a pas le sentiment d'un lien intime l'unissant au noirs par-delà la domination européenne actuelle. Il ne réalise pas que les autres peuples noirs peuvent se sentir unis par une communauté de civilisation ancienne, qui a laissé des traces profondes sur tout le continent et qui pourrait, après la disparition de toute domination blanche, permettre aux peuples d'Afrique de consolider les liens de leur commune « négritude ».<sup>128</sup>

Kesteloot trahit ici la dimension sophistiquée de son raisonnement. Elle insiste sur ce que la négritude ne relève pas d'une race, ni d'une essence, mais d'une originalité culturelle. Elle argue, en même temps, que seuls les hommes de race noire sont capables d'affirmer l'originalité culturelle qu'est la Négritude. Elle met ainsi son lecteur dans une boucle paradoxale, qui va de la race à la culture pour revenir à la race. Qu'il soit question de race ou de culture, l'« écrivain noir » se trouve enfermé

<sup>127</sup> Kesteloot met cet énoncé sur le compte de Rabemananjara sans préciser la source. Rabemananjara en tout cas ne l'exprime pas dans son article, ce qui permet de supposer qu'il l'a prononcé de vive voix à Kesteloot dans le cadre de son enquête.

<sup>128</sup> Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 301.

dans l'espace clos de sa négritude qui, selon Lilyan Kesteloot, resterait toujours l'emblème de son authenticité créatrice.

## 2.2. LE CAS DE « LES ETUDIANTS NOIRS PARLENT »

Une question reste cependant sans réponse : si Jacques Rabemananjara n'appartient pas à la civilisation nègre et ne peut pas comprendre, de ce fait, le lien intime qui, grâce aux valeurs de la Négritude, unit les peuples noirs, comment Lilyan Kesteloot explique-t-elle la critique que des Africains « authentiques » se permettent de formuler contre ces mêmes valeurs ?

Curieusement, Kesteloot fait l'impasse sur cette contradiction dans la dernière partie de son ouvrage où elle prend la position des étudiants noirs comme point de départ du débat qu'elle conduit sur la Négritude. Elle s'inspire d'un article du numéro 14 de la revue *Présence Africaine* intitulé « Les étudiants noirs parlent ». (1953) Kesteloot insiste sur la désapprobation que l'auteur, Albert Franklin, exprime à l'égard de la théorie sartrienne de la Négritude et son « racisme antiraciste ». En revanche, elle élude complètement la principale question que pose l'article : *La Négritude : [est-elle une] réalité ou mystification ?*

Lilyan Kesteloot croit au dispositif discursif de la négritude. Elle ne comprend pas pourquoi Sartre analyse le concept avec tant de brio pour le restreindre ensuite à la seule tactique du « racisme antiraciste ». Albert Franklin adopte un point de vue très différent : il se demande pourquoi Sartre s'efforce d'approfondir un concept qu'il va qualifier par la suite de « mythe douloureux ». <sup>129</sup> Il estime que, pour Sartre, la lutte contre le racisme demande une révolution dans la conscience raciale (blanche vs noire), et que pour changer radicalement celle-ci, il faut agir d'abord au niveau de la conscience, d'où son « racisme antiraciste ». Franklin soutient au contraire que la clef de la révolution se trouve dans les conditions objectives de la vie qui déterminent cette conscience. <sup>130</sup> Il suggère que pour mener à bien la lutte contre le racisme, il faut avant tout essayer d'en dégager les causes en remontant vers l'origine du phénomène. Celles-ci, dit-il, résident dans les « écarts gigantesques » de développement économique qui se sont creusés entre l'homme blanc et l'homme noir. C'est pourquoi Franklin affirme, à la différence de Sartre, que l'homme noir n'est pas opprimé en tant

<sup>129</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », p. XLIII.

<sup>130</sup> Albert Franklin, « La négritude : réalité ou mystification ? Réflexions sur 'Orphée noir' » dans le livraison intitulé « Les étudiants noirs parlent », *Présence Africaine* 14, 1953.

que noir mais en tant qu'« arriéré technique ». Seul un développement effectif de l'économie dans une Afrique libérée du joug colonial peut détruire aussi bien le mythe du noir que le racisme blanc, affirme-il.

Mais Franklin n'attend pas de voir combler le retard technique et la disparition consécutive du racisme, il se prête dorénavant à mettre fin à la « légende du noir » telle qu'elle se présente, dans l'*Orphée noir*, sous les traits de la Négritude. Ainsi, il s'efforce de dégager les caractères fallacieux de ses attributs.

D'abord, Il explique pourquoi il est faux de considérer le sens de la collectivité comme immanent à « l'être-dans-le-monde du noir ». Ensuite, Il démonte le lieu commun qui veut que le Nègre manifeste un comportement sexuel compulsif par atavisme. Puis, il met en cause l'idée que le rythme spécial de la musique africaine résulte d'une quelconque Négritude. Il tourne également en ridicule le cliché qui présente le Nègre comme le « grand enfant abandonnant le travail pour se consacrer du matin au soir à des danses frénétiques sous le grand arbre du village. »<sup>131</sup> Franklin ne s'attarde pas sur le culte des ancêtres dont fait état la théorie de la Négritude. Il écarte délibérément la discussion de cette pratique parce qu'elle se retrouve, dit-il, dans l'histoire de tous les peuples.<sup>132</sup> Il s'en prend ensuite à Léopold Sédar Senghor auquel il reproche de construire un véritable mysticisme de l'« émotion nègre » et la fiction de la communion avec la nature comme caractère spécifique de la race noire. Senghor formule en 1939 sa maxime célèbre *l'émotion est nègre comme la raison est hellène*<sup>133</sup> : la raison serait propre à l'homme occidental comme l'émotion à l'homme-nature africain. Franklin pense, contrairement à Senghor, que « la raison n'est pas plus hellène que l'émotion n'est nègre » et souligne davantage que « la raison et l'émotion sont à la fois nègres, hellènes, jaunes et rouges, c'est-à-dire qu'en définitive, elles appartiennent toutes les deux à l'humanité dans son ensemble. »<sup>134</sup>

Après l'avoir examinée sous tous ses aspects, Franklin conclut que la théorie de la Négritude n'est qu'une « dangereuse mystification » qui, précise-t-il, risque de séparer, dans la lutte contre la colonisation, « les Nègro-Africains du front uni des opprimés contre les oppresseurs. »<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Albert Franklin, « La négritude », p. 291.

<sup>132</sup> Albert Franklin, « La négritude », p. 295.

<sup>133</sup> Léopold Cédar Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », *L'homme de couleur*, Paris, Cardinale Verdier, 1939, p. 291-313.

<sup>134</sup> Albert Franklin, « La négritude : réalité ou mystification », p. 293.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 301.

On voit donc, pour conclure, que la rupture avec la Négritude est bien plus profonde que Kesteloot ne voudrait le faire croire. Les étudiants noirs, à l'exemple d'Albert Franklin, ne sont victimes d'aucune confusion comme Kesteloot l'indique dans son ouvrage. Ils ne mettent pas en cause, chez Sartre, le seul aspect du « racisme antiraciste », ils rejettent intentionnellement le concept de Négritude dans son intégralité. Pour les besoins de sa cause, Kesteloot néglige cet aspect central de la critique d'Albert Franklin, ce qui lui permet de donner des « écrivains noirs » l'apparence d'un groupe uni. Elle procède de la même manière dans sa critique d'un ouvrage bien plus célèbre cette fois-ci.

### 2.3. LE CAS DE FRANTZ FANON

Comme nous l'avons vu, Lilyan Kesteloot établit sa théorie de la Négritude en opposition à celle de J.-P. Sartre. Pour ce faire, elle s'emploie à soumettre les différents discours qu'elle analyse à la norme de sa propre vérité. Elle s'appuie sur *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon (1952) où ce dernier discute la position de Sartre dans l'*Orphée Noir*. Elle cite, à la suite de Fanon, le passage de l'*Orphée noir* dans lequel Sartre place le concept de Négritude dans la perspective d'une société sans race. Fanon réplique dans ces termes :

Quand je lus cette page, je sentis qu'on me volait ma dernière chance. Je déclarai à mes amis : « La génération des jeunes poètes noirs vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas. » On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que montrer la relativité de leur action... J.-P. Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir.<sup>136</sup>

Le choix de Kesteloot de construire son argumentation sur ce passage de *Peau noire, masques blancs* n'est pas anodin. Fanon touche le cœur de son lecteur par la métaphore d'une amitié déchue à la suite d'une déception, et par l'effet tragique qui s'ensuit : la destruction de « l'enthousiasme noir ». Le recours au pathos par Fanon amène le lecteur à apprécier l'ampleur de la crise d'identité que traversent les jeunes poètes noirs, dépouillés, par Sartre, de leur négritude. Il construit ainsi un ethos d'homme noir échouant dans sa tentative de briser une fois pour toutes («...qu'on me volait ma dernière chance») le cercle vicieux de l'angoisse, née précisément de son existence de Noir. Lilyan Kesteloot reprend à son compte cet ethos de Fanon pour

<sup>136</sup> Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1971 [1952], p. 108.

souligner l'importance des valeurs de la négritude et pour mettre en évidence les liens primordiaux qui existent, sur la base de ces valeurs, entre les hommes de race noire.

Il faudra néanmoins relever un point important : le passage que Lilyan Kesteloot extrait de *Peau noire, masques blancs* prend une résonance fondamentalement différente quand il est remis dans son contexte originel, le cinquième chapitre de l'ouvrage de Fanon, intitulé *L'expérience vécue du Noir*.

Le texte se développe à travers deux identités discursives. Le premier se rapporte à l'ethos d'un Fanon-intellectuel. Celui-ci propose une analyse philosophique et psychologique de la situation d'aliénation sociale et mentale à laquelle l'homme noir est assujéti. Le deuxième ethos renvoie à un Fanon-homme-noir qui exprime, par le pronom personnel *je*, l'aliénation telle qu'il l'éprouve dans sa chair. Ainsi, des expressions subjectives de désespoir et de malaise émanant d'un locuteur *je* voisinent avec des opérations analytiques dont le *je* disparaît complètement pour bâtir, au nom de l'objectivité scientifique, l'ethos du savant et du philosophe.<sup>137</sup>

Les deux locuteurs, l'un dissimulé, l'autre dévoilé, rapportent le discours à une seule source énonciative, celle de Frantz Fanon, l'auteur de l'essai. C'est lui qui négocie de fait les degrés d'absence et de présence des sujets parlants et instaure cet équilibre identitaire instable dont Jane Hiddleston parle dans son article « The Perplexed Persona of Frantz Fanon's *Peau noire, masques blancs* ». <sup>138</sup>

Hiddleston, qui se situe dans la continuité des théories postcoloniales, se propose d'étudier ce qu'elle appelle « the narrative persona » de Frantz Fanon, et plus particulièrement, l'ambiguïté inhérente à son statut d'intellectuel militant avec acharnement contre le colonialisme. Cette ambiguïté relève de la relation que l'intellectuel du Tiers-monde entretient avec le colonisé. En effet, sa position d'intellectuel implique une double distance qu'il négocie, d'une part, avec le peuple qu'il prétend représenter et, de l'autre part, avec la classe des intellectuels à laquelle il appartient. Dans cette perspective, l'intellectuel du Tiers-monde exprime une identité hybride, il n'est ni entièrement français, ni tout-à-fait colonisé ; il se place loin de la doxa colonialiste et raciste mais refuse tout autant la posture d'un intellectuel de seconde zone, c'est-à-dire, de la périphérie coloniale francophone.

<sup>137</sup> Je renvoie pour ce développement à l'ouvrage de Ruth Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010. Et notamment, dans la septième partie, aux deux chapitres, l'un sur « l'ethos dans le discours scientifique », l'autre sur « la présentation de soi du philosophe ».

<sup>138</sup> Article publié dans la revue *Postcolonial text* 4, 2008. En ligne : <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/995/892>

Dans cette perspective, une interdépendance s'établit chez Fanon entre les deux *ethè* sans qu'il soit possible de décider si l'ethos de l'homme noir participe de celui de l'intellectuel, ou si c'est l'intellectuel qui édifie l'ethos du noir. Ce dispositif d'énonciation qui se construit dans le discours est à l'origine de l'identité ambiguë de son auteur : il flotte entre deux mondes, celui de l'élite intellectuelle d'une part et celui des masses colonisées de l'autre.

Le chapitre intitulé *L'expérience vécue du Noir* décrit une journée de la vie d'un Noir dans la Métropole. Il s'efforce d'obtenir la reconnaissance du Blanc dont il a besoin pour vivre véritablement son existence d'homme :

Ce jour-là, désorienté, incapable d'être dehors avec l'autre, le Blanc, qui, impitoyable, m'emprisonnait, je me portai loin de mon être-là, très loin, me constituant objet. Qu'était-ce pour moi, sinon un dé-collement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps ? Pourtant, je ne voulais pas cette reconsidération, cette thématization. Je voulais tout simplement être un homme parmi d'autres hommes. J'aurais voulu arriver lisse et jeune dans un monde nôtre et ensemble édifier.

Mais je refusai toute tétanisation affective. Je voulais être homme, rien qu'homme.<sup>139</sup>

L'*ethos* du Noir amène le lecteur à s'identifier avec l'aliénation dont il souffre, alors que l'*ethos* de l'intellectuel conduit le lecteur à la conviction que cette aliénation est une situation dont l'homme noir peut difficilement sortir. L'intellectuel passe en revue les différentes stratégies dont dispose le Noir en quête de reconnaissance : « Puisque l'autre hésitait à me reconnaître, il ne restait qu'une solution : me faire connaître. »<sup>140</sup> Dans cette perspective, il constate l'existence d'un « mythe du nègre qu'il fallait démolir coûte que coûte ».<sup>141</sup> La lutte contre les « préjugés de couleur »<sup>142</sup>, les éléments constitutifs du mythe du nègre, dépend, croit-il, d'un effort « de rationaliser le monde, [de] montrer au Blanc qu'il était dans l'erreur. »<sup>143</sup> Au premier regard, la raison semblait-elle remporter la victoire : « les scientifiques, après

---

<sup>139</sup> Frantz Fanon, *Peau noire*, p. 91.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>142</sup> Notion-clé que Fanon définit après l'ouvrage *Le préjugé de race et de couleur et en particulier le problème des relations entre les blancs et les noirs*, Paris, Payot, 1949, de Sir Alain Burns, Ancien Gouverneur et Commandant en chef de la Côte de l'Or.

<sup>143</sup> Frantz Fanon, *Peau noire*, p. 95.



beaucoup de réticences, avaient admis que le nègre était un être humain (...) analogue au Blanc. »<sup>144</sup>

Mais le Noir a dû vite déchanter : d'autres scientifiques ont persisté à dire que même s'il existe une ressemblance physique entre les membres des races blanche et noire, ils disposent néanmoins d'un « mécanisme psychologique »<sup>145</sup> différent. C'est par réaction à cette « ankylose affective du Blanc » que l'intellectuel noir prend à présent la décision de « sécréter une race. Et cette race tituba sous le poids d'un élément fondamental. Quel est-il ? Le rythme ! »<sup>146</sup>

Ainsi, en suivant l'exemple de Senghor, il s'aperçoit « de l'autre côté du monde blanc [d'une] féerique culture nègre qui [le] saluait. Sculpture nègre ! Je commençai, dit-il, à rougir d'orgueil. Etait-ce le salut ? »<sup>147</sup>

Le Nègre se croit ainsi réhabilité dans un « véritable monde » qu'il institue. Il y a des valeurs qui lui sont propres comme par exemple « le rythme, l'amitié Terre-Mère, ce mariage mystique, charnel, du groupe et du cosmos. »<sup>148</sup> Mais Fanon l'intellectuel n'est pas sûr de vouloir participer à la marche de ce monde. Ces valeurs, dit-il, caractérisent « des peuples n'ayant pas suivi l'évolution de l'humanité. Il s'agit là, si l'on préfère, d'humanité au rabais. Parvenu à ce point, j'hésitai longtemps avant de m'engager. Les étoiles se firent agressives. Il me fallait choisir. Que dis-je, je n'avais pas le choix... »<sup>149</sup>

Fanon pointe ainsi le paradoxe : pour accéder à la reconnaissance, l'homme noir doit se dissimuler derrière la posture identitaire, ou plus exactement le masque, de la Négritude. Il se fait ainsi « le poète du monde » pour proclamer, enfin : « je suis reconnu, je ne suis plus un néant. » Mais il doit de nouveau déchanter : « le Blanc, un instant interloqué, m'exposa que génétiquement, je représentais un stade [de l'évolution] (...) J'eus alors l'impression de répéter un cycle. Mon originalité m'était extorquée. »<sup>150</sup>

Mais l'intellectuel noir ne renonce pas à ses efforts de réhabilitation. Il se réclame des scientifiques comme Victor Schœlcher, Frobenius, Westermann, Delafoss, tous blancs qui affirment en chorus que le Blanc s'était trompé : « je n'étais

---

<sup>144</sup> Frantz Fanon, *Peau noire*, p. 95.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 104.

pas un primitif, pas davantage un demi-homme, j'appartenais à une race qui, il y a de cela deux mille ans, travaillait déjà l'or et l'argent. »<sup>151</sup> Mais même cette volonté de remettre le Blanc à sa place s'est avérée trop hâtive, car ce dernier revient avec un nouvel argument : « Laissez là votre histoire, vos recherches sur le passé et essayez de vous mettre à notre rythme. Dans une société comme la nôtre, industrialisée à l'extrême, scienticisée, il n'y a plus de place pour votre sensibilité. Il faut être dur pour être admis à vivre. »<sup>152</sup> Et Fanon conclut :

Ainsi, à mon irrationnel, on opposait le rationnel. À mon rationnel, le « véritable rationnel ». À tous les coups, je jouais perdant. J'expérimentai mon hérité. Je fis un bilan complet de ma maladie. Je voulais être typiquement nègre, – ce n'était plus possible. Je voulais être blanc, – il valait mieux en rire. Et quand j'essayais, sur le plan de l'idée et de l'activité intellectuelle, de revendiquer ma négritude, on me l'arrachait. On me démontrait que ma démarche n'était qu'un terme dans la dialectique.<sup>153</sup>

On peut mieux comprendre maintenant pourquoi l'interprétation de Lilyan Kesteloot du passage qu'elle extrait de *L'expérience vécue du Noir* n'est pas conforme à l'argumentation développée par Fanon dans la totalité de son discours. Fanon ne conteste pas la dialectique sartrienne pour défendre la Négritude. Son propos se développe en une progression spirale, qui vise à montrer comment le Noir échoue dans toutes ses tentatives pour obtenir la reconnaissance du Blanc à titre de réciprocité. En effet, le Noir est emmuré dans le huis clos de son identité, et ne peut s'exprimer qu'à travers son ethos préalable de type collectif qu'il doit mettre en œuvre dans son discours à travers les représentations stéréotypées que lui impose le Blanc. Fanon aspire à faire table rase de ce dispositif discursif :

Le Noir, même sincère, est esclave du passé. Cependant, je suis un homme, et en ce sens la guerre du Péloponnèse est aussi mienne que la découverte de la boussole (...) Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. Je ne suis pas seulement responsable de la révolte de Saint-Domingue. Chaque fois qu'un homme a fait triompher la dignité de l'esprit, chaque fois qu'un homme a dit non à une tentative d'asservissement de son semblable, je me suis senti solidaire de son acte. En aucune façon je ne dois tirer du passé des peuples de couleur ma vocation originelle. En aucune façon je ne dois m'attacher à faire revivre une civilisation nègre injustement méconnue. Je ne me fais l'homme d'aucun passé. Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir. (...) Ce n'est pas le monde noir qui me dicte ma conduite. Ma peau noire n'est pas dépositaire de valeurs spécifiques.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Frantz Fanon, *Peau noire*, p. 105.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 182-184.

Et plus loin :

Si le Blanc me conteste mon humanité, je lui montrerai, en faisant peser sur sa vie tout mon poids d'homme, que je ne suis pas ce « Y a bon banania » qu'il persiste à imaginer. Je me découvre un jour dans le monde et je me reconnais un seul droit : celui d'exiger de l'autre un comportement humain. Je ne veux pas être la victime de la Ruse d'un monde noir. Ma vie ne doit pas être consacrée à faire le bilan des valeurs nègres. Il n'y a pas de monde blanc, il n'y a pas d'éthique blanche, pas davantage d'intelligence blanche. Il y a de part et d'autre du monde des hommes qui cherchent. Je ne suis pas prisonnier de l'Histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée (...) Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose : que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve. Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc.<sup>155</sup>

Fanon, on le comprend, n'adhère pas à la thèse que Lilyan développe dans son ouvrage *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. L'essai *Peau noire, Masques blancs* est écrit dans le but de déjouer les stéréotypes constitutifs de son identité de Noir. Qui plus est, Fanon, il va sans dire, ne voit aucun sens à la formule d'« écrivain noir ». Dans le passage suivant il détache la question de la qualité du texte littéraire de l'identité collective, raciale en l'occurrence, à laquelle son auteur est supposé appartenir :

M. Charles-André Julien présentant Aimé Césaire : « un poète noir agrégé de l'Université... », ou encore, tout simplement, le terme de « grand poète noir ». Il y a dans ces phrases toutes faites, et qui semblent répondre à une urgence de bon sens, – car enfin Aimé Césaire est noir et il est poète, – une subtilité qui se cache, un nœud qui persiste. J'ignore qui est Jean Paulhan, sinon qu'il écrit des ouvrages fort intéressants ; j'ignore quel peut être l'âge de Caillois, ne retenant que les manifestations de son existence dont il raye le ciel de temps à autre. Et que l'on ne nous accuse point d'anaphylaxie affective ; ce que nous voulons dire, c'est qu'il n'y a pas de raison pour que M. Breton dise de Césaire : « Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. Et quand bien même M. Breton exprimerait la vérité, je ne vois pas en quoi résiderait le paradoxe, en quoi résiderait la chose à souligner, car enfin M. Aimé Césaire est martiniquais et agrégé de l'Université.<sup>156</sup>

### 3. CONCLUSION

Au-delà de sa place importante de pionnière de la recherche sur les littératures africaines, Lilyan Kesteloot revêt le rôle d'un critique littéraire jouant les bons offices entre les lecteurs européens et les écrivains africains. Si elle explique aux premiers l'œuvre de ces derniers, elle a pour unique outil la référence à la Négritude. La

<sup>155</sup> Frantz Fanon, *Peau noire*, p. 185-187.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 31.

formule du « mouvement de la Négritude » est alors à prendre avec précaution : elle a été conçue et théorisée par la critique pour laquelle, rappelons-le, le regroupement en mouvement littéraire d'un certain nombre d'écrivains est une démarche taxinomique qui a parfois pour conséquence de transformer ou, comme dans le cas présent, de figer une orientation esthétique en réalité ontologique. Il s'agit, en d'autres termes, d'un processus par lequel les membres présumés du « mouvement » perdent leur originalité propre. Albert James Arnold accorde beaucoup d'importance à la dimension téléologique d'une telle construction discursive comme en témoigne le tout premier paragraphe de son introduction à l'ouvrage magistral qu'il a publié en 2013 sur Aimé Césaire :

Depuis un demi-siècle, la critique a pris l'habitude de découper la carrière littéraire d'Aimé Césaire en tranches. Une tradition tenace établit la maturité de notre auteur vers le milieu des années 1950, où ses essais et discours les mieux connus proclament un engagement à fond dans la lutte anticoloniale, que la critique assimile à une défense de la « négritude » devenu au fil des ans une étiquette dont Césaire ne pourra plus se débarrasser.<sup>157</sup>

L'aspect téléologique de la critique littéraire relève de sa tendance à établir un lien direct entre des moyens discursifs, principalement littéraires, et des fins politiques, en l'occurrence, l'engagement dans la lutte anticolonialiste. Qualifier ainsi la Négritude de mouvement, c'est, d'une part, lui attribuer l'apparence d'un ensemble homogène, constitué et dirigé en vue d'un fonctionnement défini et programmé, et occulter, d'autre part, non seulement des questions de domination et d'autorité à l'intérieur du « mouvement », mais aussi la tension qui s'exerce sur un écrivain tiraillé entre la solidarité, voire l'obéissance, qu'il doit au groupe, et son désir de faire valoir la spécificité de son propre projet artistique.

---

<sup>157</sup> Arnold James Albert (dir.), *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Paris, CNRS/Présence Africaine, 2013.

**Deuxième partie –**  
**La Représentation de l'écrivain dans le premier**  
**roman d'Ousmane Sembène *Le Docker noir* (1956)**



## INTRODUCTION

*Le Docker noir* est un roman à thèse. Traitant de la place accordée aux Noirs dans la société française de l'après-guerre et des opportunités qui leur semblaient offertes, le roman se signale au lecteur, selon la terminologie de Susan Rubin Suleiman, comme « porteur d'enseignement » cherchant « à démontrer la vérité univoque » d'une philosophie progressiste, antiraciste.<sup>158</sup> En un mot, le roman défend, contre les préjugés, l'idée qu'un homme noir peut être un bon écrivain.

*Le Docker Noir* est construit selon deux axes narratifs : un récit de procès, croisé avec l'histoire d'un Noir africain, qui échoue dans son projet de devenir un écrivain reconnu. L'axe narratif du procès convient parfaitement à la présentation du problème racial et du racisme qui en découle. Mettant en scène une enquête judiciaire, ce « récit de procédure », selon le terme de Richard Weisberg, le chef de file du courant « Droit et littérature »<sup>159</sup>, pose des questions capitales relatives à la justice, à la loi, et au pouvoir dans la société. Si « le droit dit les valeurs collectives de la société », pour parler comme François Ost, le tribunal est un champ privilégié d'application de ces valeurs.<sup>160</sup> Cette présentation « du droit au miroir de la littérature » permet à l'auteur du *Docker noir*, ou plus précisément à son narrateur, de critiquer la bonne conscience de la société française à travers son système judiciaire. La dichotomie entre la logique raciale qui domine la *doxa* française du roman et l'attitude progressiste d'une minorité marginale, énoncée par la bouche de l'avocat et de l'accusé, invite le lecteur engagé à porter un regard critique sur la société française et à se solidariser avec la victime du racisme et de l'injustice.

La composition littéraire de la mise en abyme est aussi un outil au service de la thèse. La littérature incarne socialement l'une des formes d'ambition les plus légitimes et les plus hautes.<sup>161</sup> Au sommet de la hiérarchie sociale, l'écrivain est le mieux placé pour dévoiler le mensonge de la mission civilisatrice qui, de fait, exige des peuples colonisés « *qu'ils soient comme nous !* », alors que la société française ne

<sup>158</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 29.

<sup>159</sup> Développé aux Etats-Unis à partir des années 1970, le courant « Droit et littérature » atteint l'Europe au début des années 2000. En 2001 François Ost dirige *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001. En 2007, la revue *Raisons Politiques* consacre un numéro spécial (n° 27) au mouvement américain, intitulé « La démocratie peut-elle se passer de fictions ? ». On peut y lire l'article de Richard Weisberg, présentant la notion de « récit de procédure ».

<sup>160</sup> Lors d'une conférence présentée à « l'Université de tous les savoirs ». Regarder en ligne : [https://www.canalu.tv/video/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/le\\_droit\\_au\\_miroir\\_de\\_la\\_litterature.1306](https://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_droit_au_miroir_de_la_litterature.1306).

<sup>161</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. XV.

leur en donne pas les moyens. Elle ne peut accepter l'idée qu'un Noir soit capable d'écrire un roman reconnu par le public et la critique littéraire.<sup>162</sup> En d'autres termes, un homme noir ne pourra jamais accéder au piédestal sur lequel la culture française met la littérature. À la lumière du destin tragique du héros, la devise républicaine *Liberté, égalité, fraternité*, se vide de toute substance, car, comme l'explique David Murphy, accepter les justifications de Diaw c'est accepter le principe de l'égalité des races.<sup>163</sup> C'est pourquoi, dans la société française du roman, l'homme noir, soumis aux préjugés raciaux, ne peut pas être reconnu comme un écrivain exerçant un métier prestigieux que la modernité considère comme l'une des réalisations de soi les plus achevées et les plus enviées.<sup>164</sup> Cette histoire d'un écrivain noir qui se heurte au mur du racisme cherche en définitive à susciter l'indignation du lecteur contre une forme de discrimination.

La transposition romanesque de cette thèse a suscité l'intérêt de nombreux critiques. Ceux-ci, comme nous allons voir plus en détail dans le premier chapitre, mettent l'accent sur deux problématiques principales. La première se rapporte aux éléments intertextuels, stylistiques et thématiques, constitutifs de la mise en scène du combat impossible du héros, homme noir qui s'efforce d'accéder à la notoriété littéraire. La seconde, complémentaire, s'intéresse au rôle social de l'écrivain noir, porte-parole d'une communauté en proie à la lutte des classes et des races. L'impact du roman est d'autant plus fort que la critique littéraire se concentre sur l'identité collective noire de l'auteur, Diaw Falla, qui se superpose à celle de l'auteur Ousmane Sembène, tous deux considérés comme hérauts de leur communauté.

D'entrée de jeu, la présente analyse entend établir une distinction entre le plan textuel et le plan extratextuel, entre le héros avec ce que le livre raconte à son propos, et l'auteur avec ce que les critiques disent de lui. Se concentrant d'abord sur le plan textuel, elle s'efforcera d'éclairer un point aveugle concernant l'image d'auteur qui s'élabore dans la trame narrative. En effet, que *Le Docker noir* soit un roman à visée argumentative n'empêche pas qu'il comporte une autre dimension importante, moins immédiatement perceptible que la thèse principale et ignorée par la critique : elle

---

<sup>162</sup> Sur ce point, voir David Murphy, « La danse et la parole : l'exil et l'identité chez les Noirs de Marseille dans *Banjo* de Claude McKay et *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène », *Canadian Review of Comparative Literature* 27, 2000, p. 462-479. J'accorde une importance particulière à cet article dans le premier chapitre de cette recherche.

<sup>163</sup> David Murphy, *op. cit.*, p. 475.

<sup>164</sup> Pascale Casanova évoque ce point dans l'introduction de *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.



porte non pas sur l'identité collective noire de l'auteur mais sur son identité littéraire, inscrite dans la trame d'un roman construit sur le principe de la mise en abyme.

Il convient à ce point d'insister sur une particularité du discours littéraire. S'il existe des genres de discours qui ont une nette visée argumentative, c'est-à-dire, une intention consciente et programmée de persuasion, tels que le discours électoral, le manifeste politique ou littéraire, le discours publicitaire, le prêche à l'église, etc., le récit de fiction peut, quant à lui, exploiter l'argumentation sur un mode complexe grâce à sa construction par paliers.<sup>165</sup> On peut ainsi trouver, à l'intérieur du texte fictionnel, différents degrés d'argumentativité. Dans ce cas précis, le roman à thèse se donne à lire comme une forme particulière d'apologie, il veut prouver quelque chose sur le monde en en donnant une image construite en vue d'une démonstration.<sup>166</sup> Mais le roman à thèse peut en même temps proposer des questions qu'il s'emploie à dégager et à formuler.<sup>167</sup> On peut dire, en suivant Ruth Amossy, que la dimension argumentative du discours littéraire consiste dans sa « capacité à orienter la vision du public en lui soumettant de façon plus ou moins directive un thème de réflexion. »<sup>168</sup>

Un homme noir peut-il se faire reconnaître comme écrivain face au racisme qui sévit dans la société française, réelle ou fictive, de l'après-guerre ? Cette question est donc placée au premier plan du roman et joue le rôle constitutif de la thèse qu'il soutient. Elle est cependant doublée d'une réflexion sur la singularité artistique de l'écrivain noir, qui ne vient qu'en second. Il y a donc un premier plan, le plus apparent, où l'on voit le roman développer l'impossibilité pour l'homme noir d'écrire et de publier un bon roman dans une société française marquée par l'exploitation ouvrière et l'oppression raciale ; et un second plan, que notre étude va s'attacher à dégager, où se construit une réflexion sur la capacité de l'auteur à être un écrivain doté d'une singularité d'artiste qui n'est pas déterminée par son identité collective d'homme noir. Comme il ne s'agit pas de deux textes séparés mais d'un seul roman, il nous revient non seulement de distinguer les deux plans du texte mais aussi de montrer comment ils s'imbriquent l'un dans l'autre pour participer ensemble à la composition romanesque dans sa totalité.

---

<sup>165</sup> Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, p. 223.

<sup>166</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, p. 9.

<sup>167</sup> Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 27.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 28.

La présente recherche se propose donc de montrer, dans un premier temps, comment la construction textuelle du personnage de Diaw Falla met l'accent sur le fait que l'écrivain noir est avant tout un individu avec ses particularités, qui n'est pas façonné exclusivement par son appartenance à une race ou une communauté. Dans un deuxième temps, c'est la construction textuelle de la figure de l'écrivain de Diaw Falla qui fait l'objet de la recherche. Elle s'engagera à montrer que l'entreprise de l'écrivain est nécessairement individuelle même quand elle s'inscrit dans une expérience collective. En-deçà de la présentation des conditions de vie précaires qui sont celles de Diaw Falla, le docker noir, se précisent en filigrane ses caractéristiques singulières d'homme et d'écrivain. L'analyse montrera que l'identité propre de Diaw Falla prend sens et forme dans les rapports complexes qui se nouent entre le collectif et le particulier, là où la singularité du héros s'affirme contre la pression du déterminisme social.

Dans cette perspective, une première analyse est consacrée au récit du procès. Je m'interrogerai sur la façon dont le narrateur fait entendre sa voix à travers un dispositif d'énonciation où il théâtralise le récit par la mise en scène d'un procès. Le narrateur introduit le discours direct des personnages, il fait des commentaires, en particulier sur la façon dont réagit l'accusé. L'analyse de ce dispositif particulier d'énonciation permet de constater deux plans différents, bien que complémentaires, du texte. Sur un premier plan, Diaw Falla s'emploie à asseoir la légitimité d'auteur qui lui a été déniée. Ce premier plan est appuyé par un autre dont l'analyse montrera l'existence : la réhabilitation de son identité d'écrivain résulte de la valorisation de sa subjectivité individuelle, à la fois dans les commentaires du narrateur et dans l'argumentation que lui-même développe dans son discours en dehors de son identité collective noire.

Les catégories sociales, nous l'avons compris, sont le nœud du roman. Une identité noire collective se dessine par opposition à une identité blanche symétrique. Mais derrière ces deux blocs identitaires est brossée une véritable fresque sociale des sous-groupes que comprend la communauté noire de Marseille. Le panorama qu'offre le narrateur de la diversité culturelle et sociale du « petit Harlem marseillais » lui permet de considérer sous un angle critique la réduction des Noirs à une catégorie raciale homogène. Une deuxième série d'analyses textuelles s'attachera aux tensions qui se font jour dans le texte : le narrateur encadre le héros dans une identité

collective, tantôt noire, tantôt africaine (Ouolof), en même temps que le héros développe une identité verbale qui échappe à l'emprise de ces identités collectives. Je montrerai que Diaw Falla construit à plusieurs reprises une identité verbale qui se réclame d'une différence relative. Elle s'affiche résolument quand le héros discute de littérature.

En effet, l'identité personnelle du héros n'est pas sans lien avec les traits particuliers de l'écriture littéraire, comme cela apparaîtra dans la troisième partie de l'analyse. On mettra en lumière quelques aspects cachés de sa sinieuse pratique d'écrivain. Sa singularité artistique se manifeste aussi bien dans la mise en scène du milieu, des modes, des conditions et du processus du travail d'écriture, que dans le texte littéraire (son deuxième roman) auquel il aboutit.

Au terme de ce parcours, notre étude entend montrer qu'Ousmane Sembène se donne lui aussi comme un auteur singulier. Concentrée à présent sur le plan extratextuel, l'analyse du roman traitera la question de son positionnement dans le champ littéraire de l'époque. La façon dont Sembène réalise sa singularité dans le travail de l'écriture nous permettra d'évaluer la distance qu'il prend par rapport à ses prédécesseurs. L'auteur s'inscrit-il dans la mouvance des écrivains africains de la négritude ou l'image d'auteur construite dans son discours participe-t-elle d'une autre image d'écrivain africain qui cherche sa place propre ?

## **1. LE POINT AVEUGLE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DU *DOCKER NOIR***

Il n'a pas fallu attendre les travaux théoriques de Julia Kristeva sur le concept d'intertextualité pour aborder la littérature des écrivains du continent africain ou de la diaspora africaine dans une optique comparative. En effet, la constitution raisonnée d'un corpus des textes dit de la négritude ne pouvait pas se faire autrement. La notion d'intertextualité renvoie à une conception du texte comme lieu d'une interaction complexe entre différents textes poétiques ou romanesques qui forment ensemble un « système textuel. » La notion d'intertextualité a ainsi, pour la critique littéraire, une valeur à la fois définitoire et opératoire. Elle constitue un outil d'analyse littéraire (valeur opératoire) en vue de déterminer les relations entre les textes (valeur définitoire).<sup>169</sup>

<sup>169</sup> Je m'appuie pour cette définition succincte sur l'article *Intertextualité* dans le lexique « *Socius* : ressources sur le littéraire et le social », URL : <http://ressources-socius.info/>

Très tôt, les critiques littéraires ont décelé dans *Le Docker noir* l’empreinte de deux romans : *Banjo* (1929) de l’écrivain afro-américain Claude McKay, et *Native Son* (1940) d’un autre écrivain afro-américain, beaucoup plus célèbre, Richard Wright.

Lilyan Kesteloot insiste sur cette ligne d’influence dans sa thèse *Les écrivains noirs de langue française : naissance d’une littérature* (1961). *Banjo*, selon elle, a exercé une influence notable non seulement sur les pères fondateurs du mouvement de la Négritude mais aussi sur les écrivains de la génération suivante, celle de Sembène. Pour Kesteloot, *Le Docker noir* est plus influencé « par *Banjo* que les romans de Richard Wright auxquels on le compare parfois. »<sup>170</sup> Kesteloot ne donne pas la raison de cette observation. Le chapitre en question étant consacré à l’œuvre de McKay, le rapprochement qu’elle opère entre les deux romans insiste sur la place importante de *Banjo* dans l’histoire de la « littérature négro-africaine. »<sup>171</sup> L’intertextualité permet à Kesteloot d’inscrire l’œuvre de Sembène dans la mouvance littéraire de la Négritude.

Plus récemment, Dominic Thomas<sup>172</sup>, à la différence de Kesteloot, affirme que *Le Docker noir* est fortement lié au *Native Son* de Richard Wright, tout en arrivant à des conclusions similaires à celles de Kesteloot. Même si Thomas ne suppose pas l’existence d’une « essence noire », sous-jacente à l’œuvre, le lien intertextuel qu’il constate entre les deux romans, provient d’une « identité noire globale » (« global blackness ») qui soude les deux écrivains. Ainsi, pour Thomas comme pour Kesteloot, les Africains et les Noirs de la diaspora se réunissent sous la bannière de l’« identité noire ». « La littérature noire » exprime et revalide le lien entre les peuples noirs du monde entier.

Contestant les rapports de conformité entre Claude McKay et Ousmane Sembène, la position de David Murphy va à l’encontre des thèses de Lilyan Kesteloot et de celle de Dominic Thomas. Murphy voudrait mettre en évidence dans *Le Docker noir* non pas les traces d’une identité noire mais bien d’une identité africaine. Dans cette perspective, il utilise l’argument de l’intertextualité – mais pour le réfuter. Ces

<sup>170</sup> Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d’une littérature*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1965, p. 80.

<sup>171</sup> En 2001, Kesteloot donne une version révisée de sa thèse, avec le concours de l’Agence universitaire de la francophonie, sous le titre *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.

<sup>172</sup> Dominic Thomas, « Intertextuality, Plagiarism, and Recycling in Ousmane Sembène's *Le Docker noir* (Black Docker) », *Research in African Literatures* 37, 2006, p. 72-90. Et Dominic Thomas, *Noirs d'encre. Colonialism, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, La Découverte, 2013, p. 112-130.

deux recherches, celle de Murphy et celle de Thomas, méritent la place qu'on va leur accorder un peu plus loin.

A l'instar de Murphy, János Riesz défend aussi l'identité africaine du texte et de son auteur. Riesz analyse le « roman dans le roman *Le Docker noir* ». <sup>173</sup> Il montre que *Le dernier voyage du négrier Sirius* est imprégné des topoï coloniaux de la littérature européenne sur l'Afrique et les Africains. Ces indices ont une fonction bien précise : servir de relais dans une trame narrative qui bat en brèche la conception européenne de la réalité africaine afin de la remplacer par un « discours littéraire proprement africain ». Je reviendrai sur cet article important de Riesz dans le sous-chapitre 4.4.2.

Une même tendance traverse ces différentes analyses : le projet littéraire d'Ousmane Sembène est subordonné tantôt à son identité noire (ou nègre) tantôt à son identité africaine. Une synthèse plus large mettra en évidence un aspect supplémentaire que la critique dégage du *Docker noir*. L'œuvre affirme à la fois l'appartenance de l'auteur au groupe et l'engagement pour sa cause. Cette image de l'auteur engagé est souvent déduite de l'engagement que son héros, Diaw Falla, aurait exprimé dans son propre roman. Ousmane Sembène est ainsi assimilé à son héros romanesque. On ne s'étonnera pas, dans cette perspective, l'ouvrage biographique *Ousmane Sembène, Une Conscience africaine* de Samba Gadjigo intègre des passages entiers du roman qu'il présente comme des indices révélateurs sur la vie d'Ousmane Sembène, appliquant ainsi le parcours du héros à celui de l'écrivain. <sup>174</sup>

L'articulation de ces deux tendances critiques, liées, d'une part, à la construction d'un ethos collectif noir ou africain de l'auteur et à l'engagement, d'autre part, que cet ethos collectif implique – mérite donc une explication plus approfondie. Par ailleurs, la synthèse qui suit permettra de présenter la distance qui s'est creusée entre la recherche actuelle et ces dernières tendances.

Dominic Thomas publie en 2006 un article intitulé « Intertextualité, Plagiarism and Recycling in Ousmane Sembène's *Le Docker noir*. » <sup>175</sup> Légèrement modifié, l'article constitue le troisième chapitre – intitulé « Textual Ownership and the Global

<sup>173</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage du négrier Sirius'. Le roman dans le roman *Le Docker noir* », *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-contextes-intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 225-248.

<sup>174</sup> Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène, Une Conscience africaine*, Paris, Présence Africaine, 2013.

<sup>175</sup> Article publié dans *Research in African Literatures* 37, 2006.

Mediation of Blackness » – de son ouvrage publié à la fin de la même année, *Black France : Colonialism, Immigration, and Transnationalism*.<sup>176</sup> Cet ouvrage a été traduit en français en 2013 sous le titre *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*. La version française du chapitre en question s'intitule « Identité noire et prise de conscience ». Le titrage transféré d'une langue à l'autre et l'intérêt qu'il manifeste pour la question de l'intertextualité attirent l'attention.

Pour Thomas, les rapports d'intertextualité entre *Le Docker noir* et *Native Son* de Richard Wright démontrent une identité culturelle « noire globale. »<sup>177</sup> Selon lui, Sembène affirme son identité noire par la force des liens intertextuels noués avec cette œuvre représentative de la tradition littéraire afro-américaine. Thomas rapproche les thèmes et la structure des deux romans – le procès d'un homme noir, accusé de meurtre d'une fille blanche ; la réaction raciste et sensationnelle de la presse ; le lien établi entre la déviance sexuelle et la race. Ces ressemblances thématiques ne résultent pas d'un plagiat. Elles permettent à l'auteur de valider « des liens transhistoriques, transcoloniaux et transnationaux » entre deux écrivains qui partagent la même identité. Cette identité noire transatlantique s'exprime donc à travers les modes d'élaboration des concepts raciaux conçus, déployés et diffusés dans les colonies françaises, en métropole, aussi bien qu'en Amérique.<sup>178</sup>

Ainsi, l'effet intertextuel entre les deux romans contribue « à démanteler une représentation monolithique du continent africain en soulignant les potentialités d'un discours plus global sur l'histoire africaine. »<sup>179</sup> Malgré les siècles qui les séparent de la captivité de leurs ancêtres africains, les Noirs américains, selon Thomas, s'inscrivent plutôt dans une histoire africaine que dans une histoire américaine.

David Murphy adopte une approche inverse.<sup>180</sup> Il s'efforce de distinguer l'identité des Noirs américains de celle des Africains. Elles se rapportent à des expériences historiques complètement différentes et s'expriment, chacune à sa

---

<sup>176</sup> Dominic Thomas, *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Bloomington Indiana University Press, 2007.

<sup>177</sup> Dominic Thomas, *Noirs d'encre*, p. 129.

<sup>178</sup> Dans cette même perspective, Thomas étudie la ressemblance entre les descriptions physiques et comportementales des Noirs dans les deux romans. Cette ressemblance permet à Sembène de « souligner la façon dont l'identité noire globale et la conscience globale des Blancs se sont organisées de telle manière que des phénomènes analogues – comme 'le petit négro du Sud' et 'Mamadou' – ont pu apparaître dans des espaces différents. » Dominic Thomas, *Noirs d'encre*, p. 129

<sup>179</sup> Dominique Thomas, *op. cit.*, p. 130

<sup>180</sup> David Murphy, « La Danse et la parole ».

manière, dans la composition du *Docker noir* et de *Banjo* de Claude McKay. On constate un manque de clarté autour de la notion-clé d'« identité culturelle africaine ». La notion d'identité africaine, de culture africaine ou l'imbrication des deux (« identité culturelle africaine ») portent des sens différents au service d'une argumentation par comparaison.

1/ La différence entre l'image de la communauté noire de Marseille dans les deux romans, l'une « énergique et spontanée », l'autre « opprimée et marginalisée », réside dans les différentes « origines culturelles » de McKay et de Sembène. McKay serait « le produit de la traite esclavagiste », Sembène, de la colonisation européenne.<sup>181</sup> La mise en scène de la communauté noire dans les deux romans fonctionne selon l'attitude de la France envers cette communauté. Si elle fait bon accueil aux Noirs américains qui y découvrent, comme Ray dans *Banjo*, leur origine africaine par la rencontre des Africains, la France considère par contre avec méfiance la présence chez elle des sujets noirs de son empire colonial, d'où la représentation d'une communauté de ressortissants africains qui ont basculés dans la précarité. Murphy situe ainsi l'identité culturelle africaine dans le contexte du rapport de force colonial entre la France et l'Afrique. Cette mise en parallèle entre l'attitude de la France envers les Noirs américains et envers les Africains permet une définition préliminaire de l'identité culturelle africaine comme étant marquée par l'histoire française de l'Afrique.<sup>182</sup>

2/ Une définition plus tangible de « l'identité culturelle africaine » est suggérée par les liens établis entre *Banjo* et la littérature de la Négritude autour de l'idée d'une identité africaine *authentique*, sensuelle et instinctive, que l'on oppose à une identité européenne *authentique*, rationnelle et réfléchie. Murphy récuse cette identité africaine *authentique* dont il juge les composantes factices.

Il explique en outre que cet imaginaire de l'Afrique authentique ne joue pas la même fonction pour les écrivains africains que pour les Noirs américains. Pour l'Africain, « la question identitaire relève d'une culture existante et perçue comme l'héritage d'un peuple, tandis que pour le Noir américain, il s'agit plutôt de forger une nouvelle identité qui exprime son vécu et qui renoue avec son passé perdu afin de

<sup>181</sup> David Murphy, « La Danse et la parole », p. 465.

<sup>182</sup> Je fais allusion à la formulation « l'histoire africaine de l'Afrique » de Bernard Mouralis, *République et colonies. Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 2012, p. 1.

comblent le vide d'une culture qui leur fut volée. »<sup>183</sup> Murphy distingue ainsi deux identités d'écrivains (noir vs africain) par leurs manières de mettre en œuvre le mythe de l'Afrique authentique. L'identité africaine de Sembène est valorisée par rapport à l'identité noire américaine de McKay.

3/ Murphy n'exclut pas cependant l'existence d'une « identité culturelle noire » authentique. Celle-ci existe, comme le pensent, d'après Murphy, certains écrivains africains, hors de portée de « l'influence nuisible de la culture occidentale. »<sup>184</sup> L'écrivain africain « fut élevé dans une culture noire qui, malgré les bouleversements de la traite et de la colonisation, continue à exprimer une identité culturelle africaine », tandis que l'écrivain afro-américain, « sevré de sa terre et de sa culture ancestrale par la traite, se trouve tiraillé entre une culture africaine à laquelle il n'appartient plus et une culture américaine qui le rejette. »<sup>185</sup> De cette comparaison se déduit un critère définitoire de l'« identité culturelle africaine » comme n'étant ni touchée ni entachée par l'identité culturelle européenne.

L'argumentation par la comparaison est ainsi utilisée comme levier pour présenter les traits identitaires de Sembène, l'écrivain africain, opposé à McKay, l'écrivain noir américain.

Un sens supplémentaire accordé à la notion d'« identité culturelle africaine » est présentée à travers le point de vue de Sembène lui-même. Celui-ci, selon Murphy, « reconnaît qu'il y a une identité africaine mais il prend ses distances avec les idées raciales de la Négritude. »<sup>186</sup> De même, comme l'explique Murphy, Sembène affirme qu'il existe « une identité noire mais [qu']elle est le résultat d'une histoire et d'une culture communes et non pas d'une essence noire. »<sup>187</sup> Trois points me semblent importants à préciser. Premièrement, quand Sembène dit que l'identité noire est le « résultat de... », il ne cherche pas à expliciter le sens qu'il attribue à l'identité noire mais à expliquer les conditions de son émergence. Deuxièmement, les notions d'identité noire/africaine et de culture noire/africaine ont, dans l'article, une valeur interchangeable, à savoir que l'identité noire/africaine est l'expression d'une culture noire/africaine et vice versa. Sembène manie différemment ces deux notions lorsqu'il subordonne l'identité à la culture par un lien de causalité – l'une résultant de l'autre.

---

<sup>183</sup> David Murphy, « La Danse et la parole », p. 469.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 470.



Troisièmement, l'identité noire s'impose en effet comme réaction au statut subalterne auquel l'homme blanc réduit l'homme noir.

On peut comprendre dès lors l'embarras du lecteur : Qu'est-ce qu'une « identité culture noire/africaine » ? Existe-t-elle indépendamment de l'influence que « l'identité culture blanche/européenne » aurait exercée sur elle ou bien l'identité/culture noire/africaine n'est-elle née que par réaction contre ou dans l'interaction avec une identité/culture blanche/européenne ?

À en croire Murphy, Sembène penche pour le deuxième modèle, interactionnel. Pour lui, l'identité africaine du texte et de son auteur résulte d'une lutte de classes. C'est pourquoi, d'après Murphy, « ce sont l'anticolonialisme et le désir de justice sociale qui relient les Africains et non pas seulement leur couleur. » Sembène demande au lecteur d'écouter la « voix de l'Africain » dans sa lutte contre « l'hégémonie politique et culturelle de la France. »<sup>188</sup> Murphy rapproche ainsi l'image de l'écrivain africain de celle de l'écrivain engagé, marxiste ou révolutionnaire.

Au terme de cette synthèse, on constate l'influence de la théorie postcoloniale sur l'analyse textuelle du premier roman de Sembène : le romancier est l'incarnation de la voix de son peuple et est engagé dans sa cause. La thèse de David Murphy<sup>189</sup> à l'égard de l'identité africaine de Sembène et celle de Samba Gadjigo à propos de l'engagement qu'il doit assumer en tant qu'écrivain<sup>190</sup>, entretiennent un rapport intertextuel avec la réflexion de Jean-Paul Sartre, dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>191</sup> (1948), sur l'identité de l'écrivain noir américain, à l'exemple d'un Richard Wright. Sartre relie le parcours de Wright à la condition de ses compatriotes noirs. « La vie qu'ils mènent au jour le jour, dans l'immédiat, et qu'ils souffrent sans trouver de mots pour formuler leur souffrance, il [l'écrivain] la médiatise, il la

<sup>188</sup> David Murphy, « La Danse et la parole », p. 477

<sup>189</sup> Murphy coédite avec Charles Forsdick l'ouvrage *Francophone Postcolonial Studies: A critical introduction*, London, Routledge, 2014.

<sup>190</sup> L'image de l'écrivain engagé occupe une place centrale dans la biographie de Sembène. Pour Samba Gadjigo, son auteur, le docker noir représente la « la voix d'un griot disant la geste des peuples africains pour la liberté et la justice sociale. » La publication de ce roman s'avère « l'acte de naissance d'un militant-artiste » exprimant un « désir absolu de se faire le héraut du peuple africain et de toute l'humanité souffrante. » voir notamment les pages p. 225-6 dans *Ousmane Sembène. Une Conscience africaine*.

<sup>191</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948. Les essais de Sartre sur le colonialisme, jouent un rôle constitutif des théories postcoloniales se développant à partir des années 1990. Voir sur ce sujet l'introduction de David Murphy et Charles Forsdick dans l'ouvrage *Francophone Postcolonial Studies*, p. 8.

nomme, il la leur montre ; il est leur conscience et le mouvement par lequel il s'élève de l'immédiat à la reprise réflexive de sa condition est celui de toute sa race. »<sup>192</sup>

Or, en mettant ainsi l'accent sur l'identité noire/africaine de l'auteur ainsi que sur son rôle d'écrivain engagé, la critique littéraire du *Docker noir* ne fait-elle pas oublier la spécificité littéraire du texte ?<sup>193</sup> Murphy se défendrait probablement de négliger la composition littéraire du roman. En effet, l'aspect formel de l'œuvre n'échappe pas à son analyse :

La mise en abyme fait du *Docker noir* un roman dont l'intérêt principal est la forme littéraire. En quelque sorte, l'histoire est celle d'un combat pour le droit à la parole, la lutte de l'écrivain noir pour se faire entendre dans un domaine dominé par les Blancs. À la différence de *Banjo*, le livre de Sembène se concentre principalement sur l'histoire d'un seul homme. Il est vrai que Diaw Falla s'intéresse au sort de ses camarades de travail (...), mais il est surtout obsédé par sa passion pour la littérature. Sa lutte pour faire valoir sa voix d'écrivain africain forme la trame du récit. (...) Jeune homme sensible et on ne peut pas plus sérieux, Diaw Falla mène une vie d'ascète et n'est marqué d'aucun des « nègres » prescrits par McKay. Il s'entend bien avec ses confrères africains mais sa vocation exige la solitude et la réflexion.<sup>194</sup>

David Murphy mêle l'identité individuelle de Diaw Falla (« l'histoire d'un seul homme », « Falla mène une vie d'ascète ») à son identité collective. Ou plus précisément, il soumet l'identité individuelle de Diaw Falla à l'identité collective africaine. En effet, la passion obsessionnelle pour la littérature, la vocation d'écrivain, même si elle « exige la solitude et la réflexion », sont vouées à resserrer plus fortement les liens entre l'écrivain et l'Afrique : « le roman de Diaw Falla, *Le Dernier voyage du négrier Sirius*, constitue une tentative de renouer avec l'histoire de l'Afrique, de raconter l'histoire de l'esclavage d'un point de vue africain. »<sup>195</sup>

Cette observation de Murphy nous conduit de nouveau à Sartre. Il considère, toujours à propos de Richard Wright, son statut de « grand écrivain noir » dans l'optique de sa « sa condition d'homme c'est-à-dire de 'négro' (...) et [conçoit] tout de suite qu'il ne puisse décrire que des Noirs ou des Blancs *vus par les yeux des*

<sup>192</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, p. 102.

<sup>193</sup> Transgression de la restriction formulée par Sartre dans sa « présentation des Temps modernes » en 1945 : « Je rappelle [...] que dans la « littérature engagée », l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient. », *Les Temps modernes* 1, 1945.

<sup>194</sup> David Murphy, « La Danse et la parole », p. 474-75.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 476.

*Noirs.* »<sup>196</sup> Murphy et Sartre voient du même œil le statut que l'écrivain noir/africain doit occuper au sein de sa communauté, à une différence près. Pour Murphy, l'expression de l'identité africaine est une décision volontaire : elle répond au besoin de l'Africain, qui, à l'exemple d'Ousmane Sembène, « perd en Europe une partie de son identité africaine 'ancestrale' »<sup>197</sup>, tandis que pour Sartre, il s'agit d'une contrainte qui s'impose à « l'écrivain noir ». Selon Sartre, l'écrivain noir est un homme que les autres hommes considèrent comme Noir et qui a pour obligation de se construire lui-même à partir de la situation qui lui est faite.<sup>198</sup> Quelle que soit la partie que l'écrivain noir, selon Sartre, veuille jouer,

il faut la jouer à partir de la représentation que les autres ont de lui. Il peut vouloir modifier le personnage que l'on attribue à l'homme de lettres dans une société donnée ; mais pour le changer il faut qu'il s'y coule d'abord. Aussi, le public intervient, avec ses mœurs, sa vision du monde, sa conception de la société et de la littérature au sein de la société ; il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses ou sournoises, ses refus, ses fuites sont les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une œuvre.<sup>199</sup>

Si la *doxa* française du roman juge impossible que Diaw Falla, homme noir, soit écrivain, inversement, la critique littéraire soumet le statut d'écrivain à l'identité noire/africaine. Les sens que la critique littéraire accorde à la notion d'« écrivain noir/africain » sont consécutifs au statut subalterne que la société française accorde à celui-ci. Une question se pose : la valorisation de l'identité collective noire/africaine au détriment de l'identité individuelle ne rend-elle pas invisible la personnalité de Diaw Falla, sa vision particulière du monde, son pouvoir d'agir sur le monde, bref, sa manière singulière de s'exprimer en mettant en œuvre son talent d'écrivain ?

La critique littéraire se limite à l'étude du phénomène littéraire comme un acte de prise de parole par le subalterne noir/africain, réduit jusqu'alors au silence. Pourtant, l'hypothèse que l'écrivain exprime la voix des noirs/africains est par elle-même réductrice car elle implique que l'écrivain n'est entendu qu'à partir de sa voix noire/africaine. Diaw Falla s'insurge lui-même contre la réduction de son identité d'écrivain à l'identité noire qui est censée être la sienne. Il le fait en effet quand il se confronte avec son plagiaire dans son appartement parisien. Par le vol littéraire,

<sup>196</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 99.

<sup>197</sup> David Murphy, *op. cit.*, p. 478

<sup>198</sup> J'applique, comme le fait Sartre, sa définition de la situation du Juif sur la situation du Noir.

<sup>199</sup> Jean-Paul Sartre, *op.cit.*, p.99.

Ginette Tontisane a privé Diaw Falla d'accès à la vie littéraire française.<sup>200</sup> Pour Diaw Falla, cette conséquence factuelle a des significations symboliques importantes qu'il explicite à l'occasion de cette rencontre, tout en étant « *en proie à une furie hystérique.* »<sup>201</sup> Par le vol littéraire, Ginette a anéanti des mois de travail intellectuel, effectué dans des conditions impossibles.<sup>202</sup> Par le vol littéraire, ensuite, elle a détruit toute chance d'un meilleur avenir pour sa famille.<sup>203</sup> Par le vol littéraire, enfin, elle a trahi sa confiance en transformant une relation entre deux écrivains en une relation conflictuelle hiérarchisée entre deux personnes de races opposées :

*Tu as tout détruit... Tu m'as pris pour un 'Noir'. (...) Le 'Noir' pour lui, signifiait l'ignorant, la brute, le niais. C'était plus qu'une lutte entre voleur et volé, deux races s'affrontaient, des siècles de haine se mesuraient.*<sup>204</sup>

La figure de Ginette Tontisane et celle des critiques se ressemblent sur un point important : ces deux autorités littéraires rabaissent Diaw à une position subalterne et réduisent sa part d'initiative. Si Ginette ne lui permet pas d'écrire, la critique littéraire *in fine* ne lui permet d'écrire que « des Noirs ou des Blancs *vus par les yeux des Noirs.* »<sup>205</sup>

À l'encontre de ces positions critiques, les analyses qui suivent vont montrer que la figure de Diaw Falla ne saurait se résumer à l'identité noire/africaine – quel que soit le sens que l'on lui attribue – et que son art « [ne] procède [pas forcément] du peuple (africain) [ni] reste motivé par ce dernier. »<sup>206</sup>

En définitive, cette recherche s'intéresse moins au *je* de l'Africain qu'au *je* de l'écrivain-intellectuel. Un seul article, à ma connaissance, adopte cette orientation. C'est celui de Romuald Fonkoua « Relire le Docker noir de Sembène Ousmane : le

---

<sup>200</sup> Sur la question du plagiat dans la littérature francophone africaine, voir l'ouvrage récent d'Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016. Et aussi la livraison intitulé « Intertextualité et plagiat en littérature africaine » dans la revue *Palabres, Art. Littérature. Philosophie I* : 3-4, 1997.

<sup>201</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 192. Je consulte, pour les citations, l'édition de Présence Africaine de 2002.

<sup>202</sup> « Sais-tu ce que c'est que vivre au jour le jour ? Habiter un taudis ? Trimer comme un nègre que je suis ? Vendre son linge parce qu'on ne peut pas payer son loyer ? Se lever à l'aube pour rentrer le soir exténué, vidé, sans force ? » (*ibid.*, p. 192).

<sup>203</sup> « Tu as volé Catherine. Elle comptait sur ce livre pour qu'on se marie. Elle avait misé dessus. C'était son rêve, son espoir de jeune fille... – Baissant le ton : – elle est enceinte » (*ibid.*)

<sup>204</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 193.

<sup>205</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 99.

<sup>206</sup> J'adopte le point de vue inverse à celui d'Anthère Nzabatsinda, présenté dans son article « La figure de l'artiste dans le récit d'Ousmane Sembène », *Études françaises* 31, 1995, p. 51-60. Chez l'artiste africain, dit-elle, tel qu'il est « représenté dans les œuvres d'Ousmane Sembène, l'art procède du peuple (africain) et reste motivé par ce dernier. » (p. 59)

*Book-maker* ou la fabrique de la littérature. »<sup>207</sup> Bien qu'il n'utilise pas les outils de l'analyse du discours, l'intérêt qu'il manifeste pour l'image de l'auteur de Diaw Falla conduit Fonkoua à une « réflexion sur la nature de la littérature », portée par cette image. Je m'appuierai, plus loin, sur ses analyses pour élargir l'horizon de ma recherche. Il y a en effet un point de convergence entre sa recherche et la mienne. Il s'agit du rapport entre la construction de l'image de l'auteur et celle de la thèse du roman. En effet, décrire Diaw Falla dans sa figure d'écrivain, c'est montrer qu'un homme noir peut être un écrivain. La mise en scène de Diaw-écrivain « dédouane l'accusé de l'inculpation de faussaire ou de plagiaire et le confirme dans son statut d'écrivain. »<sup>208</sup> Dans la conclusion de son article, Fonkoua passe du niveau textuel au niveau extratextuel en affirmant que « l'écrivain sénégalais [Ousmane Sembène] plaide pour l'autorité littéraire acquise au moyen de la liberté que se donne son héros. »<sup>209</sup> Fonkoua met en relief le rapport entre l'auteur Sembène et l'auteur Diaw, un rapport qui se noue par l'effet spéculaire de la mise en abyme. On peut pousser son raisonnement en disant, dans une perspective sociologique, que la capacité de l'auteur Ousmane Sembène à trouver sa place dans le champ littéraire français est née à partir d'un texte qui met en scène l'impossibilité pour un écrivain noir de trouver sa place dans le même champ. Mais Fonkoua ne s'intéresse pas à cette dimension sociologique de l'œuvre<sup>210</sup>, à laquelle, pourtant, la recherche actuelle accorde aujourd'hui une grande importance. Ainsi, mon étude du texte, dans l'optique de l'analyse du discours, se propose-t-elle de s'interroger, non pas sur le fait littéraire dans une perspective générale, philosophique<sup>211</sup>, mais, de façon plus précise, sur ses aspects discursifs et institutionnels.

---

<sup>207</sup> Article publié dans Douaire-Banny (dir.), *Isthmes Francophones. Du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikhi*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 233-246.

<sup>208</sup> Romuald Fonkoua, « Relire le Docker noir », p. 234.

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 245.

<sup>210</sup> Tout en étant par ailleurs le coéditeur (avec Katharina Städtler et Pierre Halen) de l'ouvrage important *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.

<sup>211</sup> C'est Fonkoua le philosophe qui argue, en s'appuyant sur J.-P. Sartre et Hannah Arendt, que « l'autorité [littéraire est celle] qui fonde ; qui augure ; qui augmente l'étendue du territoire de la littérature. Le *book-maker*, Diaw Falla, (ou Sembène Ousmane) est un héros de fondation : celui qui, par son écriture, augmente le nombre de ceux qui ont fondé (par le passé), qui ont reçu (dans le présent) et qui s'engagent à transmettre (dans le future) la littérature. » (Romuald Fonkoua, « Relire le Docker noir », p. 245).

## 2. LE PROCÈS

Le héros du premier roman d'Ousmane Sembène est Diaw Falla, un jeune sénégalais qui s'installe à Marseille dans l'après-guerre pour amorcer une carrière de romancier. Il a écrit un premier roman intitulé « Le Dernier voyage du négrier Sirius » qu'il n'arrive pas à publier. Il en confie le manuscrit à Ginette Tontisane, une écrivaine française qu'un ami lui a fait connaître et qui lui promet son aide. À sa grande déception, Tontisane le trahit et publie le roman sous son propre nom. L'écrivaine est couronnée par des prix littéraires et le roman connaît un grand succès commercial. Quand Falla apprend que son texte lui a été volé, il se précipite à Paris pour démasquer l'usurpatrice. Diaw Falla retrouve Tontisane dans son appartement parisien. Au comble de la colère, il la bouscule, elle tombe et dans sa chute, sa tête heurte un meuble, elle en meurt. Diaw est arrêté et traîné devant le tribunal qui doit décider s'il s'agit d'un meurtre accidentel ou d'un assassinat prémédité. Ce procès est le pivot du roman.

Le narrateur déroule une scénographie d'assises. Les différents acteurs du procès y tiennent chacun leur rôle : le président, le procureur, les avocats, les membres du jury, l'accusé, les experts, les témoins, sans oublier l'auditoire qui manifeste ses sentiments à plusieurs reprises. J'analyserai trois interactions qui concourent à la transformation de l'image du héros. Dans la première, le procureur général Bréa fonde l'accusation de Diaw sur son image stéréotypée de nègre. Dans la deuxième interaction, l'avocat de la défense, Riou, argumente pour dissocier l'identité personnelle de l'accusé de son identité collective, présumée, de nègre. L'identité personnelle est manifeste dans la troisième interaction où Diaw, qui acquiert de plus en plus d'assurance, prend la parole pour se défendre vigoureusement contre le réquisitoire du juge.

À l'encore de la position raciale de l'accusation (pour laquelle, Diaw étant noir, ne peut pas écrire un roman), la voix de la défense, puis l'intervention de Diaw travaillent à donner l'image d'un homme capable de rendre raison des choses et de soi-même, d'un individu intelligent, s'affirmant comme homme libre et responsable – en bref un être humain à part entière, capable de création artistique.

### 1<sup>e</sup> INTERACTION : L'INTERROGATOIRE DU PROCUREUR BREÁ

Les protagonistes dans la première interaction sont Michel Bréa, le procureur général, et André Vellin, professeur à la faculté de Médecine, mandaté comme expert

pour donner son avis sur l'état mental de l'accusé. L'enquête tourne autour de l'identité noire du protagoniste comme facteur déterminant d'un comportement criminel. L'analyse montrera comment le procureur Bréa relit, à l'aide de son témoin, une motivation de meurtre aux caractères raciaux qu'il attribue à l'accusé.

*Le suivant fut un vieillard, aux multiples décorations. Malgré son infirmité, il paraissait alerte. Comme tous, il jura de ne pas mentir.*

- *André Vellin, professeur à la faculté de Médecine.*
- *On vous a chargé d'examiner l'état mental de l'accusé. Quelle sont vos conclusions ?*
- *Diaw Falla ne présente aucun trouble mental. Il est sans aucun doute possible très intelligent. L'indifférence qu'il feint, montre une supériorité de caractère.*
- *Vous paraît-il un obsédé sexuel ?*
- *Chez les Noirs, c'est une chose naturelle, et surtout quand il s'agit d'une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attirante que celle des négresses.*
- *Alors, si Ginette Tontisane avait refusé de céder, il pouvait aller jusqu'au meurtre ?*
- *Oui, affirme le professeur.*<sup>212</sup>

Le fait de poser une question présuppose pragmatiquement que l'énonciateur ne connaît pas la réponse.<sup>213</sup> Ce n'est point le cas dans l'échange concerné. Le procureur s'appuie sur un programme préétabli dans lequel le professeur joue un rôle convenu. Les interlocuteurs s'efforcent non pas d'établir l'aptitude de l'accusé à être jugé, mais de l'incriminer.

L'évaluation psychiatrique du médecin selon laquelle « *Diaw Falla ne présente aucun trouble mental* » situe l'accusé dans la zone de normalité, elle vise à écarter l'excuse de dérangement mental. Les deux énoncés qui suivent « *il est sans aucun doute possible très intelligent* » et « *l'indifférence qu'il feint, montre une supériorité de caractère* » se donnent à lire comme des éléments justificatifs de la conclusion médicale (« *Diaw Falla ne présente aucun trouble mental* ») mais qui donnent aussi une nouvelle orientation à l'argumentation développée. Le médecin ne se contente pas d'attester la normalité de l'accusé, il le qualifie d'« *intelligent* », et c'est grâce à cette intelligence qu'il peut « *feindre* » une apparence d'indifférence. Ce

<sup>212</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 54.

<sup>213</sup> Pour Dominique Maingueneau, « tout acte de langage implique que les conditions de sa légitimité sont réunies. Cette implication peut-être reformulée comme présupposition pragmatique. L'acte de questionner, par exemple, présuppose que le questionneur ne connaisse pas la réponse, qu'il soit intéressé à ce qu'on lui réponde, que la réponse ne soit pas évidente, que le destinataire soit susceptible de connaître la réponse etc. » dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 89.

raisonnement du médecin oriente l'argumentation dans une direction bien particulière qui mérite notre attention.

D'abord, les expressions axiologiques « *très intelligent* » et « *supériorité de caractère* » signalent un jugement de valeur positif sur la personne de l'accusé.<sup>214</sup> Mais le lien établi par la suite entre l'aspect corporel, noir, de l'homme, et son comportement transgressif – lien qui inscrit le médecin dans la tradition scientifique, raciale, de l'anthropologie physique – fait ressortir une dimension argumentative importante : « *très intelligent* » et « *supériorité de caractère* » expriment en fait la suprématie de la personne de l'accusé par rapport à l'ensemble du groupe noir auquel il appartient. Dans cette perspective, reconnaître des qualités d'intelligence à Diaw, ce n'est pas le flatter, mais lui attribuer une perversité encore plus pernicieuse.

Notons ensuite que le pouvoir de « *feindre une indifférence* » se rapporte aussi bien à l'image que le professeur donne de Diaw qu'à son propre ethos de spécialiste : derrière cette apparence superficielle d'indifférence se cache la vérité profonde, authentique, de l'individu que le professeur était chargé de faire apparaître – ce à quoi il a réussi. En effet, le verbe « *feindre* » implique que Diaw, comme le pense Vellin, fait semblant d'être indifférent. L'indifférence est une fausse apparence, une imposture. Vellin valorise ici le talent de Diaw à se faire passer pour ce qu'il n'est pas, et s'appuie sur ce talent pour démontrer son intelligence.

Mais cette valorisation suscite une question importante : pourquoi, selon l'hypothèse du médecin, Diaw croirait-il à l'utilité, pour se défendre, de cette apparence d'indifférence ? Le cas d'un autre « récit de procédure », *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, pourrait nous fournir quelques éléments de réponse.<sup>215</sup>

Insouciant de la gestion de son image sociale, Meursault accumule les maladroites qui culminent au moment où il abat l'arabe. Le procureur en conclut qu'on a affaire à un homme dépravé, capable de tuer de sang-froid. Le procureur reprend un schéma commun sur l'indifférence et l'applique à la personnalité de Meursault. Il tire argument du fait que Meursault a fait preuve d'indifférence au

---

<sup>214</sup> L'apparente indifférence, qui se déduit de l'intelligence supposée, s'entend comme une qualité positive qui saurait représenter, on peut le supposer, une prise de recul par rapport à la réalité, ou un repli sur soi pour mieux la saisir, ou bien encore une expression sophistiquée d'une attitude méta-langagière à l'égard de la réalité.

<sup>215</sup> Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 2004 [1942].



moment et après l'enterrement de sa mère<sup>216</sup>, au moment où il assassine l'arabe<sup>217</sup>, et enfin, au cours de son procès.<sup>218</sup> Etant indifférent à la mort de sa mère, l'on ne doit pas s'étonner, comme le procureur voudrait le faire admettre, qu'il puisse tuer aussi froidement un inconnu. L'argument de l'indifférence est primordial car il constitue l'accusation.<sup>219</sup>

Une différence distingue néanmoins les deux romans. Dans le procès de Meursault, le procureur utilise l'argument de l'indifférence pour rabaisser l'accusé au rang des bêtes, pour le déshumaniser, pour l'incriminer. Chez Sembène, au contraire, Vellin utilise l'argument de l'indifférence pour accorder à Diaw une qualité : l'intelligence, quoique pervertie, d'un homme noir.

L'indifférence de Meursault est présentée par le procureur comme un acte spontané, authentique, exprimant la vérité profonde de l'individu. Son indifférence est comprise comme une sorte de détachement, d'insensibilité morale, bref, d'inhumanité qui lui vaudra une condamnation à mort. En revanche, l'indifférence de Diaw est une attitude que le personnage se compose, une affectation. Diaw n'a évidemment aucun intérêt à être assimilé à l'image brute mise sur le compte de Meursault. Valorisée par le médecin, l'indifférence de Diaw est interprétée comme une expression sophistiquée d'une attitude méta-langagière à l'égard de la réalité. Est-ce pour se montrer dédaigneux vis-à-vis du tribunal, pour exprimer sa révolte, ou au motif plus profond de défendre, par un geste volontaire, le peu de liberté qui lui reste ? Quoiqu'il en soit, l'indifférence de Diaw est pour le médecin un indice évident de son caractère intelligent.

---

<sup>216</sup> Le directeur de l'asile dit avoir été surpris du calme de Meursault le jour de l'enterrement de sa mère : Meursault ne voulait pas la voir, ne connaissait pas son âge, n'avait pas pleuré une seule fois, il était parti aussitôt après son enterrement sans se recueillir sur sa tombe. En outre, il a fumé une cigarette avec le concierge et a bu avec lui un café au lait, choses qu'un fils ne devait pas faire « devant le corps de celle qui lui avait donné le jour. » Et si cela ne suffit pas, comme l'indique le procureur, « le lendemain de la mort de sa mère cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. » (Albert Camus, *L'Étranger*, p. 144-145).

<sup>217</sup> Meursault, selon le procureur, abat l'arabe comme dans une exécution – « [Il] avait tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. » (*ibid.*, p. 153).

<sup>218</sup> « Pas une seule fois au cours de l'instruction cet homme n'a paru ému de son abominable forfait. » (*ibid.*, p. 154.)

<sup>219</sup> Il faut préciser que le mot *indifférence* n'est pas prononcé en tant que tel par le procureur qui préfère le mot *insensibilité* pour décrire le comportement de Meursault. L'argument de l'indifférence est sous-jacent dans le discours du procureur. Si bien que Meursault est accusé pour son indifférence à la mort de sa mère et non pas pour l'assassinat d'un arabe : « Il [le procureur] a résumé les faits à partir de la mort de maman. (...) il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma, Fernandel et enfin la rentrée avec Marie (...) un homme qui touait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours. » (Albert Camus, *L'Étranger*, p. 15).

Mais il existe cependant une certaine parenté entre les deux romans. L'indifférence présumée des accusés est dans les deux situations mise au service de l'accusation. À un premier niveau, le procureur (*L'Étranger*) et le médecin (*Le Docker noir*) rattachent la présentation verbale et non verbale des accusés à des présupposés qui sont censés déterminer la personnalité de l'accusé comme *indifférent*. À un deuxième niveau, un écart reste à combler entre l'image que l'accusation donne de l'accusé et celle qui relève de la voix narrative. La distance entre les deux niveaux textuels est à l'origine de l'effet de l'absurde, à savoir le décalage entre le vécu de l'accusé et la représentation que s'en font le procureur et le médecin. Dans le cas de *L'étranger*, on le sait, l'indifférence de Meursault n'est pas une absence de sensibilité morale, mais une méconnaissance du jeu social, le héros n'exprime pas les sentiments entendus, les propos convenables dans les interactions sociales auxquelles il participe.<sup>220</sup> Dans le cas du *Docker noir*, une lecture précise du texte permet de comprendre que Diaw Falla ne feint pas l'indifférence, il est en proie à la peur qui s'empare de lui.<sup>221</sup> Ce décalage entre la perception du médecin et celle de Diaw produit un effet d'absurde dans cette scène du procès et jette le doute sur les compétences professionnelles du vénérable médecin et sur l'argument qu'il apporte à l'appui de sa thèse. L'argument de l'indifférence démonté, les assises même de la conclusion médicale sont ébranlées. Deux niveaux d'interaction se profilent. L'une se rapporte à l'échange entre le médecin et le procureur, l'autre, à la communication

---

<sup>220</sup> Cette tension entre les attentes sociales et le comportement de Meursault est constitutive de l'aspect critique de l'œuvre à l'égard de l'emprise du social sur l'individu. Selon Camus, en effet, « la société a besoin des gens qui pleurent à l'enterrement de leur mère ; ou bien on n'est jamais condamné pour le crime qu'on croit. » (*Carnets II, Janvier 1942-mars 1951*, Paris Gallimard, 2013 [1964]). p. 30. Le procureur n'est pas le seul à interpréter le comportement de Meursault par le biais de l'indifférence. Celle-ci fut l'objet de nombreux critiques et suscite encore aujourd'hui un grand intérêt auprès des internautes, lycéens ou amateurs de littérature. Les approches sont variables comme en montrent ces quelques exemples : pour Claude Treil, l'indifférence de Meursault est due à l'influence que la culture arabe a pu exercer sur Camus et son personnage – goût de repos, du moindre effort, du sommeil, paresse mentale *L'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Québec, Cosmos, 1971, p. 115. Pour Pierre V. Zima, l'indifférence est une forme d'évasion qui relève d'une crise de valeur sociale et littéraire. *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982. Un travail de mémoire, publié en 2012 à l'Université de Québec inscrit l'indifférence dans l'œuvre de Camus dans la tradition philosophique (hindou) de Vedanta. En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/5097/1/M12560.pdf>

<sup>221</sup> Voir par exemple à la p. 43 « il avait si peur qu'il préférerait retourner dans sa cellule, attendre la sentence dans les ténèbres. » p. 44 « il prit soudain en horreur ses deux convoyeurs et poussa un soupir las. Il les toisa, puis baissa la tête, les mâchoires compressées, il cracha (...)« sa pensée et son corps étaient si tendus que ses lèvres balbutiaient. » p. 45 « il se replia sur lui-même, mais resta sur le qui-vive. », p. 46 « l'auditoire n'avait d'yeux que pour lui. Il se demandait tout bas : 'qu'ai-je fait encore ?' Accroché aux nuages, il ne suivait plus. » p. 52 « parfois, il ne prêtait même plus l'oreille à ce qu'on lui disait. Il remâchait ses tortures. ».

littéraire qui s'établit entre le narrateur et le lecteur. Cette situation d'énonciation est ainsi chargée d'une dimension argumentative importante : elle invite le lecteur de ce roman à thèse à assumer le rôle de « juger les juges ».

Mais dans cette interaction réactive d'interrogation, le procureur ne s'attend pas à ce que le professeur révèle le caractère authentique de l'accusé, il le suggère en orientant sa question (« *Vous paraît-il un obsédé sexuel ?* »). Celle-ci incite le témoin à libérer ses préjugés racistes : « *Chez les Noirs, c'est une chose naturelle...* ». Cette dialectique comporte une représentation partagée à l'égard de l'accusé. Son comportement criminel est en contradiction avec les normes de la civilisation blanche tout en étant conforme aux règles de la nature des Noirs. En effet, l'usage du nom commun « *les noirs* » présuppose l'« *obsession sexuelle* » comme une représentation collective, prémices de l'interaction. Le terme « *obsession sexuelle* » prend ainsi la forme d'un stéréotype : une libido exacerbée, démesurée, est une donnée prédéterminée par la nature des Noirs. Il s'agit là, bien entendu, d'un fantasme typiquement raciste. Ainsi, l'argumentation que développe le médecin s'appuie sur une caractéristique raciale qui est régulièrement associée à l'homme noir. Cette forme d'argumentation par l'essence<sup>222</sup> suit deux étapes. Il faut d'abord définir l'essence noire (l'obsession sexuelle « *chez les Noirs, c'est une chose naturelle* ») pour donner à ses déductions une apparence scientifique.<sup>223</sup> Le médecin peut alors expliquer que le viol pour un Noir est un acte conforme à sa « nature ». Pour lui, Diaw ne vise en fait qu'à la réalisation des fins qui le définissent en tant qu'homme noir.

Encore faut-il préciser la part jouée par l'idée de nature dans l'argumentation du médecin. Les travaux de Colette Guillaumin ont déjà relevé les raisons sociales qui induisent l'usage du concept de nature dans la création et la classification des identités collectives, qualifiées de « groupes naturels ».<sup>224</sup> L'énoncé « *Chez les Noirs, c'est une chose naturelle* » établit un lien concret entre la notion de nature et la notion de race. Le médecin s'inspire d'une « taxinomie présumée naturelle », celle de l'anthropologie physique, de la génétique des populations, qu'il croise avec une « taxinomie sociale », selon les termes de Guillaumin. « Un ensemble de caractères somatiques ou

<sup>222</sup> Voir Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris, Kimé, 2000, p. 311.

<sup>223</sup> « Argumenter par la définition sera la plus haute forme concevable d'argumentation, touchant à la science. » La question de l'argumentation par la définition prend toute l'importance qu'elle mérite dans le chap. 6, (p. 225-235) dans l'oeuvre de Christian Plantin, *Essais sur l'argumentation*.

<sup>224</sup> Voir par exemple Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, p. 172.

physiologiques, en somme la race telle que la conçoivent les anthropologues physiques et biologistes », se greffe sur un « ensemble de caractères sociaux, exprimant un groupe – mais un groupe social d'un type spécial : un groupe perçu *comme naturel*, un groupe d'hommes considéré comme matériellement spécifique dans son corps. »<sup>225</sup> L'emploi de la notion de nature n'implique pas une symétrie entre deux types de nature, blanche et noire. Dans le dispositif du discours racial auquel tient l'accusation, la taxinomie naturelle est réservée aux Noirs – objet d'un discours scientifique – alors que l'homme blanc – sujet de ce même discours – ne se définit pas en termes de nature mais en termes de culture et de civilisation.<sup>226</sup>

Ainsi, la topique de la nature joue un double rôle. Elle constitue un argument d'autorité (la science) et pourvoit le médecin d'un fondement rationnel que traverse un syllogisme sous-jacent : comme tous les noirs sont des obsédés sexuels et que Diaw Falla est un noir, Diaw Falla est donc un obsédé sexuel ; ou bien : Diaw Falla est un noir-normatif, tous les noirs sont des obsédés sexuels, donc il est *normal* que Diaw Falla soit un obsédé sexuel.

Le procureur tient précisément à cette conclusion pour formuler sa question : « *Alors, si Ginette Tontisane avait refusé de céder, il pouvait aller jusqu'au meurtre ?* » Cette question repose sur l'hypothèse selon laquelle un obsédé sexuel peut tuer pour se libérer de son obsession. Elle implique que si l'accusé est un obsédé sexuel, il y a alors motif raisonnable de soupçonner qu'il a tué la victime. Venu pour témoigner de l'état mental de l'accusé, le professeur est ainsi pris au piège de ce raisonnement qui l'oblige à répondre par l'affirmative, validant par là-même le mobile hypothétique que le procureur, sans aucune preuve, a prêté à Diaw : la femme a repoussé ses avances.

---

<sup>225</sup> Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique*, p. 171.

<sup>226</sup> Dans ces circonstances, la notion de nature est l'axe autour duquel se constitue dans l'esprit européen l'idée d'une supériorité européenne qui s'oppose à une infériorité africaine : l'homme blanc est sorti de l'état de nature pour passer à l'état civilisé, l'homme noir est resté en l'état de nature, et c'est pourquoi il est perçu à travers le regard européen comme un animal. Lisons le réquisitoire du procureur Bréa : « Civilisés, nous avons quitté le royaume des bêtes, dès que nous avons su discerner le bien et le mal ; il nous est donné de penser, de réfléchir en toute sécurité. Nous avons établi des lois qui ont remplacé les tueries. Elles nous permettent de respecter les sentiments et la valeur humaine. (...) revenons à l'accusé. (...) Le crime est si affreux, si bestial, qu'il est bien digne de son auteur, qui n'a rien à envier aux fauves de sa jungle natale... » (Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 68-9).

## 2<sup>e</sup> INTERACTION : LE CONTRE-INTERROGATOIRE DE L'AVOCAT RIOU

L'avocat Henri Riou représente la défense et plaide l'homicide involontaire. Il s'agit pour lui de démonter l'argumentation pseudo-scientifique de Vellin sur l'homme noir et sa nature. Voici le passage concerné :

*Riou se leva.*

- *Monsieur le président, lorsque le témoin déclare que les Noirs sont des obsédés sexuels, peut-il préciser en quoi leur comportement diffère de celui des Blancs ?*
- *La science a déterminé que les hommes de couleur ont des psychoses devant une femme blanche.*
- *Pour aujourd'hui, il s'agit d'une seule personne, et non de toute la masse. À quoi tiennent vos conclusions ?*
- *À la science.*
- *Cet homme est-il fou ou non ?*
- *Non. Je savais bien. Comment alors pouvez-vous dire que c'est un sadique ? Je n'ai pas dit cela.*
- *Vous venez de le taxer d'obsédé sexuel. Qu'il abuse d'une femme, c'est une chose, qu'il la tue, c'en est une autre.*
- *Les termes que nous employons diffèrent.*<sup>227</sup>

Riou se met debout pour protester contre les présupposés gratuits du scientifique : ses affirmations ont dépassé les limites de son autorité d'expert ; il a été mandaté pour dire si l'accusé peut être tenu criminellement responsable pour cause de troubles mentaux, et non pas pour le déclarer coupable.<sup>228</sup> Le contre-interrogatoire va s'efforcer de casser la chaîne des causes que le professeur a établie indument en se fondant sur son autorité de savant. Il développe une stratégie argumentative de déstabilisation qu'il convient d'examiner en détail.

La première question « *Lorsque le témoin déclare que les Noirs sont des obsédés sexuels, en quoi leur comportement diffère-t-il de celui des Blancs ?* » repose sur l'idée que les Noirs forment un groupe homogène dont l'identité collective s'oppose radicalement à une identité collective blanche. Riou tend ici un piège pour enfermer le professeur dans une aporie : soit celui-ci répond que les Noirs diffèrent des Blancs en ce qu'ils sont des obsédés sexuels, et cette information est tautologique

<sup>227</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 55.

<sup>228</sup> Par l'acte de se mettre debout, Henry Riou exprime sa volonté de prendre la parole. Cet acte se donne à lire comme une interruption car rien ne montre dans le texte que le procureur a fini avec son témoin. Aussi, Riou interrompt le procureur sans être remis à l'ordre par le président. Le geste s'interprète alors comme un rituel codé du discours juridique. Il joue ici un rôle bien précis dans l'argumentation qui est celui de manifester son objection. Cela rappelle le cri « *objection !* » que l'on peut entendre dans les tribunaux américains, qui permet à l'une des parties de signaler un excès dans la plaidoirie de l'adversaire.

puisque est déjà contenue dans la question ; soit il répond que les blancs ne sont pas des obsédés sexuels, et la réponse serait cette fois irrecevable pour le jury parce contredite par l'existence évidente de Blancs obsédés sexuels. Le professeur, qui ne peut pas sortir de cette impasse, en revient à l'argument d'autorité (« *la science a déterminé que les hommes de couleur ont des psychoses devant une femme blanche...* »)

Riou s'empresse de réfuter cette certitude. Le constat qu'« *il s'agit d'une seule personne, et non de toute la masse* » repose en effet sur l'idée que les individus d'un groupe ne sont pas tous identiques, idée assez banale, aujourd'hui, mais à laquelle, visiblement, le professeur, à l'époque, n'adhère pas. Il se contente de répondre laconiquement à la question « *à quoi tiennent vos conclusions ?* » : « *à la science* ». Ainsi, le médecin se rapporte à la question en évitant le constat qui la précède (« *Pour aujourd'hui, il s'agit d'une seule personne, et non de toute la masse* »). Cette ignorance volontaire donne de lui l'image d'un expert qui réitère un argument d'autorité : il s'appuie sur la force suprême de la science pour se cacher derrière elle.

Riou pousse encore le professeur dans ses retranchements par une question tranchante « *Cet homme est-il fou ou non ?* » Cette question orientée, qui attend une réponse par oui ou par non, a la valeur taxémique de placer le questionneur, Riou, en position dominante par l'acte de limiter le professeur à un champ de réponses possibles.<sup>229</sup> Ce dernier ne peut répondre que par un Non. Répondre par l'affirmative le conduirait à contredire son argument de départ, à savoir que l'accusé est normal. « *Je savais bien* » implique que la réponse du professeur a été anticipée. Par cette anticipation, il laisse entendre au professeur qu'il connaît sa pensée en augmentant son emprise sur lui.

La dénomination « *sadique* » dans la question « *Comment alors pouvez-vous dire que c'est un sadique ?* » transforme le sens que le professeur donne du terme « *obsédé sexuel* ». « *Sadique* » est un qualificatif axiologique qui vise à mettre le professeur dans une difficulté d'ordre rationnel : si le professeur a pris en charge, lors du réquisitoire, l'argument que l'accusé est un obsédé sexuel qui peut faire violence à une femme, voire la tuer, il doit maintenant accepter, s'il respecte le sens littéral du

<sup>229</sup> Le taxème est un marqueur d'une position hiérarchique. Voir Catherine Kerbrat-Orrecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001, p. 69. Et du même auteur, *Les Interactions verbales II*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 75.

terme sadisme, que l'accusé est ni plus ni moins qu'un sadique.<sup>230</sup> Mais si le professeur accepte que l'accusé est sadique alors comment pouvait-il alors admettre qu'il « *ne présente aucun trouble mental* » ? Le sadisme est en effet considéré universellement comme une forme de déviation mentale. Le médecin est très habilement réduit à *quia*. Quand Riou le conduit à dire : « *je n'ai pas dit ça [i.e que l'accusé est sadique]* » il le fait revenir sur son affirmation qui a donné pour vraie l'hypothèse incriminante du procureur.

Le plaidoyer s'achève sur un ton péremptoire. Après avoir mis le témoin en échec logique, Riou lui explique sa faute : dire qu'un Noir a tué une femme blanche n'implique pas qu'il l'ait violée. Il détruit la logique d'un raisonnement qui « naturellement » établit un lien entre essence noire et obsession sexuelle. L'énoncé « *Les termes que nous employons diffèrent* » donne du professeur l'image de quelqu'un qui refuse de reconnaître sa défaite, et de l'échange verbal, l'image d'un dialogue de sourds. Mais si le professeur se construit un ethos d'homme de science enfermé dans un paradigme racial, l'ethos de Riou est celui d'un avocat progressiste et antiraciste. L'échange verbal entre eux ne se développe pas sur un plan symétrique : Riou comprend très bien la logique constitutive du discours racial du professeur, alors que le professeur ne semble pas posséder les clés du discours progressiste de Riou. Ce dernier a fait preuve d'une grande compétence rhétorique, mais il ne sera pas suivi par le jury ni par l'auditoire.

### **3<sup>e</sup> INTERACTION : L'INTERROGATOIRE DE L'ACCUSE**

Dans les deux interactions précédentes nous avons étudié la façon dont les deux juristes, le procureur et l'avocat, manipulent le témoin pour servir leur cause. L'analyse de l'interrogatoire montrera comment le juge essaie de pousser l'accusé à avouer son crime mais sa démarche se retourne contre lui et donne en fin de compte des arguments à l'accusé.

Diaw Falla réfute les mobiles de meurtre que le juge essaie de lui imputer – différend sentimental, cupidité, crime de haine – et réussit petit à petit à prendre le dessus sur le président. Chacun de ces mobiles relève d'un scénario différent qui implique un rapport entre une certaine identité présumée de l'accusé et l'acte meurtrier qu'il commet : un amant cocu qui se venge de l'amoureuse infidèle, un

---

<sup>230</sup> Sadisme selon le Robert : « Perversion sexuelle par laquelle une personne ne peut atteindre l'orgasme qu'en faisant souffrir ».

pauvre qui veut s'emparer de l'argent d'une riche, un homme noir qui égorge une victime blanche sur l'autel de la haine interraciale. Le président accorde une importance primordiale à l'identité hypothétique de l'accusé. L'idée qu'il se fait de sa personne guide son interrogation. Le président cherche à établir une relation entre l'essence de la personne, caractérisant différentes classes d'êtres (« amant », « pauvre », « noir »), et l'acte meurtrier qui manifeste ces essences préétablies.<sup>231</sup>

L'analyse étudiera la manière dont l'accusé, Diaw Falla, réfute les identités sociales que lui impute le président, mettant en cause les « liaisons de coexistence », celles qui rattachent, selon Perelman et Olbrechts-Tyteca, une essence à ses manifestations, la personne à ses actes. Il met en œuvre une rhétorique de réfutation par laquelle il établit une relation d'égalité avec le juge dont le fait est de rétablir, au moins partiellement, sa vérité d'auteur du « Dernier voyage du négrier Sirius ».

La séquence dialogique est précédée par la voix du narrateur qui décrit l'état mental de l'accusé :

*Le président devant l'énervement général suspendit l'audience. Une demi-heure après tous était à leur poste. Diaw Falla avait si peur que tout en lui se brouillait...Il resta debout à sa place, les mains sur la balustrade, ses ongles tentaient de creuser le bois, cela lui faisait mal, pourtant il préférerait cette douleur à celle qu'il attendait. D'un seul regard, il embrassa toute la salle lorsque le président l'interpella.<sup>232</sup>*

On apprend que Diaw a peur, le narrateur le dit explicitement. Mais la description de son comportement physique, notamment les ongles qui creusent les bois jusqu'à se faire mal, décrit un homme en état de panique paroxystique. Cet état est constitutif de l'ethos préalable de l'accusé qui entre en interaction avec le président. Cette construction de l'ethos préalable du protagoniste est importante pour le développement de la scène. Elle suggère un rapport de forces entre un président tout puissant et un homme démuné, écrasé par une procédure sur laquelle il n'a pas prise et qui se voit condamné d'avance.

Pourtant, Diaw « *Embrassa toute la salle lorsque le président l'interpella* ». Cet acte dévoile l'image d'un homme qui prend son courage à deux mains pour regarder l'adversaire en face. L'inscription de l'auditoire dans le discours du narrateur

<sup>231</sup> Je m'appuie pour ce développement sur le chapitre 74 « Autres liaisons de coexistence, l'acte et l'essence » de l'ouvrage de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 [1970], p. 439-40.

<sup>232</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 55.



est importante pour la création de cet ethos préalable à la prise de parole. La disposition hostile de l'auditoire (« *Le président devant l'énervement général suspendit l'audience* »), un moment troublé par le plaidoyer habile de l'avocat, augmente la tension et renforce l'effet émotionnel devant une situation où un homme seul se bat contre le monde entier.

Ce dispositif énonciatif place l'accusé face à un renversement de valeurs. Alors que tout accusé est présumé innocent avant d'être jugé coupable, Diaw est présumé coupable avant que s'ouvrent les débats. Les questions du président tentent d'enfermer l'accusé dans la nasse de son argumentation, mais celui-ci résiste bien. D'entrée de jeu, le juge interroge l'accusé sur les motivations qui l'ont conduit à Paris pour rencontrer la défunte :

- *Diaw Falla, levez-vous.*
- *Quelles étaient vos intentions, quand vous avez quitté Marseille ?*
- Diaw racla ses lèvres sèches avant de parler.*
- *Au juste, je n'avais pas pensé.*
- *Comment, vous avez fait tant de kilomètres sans réfléchir sans quel but ?*
- Qu'est-ce qui vous a amené à Paris ?*
- *J'y venais pour un livre.*
- *Et lorsque vous avez vu Ginette, quelles étaient vos intentions ?*
- *Elle m'avait volé et je voulais une réparation.*
- *Pourquoi n'êtes-vous pas allé à la police, elle est là pour ça ?*
- *Ils ne m'auraient pas cru.*
- *Et pourquoi ?*
- *Parce que je suis un Noir !*
- *Ici, il n'y pas de ségrégation.*
- *Peut-être*
- *Alors vous vous être fait justice, au lieu de porter plainte ? Mais lorsque vous avez vu Ginette ce soir-là, vous étiez en colère ?<sup>233</sup>*

Le juge s'intéresse aux intentions de l'accusé (« *Quelles étaient vos intentions, quand vous avez quitté Marseille ?* », « *Et lorsque vous avez vu Ginette, quelles étaient vos intentions* »). Il s'appuie sur un principe juridique selon lequel le fait criminel procède d'une intention, d'une préméditation. Le président essaie donc de trouver dans les réponses de l'accusé la preuve de l'intention. L'hypothèse de départ étant la culpabilité de Diaw Falla, le juge présuppose deux réponses possibles de l'accusé : 1/ Diaw répond « sincèrement » en avouant son crime : *je suis venu avec l'intention de tuer la défunte* en mentionnant les mobiles affectifs, vénaux ou sa haine raciale. 2/ Diaw plaide non coupable – il ment – ce serait l'occasion pour le juge

<sup>233</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 56.

d'utiliser ses compétences rhétoriques pour mettre l'accusé en défaut. La réitération de la question par le juge cherche à faire pression sur l'accusé. Elle accentue aussi l'effet que les deux parties ne discutent pas sur le même plan. Pour le président, la version que l'accusé essaie de défendre n'est pas crédible. Ignorant le contenu de la réponse « *J'y venais pour un livre* », il est sourd à cette explication de l'accusé, et partant, au lien qui pourrait s'établir entre la recherche d'un livre et la rencontre avec Ginette. Les énoncés « *J'y venais pour un livre* » et « *Elle m'avait volé et je voulais une réparation* » expriment la voix d'un écrivain abusé qui justifie naïvement sa réaction devant un acte de plagiat.

La question « *pourquoi n'êtes-vous allé à la police* » présuppose que victime d'un vol, on s'adresse à la police. Elle implique donc que si l'accusé ne s'est pas adressé à la police c'est qu'il ne s'est pas fait voler. Ce sous-entendu interpelle l'accusé qui coupe court aux équivoques. L'exclamation « *Je suis Noir !* » dénonce le statut dominé du noir dans la société française du roman. « *Ici, il n'y pas de ségrégation* » révèle une bonne conscience de magistrat qui ignore les réalités sociales : l'absence de lois de ségrégation, à l'inverse de ce qui se passe encore à l'époque aux Etats-Unis d'Amérique, ne produit pas une égalité *de facto*. On peut entendre ici la voix ironique du narrateur qui crée une distance entre la réalité juridique officielle à laquelle se réfère le juge, et la réalité quotidienne, injuste et inégale dont il est lui-même partie prenante.

La société française n'est réellement pas ségrégative ? Répondre par un « *Peut-être* » est une solution de compromis choisie par l'accusé qui, pour ne pas attaquer de front le président, profite de la valeur dubitative de cet adverbe. Cette stratégie consensuelle de politesse est doublement efficace : elle permet à Diaw de ne pas braquer contre lui le jury et le public, et surtout de faire planer le doute sur les arguments de l'accusation.<sup>234</sup>

Par la question « *Alors vous-vous êtes fait justice, au lieu de porter plainte ?* » le juge fait mine d'accepter les arguments de Diaw sur le vol uniquement pour le pousser à l'aveu en tentant d'accréditer l'hypothèse de la vengeance d'un amant cocu :

---

<sup>234</sup> Sur les formes de politesse comme stratégie de communication, consulter *Les Interactions verbales II* de Catherine Kerbrat-Orecchioni. La deuxième partie, intitulée « La politesse dans les interactions verbales » s'inscrit dans la lignée critique de Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness : some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, et de Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, London and New York, Longman, 1983.

- (...) *Mais lorsque vous avez vu Ginette ce soir-là, vous étiez en colère ?*
- *Pour ce qu'elle m'avait fait, oui, elle feignait ne pas me reconnaître ?*
- *Et son comportement au milieu des hommes vous a vexé ?*
- *J'étais en colère de son acte, non de sa tenue.*
- *Vous étiez un peu jaloux ?*
- *Pourquoi l'aurais-je été ? Elle n'était pas ma femme.*
- *Combien de fois vous êtes-vous rendu chez elle ?*
- *Compter, je ne l'ai jamais fait.*
- *Vous aviez des relations assez intimes ?*
- *Cela dépend de ce que vous appelez intimes.*
- *Avez-vous couché chez elle ?*
- *Oui...j'y passais des nuits.*
- *Quand elle ne voulut plus de vous, vous avez préféré la tuer.*
- *Je ne l'ai jamais aimée.*<sup>235</sup>

Le rapport que le juge établit entre la « *colère* », la « *vexation* » et la « *jalousie* » active le scénario du meurtre d'une amante infidèle commis par un amant éconduit. Diaw ne se soumet pas à ce scénario imposé par le président. Il s'accroche à sa version pour mettre en évidence une incohérence entre la réalité des faits et un scénario hypothétique. Certes, Diaw est « *vexé* », il est « *en colère* », mais pas pour les raisons suggérées par le juge. Coincé dans cette arène de lutte judiciaire, Diaw ne peut, au départ, qu'opposer sa vérité (« *elle feignait de me reconnaître* », « *j'étais en colère de son acte, non de sa tenue* ») à la proposition assumée du président afin de déstabiliser sa conclusion. Par la suite, néanmoins, Diaw améliore ses techniques de réfutation.

La réponse de l'accusé (« *Pourquoi l'aurais-je été ? Elle n'était pas ma femme* ») disqualifie la question du juge (« *Vous étiez un peu jaloux ?* ») en dévoilant le présupposé sur lequel elle repose : *tous les amoureux sont jaloux de leurs femmes*. Si, selon le juge, Diaw était jaloux de la défunte c'est parce qu'il était son amant. Deux chemins relationnels sont confrontés. Diaw se réfère à une relation de couple alors que le juge évoque une relation passionnelle. Diaw sape ainsi l'orientation argumentative conduite par le juge. La défunte n'était pas la femme de l'accusé, donc il n'avait aucun motif pour être jaloux et en conséquence ne l'a pas tuée. L'accusé s'attaque aux données supposées à partir desquelles le juge pose sa question et non pas à celles qui interviennent directement dans sa parole. Il dévoile ainsi le piège rhétorique que le juge lui avait tendu. D'ailleurs, le juge dissimule mal son piège. Le fil du questionnement trahit le scénario sur lequel repose son acte d'accusation :

<sup>235</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 56-57.

l'accusé s'est rendu plusieurs fois chez la victime, ils ont couché ensemble, l'accusé est tombé amoureux de sa victime qu'il a tuée par jalousie.

La réaction de Diaw n'est pas une *réponse* au sens strict mais plutôt une réplique. Elle n'apporte pas les informations demandées par le président, mais se réfère aux assises de son énonciation.<sup>236</sup> Plus précisément, « *Compter, je ne l'ai jamais fait* » s'attaque aux conditions de réussite de l'investigation du président – l'importance accordée au chiffre – en mettant en cause la pertinence de sa question<sup>237</sup> (« *Combien de fois vous êtes-vous rendu chez elle ?* »). La formulation de la réponse – verbe à l'infinitif en tête de la phrase – donne de Diaw l'image d'un franc-parler qui s'étonne devant une question saugrenue que lui adresse le président. Diaw répond de façon ironique sans vouloir pour autant faire rire de son adversaire. Il présente le verbe « *compter* » comme exprimant la position du président (« *combien de fois... ?* »), position dont il ne prend la responsabilité, et bien plus, qu'il tient pour absurde.<sup>238</sup> « *je ne l'ai jamais fait* » laisse entendre que ce qui a compté pour Diaw n'était pas la quantité des rencontres mais leur qualité, que le nombre des rencontres est de loin moins important que leur résultat escompté, à savoir la publication de son livre.

Une manière supplémentaire de réfuter l'accusation du président consiste à problématiser l'emploi du terme « *intime* » qui sous-tend son investigation. « *Cela dépend de ce que vous appelez intimes* » veut croiser le sens sexuel du terme « *intime* » avec un autre, beaucoup plus innocent. Jouant avec l'ambiguïté sémantique du terme *intime*, Diaw oppose l'idée d'une amitié cordiale et confiante entre un deux écrivains, un homme et une femme, qu'il connote positivement, à une relation sexuelle, connoté négativement.

Quand le président voit que l'accusé résiste à son scénario, il tente un dernier coup de force : une assertion brutale à la place de ce qui aurait dû être une question « *Quand elle ne voulut plus de vous, vous avez préféré la tuer.* » La réponse de l'accusé « *Je ne l'ai jamais aimée* » ôte le facteur de l'amour, démonte l'hypothèse du président et met fin au débat sur ce sujet. Le président arrive ainsi au bout de son

<sup>236</sup> Voir l'article « réfutation » dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.) *Le Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>237</sup> Au sujet de la réplique, je renvoie à Catherine Kerbart-Orechioni, *Les Interactions verbales I*, p. 206.

<sup>238</sup> Pour ce que parler de façon ironique veut dire, consulter Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211.

raisonnement sans atteindre les résultats désirés, il tire de son sac à malices une nouvelle hypothèse, la cupidité :

- *Alors c'est à cause de l'argent ? Vous vouliez la faire chanter ?*
  - *C'était plutôt le contraire.*
  - *Combien gagne un débardeur ?*
  - *Du temps où je l'étais, 133 franc de l'heure.*
  - *Savez-vous combien il y avait de billets à terre ?*
  - *Non.*
  - *Plus de cent mille francs. L'argent ne vous plaît pas ?*
  - *Quand je le gagne...oui. Je ne suis pas un gigolo !*
- Falla avait dit cela avec violence. La galerie suivait le duel avec ardeur. Diaw se disait « au point où j'en suis, je ne risque rien ». Son pouls était redevenu normal.<sup>239</sup>*

Donner raison à l'accusé étant inadmissible, le juge s'oriente vers d'autres lignes d'interrogation. Le soupçon repose sur le faible revenu d'un docker qui pourrait profiter de la mort de la victime pour s'accaparer de son argent. Falla conteste cette hypothèse de façon violente. L'exclamation « *je ne suis pas un gigolo !* », par son intensité, dévoile la pensée du juge et anéantit sa ligne d'accusation, il dit à voix haute ce que le juge suggère tout bas. L'interaction prend ainsi l'apparence d'un jeu de cache-cache. Le président croit que l'accusé dissimule un secret qu'il lui revient de révéler. Comme il n'y a pas de preuve irréfutable, tout se joue sur les vraisemblances.

L'argumentation des protagonistes est interrompue à ce stade par la voix du narrateur. Cette séquence descriptive décrit l'état de l'auditoire ainsi que l'évolution de l'état mental de l'accusé. La violence de sa réponse, le discours rapporté du personnage « *au point où j'en suis, je ne risque rien* », et la description de son état physique « *son pouls était redevenu normal* », orientent le regard du lecteur vers un nouveau tournant de la scène. Revigoré, Diaw n'est plus dans l'état de panique initiale. Ce nouvel ethos préalable de Diaw prépare le lecteur au discours qu'il va développer dans la suite de l'interaction :

- *Répondez par oui, ou par non, fil le Président, qui poursuit : « Aimez-vous les Blancs ? »*
- *Est-ce que les Blancs aiment les Noirs ?*
- *Répondez sans poser de questions, martela-t-il.*
- *Quand on me témoigne du respect, je le rends.*
- *Vous devriez savoir qu'en amour la réciprocité n'est pas exigée...Aimez-vous les Blancs ?*

<sup>239</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 57.

*Le Noir avait baissé la tête. Il ne savait pas s'il devait dire la vérité ou non. « Décidément, il veut ma perte », pensa-t-il. Décidé, soudain, il se redressa, consulta Henry des yeux, et parla :*

- *S'ils me considèrent comme un être humain, je peux leur rendre leur sentiment et dans le cas contraire, je serai comme eux.*
- *Vous les haïssez donc ?*
- *Ne venez-vous pas de dire, qu'en amour la réciprocité n'était pas exigée ?*
- *Vous prétendiez, dit le président, être l'auteur du « Négrier Sirius » ? Pouvez-vous me réciter un passage du livre ? Vous avez le choix.<sup>240</sup>*

Ayant échoué dans ses précédentes tentatives pour déstabiliser l'accusé, le président change de terrain de manœuvre. La question « *Aimez-vous les Blancs ?* » à laquelle le président oblige l'accusé de répondre par oui ou par non, présuppose un nouveau mobile : le crime de haine.

« *Aimez-vous les Blancs ?* » recoupe la société française du roman selon une logique identitaire raciale. Les prémisses de cette logique sont doublement binaires : les Noirs s'opposant aux Blancs (Noirs Vs Blancs) ne peuvent que s'aimer ou se haïr (l'amour Vs la haine).

L'ethos préalable d'un homme revigoré se valide immédiatement. En effet, répondre par la contre-question « *Est-ce que les Blancs aiment les Noirs ?* » s'avère comme un acte de désobéissance qui ébranle le rapport de forces entre les deux protagonistes. Diaw Falla non seulement rejette l'accusation du président, il la retourne contre lui en suggérant un message implicite : *vous m'accusez d'assassiner la victime parce qu'elle était blanche alors que je vous accuse de déclarer coupable un accusé parce qu'il est Noir*. Cette réaction irrite le président qui attend une réponse directe (« *Répondez sans poser de questions* ») mais Diaw Falla persiste dans la provocation.

Il fonde sa réponse « *quand on me témoigne du respect, je le rends* » sur l'éthique de la réciprocité. Diaw substitue les déterminants *Noirs* et *Blancs*, suggérés par le président, au sujet indéterminé *on* qui se rapporte au sujet universel. Aussi, le registre de la généralité – *les Noirs, les Blancs* – cède la place au registre du particulier exprimé par les pronoms personnels *me, je*. Diaw dépasse ainsi la vision manichéenne d'un monde « en noir et blanc » pour mettre en avant l'individu et sa perception des valeurs morales.<sup>241</sup> La réciprocité selon le président implique un

<sup>240</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 58.

<sup>241</sup> Il convient d'observer que le pronom personnel indéfini *on* dans « *quand on me témoigne du respect, je le rend* » marque une indétermination qui accorde à l'énoncé deux niveaux possibles d'interprétation. Le premier degré se réfère à sa relation de l'accusé avec la victime. Le second se

échange de sentiments entre Noirs et Blancs alors que Diaw s'appuie sur un principe de morale humaniste. Celle-ci s'établit sur un principe de symétrie supposant que « l'individu ni ses règles d'action ne peuvent prétendre à une situation privilégiée. »<sup>242</sup> Le respect selon le précepte de Diaw est une épreuve de considération mutuelle dénuée de mépris, à l'instar de l'impératif catégorique du verset biblique « tu aimeras ton prochain comme toi-même ». Ne dépendant d'aucune condition préalable à l'interaction, c'est le respect qui doit régler l'interaction au moment même de sa réalisation.

Pour démonter la logique de la réciprocité sur laquelle Diaw fait reposer sa stratégie de défense, le président change d'orientation argumentative. L'énoncé « *Vous devriez savoir qu'en amour, la réciprocité n'est pas exigée* » ne s'inscrit pas dans un chemin relationnel interracial mais dans celui d'une histoire d'amour non partagé où le principe de la réciprocité ne s'applique pas (une personne éprouve une affection à l'égard d'une autre qui ne l'éprouve pas réciproquement). Par-là, il valorise à nouveau le scénario d'un différend sentimental à l'origine du meurtre.

Diaw poursuit son raisonnement basé sur le principe de la réciprocité, exprimé cette fois-ci sous la forme du conditionnel : « *S'ils me considèrent comme un être humain, je peux leur rendre leur sentiment et dans le cas contraire, je serai comme eux.* » Maintenant c'est au tour de Diaw de tendre un piège au président.

Par la forme du conditionnel, il fait entendre que les Blancs ne l'ont pas traité comme *être humain*, raison pour laquelle il a rendu la monnaie de leur pièce, œil pour œil, dent pour dent. Le juge saute sur l'occasion pour conclure sur le motif de haine : « *Vous les haïssez donc ?* ». Diaw, pour se défendre, retourne contre lui l'argument-cliché de l'amour non partagé. « *Ne venez-vous pas de dire, qu'en amour la réciprocité n'était pas exigée ?* » laisse entendre que même si les Blancs haïssent les Noirs, cela n'implique pas forcément que les Noirs haïssent les Blancs. Il joue de la sorte avec le sens du mot *réciprocité* qu'il rattache tantôt à un discours d'éthique et de morale tantôt à un discours sentimental d'amour non partagé. Disqualifiant ainsi l'argument de la haine, Diaw invalide la dernière hypothèse du juge. L'interrogatoire du juge se transforme ainsi en joute oratoire dont le but pour les interlocuteurs est

---

réfère à l'interaction avec le président. Le sens implicite du second niveau d'interprétation laisse entendre un ton critique par lequel l'accusé reproche au président son manque de respect.

<sup>242</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation* p. 300

moins lié à la quête de la vérité qu'à l'efficacité persuasive reposant, comme chez les sophistes, sur des vices logiques plutôt que sur des faits avérés.

Ajoutons en dernière analyse que le lexème axiologique « *être humain* » appartient à un autre ordre de discours que celui du juge et qu'il vise à le compromettre. Se présenter comme un « *être humain* » c'est mettre en relief la différence entre les deux logiques discursives : à la place de l'implacable affrontement entre les identités figées et mortifères des Blancs et des Noirs, Diaw fait l'éloge de l'homme universel qui existe indépendamment des blocs collectifs, monolithiques.

En désespoir de cause, ayant épuisé le répertoire de ses arguments, le président joue sa dernière carte. Par sa demande « *Vous prétendiez, dit le président, être l'auteur du «Négrier Sirius » ? Pouvez-vous me réciter un passage du livre ? Vous avez le choix* », le juge essaie de démonter l'hypothèse de la défense selon laquelle la mort accidentelle de la victime résulte d'un conflit de paternité littéraire et non d'une histoire sentimentale qui finit mal entre un homme noir et une femme blanche dans le meilleur des cas ou, au pire, d'une tentative de viol. Mais le fait même de poser la question de savoir si Diaw est vraiment l'auteur du « Négrier Sirius » présuppose deux types de réponse, négative ou affirmative. La question transforme l'assertion en doute : il n'est plus improbable que le Nègre puisse être l'écrivain du roman en question. Cette interrogation du juge donne à l'accusé l'occasion de triompher : il a désormais la possibilité de rétablir sa légitimité d'auteur. L'aubaine est si grande que Diaw « *se frotte les yeux* » ne croyant pas à la chance qui lui est offerte.

Pour conclure, le procès de Diaw se développe à partir de la confrontation de deux cadrages différents, celui du crime sexuel et celui du meurtre involontaire commis par un écrivain abusé. Ce dernier cadrage, qui correspond à la réalité décrite par le récit de la deuxième partie du roman, est incompatible avec la doxa de l'époque, raison pour laquelle il a du mal à s'imposer. Si bien que la question de l'écrivain est éliminée de prime abord par un portrait du Noir comme un être de nature animé par des pulsions sexuelles et meurtrières. Le deuxième cadrage se profile dans les discours antagonistes de l'avocat Riou, lors de sa contre-enquête du témoin, et de l'accusé Diaw, lors de l'interrogatoire du président. Les nuances qui apparaissent dans l'interprétation des deux cadrages sont rendues par le narrateur. En effet, la voix du narrateur raisonne dans un dispositif énonciatif qui expose l'incohérence de la pensée



raciale du médecin. La juxtaposition de l'enquête, de la contre-enquête et de l'inquisitoire fait jaillir la dimension argumentative du discours narratif :

1/ Il oriente l'attention vers un double standard de la société française du roman à l'égard de sa perception de la normalité : à travers les voix du médecin Vellin et du procureur se fait entendre une doxa qui définit différemment la normalité de l'homme noir et de l'homme blanc.

2/ Il entend valoriser, dans la deuxième interaction, l'identité individuelle de l'accusé au détriment d'une identité collective raciale qui lui est imposée.

3/ Il renforce, dans la troisième interaction, les tensions qui s'exercent sur l'accusé entre les deux forces constitutives de son identité, l'une collective et imposée, l'autre, individuelle et revendiquée.

En définitive, l'identité collective noire est la mieux contestée par une prise de parole et un discours raisonné de l'accusé qui non seulement redonne de la valeur à l'individu en tant que sujet pensant mais modifie l'image stéréotypée que le public se fait de cette masse muette, inextricable et sans valeur que forme ladite « race noire ». L'individualisation de l'accusé joue ainsi un double rôle dans l'argumentation, c'est-à-dire, d'une part, en soutenant la thèse que l'écrivain noir existe bel et bien en dépit des préjugés raciaux, et, d'autre part, en mettant un visage sur le nom de cet écrivain noir, et en désignant la particularité de sa propre personnalité. Diaw Falla se bat avec bravoure contre un tribunal qui viole le principe de la présomption d'innocence en se fondant sur un discours racial et raciste. Contre ce monde qui s'étonne quand « le Noir dit quelque chose de raisonnable ou relativement »<sup>243</sup>, le discours que Diaw élabore donne de lui l'image d'un homme courageux, habile et astucieux. Il est aussi éloquent et vif débateur que peut l'être un magistrat de la République. Cet ethos discursif a le pouvoir de transformer une scénographie d'interrogatoire judiciaire en un débat égalitaire sur des questions morales. Se hissant ainsi au rang du juge, Diaw atteint un but argumentatif important.

---

<sup>243</sup> J'emprunte ces mots à Diaw qui explique, au cours d'une soirée conviviale, à Danny, une des invitées, que la question qu'elle a adressé – « *est-ce que vous préférez quitter vos mœurs ancestrales, pour adopter celles de l'Europe* » - repose sur des idées reçues mal fondées. Voici la réponse complète de Diaw : « *Donc, c'est par curiosité que vous avez posé cette question. Remarquez que je ne vous attribue pas la faute, mais j'accuse vos aïeux qui vous ont bourré le crâne de stupidités sur nos comportements. Mais si le Noir vous dit quelque chose de raisonnable ou relativement...vous vous étonnez. Alors, vous confrontez les deux images, celle que vous ont léguée vos ancêtres et celle que vous avez à portée de la main...des fois, j'entends des gens qui disent : 'Oh ! il n'est pas comme les autres.'* Ce qui les frappe, c'est que c'est un noir qui le dit, car de lui on n'attendait rien. ». Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 189.

Il perce le mur des préjugés raciaux en obligeant le juge à considérer la possibilité qu'il puisse être, malgré tout, l'auteur du « Dernier voyage du négrier Sirius ».

### **3. DIAW FALLA : AFFIRMER SON IDENTITE OU CULTIVER SA DIFFERENCE ?**

Le chapitre précédent a été consacré à l'étude du procès. Le narrateur y oppose l'accusé, Diaw Falla, à un tribunal qui semble lui donner la parole mais pour museler son refus de l'accusation. Le narrateur place ainsi le héros dans une situation dramatique, kafkaïenne, qui ne lui laisse guère de marge de manœuvre. Dans un tel dispositif énonciatif, Diaw Falla négocie son image de soi non sans difficulté. Celle-ci reste en tout cas partielle.

C'est dans la deuxième partie du roman que le narrateur dévoile en détail la vie du héros dans son milieu social. Il y parcourt une période d'un an, depuis le retour de Diaw de Paris où il a confié son manuscrit à l'écrivaine-usurpatrice Ginette Tontisane, jusqu'au moment de son arrestation, à Marseille. En suivant les contours apparents du texte, on voit l'image de l'écrivain abusé remplacer celle de criminel sexuel. La construction du héros, dans cette perspective, sert une finalité qui consiste à lever les soupçons de meurtre qui pèsent sur le docker noir et à lui restituer sa personnalité d'écrivain de talent. Pourtant, l'ampleur et la complexité de la composition romanesque permettent de dégager des tensions qui dépassent la finalité apparente du texte. En effet, l'image du héros est construite par des composantes identitaires aux significations multiples qui ne font que remettre en doute l'unité de son identité, elles la placent sous le signe de la contradiction. Notre analyse tiendra compte de la personnalité de Diaw Falla, de ses désirs et intentions, de sa vision du monde, présentés dans les commentaires du narrateur ou exprimés par le héros dans son rapport particulier au langage à travers les situations de communication dont il participe.

La discussion qui entame ce chapitre est consacrée à l'organisation narrative du roman, notamment au lien logique qui rattache la première partie à la deuxième, ainsi qu'à l'effet produit par cette articulation sur le bien-fondé de la thèse du roman. Cette discussion est essentielle pour pouvoir examiner, dans la suite, les tensions inhérentes au texte. Je montrerai, d'abord, dans cette perspective, que l'identité de Diaw n'est pas toujours compatible avec la conviction de l'innocence qui sous-tend la démonstration développée dans la deuxième partie du roman. Je constaterai que la

présentation de la diversité culturelle des Noirs de Marseille qui précède la mise en scène du héros, contribue à nuancer l'image stéréotypée, monolithique, à laquelle il est réduit. En revanche, la division en sous-groupes reprend le discours stéréotypé sur un registre ethnique. Cette démarche apparaît contre-productive car son tempérament agressif, selon le narrateur, de Ouolof affaiblit la conviction de l'innocence de Diaw.

Mais Diaw ne semble pas correspondre à son identité supposée d'Africain. L'analyse qui suit permettra d'éclairer un aspect important de sa personnalité. L'amitié que Diaw noue avec Pierre, le gérant de bar, et sa relation amoureuse avec Catherine, attestent de sa nature d'ami et d'amoureux. Ces qualités coïncident avec l'objectif du roman : contester la noirceur d'âme et la sauvagerie que le procureur attribue à l'accusé ; rejeter l'argument de l'obsession sexuelle dont il est censé souffrir. Elles révèlent une personnalité inattendue, riche et avenante.

L'examen du portrait de Diaw dans sa figure de leader de communauté mettra ensuite à jour une facette supplémentaire de ses qualités, qui va radicalement à l'encontre des préjugés de l'accusation. L'homme rude, mal dégrossi du procureur, s'avère être un leader engagé, de haute moralité. On notera que la figure de leader inscrit Diaw dans sa communauté tout en lui accordant une place particulière.

L'étude de la figure de leader permettra, en dernière analyse, de remarquer une tension entre l'engagement de Diaw pour son groupe et sa volonté de développer sa carrière d'écrivain à l'écart de ce même groupe. Le narrateur met ainsi en place l'image de l'écrivain abusé mais la figure de cet écrivain-là revêt des caractéristiques bien particulières. Si Diaw Falla est autant docker qu'écrivain noir – ce vers quoi s'oriente la thèse du roman – le lecteur est conduit à s'interroger sur le sens à attribuer au qualificatif *noir*, donné comme inséparable de la subjectivité de l'*écrivain*.

### **3.1. ORGANISATION NARRATIVE AU SERVICE DE LA THÈSE**

Notons de prime abord qu'à l'exception de la scène du procès (quatrième chapitre), la voix du héros est complètement exclue de la première partie du roman. Celle-ci adopte successivement le point de vue de Yaya Salimata, la mère de Diaw Falla (premier chapitre), celui de Catherine Siadem, son amie de cœur (deuxième chapitre), et enfin celui de son entourage d'amis et connaissances (troisième chapitre), à travers notamment leur manière d'appréhender l'accusation pour meurtre divulguée par la presse française et coloniale à leur disposition. La présentation du héros, dans la

première partie, est susceptible d'emporter l'adhésion des lecteurs parce qu'elle est empreinte de l'empathie de ses proches, bien que réduite par la presse à l'image stéréotypée du nègre-criminel. Tous ces personnages, en effet, se font l'écho de l'opinion publique française dans les trois premiers chapitres, et du système judiciaire français, dans le quatrième. En revanche, la deuxième partie est consacrée à la présentation du point de vue du héros à travers le récit rétrospectif des événements qui l'ont conduit à cette inculpation et au procès qui en découle.<sup>244</sup>

Cette organisation narrative des deux premières parties du roman est guidée par une démarche argumentative bien particulière. L'identité du protagoniste, Diaw Falla, dessinée, dans la première partie, sous les traits d'un nègre criminel, s'oppose à l'image qui lui est attribuée dans la deuxième partie. Cette figure simpliste du « nègre » Diaw Falla, le narrateur s'emploie à la nuancer, à la complexifier dans la deuxième partie. Cette structure romanesque est conforme dans ses grandes lignes au schéma générique du *roman à thèse*. *Le Docker noir* se développe en effet à travers une « structure antagoniste comme un conflit entre deux forces, dont l'une [celle du héros] est identifiée comme la force du bien, l'autre [l'opinion publique française] étant identifiée comme la force du mal. »<sup>245</sup> La voix du héros dans la deuxième partie représente la voix de la vérité que la société française rejette dans la première partie.

La deuxième partie du roman se veut l'expression d'un geste sincère de la pensée du protagoniste telle qu'elle est communiquée par le narrateur en clôture de la première partie : « *Dans le box, les deux gardes bavardaient entre eux ; Diaw, prostré, avait fermé les yeux. Il revivait l'enchaînement qui l'avait conduit à ce tribunal. Et la première image qu'il évoqua fut celle du quartier des Noirs de Marseille, où avait commencé le drame...* »<sup>246</sup> Cet « enchaînement » promis est rapporté par le narrateur dans la perspective de l'affrontement judiciaire entre deux adversaires inégaux d'un point de vue éthique et idéologique : l'accusé d'un côté, le système judiciaire français, de l'autre. Ce retour en arrière, *flashback*, implique une dimension argumentative, celle de révéler la vérité cachée derrière les allégations mensongères du procureur. Pour ce dernier, rappelons-le, le meurtre a été prémédité pour la simple raison que l'accusé est « nègre ». Sa ligne d'accusation, déjà évoquée dans le chapitre précédent, repose sur la conjonction de deux présumés raciaux –

<sup>244</sup> Comme l'indique son sous-titre, « Le récit ».

<sup>245</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse*, p. 127.

<sup>246</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 74.

un nègre ne peut pas être écrivain, tout nègre est poussé par des pulsions primitives, sexuelles et meurtrières – conjonction qui lui permet de justifier aussi bien un motif de meurtre que l'évocation de ses circonstances. « *Revivre l'enchaînement* » du point de vue de l'accusé consiste à écarter la préméditation, en montrant qu'un « nègre » peut être écrivain et qu'il ne saurait être réduit à aucun préjugé racial. De ce point de vue, la deuxième partie du roman se donne à lire comme une sorte de preuve de moralité qui a pour objectif d'attester de l'innocence de l'accusé ainsi que de ses compétences d'écrivain-intellectuel.

### 3.2. DE L'IDENTITÉ NOIRE À L'IDENTITÉ ETHNIQUE

La deuxième partie commence par une séquence descriptive de la ville de Marseille. Situer le héros dans son milieu social apparaît, en guise d'*incipit*, comme une démarche annonciatrice de la narration. Le narrateur décrit la vie de Diaw à la lumière des cercles sociaux auxquels il appartient. Il s'agit d'abord du cercle extérieur qui se réfère à tous les ressortissants africains et antillais qui cohabitent dans le même quartier de Marseille, le « Petit Harlem marseillais ». Une résolution plus fine rapproche, ensuite, le héros de ses pairs du même groupe ethnique, les Ouolofs. L'histoire du héros est située dans cet univers social dominé par ses normes et ses valeurs.

L'identité collective noire, attachée à ce quartier de Marseille, se rapporte à une classe sociale fondée sur des traits physiques, raciaux, qui implique, de fait, une histoire commune. L'histoire coloniale est marquée sur la peau noire des résidents du quartier, elle est à l'origine de l'existence de ce ghetto. En outre, ce sont les « *vicissitudes de la vie et de la navigation* » qui unissent ces « *hommes de couleur* » par « *un esprit de communauté [et] de solidarité.* » Mais le narrateur se hâte de déconstruire l'unanimité supposée : « *dans cette Afrique méridionale de la France, toutes les origines, tous les groupes ethniques sont représentés. Gardant avec lui les coutumes de sa terre natale, chaque territoire a son propre canton : les bars. Les préjugés et l'originalité sont souvent l'objet de disputes.* »<sup>247</sup>

Le narrateur d'Ousmane Sembène met en scène la diversité des cultures africaines de la même manière que le narrateur de Diaw Falla dans son premier roman *Le dernier voyage du Négrier Sirius*. On peut dire, avec Janos Riesz et à la lumière de

---

<sup>247</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 78.

la thèse du roman, que ces différences culturelles soulignent la grande richesse humaine et sociale du continent noir et constituent une autre façon de contester la réduction destructrice, marginalisante, voire incriminante, de ces descendants africains au statut racial et social unique de « Noirs ».<sup>248</sup> Fidèle au discours populaire qu'il se propose de rapporter, le narrateur répertorie les groupes ethniques selon leurs traits stéréotypés.<sup>249</sup> Cette séquence descriptive ne reste pas sans conséquence sur le développement narratif. Après avoir énuméré les traits des Saracolés, des Soussous, Mandingues, Toucouleurs, Mandiagues, Diolas, Bambara...il en vient aux Ouolofs :

*très susceptibles, rusés, roublards. Ils sont sans origine bien déterminée, mélange de toutes les lignées africaines. Ils ont pour sobriquet « les Corses noirs ». Dans leur comportement, ils vont d'un pôle à l'autre. Doux comme un chaton, ou violent comme un volcan.  
Diaw Falla est de ces derniers...<sup>250</sup>*

Cette séquence descriptive, en guise d'incipit, met en œuvre une stratégie de lecture qui vise à guider la réception du texte. Les trois points de suspension qui suivent la phrase à la ligne « *Diaw Falla est de ces derniers* », et le récit qui s'ensuit, invitent le lecteur à situer les comportements du protagoniste sur une échelle bipolaire – il est tantôt doux tantôt violent. Mais cette image du héros, dessinée par des caractères ethniques, relève d'une généralisation qui ressemble fort à la logique raciale qui sous-tend le procès et qui rattache le comportement violent de Diaw à son tempérament de « nègre ». Loin de l'image angélique que Yaya Salimata donne de son fils, personne inoffensive « *incapable d'égorger un mouton* »<sup>251</sup>, celui-ci se comporte violemment à plusieurs reprises. Il fond sur N'Gor, son chef d'équipe et le bat furieusement<sup>252</sup>, il se jette impétueusement sur le compagnon de sa propriétaire qu'il aurait presque tué<sup>253</sup>, il gifle même sa copine, Catherine, pour l'avoir dérangé.<sup>254</sup>

<sup>248</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage », p. 240

<sup>249</sup> « les Saracolés, navigateurs, sont « bavards, criards, nonchalants, les plus conservateurs aussi. Les Soussous sont de nature fourbes, malins et craintifs. (sic.) Les Mandingues calmes et lourds. Les Toucouleurs très nobles de gestes (...) Les Mandiagues et les Diolas surnommés 'les Bretons africains' pour leur amour de vin. Les bambaras guerriers [sont] commerçants, marcheurs infatigables, fétichistes plus que tout. (...) Les Dahoméens sont posés et réfléchis...» Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 78

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>251</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 13.

<sup>252</sup> « Diaw injuriait pour exciter la colère du géant. (...) D'un réflexe rapide, la tête la première, il entra dans son adversaire et s'y colla comme un rémora. De sa main droite, il fouillait les fesses de N'Gor avec son outil [le crochet] Le chef d'équipe saignait abondamment. Profitant de son état, Diaw le harcelait de coups. » (*ibid.* p. 152).

<sup>253</sup> « Il n'avait pas achevé de parler qu'il lui donna un coup de tête et le renversa. (...) Il s'était installé sur l'homme, les genoux sur les avant-bras, et frappait. – il va le tuer ! hurlait la gérante, appelant du

Cette image de Diaw Falla, en rapport avec son identité ethnique, infléchit sensiblement l'orientation vers laquelle tend la thèse du roman. En effet, le caractère violent du héros a pour effet non pas de lever la suspicion de meurtre mais de la renforcer. Ainsi, le roman semble développer une tension entre la lisibilité de la thèse et l'identité construite du héros qui va, en l'occurrence, à contresens du schéma narratif de ce roman à thèse.

### 3.3. DIAW FALLA : AMI ET AMOUREUX

Mais qu'en est-il de l'amour et de la tendresse : proviendraient-ils du pôle « douceur » dû à l'identité ethnique du protagoniste ? Les analyses qui suivent se proposent de souligner à ce propos une tension entre l'identité verbale du héros et son identité collective Ouolof, entre l'existence que mène le héros et celle qui est censée correspondre à son identité africaine, ethnique.

Cette tension s'exprime dans la séquence descriptive du « *bar que fréquentaient les Ouolof* », et notamment, dans les relations amicales qu'ils ont tissé avec Pierre, le gérant : « *Le propriétaire, Pierre, était un homme entre deux âges, très aimable avec ses 'Sénégalais' comme il les appelait. Toute sa préférence était pour Diaw Falla.* »<sup>255</sup> Le lecteur peut se demander à bon droit si la sympathie de Pierre va à Diaw parce qu'il sait mieux que les autres mobiliser son charme de Ouolof (« *le pôle doux* ») ou bien si le charme qu'il exerce sur le gérant du bar est le fait d'une autre qualité individuelle.

L'identité Ouolof lie les clients du bar. Pourtant, elle ne correspond pas à l'identité que Pierre, le gérant du bar, projette sur eux. Celui-ci ignore le facteur ethnique dans l'identité de ses clients au profit du facteur national. Cette distinction donne de lui l'image stéréotypée d'un Européen qui préfère éviter l'imbroglio identitaire des ethnies africaines. Pour désigner leurs clients, Pierre et son épouse Janine, qui cogère le bar, utilisent la dénomination nationale (« *Sénégalais* ») qui les différencie des autres Africains qui ne fréquentent pas le bar, ou une caractérisation raciale pour les assimiler aux autres « *Noirs* ».

---

secours (...) en proie à une colère aiguë, Falla martelait sa victime (...) tout en parlant, il cognait de droite, de gauche, de gauche, de droite. La tête de son adversaire ballotait au rythme des coups. » (ibid. p. 165).

<sup>254</sup> « Depuis le jour que tu m'avais giflée, je n'osais plus venir te déranger. » (ibid. p. 122).

<sup>255</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 99.

En effet, Janine et Pierre ne sont pas insensibles à la question de la couleur de peau. Quand Janine « aperçut le Noir pénétrant dans l'établissement, elle quitta les clients accoudés au comptoir pour venir à sa rencontre. – Voilà Pichounet ! cria-t-elle à son mari dans l'arrière-salle. »<sup>256</sup> Le verbe de perception *apercevoir* exprime une focalisation à travers Janine. L'identification de Diaw en tant que Noir encadre la scénographie de l'interaction qui s'enchaîne, où un *je* blanc s'adresse à un *tu* noir. Mais Diaw ne se résume pas à son identité noire. Janine le personnalise par le surnom *Pichounet* qui présuppose une relation familière et chaleureuse et qui permet de distinguer Diaw des autres « Noirs » qui s'attablent dans le bar. Quant à Pierre, il personnalise Diaw par le surnom *frère* : « *Te voilà frère !* cria le gérant. – *Je ne suis pas ton frère et je n'aime pas que ta moitié me donne des pseudonymes. – Tu es mon frère, je suis né le jour, et toi la nuit, décréta Pierre, ce qui fit rire les clients. Diaw, pour ne pas montrer qu'il n'était pas vexé, se jeta sur lui.* »<sup>257</sup>

Quelle image cette séquence dialogale donne-t-elle de Diaw ? Les deux amis s'adonnent à un jeu de simulation théâtrale. Diaw fait semblant de rejeter les mots d'affection maternelle de Janine (« *Voilà Pichounet !* »), fraternelle de Pierre (« *Te voilà, frère !* »). Pierre est pris au jeu. Il se sent assez proche de Diaw pour plaisanter sur sa couleur de peau. La double négation *pour ne pas montrer qu'il n'était pas vexé* est une tournure grammaticale par laquelle le narrateur distingue la pensée intérieure du protagoniste (« *il n'était pas vexé* ») du comportement extérieur qu'il manifeste dans le cadre du jeu auquel il se prête en faisant semblant d'être vexé. Le climat théâtral, avec un net penchant pour l'humour et l'autodérision, donne de Diaw l'image d'un homme sans complexe d'infériorité par rapport à sa couleur de peau. Que peut signifier pour lui d'être sans complexe d'infériorité ? Serait-ce qu'il assume pleinement son identité collective de Noir ou bien qu'il n'accorde pas d'importance à son apparence corporelle, à savoir sa couleur de peau, blanche ou noire, à considérer peut-être, à la suite d'un Fanon, comme « un accident de l'histoire » ?

Plus loin on s'aperçoit que ce n'est pas seulement Pierre mais toute sa famille qui éprouve de l'affection pour Diaw : « *Toute cette famille aimait Diaw Falla. Et Mémée*<sup>258</sup>, *comme il l'avait surnommée, l'invitait souvent à venir passer le dimanche chez eux. Geste qui touchait beaucoup le Sénégalais, mais qu'il déclinait*

<sup>256</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 100.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>258</sup> La mère de Janine, l'épouse de Pierre.



*toujours.* »<sup>259</sup> On peut supposer que le narrateur utilise la qualification « *le Sénégalais* » pour éviter la redondance, mais ce faisant il rattache l'identité personnelle de Diaw à son identité collective de Sénégalais et suggère en filigrane les circonstances particulières de migration dans lesquelles des autochtones français veulent nouer une amitié avec un étranger du Sénégal.

Cette association entre le personnel et le collectif permet de repérer un scénario littéraire bien connu : depuis, *Force-bonté* (1926) de Bakary Diallo ou *Des inconnus chez moi* (1920) de Lucie Cousturier, le *topos* des familles françaises qui adoptent un Africain est utilisé comme un symbole de la dignité de l'esprit humain, et s'impose comme un contre-modèle au chauvinisme français. L'évocation de ce scénario dépend en effet du clivage manichéen entre deux blocs identitaires, Européen et Africain, auxquels appartiennent respectivement les hôtes et l'invité. Un renversement de situation ne se fait pas attendre. Le refus de Diaw à l'invitation de Mémée, introduit par un *mais* argumentatif, (« *mais qu'il déclinait toujours* ») implique le refus de s'insérer dans ce scénario littéraire.

Dans la perspective de la thèse du roman, l'amitié qui se noue entre Pierre et Diaw s'interprète comme une démonstration du bon caractère de l'accusé qui, comme pour rejeter le motif de meurtre de haine raciale, s'affirme dans une relation amicale avec un Blanc. Cette amitié révèle un aspect supplémentaire de son identité individuelle qui se trouve désormais aux prises avec l'identité collective africaine-oulof à laquelle Diaw est supposé appartenir. Selon le narrateur, rappelons-le, l'identité collective Ouolof du héros est déterminante. Elle se décline selon un *continuum* doté d'un pôle doux-positif, et d'un pôle violent-négatif. Mais, comme nous venons de voir, le héros n'assume pas une place définie sur cette échelle. L'affirmation de son individualité se situe précisément dans l'acte de décliner l'invitation au dîner familial chez Pierre. Le refus de se soumettre au lieu commun de la bienveillance réciproque implique le refus de Diaw de se réduire au schéma relationnel d'un Blanc compatissant et d'un Noir, objet de cette compassion, comme dans les livres de Bakary Diallo et de Lucie Custourier. Le narrateur brouille ainsi l'image qu'il donne du héros. S'il l'attache d'abord à son identité préalable de Ouolof, il apporte des nuances importantes qui le distinguent de toute identité collective.

---

<sup>259</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 138.

On peut encore se demander si les mots d'amour de Diaw à Catherine sont également un signe révélateur du « pôle doux » de son identité Ouolof, quand le narrateur indique, par exemple, qu'« *elle [Catherine] avait pris une large place dans son cœur, et il [Diaw] se montrait très chevaleresque avec elle.* »<sup>260</sup> Mais en l'occurrence il n'y a aucune ambiguïté par rapport à la subjectivité individuelle des locuteurs. Dans l'amour, c'est assez banal, le *je* et le *tu* s'affirment mutuellement par leurs caractères singuliers et l'identité collective est reléguée à l'arrière-plan. L'affirmation *je t'aime* en présuppose une autre : *je te choisis à l'exclusion des autres*. L'amour acquiert ainsi sa légitimité de la différence, réelle ou virtuelle, des partenaires. Écoutons Diaw parler à Catherine : « *Je t'aime à ma façon, avec simplicité et toute la force de mes sentiments. Ne te mets pas en tête que je t'aime pour ma virilité, ni pour endiguer mes moments de faiblesse. Je n'ai connu que trois femmes avant toi, conclut-il, comme pour s'excuser.* »<sup>261</sup> Diaw développe un ethos discursif de fiancé dévoué qui mène une vie chaste. Le discours amoureux, aussi banal qu'il soit, contribue aussi à l'argumentation générale du roman. Cette mise en scène amoureuse dispense Diaw des accusations infondées de viol et de meurtre. Dans la situation présente, Diaw ne ressemble en rien à l'image d'obsédé sexuel que le tribunal voudrait lui attribuer. À un autre niveau, le discours amoureux tient à affirmer la différence du locuteur et amplifier celle du co-locuteur, ce que montre la réplique de Diaw à Catherine dans un moment de crise de leur relation intime : « *chaque personne a sa particularité. Ne te fais pas de bile, sois comme tu es et non comme tu veux être.* »<sup>262</sup>

### 3.4. DIAW FALLA : LEADER DE SA COMMUNAUTÉ

La figure de leader de communauté fournit un autre exemple de cette tension entre différence individuelle et identité collective. Elle inscrit Diaw dans sa communauté tout en lui ménageant une place à part. En effet, quand il rentre de Paris Diaw ne demande pas d'abord à sa fiancée comment elle va, mais comment vont « les autres » : « *Les autres étaient les Noirs, ses compatriotes. Diaw Falla se préoccupait beaucoup de ses camarades, bien qu'il ne fût pas navigateur. Mais il les savait dans*

<sup>260</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 154.

<sup>261</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>262</sup> *Ibid.*

*la misère.* »<sup>263</sup> Les qualificatifs « *Noirs* » et « *navigateurs* » désignent les membres d'une communauté alors que « *compatriotes* » et « *camarades* » ont une valeur axiologique soulignant une conscience solidaire à l'intérieur de cette communauté. Ce discours rapporté du narrateur, descriptif en apparence, laisse entendre aussi bien la situation émotive de Diaw – vif intérêt mêlé d'inquiétude – qu'une ligne d'action à entreprendre ; celle-ci entraîne l'obligation morale de ne pas desservir « *les autres* » et de leur porter assistance. Diaw a gagné l'estime des Noirs qui lui accordent par conséquent une position de leader et de porte-parole, même s'il ne se prive pas de les critiquer.<sup>264</sup> Lors d'une réunion qu'il organise pour discuter, entre autres, de l'enterrement d'Ousmane, il réproouve sévèrement la coutume de boire de l'alcool après l'inhumation pour « arroser » le défunt. Voici un extrait de son discours :

(...) *notre situation ne nous permet pas de continuer [la coutume]. Pour couvrir les frais de l'enterrement, il a fallu une quête... l'argent que nous avons en trop, nous n'avons pas à le jeter par les fenêtres... On peut par contre le distribuer aux plus indigents, et non soutenir les piliers des débits de boissons... libre à ceux qui veulent sa saouler après de le faire, nous connaissons tous la dureté de cette saison. Chaque année, nous comptons des malades, et ceux-là attendent notre aide... que devons-nous faire, nous remplir d'alcool ou nous serrer les coudes ?*<sup>265</sup>

Diaw se refuse à séduire l'auditoire par des flatteries. Il suscite son adhésion en s'adressant d'abord à la raison. Il active chez lui le sens de la responsabilité (« *l'argent que nous avons en trop, nous n'avons pas à le jeter par les fenêtres...* »), ainsi que celui de la solidarité (« *On peut, par contre, le distribuer aux plus indigents, et non soutenir les piliers des débits de boissons...* »). Dans ces propos, l'utilisation du thème de l'hiver est constitutive d'un argument pathétique de peur, également appuyé sur le *topos* de la solidarité. L'orateur touche la raison et le cœur de l'auditoire par un argument pragmatique (argument par la conséquence) gros d'une menace implicite : continuer de boire maintenant c'est compter nos malades pendant l'hiver. Il faut encore noter que le *je parlant* s'exprime à travers le *nous* des Noirs. Cet ethos collectif permet au locuteur de négocier à bon escient son image de leader : une

<sup>263</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 82.

<sup>264</sup> Comme l'affirme le narrateur décrivant ainsi le retour de Diaw sur Marseille : « *Les Noirs du quartier l'entourèrent aussitôt. Il serrait les mains qu'on lui tendait. Jouissant d'une très bonne réputation, Diaw Falla en allant à Paris pour ses affaires avait été aussi mandaté auprès des représentants de la 'France d'Outre-mer'. Tous attendaient son retour, espérant qu'il rapporterait de bonnes nouvelles.* » (*ibid.* p. 86).

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 102.

critique virulente atteste la qualité d'un leader responsable, sans laisser pour autant aucune empreinte de moralisme.

Malgré son dévouement à sa communauté, Diaw y occupe une place à part. En tant que leader social, il est placé à la fois dans sa communauté et hors d'elle. Il s'inscrit dans sa communauté par l'emploi du *nous* collectif ; il se situe en-dehors d'elle car élu pour fédérer et mobiliser ses membres autour d'une action collective. La scénographie repose donc sur la confrontation entre un individu qui se pose en leader et le groupe dont il défend la cause. C'est à partir de cette position d'extériorité/intériorité que Diaw tient son discours de manière à fonder son droit à la parole. Cette position sociale se précisera différemment avec sa volonté de se forger un avenir d'écrivain professionnel.

### 3.5. DIAW FALLA : ECRIVAIN EN DEVENIR

Dans un dialogue avec Catherine, Diaw lui explique pourquoi il ne veut pas se marier : « *Je ne peux pas me marier en étant docker, ce n'est pas un métier. Comment et où vivrons-nous ? Dans une chambre d'hôtel, au jour le jour ? Non, je ne veux pas de cela.* »<sup>266</sup> Diaw affirme sa volonté de prendre de la distance avec ses pairs. Il répond à la question « *comment et où vivrons-nous ?* » par une autre question, rhétorique cette fois-ci. « *Dans une chambre d'hôtel, au jour le jour ?* » est en effet une question rhétorique qui implique une réponse négative partagée par les deux interlocuteurs, mais laisse entendre le ton méprisant sur lequel la question a été prononcée. « *Vivre dans une chambre d'hôtel, au jour le jour* » se rapporte à la vie nomade, précaire, des dockers, en opposition à la vie sédentaire, pérenne, de l'intellectuel à laquelle aspire le héros. Se projeter dans un avenir d'intellectuel, c'est donner de lui l'image d'un fiancé dévoué, soucieux de l'avenir de son couple mais qui s'élève au-dessus de ses compatriotes.

Dans sa posture d'écrivain-intellectuel, Diaw Falla se sépare radicalement de ceux qu'il a considérés comme ses « *camarades* » et qui lui ont accordé une autorité de leader. Préoccupé par son travail d'écrivain, « *une épaisse muraille le séparait de ses compagnons. Il ne répondait à leurs questions que par quelques mots ; il n'avait pas d' « amis » dans le vrai sens du terme. Et parfois, bien rarement, il pensait à ceux qui étaient comme lui, il prenait en pitié ses camarades d'infortune qui ne cessaient*

---

<sup>266</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 83.

de boire. »<sup>267</sup> Notre héros, on le voit bien, n'est plus le même leader engagé d'autrefois. Comment interpréter cette transformation de la figure d'un dirigeant « *qui se préoccupait beaucoup de ses camarades* » en celle de l'intellectuel qui, non seulement pense « *bien rarement à ceux qui étaient comme lui* », mais éprouve à l'égard des buveurs d'alcool, ses « *camarades d'infortune* », un sentiment de pitié ?

Ce qui peut paraître comme une défaillance structurelle, une inconséquence dans l'action, éventuellement nuisible à la fiabilité du narrateur, a pourtant une dimension argumentative capitale : nuancer l'image de Diaw, l'adapter à l'ambiguïté de sa situation sociale entre une existence très dure de main-d'œuvre et un objectif d'ascension sociale pour rejoindre la classe des intellectuels.

Un autre exemple de cette contradiction dans la personnalité du héros, désormais détaché de son identité collective, apparaît dans un moment d'intimité partagé avec Catherine. Le couple se préoccupe d'abord de son avenir. Va-t-il se marier ? Catherine, enthousiaste, le souhaite, alors que Diaw est plutôt réticent. La remarque de Catherine sur l'écrivain Alexandre Dumas a pour objectif de changer de sujet dans un souci d'apaisement :

- *J'ai appris quelque chose !*  
 - *Commence à me caresser le dos.*  
*Elle passa sa main, entre la chemise et la peau. A ce contact, il se détendait.*  
 - *Alexandre Dumas avait du sang noir !*<sup>268</sup>

La phrase exclamative « *Alexandre Dumas avait du sang noir !* » repose sur l'idée qu'Alexandre Dumas peut être considéré comme un modèle de réussite pour les écrivains noirs à venir. Cette exclamation d'admiration implique aussi que le « *sang noir* », avec ses connotations raciales, aurait dû avoir des conséquences directes sur sa carrière réussie d'écrivain.

Le geste sensuel de la main de Catherine en réponse à la demande de Diaw est un prélude aux jeux de l'amour, mais les paroles qu'elle prononce ont pour effet de perturber Diaw : « *De la façon dont elle l'avait dit, il n'avait pas bien saisi si c'était une question ou si elle en tirait une fierté. Il retarda sa réponse, écouta si elle répéterait la phrase.* »<sup>269</sup> Les verbes « *n'avoir pas bien saisi* », « *retarder sa réponse* », « *écouter si elle répéterait* » soulignent un malentendu, un décalage qui

<sup>267</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 136.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>269</sup> *Ibid.*

s'interpose entre l'objectif argumentatif de l'émetteur de l'énoncé, Catherine, et la manière dont celui-ci est interprété par son destinataire, Diaw. Ce décalage implique un effet de distraction (« *Il retarda sa réponse, écouta si elle répéterait la phrase* »). L'attention de Diaw se porte moins sur l'affection de Catherine que sur l'évocation du nom d'Alexandre Dumas. Au lieu d'accompagner le jeu d'amour par une parole douce, Catherine l'interrompt par des propos incongrus. Diaw s'empresse de ramener les choses dans l'ordre :

*Tu sembles en tirer une pointe d'orgueil... Au fait, ce prestige du sang ou de la peau, bêtes sont ceux qui y croient ! Entre l'âne et le cheval, il y a le mulet. Ils sont tous deux irremplaçables. Un pur-sang ne s'attelle pas plus qu'un mulet ne peut être un cheval de course. Un fait existe, tous les deux ont leur noblesse. Ne prête pas l'oreille à ces bêtises... il fut un grand écrivain...<sup>270</sup>*

Selon Diaw, donc, les aspects raciaux n'ont aucune incidence sur l'individu (« *ce prestige du sang ou de la peau, bêtes sont ceux qui y croient !* »). Pour se faire entendre de Catherine, Diaw a recours à une fable qui fleure bon son terroir africain. Elle possède un sens allégorique : Dumas est un métis, il est donc représenté par le mulet, le pur-sang est l'écrivain blanc, le plus choyé, et l'âne, l'écrivain noir, le plus démuné de tous. La morale de la fable est que l'origine raciale n'a rien à voir avec la qualité de l'écrivain qui est le fruit de son seul talent. Diaw s'adresse à la sensibilité de l'auditoire – Catherine et derrière elle, le lecteur – grâce à un registre de discours africain. L'effet ironique qui en résulte accorde au discours une puissance rhétorique inouïe : c'est en tant qu'Africain, c'est-à-dire en connaissance de cause, que Diaw trouve la juste autorité d'accorder une priorité à la qualité artistique de l'écrivain au détriment de son identité collective noire. L'incompréhension que Catherine manifeste devant les paroles de Diaw (« *j'ai tout entendu mais rien compris...* ») révèle peut-être une personne d'esprit simple mais renvoie aussi à la *doxa* sociale qui la traverse, où le raisonnement développé par Diaw est encore très original. L'ignorance de Catherine met d'autant plus en lumière l'image de Diaw en homme de lettres. Encore faut-il rajouter que la contestation de Diaw à l'encontre de l'idée reçue n'en est que plus éclairée par le rôle d'icone joué par Alexandre Dumas dans la réhabilitation d'une identité noire dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Michel Fabre évoque à plusieurs reprises dans son ouvrage *La rive noire. De Harlem à la Seine* (1985), les voyages de pèlerinages des Noirs américains sur le tombeau de

<sup>270</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 140-141.

Dumas, considéré dès lors comme un patrimoine culturel et une source de fierté. Détacher la question de la couleur de peau du talent artistique de l'écrivain à travers l'exemple d'Alexandre Dumas, est une manière d'abattre une vache sacrée : sa couleur de peau est fruit du hasard, et ne prédétermine pas les compétences de l'homme. Diaw développe ainsi un ethos individualiste qui va à contre-courant, remettant en cause les lieux communs.

En conclusion, l'identité du héros, se construit au fur et à mesure du récit, par ses réactions au choc de plusieurs contraintes qui pèsent sur lui : le racisme ambiant, son état de docker, sa relation amoureuse avec Catherine, son travail d'écrivain. Ces différentes situations inscrivent cette identité dans des genres de discours avec leurs scénographies propres. Le comportement du héros, décrit et commenté par le narrateur, et les propos prononcés dans les interactions permettent de déconstruire son identité initiale de docker noir en une individualité d'ami ou d'amoureux, de leader de communauté, d'homme de lettres etc. Les différentes identités montrées orientent le jugement du lecteur vers une image complexe, c'est-à-dire humaine de l'accusé, bien éloignée de celle, stéréotypée, déshumanisée, d'un nègre à tendance criminelle. C'est ainsi que l'image de l'écrivain abusé dans la deuxième partie du roman, finit par l'emporter sur celle du nègre-criminel de la première partie. À un autre niveau, ces différentes identités mettent en question les liens présumés qui rattachent Diaw Falla à son identité collective, préalable, d'homme noir, tout en valorisant son caractère individualiste constitutif de l'image de l'intellectuel. Dans un processus en boucle l'intellectuel doit affirmer son individualisme pour pouvoir valider, en retour, son statut d'intellectuel.<sup>271</sup>

Je m'interroge maintenant sur l'image que le narrateur donne de Diaw au moment où il exerce concrètement sa pratique d'écrivain : quel impact l'identité sociale a-t-elle sur son écriture et quel est, en retour, l'influence de l'écriture sur son identité sociale ? La réponse à cette question éclairera sa personnalité d'« écrivain africain/noir » sous un jour quelque peu différent de celui présenté par la critique littéraire.

---

<sup>271</sup> Très tôt, Émile Durkheim a mesuré l'importance du rapport entre le statut social de l'intellectuel et la tendance individualiste qui doit être la sienne dans son article « L'individualisme et les intellectuels », *Revue bleue* X, 1898, p. 7-13.

#### 4. L'ÉCRIVAIN AU TRAVAIL

La volonté de devenir écrivain de Diaw Falla est un moteur principal de l'histoire. Cependant, la pratique concrète de l'écriture littéraire n'est présentée que deux fois pour évoquer le travail de Diaw sur son deuxième roman en gestation. Les deux séquences se trouvent dans la deuxième partie du roman. C'est la première séquence, plus longue que la seconde (évocation fugitive de quelques lignes), qui attire le plus notre attention :

*L'hiver s'était installé avec ses pleurs, ses pluies, son rire, le vent et le froid. Les arbres nus tendaient vers le ciel des branches dépouillées. Mais l'hiver, les primeurs d'Algérie abondaient, c'était la saison bénie pour les débardeurs.*

*La cadence du travail épuisait Diaw Falla, son esprit s'anémiait. Il fuyait ses camarades en se réfugiant dans le silence ; il luttait contre lui-même, pour ne pas sombrer dans ce qu'il appelait « la dégénérescence de l'époque ». Il avait le choix entre deux personnages : le docker, qui n'était qu'un être animal, mais qui vivait et payait son loyer ; l'intellectuel qui ne pouvait résister que dans un climat de repos, et de liberté de pensée. La subordination lui était insupportable. Il restait des heures à réfléchir devant son papier, et ce paupérisme mental, né de sa fatigue corporelle, ébranlait son système nerveux. Il prenait en dégoût sa profession, en se demandant s'il ne lui était pas possible de trouver autre chose. Alors il prenait son crochet, le tournait, le retournait, passait son index sur la pointe acérée, et lui parlait comme à un être vivant. « Combien de tonnes as-tu soulevées ? Combien d'heures as-tu effectuées, dans combien de cales ? » Les maux de tête le prenaient. Il sentait en dedans, comme des épingles qu'on aurait enfoncées dans sa moelle. Pour ne pas consulter le docteur, il se disait que ces morsures dans son cerveau n'étaient que passagères.*

*Dans son deuxième livre, il s'agissait d'un médecin africain. Il résolut de vivre avec lui ; il n'était plus seul, désormais. Les péripéties du roman se passaient dans le pays du mysticisme en Haut-Volta, entre Ouagadougou et Fadangourma. Il n'avait jamais mis les pieds dans ces endroits, et fit appel à Paul Sonko qui connaissait cette région. Ce dernier, abattu par sa propre douleur, ne lui apportant pas ce qu'il désirait. Il commanda une carte de l'Afrique et compléta sa documentation par un livre de médecine sur les maladies coloniales. L'idée était bonne ; avec une persévérance inlassable, s'y donnant à cœur joie, il ébauchait son œuvre. Pour calmer ses maux de tête, il prenait deux cachets par jour, il alla bientôt jusqu'à la moitié de la douzaine. C'était finalement un pansement sur une jambe de bois. Quelquefois après le travail, son repas fini, il se promenait à travers la ville en des randonnées sans but fixe. Sous les averses, les rails des trams, en longues lignes parallèles, luisaient comme des lames. Le goudron mouillé renvoyait les feux des ampoules. Souvent l'aube le surprenait : vite, il rentrait, se changeait et reprenait son labeur de bête de somme.<sup>272</sup>*

La séquence peut être divisée en cinq parties que j'analyserai successivement. La première partie est une description de la saison hivernale. Elle a pour fonction narrative d'introduire l'état d'esprit du personnage, et sert, comme l'expliquent Jean-Michel Adam et André Petitjean, « de médiation expressive entre le personnage et ses

<sup>272</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 133-135.



sentiments. »<sup>273</sup> Elle démontre plus particulièrement l'expérience émotive d'un docker noir qui ploie sous le fardeau de ses tâches ; la deuxième partie a trait aux conditions psychiques et matérielles de Diaw Falla, qui posent les conditions préliminaires du travail intellectuel de Falla l'écrivain. L'analyse montrera comment l'image de l'intellectuel se dégage du statut social du docker ; la troisième s'intéresse à la manière dont le travail du docker affecte concrètement le travail de l'écriture. La vie de docker est si lourde qu'elle obsède Diaw au point qu'il ne parvient pas à créer – la condition subie du docker noir jugule l'esprit de l'artiste ; la quatrième présente Diaw dans sa figure d'auteur, c'est-à-dire quand il réussit à se défaire de l'emprise de sa condition de docker pour écrire son deuxième roman. Enfin, le cinquième montre les moments de distractions qui suivent le travail créatif.

Le narrateur met en scène les efforts du héros pour échapper à son statut social de docker noir. Les difficultés qu'il doit surmonter dans son parcours d'artiste sont constitutives de l'émergence de l'écrivain africain. Elles lui confèrent légitimité et autorité : non seulement il n'a rien volé, mais ses œuvres ne lui ont pas été offertes sur un plateau d'argent, il a dû se battre contre vents et marées pour les produire. À un autre niveau, l'analyse montrera que, si le statut de docker et d'homme noir expliquent l'émergence de l'artiste, celui-ci réclame cependant son autonomie.

#### 4.1. L'HIVER COMME CADRE NARRATIF

[1] *L'hiver s'était installé avec ses pleurs, ses pluies, son rire, le vent et le froid. Les arbres nus tendaient vers le ciel des branches dépouillées.*<sup>274</sup>

Les mots « pleurs », « pluies », « rire », « vent » et « froid », relèvent de deux champs lexicaux liés l'un à l'hiver, l'autre à l'expression des sentiments. L'expression émotive de joie, par le « rire », et de tristesse, par les « pleurs », attribuent à l'hiver des caractéristiques du comportement humain. L'hiver n'est donc pas seulement un décor, il est une présence vivante, un acteur. On retrouve le même procédé de personnalisation à propos des arbres qui « tendaient » leurs branches. Tendre les bras est le geste symbolique d'une personne qui implore le secours d'une autre. Le

<sup>273</sup> Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 19. Pour étayer cet argument, les auteurs de l'ouvrage s'appuient sur le discours préliminaire de Saint-Lambert pour son poème *Les Saisons* publié en 1823 où il écrit qu'« on doit assortir les épisodes aux paysages. Il y a de l'analogie entre nos situations, les états de notre âme, et les sites, les phénomènes, les états de la nature. Placez un malheureux dans un pays hérissé de roches, dans de sombres forêts, auprès des torrents, etc. ; ces horreurs feront une impression qui se confondra avec celle de la pitié. » (p. XIV)

<sup>274</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 133.

participe passé du verbe « *dépouillé* », sans complément, confère une dimension dysphorique à la simple notation descriptive. Le narrateur impose ainsi l'hiver comme cadre temporel et topographique de l'énonciation pour mettre en valeur la topique de l'impuissance humaine face à la désolation du temps. La présentation de l'hiver au moyen de la métaphore du dénuement et de la dérélition est aussi symbolique du protagoniste de cette histoire.

Cette sombre description du cadre paysager et humain est pourtant immédiatement démentie par la phrase suivante. Le connecteur « mais » permet au narrateur de coordonner deux propositions descriptives de l'hiver tout en infirmant la conclusion pessimiste qu'on pourrait tirer de la première phrase (l'hiver est une période de figement et d'affaiblissement) en introduisant une proposition contraire :

[2] *Mais l'hiver, les primeurs d'Algérie abondaient, c'était la saison bénie pour les débardeurs.*<sup>275</sup>

L'hiver *n'est pas seulement* une période de désolation. En effet, le verbe « abonder » et l'adjectif « bénie » ne cadrent pas avec la vision précédente de l'hiver. Les fruits d'Algérie introduisent chez le lecteur une vision de prospérité et de soleil. Mais le répit est de courte durée : on se rend vite compte que la promesse n'est pas tenue. Si la saison des primeurs offre la perspective d'un salaire assuré (c'est en ce sens qu'elle est bénie) elle représente aussi une charge de travail insupportable pour les malheureux dockers. Le connecteur *mais* de la phrase [2] n'a pas joué son rôle : le lecteur est à nouveau réorienté dans la direction argumentative déceptive de la phrase [1]. D'où l'effet d'ironie produit quand on découvre que « [3] *la cadence du travail épuisait Diaw Falla, son esprit s'anémiait.* » La balance, au total, ne penche pas en faveur de la conclusion autorisée par la phrase [2]. L'ironie repose sur la distance entre le présupposé selon lequel le travail est une « *bénédiction* » et le posé qui est la souffrance du protagoniste sous l'effort du travail. L'« *épuiement* » du corps et l'« *anémie* » de l'esprit obligent le lecteur à lever l'opposition introduite par le « mais » car il découvre que l'hiver n'apporte réellement aucun avantage aux dockers de Marseille. La parenthèse est alors fermée par le lecteur : l'image

<sup>275</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 133. Mon analyse s'inspire des célèbres travaux d'Oswald Ducrot, notamment de son article « Analyses pragmatiques », *Communications* 32, 1980, p. 18. Et de celui publié avec J.-C. Anscombe, « Deux MAIS en français ? », *Lingua* 43, 1977, p. 23-40. Je m'appuie aussi sur les analyses effectuées à la suite de Ducrot par Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, p. 170-3, et par Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, p. 57-61.

véritablement symbolique du docker est celle de l'arbre paralysé par l'hiver et non celle des agrumes algériens.

Pour résumer, le choix lexical du narrateur, son usage des métaphores descriptives et de l'ironie, le rôle ambigu qu'il attribue au *mais* argumentatif, toutes ces figures de style et de rhétorique contribuent à démontrer d'une part, l'exploitation dont Diaw est victime, et d'autre part, les contraintes qui pèsent sur son travail littéraire.

#### 4.2. DIAW FALLA, DOCKER ET INTELLECTUEL : DEUX FACETTES DE LA MÊME PERSONNE

[4] *La cadence du travail épuisait Diaw Falla, son esprit s'anémiait. Il fuyait ses camarades en se réfugiant dans le silence ; il luttait contre lui-même, pour ne pas sombrer dans ce qu'il appelait « la dégénérescence de l'époque ».*<sup>276</sup>

Le narrateur constate des symptômes dont il revient au lecteur d'identifier la pathologie. Les énoncés « *fuir ses camarades* » et « *se réfugier dans le silence* » suggèrent un état de souffrance psychique. Le lecteur reconnaît le scénario d'une personne en grand désarroi qui, par réaction, se replie sur elle-même et s'isole des autres. Le verbe « *lutter* » implique les efforts du protagoniste pour gérer les forces contraires qui agissent en lui (« *lutter contre lui-même* »).

L'énoncé rapporté « *dans ce qu'il appelait 'la dégénérescence de l'époque'* » marque la présence de deux niveaux d'énonciation. Cette nette séparation entre le discours du narrateur et les propos mis sur le compte du protagoniste n'est pas un simple ornement de style. Attribuer l'énoncé à son énonciateur révèle des indices importants sur lui. Le discours *citant* du narrateur intègre le discours *cité* du protagoniste, qui dispose dès lors de ses propres marques de subjectivité.<sup>277</sup> La citation permet de mettre l'énoncé en exergue et d'attirer l'attention du lecteur aussi bien sur l'expression « *la dégénérescence de l'époque* » que sur le monde imaginaire que celle-ci suppose. À côté de connotations liées au réseau sémantique – la dégénérescence de la flore pendant l'hiver (« *les arbres nus tendaient...* ») ou celle de l'esprit sous l'effort du travail (« *son esprit s'anémiait* ») – il en existe d'autres qui permettent l'extension des réseaux du sens. En effet, l'expression « *la dégénérescence de l'époque* » fait référence à un certain état de société sur laquelle le protagoniste

<sup>276</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 133.

<sup>277</sup> Voir le chapitre 5 sur « le discours rapporté » chez Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

porte un jugement négatif. Diaw s'appuie ici sur un interdiscours savant lié à la réflexion intellectuelle sur la décadence.

Cette réflexion accompagne la pensée occidentale depuis l'Antiquité.<sup>278</sup> L'idée de la décadence/dégénérescence sociale, liée à celle de la moralité (rôle corrompateur des richesses), est devenue graduellement un cliché.<sup>279</sup> Il est exploité pour sa commodité rhétorique à désigner des mesures politiques, économiques, sociales etc., que l'on considère d'un œil critique.<sup>280</sup> L'ethos discursif que le locuteur construit dans son discours cité sur « *la dégénérescence de l'époque* » dépend moins de son statut social dégradé de docker que de la construction de son image d'homme cultivé qui observe la société afin de donner sur elle une opinion globale et synthétique. La valeur rhétorique de cet ethos discursif insiste sur le conflit interne du personnage. En effet, le narrateur fait savoir au lecteur que les forces qui agissent sur le protagoniste sont ces deux identités qu'il est incapable de réconcilier, celle du docker et celle de l'intellectuel :

[5] Il avait le choix entre deux personnages : le docker, qui n'était qu'un être animal, mais qui vivait et payait son loyer ; l'intellectuel qui ne pouvait résister que dans un climat de repos, et de liberté de pensée.<sup>281</sup>

L'utilisation, par le narrateur, du verbe « choisir » présuppose aussi bien l'exercice du libre arbitre qu'une marge de liberté à la disposition du protagoniste. Le narrateur présente le métier de docker et le travail intellectuel comme deux propositions entre lesquelles le protagoniste a toute liberté de choisir. Mais le lecteur, qui est à la fois une instance de la communication littéraire et partie prenante de la

<sup>278</sup> Voir notamment le texte célèbre de Salluste dans le *Bellum Catilinae*, chap. X. : « Mais lorsque, grâce à l'effort et à la justice, la république eut grandi, que de grands rois eurent été vaincus par la guerre, que des peuplades barbares et des peuples immenses eurent été soumis par la force, que Carthage, rivale de l'empire romain, eut péri depuis la racine, lorsque toutes les mers et toutes les terres furent à notre disposition, la Fortune commença à faire rage et à tout bouleverser. » Le passage est cité dans l'article « Le discours de la décadence dans le *Bellum Catilinae* de Salluste : éléments d'une mise en forme du récit » de Catherine Sensal publié dans *Dialogues d'histoire ancienne* 4, 2010, p. 469-477.

<sup>279</sup> Plusieurs études font une référence particulière aux mouvements décadentistes, intellectuels et artistiques, qui se développent au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, période connue aussi sous le nom de « fin de siècle ». Bernard Valade, « Décadence », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/decadence/>

Dans son ouvrage *Decadence: a philosophical inquiry*, London, Faber and Faber, 1948, C.E.M (Cyril Edwin Mitchinson) Joad étudie quand et pourquoi des philosophes qualifient un monde de décadent. Après avoir mis en évidence son argument que toute société alterne entre progrès et décadence, il se permet, vers la fin de l'ouvrage, de spéculer lui-même sur le devenir décadent de l'Europe.

<sup>280</sup> Voir le sous chapitre à la page 6 « De l'usage du mot [décadence] » dans l'ouvrage de Julien Freund, *La décadence : histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984.

<sup>281</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 134.

société française extratextuelle, reconnaît le piège : le narrateur enferme le protagoniste dans un faux dilemme. Il met sur le même plan deux manières de se projeter dans l'avenir qui relèvent de deux champs de possibles complètement étanches. En effet, il revient au protagoniste d'opter non pas entre deux options professionnelles, mais entre deux classes sociales prédéfinies et hiérarchisées, entre lesquelles il n'existe pas ou peu de mobilité sociale. Un effet d'ironie apparaît alors à travers la discordance entre le point de vue du narrateur et le monde qu'il se propose de décrire. La dimension argumentative de cette distance ironique repose sur sa force de mettre en jeu un lieu commun : ceux qui occupent dans les années d'après-guerre le métier de docker n'ont pas véritablement d'alternatives professionnelles et ont peu de chance de briser le cercle vicieux de leur classe sociale. Le narrateur oppose en effet les aléas du métier déshumanisant du docker (« *être animal* »), aux conditions qui assurent le travail intellectuel (« *climat de repos* », « *liberté de pensée* »). Cette opposition entre le docker qui, pour survivre, doit travailler comme une bête de somme, et l'intellectuel dont la survie (« *pouvoir résister* ») dépend de la sécurité matérielle et physique et de la liberté, exprime la faille sociale qui sépare le parcours professionnel d'un docker de celui d'un intellectuel. Cette formulation est constitutive du caractère antinomique du choix dont est supposé disposer le héros qui aurait, en réalité, plus de chance de se laisser dépérir spirituellement, mais de survivre matériellement, que de s'épanouir intellectuellement, faute de moyens matériels.

En définitive, l'énoncé [4] constitue une séquence descriptive de l'état mental du héros, ainsi que de son isolement consécutif du monde social qui l'entoure. La voix ironique du narrateur, dans l'énoncé [5], insiste sur la dichotomie quasi-totale qui sépare le destin du docker de la classe intellectuelle. L'image du héros qui se dessine dans le discours du narrateur est celle d'un intellectuel que les contingences de la vie ont conduit, voire enfermé, dans un avenir de docker. La solitude dont se réclame le héros dans l'énoncé [4] (« *fuir ses camarades* » et « *se réfugier dans le silence* ») se rapporte certainement au trouble mental de Diaw Falla, un docker épuisé, mais désigne également la retraite dans laquelle doit se confiner Diaw Falla, l'artiste, s'il veut mener à bien son travail créatif.

### 4.3. LE TRAVAIL CONCRET DE L'ÉCRITURE OU LE SYNDROME DE LA PAGE BLANCHE

[6] *Il restait des heures à réfléchir devant son papier, et ce paupérisme mental, né de sa fatigue corporelle, ébranlait son système nerveux.*<sup>282</sup>

L'énoncé [6] donne à voir un protagoniste absorbé par sa réflexion (« *Il restait des heures à réfléchir* »). La valeur métonymique du mot « *papier* » renvoie à la matérialisation de la création littéraire. L'énoncé repose sur une logique de causalité : le métier de docker cause de la « *fatigue corporelle* » qui affecte le travail d'écrivain au point d'« *ébranler son système nerveux* ». Le narrateur fait ainsi apparaître le scénario de l'écrivain qui se confronte au spectre hideux de la page blanche. La logique de causalité qui sous-tend le discours du narrateur permet d'opposer le travail physique du docker à l'effort intellectuel de l'écrivain. Le narrateur en vient ainsi à enfermer le protagoniste dans une impasse. Sa pratique d'écrivain dépend de l'accomplissement du métier du docker qui rend impossible la pratique d'écrivain :

[7] *Il prenait en dégoût sa profession, en se demandant s'il ne lui était pas possible de trouver autre chose. Alors il prenait son crochet, le tournait, le retournait, passait son index sur la pointe acérée, et lui parlait comme à un être vivant. « Combien de tonnes as-tu soulevées ? Combien d'heures as-tu effectuées, dans combien de cales ? » Les maux de tête le prenaient. Il sentait en dedans, comme des épingles qu'on aurait enfoncées dans sa moelle. Pour ne pas consulter le docteur, il se disait que ces morsures dans son cerveau n'étaient que passagères.*<sup>283</sup>

Le narrateur met à l'imparfait aussi bien la description des gestes physiques et émotionnels du personnage. L'imparfait contribue à induire la vision du monde du personnage dont la « conscience s'englué dans les choses et le temps se dissout dans la description ou la répétition. »<sup>284</sup> Le recours à l'imparfait accorde ainsi à l'action sa dimension non achevée et non-dynamique.<sup>285</sup> Il donne à lire le passage en question comme une situation habituelle, routinière, de son activité intellectuelle d'écrivain.

La séquence narrative – construite à l'aide d'une série de verbes précédés par le pronom personnel *il* (« *il restait des heures...* », « *Il prenait en dégoût sa*

<sup>282</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 134.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>284</sup> Pour le rôle de l'imparfait dans le discours littéraire, je renvoie à : Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique*, p. 100 ; Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993 ; Oswald Ducrot, « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte* 60, 1969, p. 1-23 ; Émile Benveniste, « Les rapports de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p.237-250 ; Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973.

<sup>285</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique*.

*profession* », « *il prenait son crochet...* », « *Il sentait en dedans...* », « *il se disait que...* ») – met en place une succession d’actions et de réactions qui donne de la pratique littéraire l’image d’un processus créatif qui se dégrade. Les pensées qui défilent l’une après l’autre montrent la dérive de l’esprit créatif sous l’effet des problèmes de survie matérielle.<sup>286</sup> Ces pensées s’élaborent à travers une mise en scène particulière qu’il convient d’analyser plus en détails.

La voix du protagoniste se fait entendre ici par un monologue intérieur rapporté<sup>287</sup> qui, par l’effet de la citation, révèle son intimité psychique, le met sur le devant de la scène et soumet le récit à son point de vue.<sup>288</sup> Le fait de *tourner* et de *retourner* son crochet est un geste corporel, comme une pantomime, qui se rapporte au mouvement agité de la pensée de Diaw. Le geste qui en résulte oriente l’interprétation du discours direct que le narrateur met dans la bouche du protagoniste (« *Combien de tonnes as-tu soulevées ? Combien d’heures as-tu effectuées, dans combien de cales ?* »). La pantomime du protagoniste théâtralise son état d’esprit et constitue le dispositif discursif du monologue. La prise de parole que le locuteur adresse à lui-même permet de reconnaître chez lui aussi bien l’existence d’une perturbation mentale qu’une manière de l’atténuer. Il s’agit d’un scénario plus ou moins banal d’un homme porté à l’introspection dans une situation de dilemme si bien décrite auparavant par Carl Jung.<sup>289</sup>

Les implications psychologiques du monologue intérieur dans le discours littéraire ont été étudiées par Dorrit Cohn.<sup>290</sup> Cohn distingue les écrivains comme

<sup>286</sup> D’abord, le narrateur décrit un sentiment de répugnance et de lassitude du docker pour son métier (« *Il prenait en dégoût sa profession* »). À ce sentiment succède l’idée qui porte à espérer une amélioration des conditions de travail (« *en se demandant s’il ne lui était pas possible de trouver autre chose* »). Les pensées qui suivent donnent à voir un protagoniste dans un état d’échec. Il en résulte des lésions pathologiques que le narrateur indique en dernier lieu.

<sup>287</sup> La citation de la pensée du protagoniste fait référence aussi bien au sujet pensant à la première personne qu’au temps de l’histoire au présent grammatical. Je m’appuie ici sur les analyses de Dorrit Cohn de son ouvrage *La Transparence intérieure. Modes et représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. La notion de monologue intérieur rapporté est présentée dans l’introduction de l’ouvrage et fait l’objet de toute la deuxième partie.

<sup>288</sup> Voir, chez Dorrit Cohn, les deux premiers chapitres « modalités de la citation » et « citation et contexte » dans la deuxième partie de *La Transparence intérieure*.

<sup>289</sup> « Chacun, on le sait, a la particularité et aussi l’aptitude de pouvoir converser avec lui-même. Chaque fois qu’un être se trouve plongé dans un dilemme angoissant, il s’adresse, tout haut ou tout bas, à lui-même la question (qui d’autre pourrait-il donc interroger ?) : ‘Que dois-je faire ?’ ; et il se donne même (ou qui donc la lui donne en dehors de lui ?) la réponse. » Carl G. Jung, *Dialogue du moi et de l’inconscience*, Paris, Gallimard, 1964, p. 171.

<sup>290</sup> Cohn montre bien que même si le romancier n’est pas habituellement un psychologue professionnel, le choix qu’il fait des techniques destinées à dévoiler la vie intérieure de ses personnages s’inspire des tendances principales dans la recherche en psychologie. Elle oppose l’approche d’un Victor Egger qui se fonde sur une cohérence entre la pensée et le langage, à savoir que penser consiste à verbaliser, à

James Joyce, qui assimilent chez le personnage son expression verbale et sa pensée, des écrivains comme Marcel Proust et, plus tard, Nathalie Sarraute, qui s'intéressent à « ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime. »<sup>291</sup> Pour que toutes ces pensées fragmentaires, inexprimables, trouvent leur place à l'intérieur du discours littéraire, les romanciers, indique Cohn, « savent employer la syntaxe heurtée, le rythme syncopé, les interruptions et les métaphores paradoxales quand ils rapportent ce qui se passe dans un personnage à l'esprit troublé ou rêveur. »<sup>292</sup> Malgré leurs modalités différentes, les monologues intérieurs se ramènent, selon Cohn, à « deux principes stylistiques : l'abréviation syntaxique et l'opacité lexicale. »<sup>293</sup>

Mais à regarder de près le discours du protagoniste, le monologue intérieur qu'il énonce à voix haute (« *Combien de tonnes as-tu soulevées ? Combien d'heures as-tu effectuées, dans combien de cales ?* ») résiste au schéma théorique formulé par Dorrit Cohn : il ne comprend pas d'abréviation syntaxique ni d'opacité lexicale. Le protagoniste prend le ton interrogatif non pas pour marquer un doute, ni pour interroger son âme ou pour provoquer une réponse, mais pour donner plus de poids à son désarroi.<sup>294</sup> La tournure interrogative « *combien* » et l'amplification progressive qui résulte de la répétition de la question, jouent dans l'ensemble un rôle d'anaphore rhétorique dont l'objectif consiste à faire ressentir sa souffrance au lecteur. Effet d'accumulation provoqué par la superposition des trois paramètres : le poids soulevé, le temps travaillé, les cales vidées. Cette mise en scène énonciative, avec ses énoncés, rapprochent le monologue intérieur rapporté d'un monologue shakespearien théâtralisé. La théâtralisation du monologue intérieur du protagoniste permet d'accroître l'effet de pathétique. La dramatisation repose sur le dispositif visuel du lecteur qui, par la médiation du narrateur, donne sens à l'idée de « scène » théâtrale. Ainsi, le narrateur ne dit pas le tourment du personnage, il le montre de l'intérieur et de l'extérieur. Cette mise en scène implique une redistribution des rôles qui

---

celle d'un Henri Bergson pour qui la pensée s'opère indépendamment de tout processus de verbalisation.

<sup>291</sup> Cohn cite Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>292</sup> Dorrit Cohn, *La Transparence*, p. 104.

<sup>293</sup> *ibid.*, p. 115.

<sup>294</sup> Cet usage de la forme interrogative est compatible avec la définition de Pierre Fontanier pour la figure rhétorique de l'interrogation dans *Les Figures du discours*, Paris Flammarion, 1968, p. 368. Ou chez Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p. 18.



transforme le lecteur en spectateur actif. La construction visuelle et auditive de la scène, sa théâtralité, engage le lecteur à s'identifier au malaise du protagoniste.<sup>295</sup> Si Diaw, comme l'indique le narrateur, personnifie la pointe acérée (« *et lui parlait comme à un être vivant* »), c'est pour s'assimiler à elle : Diaw Falla et la pointe acérée font un.

Si le discours rapporté par un narrateur omniscient provoque une mise à distance par rapport aux faits relatés, le style direct qu'il met en œuvre par les citations, accentue l'effet de proximité et de réel. Le narrateur manipule ainsi le lecteur pour le mettre littéralement dans la peau du héros. On voit bien de la sorte que la démarche argumentative envisagée par le narrateur ne consiste pas seulement à *faire connaître* au lecteur l'état d'esprit du protagoniste, tel un journaliste qui rapporte un événement. Elle *fait vivre* l'horreur de l'exploitation de la main d'œuvre africaine. Mais le récit de cette expérience collective des africains travaillant sur les docks du port phocéén révèle également la démarche personnelle d'un individu qui s'efforce de se hisser au-dessus de son statut subalterne pour s'apparenter au rang supérieur des intellectuels.

L'analyse a montré, pour conclure, comment la logique de causalité qui soutend le discours narratif dans l'énoncé [6], le recours à l'imparfait et la théâtralisation du monologue intérieur rapporté dans l'énoncé [7], permettent de révéler deux aspects cruciaux de l'identité du héros que le narrateur développe corrélativement : la présentation du destin malheureux de Diaw Falla, le docker noir, est également la mise en scène de Diaw Falla, un écrivain au travail.

#### 4.4. LE ROMAN

Les chapitres précédents ont montré comment l'image de Diaw Falla l'intellectuel interagit avec l'image de Diaw Falla, le docker – la première est subordonnée à la seconde, c'est-à-dire, au statut social que la société française du roman accorde à l'homme noir. Les analyses ont surtout montré comment la figure du docker rapproche le héros du destin de son groupe d'appartenance, alors que le travail artistique qu'il exerce dans son enfermement le coupe de son milieu. L'analyse qui suit explore un aspect supplémentaire de cette séparation. Si un homme noir peut être

---

<sup>295</sup> Ce développement s'inspire de l'ouvrage de Marie-Thérèse Mathet (ed.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001. Voir notamment l'article de présentation, par Guy Larroux, intitulé « rhétorique et poétique de la scène », et l'article de Jean-Louis Cabanés « scène et pathos de l'écriture naturaliste ».

un écrivain-intellectuel – ce que le roman s’attache à montrer – il y a lieu de s’interroger sur la manière dont l’identité noire de Diaw s’introduit dans son écriture littéraire, d’autant plus que son texte se réclame effectivement de l’Afrique. L’examen des traits constitutifs de l’image d’auteur de Diaw Falla permettra d’évaluer sa singularité artistique à la lumière du texte littéraire, son deuxième roman, auquel il aboutit.

#### 4.4.1. UN ECRIVAIN MAUDIT ?

Dans le passage déjà analysé plus haut, le narrateur se fait une représentation bien particulière de l’intellectuel. Un « *climat de repos et de liberté de pensée* » est la condition *sine qua non* de la réussite de son travail. Cette vision du travail de l’écrivain est un cliché occidental. Pour soigner ses mots et ciseler son style, l’écrivain doit s’isoler au calme, à l’abri de l’agitation des foules. Cependant, le narrateur dément bientôt ce cliché. À cette image de l’intellectuel privilégié, enfermé dans sa tour d’ivoire, il substitue celle de l’écrivain maudit.

La figure de l’écrivain maudit est caractérisée par le type de rapport intime qui s’établit entre le cadre de vie et la personne physique et psychique du protagoniste. Diaw est victime d’une panne d’inspiration créatrice (son « *paupérisme mental* ») et d’une « *fatigue corporelle ébranlant son système nerveux* ». L’introspection désespérée ne fait qu’alourdir sa souffrance. Le travail de docker étouffe dans l’œuf l’effort artistique de l’écrivain et provoque une frustration chronique ; celle-ci s’exprime par l’image d’un être plongé dans une profonde affliction.

Le narrateur active ici deux scénarios auctoriaux. L’un et l’autre relèvent du mythe de la « malédiction littéraire ». Pascal Brissette, auquel j’emprunte cette expression<sup>296</sup>, remonte aux sources du mythe<sup>297</sup> pour démontrer sa prégnance dans l’imaginaire littéraire moderne. La pauvreté, l’exclusion sociale et la maladie représentent, dit-il, « le socle topique à partir duquel a pu s’ériger une croyance dans

<sup>296</sup> Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, 2008 [En ligne]. URL : <https://contextes.revues.org/1392>

<sup>297</sup> Si Jean-Luc Steinmetz donnait 1772 comme année d’apparition de ce mythe (la date à laquelle le poète royaliste Nicolas Gilbert publie son poème *Le Poète malheureux, ou Le Génie aux prises avec la fortune*), Brissette met en évidence le fait que des ensembles discursifs qui ont fait de la pauvreté, de la persécution et des maladies des moyens d’élévation intellectuelle, ont existé bien avant cette date. « le topos « grandeur/ souffrance » et des *topoi* plus spécifiques (pauvreté/vertu, persécution/mérite, mélancolie/génie etc.) ont alimenté les discours sur les malheurs du poète de l’Antiquité et tout au long du Moyen Âge, de la Renaissance et de l’Âge classique. » Pascal Brissette, *op. cit.* (voir le paragraphe 27 dans l’article).

le pouvoir bienfaisant de la souffrance sur la création littéraire et artistique. »<sup>298</sup> Dans le cas précis, les difficultés que connaît le jeune écrivain en devenir pour tout simplement survivre, suscite l'image mythique de l'écrivain maudit.

Une dimension importante du mythe manque cependant ici : pour un Rimbaud le « malheur est un Dieu », « le désordre de [son] esprit » est sacré et salvateur.<sup>299</sup> La torture du corps et de l'esprit féconde la création artistique.<sup>300</sup> Chez Diaw, le malheur n'est pas inhérent au processus créatif, bien au contraire. Alors que chez Rimbaud, la souffrance est source de création, pour Diaw, la création est une forme d'exorcisme. Diaw ne consulte pas le médecin pour soigner ses maux de tête (« *Pour ne pas consulter le docteur, il se disait que ces morsures dans son cerveau n'étaient que passagères* ») il les soigne lui-même par les mots de la création littéraire. L'histoire de Diaw n'est pas celle d'un « écrivain dont le génie inné entraîne le malheur ou [de celui] qui découvre son génie par le moyen de la souffrance. »<sup>301</sup> Il est question ici d'un autre scénario où la pratique littéraire de l'écrivain est une source de soulagement de la souffrance quotidienne qui l'accable. Une autre référence à la médecine invite à conclure dans le même sens quand Diaw exprime le désir de prendre un « médecin africain » comme héros d'un second roman. La progression thématique accorde au sens littéral du motif du médecin africain un sens symbolique qui suggère que la pratique littéraire permettrait de *guérir* le docker de sa solitude : « *il résolut de vivre avec [le médecin africain] ; il n'était plus seul, désormais* ».

Pour conclure, le malheur auquel Diaw semble voué par sa destinée de docker noir, active le scénario de la « malédiction littéraire ». Mais à l'opposé d'un Rimbaud pour qui la souffrance éveille un esprit artistique latent, chez Diaw, sa souffrance quotidienne de main-d'œuvre étouffe dans l'œuf son esprit d'artiste. Ce n'est pas grâce à la souffrance qu'il écrit mais malgré l'empêchement qu'elle lui oppose. Cet écart subtil par rapport au mythe de l'artiste maudit contribue à le renouveler. On

<sup>298</sup> Pascal Brissette, « Poète malheureux » (voir le paragraphe 12 dans l'article).

<sup>299</sup> La première citation est empruntée au prologue d'*Une Saison en enfer*. La deuxième, dont la formulation exacte est : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » est reprise du chapitre Alchimie du sang. Ce point est relevé dans l'article de Catherine Azoulay, « Psychose, douleur et création : des liaisons singulières », *Le Carnet PSY* 178, 2014.

<sup>300</sup> La première citation est empruntée au prologue d'*Une Saison en enfer*. La deuxième, dont la formulation exacte est : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » est reprise du chapitre *Alchimie du sang*.

<sup>300</sup> Voir l'article de Catherine Azoulay, « Psychose, douleur et création ».

<sup>301</sup> Pascal Brissette, « Poète malheureux », (paragraphe 34).

comprend pourquoi Brissette préfère employer l'expression plus générale de « malédiction littéraire » à celles, plus usitées de « mythe du poète maudit », « mythe du poète malheureux » ou encore « mythe de l'artiste maudit ». Brissette penche en fait pour une conception plus large du mythe qui veut rendre compte aussi bien de « sa constitution [que] de ses mutations au fil des XIXe et XXe siècles »<sup>302</sup>, telles qu'elles s'expriment à l'exemple du *Docker noir*.

Dans cette perspective, l'image du docker noir renforce l'image de l'artiste : Diaw écrit en dépit de la fatigue qui ébranle son esprit, sa vocation à devenir écrivain est si grande, si profonde, qu'elle l'aide à surmonter son effroyable condition. Cette présentation de la pratique littéraire de Diaw révèle un aspect important de sa personnalité intime : la littérature est une passion qui le brûle intensément dans son for intérieur. Si elle permet à Diaw – comme la critique littéraire ne manque pas de le souligner – de s'engager aux côtés de son peuple, il s'agit en premier lieu d'un appel intérieur profond, d'une démarche spirituelle et individuelle qui permet à Diaw de transcender dans l'immédiat son chemin de croix de docker noir. Cette disposition narrative illustre certes son identité collective de noir, mais révèle aussi bien la vocation unique d'un auteur à l'âme d'artiste.

#### 4.4.2. UN ECRIVAIN NOIR ?

Sur cette question, l'article de János Riesz, – « 'Le Dernier voyage du négrier Sirius'. Le roman dans le roman *Le Docker noir* » – est éclairant. Son originalité consiste dans l'analyse de la figure d'auteur qui s'esquisse dans et par le premier texte du jeune romancier. Riesz s'attache à montrer que *Le Dernier voyage du négrier Sirius* est une « énonciation spécifiquement africaine », enracinée dans la culture africaine, que Diaw substitue au discours européen sur l'Afrique. Riesz soutient dans cette perspective que le premier roman de Diaw ouvre le chemin à un nouveau roman africain ainsi qu'à son auteur. Curieusement, les conclusions de János Riesz ne sont pas vérifiées sur le deuxième roman de Diaw. Ce dernier est, en effet, novateur mais non pas pour la raison à laquelle pense Riesz. Diaw ne se réclame pas exclusivement du monde africain, son roman vise à reconfigurer le rapport entre la subjectivité africaine et l'africanité, c'est-à-dire les traits constitutifs d'une identité collective panafricaine, dont cette subjectivité est censée porter la marque. Plus concrètement, la thèse de Riesz – explorée de prime abord – fournit d'importantes pistes de réflexion

<sup>302</sup> Pascal Brissette, « Poète malheureux ». Voir la note de bas de page numéro 15.

sur la décision de Diaw de consacrer son deuxième roman à un « *médecin africain* » dont l'histoire se déroule « *dans le pays du mysticisme en Haute-Volta* ». La singularité artistique de Diaw Falla s'affirme dans la distance qui sépare l'image qu'il donne de son héros de l'image convenue, stéréotypée de l'Africain. Même si on admet que le discours littéraire de Diaw est un discours africain, la culture africaine dont se réclame son « *médecin africain* » déborde les limites géographiques du continent et de ses traditions.

#### 4.4.2.1. LE PREMIER ROMAN DE DIAW FALLA ET LA PROMESSE DE L'INNOVATION

Riesz étudie donc l'aspect innovant de la littérature africaine de Diaw Falla. Son étude met en relief a) l'idée d'une « *énonciation spécifiquement africaine* » : un locuteur africain adresse un discours proprement africain à un co-locuteur africain ; b) un substrat intertextuel sur lequel repose ce discours africain, et c) la dimension d'engagement de l'auteur de ce discours.

##### a) Une « *énonciation spécifiquement africaine* »

Pour étayer sa thèse, János Riesz adhère aux arguments développés par Hans-Jürgen Lüsebrink.<sup>303</sup> Pour ce dernier, le discours européen sur l'Afrique et son histoire est un discours allogène, produit de l'*extérieur*. Alors que les Européens se sont « *arrogé le monopole du discours à propos de tout ce qui concerne l'Afrique* », le premier roman de Diaw Falla est un discours produit de l'*intérieur* et représente en tant que tel un acte de « *réappropriation de l'Histoire africaine.* »<sup>304</sup>

Les métaphores topologiques, opposant une histoire *intérieure* à une histoire *extérieure*, une histoire d'*en bas* à une histoire d'*en haut*, participent, en plein XX<sup>e</sup> siècle, d'une réflexion savante sur l'importance politique du savoir historique. Celui-ci est étudié par rapport à la structure sociale, à ses valeurs et ses institutions ; il relève d'une construction discursive fondée sur un rapport de forces sociales, visant à leur perpétuation. À la version de l'Histoire racontée par les vainqueurs, que l'on assimile à la classe bourgeoise ou à une aristocratie privilégiée, des historiens et hommes de lettres se proposent de raconter l'histoire du « *peuple* », des vaincus, des dominés, afin

<sup>303</sup> Hans-Jürgen Lüsebrink, *Schrift, Buch und Lektüre in der Französischsprachigen Literatur Afrikas*, Tübingen, Niemeyer, 1990.

<sup>304</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 232.

d'inclure leurs voix dans le grand récit de l'humanité.<sup>305</sup> La version de l'histoire vue *d'en bas/de l'intérieur* ne se présente pas comme un complément à l'histoire traditionnelle vue de l'extérieur et d'en haut, mais plutôt comme une version alternative, voire concurrente.<sup>306</sup>

En effet, la question de l'histoire africaine qui mérite d'être racontée va de pair avec celle de la légitimité qu'il faut avoir pour la raconter. Il se met ainsi en place une concurrence des légitimités et du droit à la parole, problème qui se trouve au cœur de l'article de János Riesz. Son hypothèse, dans cette perspective, est que *Le Dernier voyage du négrier Sirius* est une « énonciation spécifiquement africaine »<sup>307</sup> ; à savoir que ce roman dans le roman représente un *discours africain*, produit *pour* les Africains (« la réappropriation de leur propre Histoire ») et *par* les Africains (dont l'auteur est le porte-parole). Vu dans le prisme de l'analyse du discours, Riesz met en relief le rapport d'interdépendance entre le locuteur et son énonciation : la subjectivité qui se manifeste à travers le discours laisse voir un statut social, une « voix » associée à un « corps énonçant » historiquement spécifié, celui de l'« écrivain africain ».<sup>308</sup> Selon J. Riesz, l'ethos de « l'auteur africain », développé dans le discours de Diaw, s'affirme principalement par la différence dont il se réclame par rapport au discours littéraire européen sur la traite des Noirs et l'esclavage.

## b) L'intertextualité

Pour mettre en évidence cette différence, Riesz étudie l'intertextualité dans le roman « Le Dernier voyage du négrier Sirius ». Il montre de façon convaincante comment le premier roman de Diaw Falla se démarque, d'une part, de la tradition du roman négrophile du 19<sup>e</sup> siècle<sup>309</sup>, de la mouvance contemporaine des œuvres

<sup>305</sup> Cette approche historique existe déjà au 19<sup>e</sup> siècle (voir par exemple l'ouvrage de John R Green, *A Short History of the English People* [1877]) mais prend son essor au 20<sup>e</sup> siècle avec les travaux de Marc Bloch et Lucien Febvre qui fondent dans les années 1920 l'École des Annales. Elle dominera le champ de la recherche historique avec les travaux d'un Fernand Braudel ou d'un Jacques Le Goff qui privilégient la perspective culturelle de l'histoire des civilisations. Dans le monde anglophone, il faut noter l'essai de E. P. Thompson *History from Below* (1966). Tous ces historiens et bien d'autres ont renversé la perspective historiographique traditionnelle.

<sup>306</sup> Le concept d'*histoire d'en bas* joue un rôle important dans le développement des théories postcoloniales qui se proposent de mettre en cause une vision hégémonique, occidentale, de l'histoire.

<sup>307</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 233.

<sup>308</sup> Je m'appuie pour ce développement sur l'article de Dominique Maingueneau, « Problèmes d'ethos », *Pratiques* 113-114, 2002, p. 61.

<sup>309</sup> À l'opposé de Bernard Mouralis qui assimile l'œuvre de Diaw à la tradition du roman négrophile du 19<sup>e</sup> siècle, à l'exemple de Tamango (1823) ou de Prosper Mérimée, Riesz insiste sur une rupture avec cette tradition. Tout en inspirant une émotion intense par le caractère tragique, injuste, de la traite,

publiées dans les années 1930-1940, évoquant la traite négrière et les marchands d'esclaves<sup>310</sup>, pour s'inscrire, d'autre part, dans la littérature africaine, à travers l'intertexte établi avec *Les Mamelles*, un récit de l'écrivain sénégalais Birago Diop, publié dans son premier recueil des *Contes d'Amadou Koumba* (1947).

La référence plus ou moins explicite au récit de Birago Diop exprimerait la volonté de l'auteur de nouer avec « l'héritage africain [de] la narration (orale) ». Les Mamelles, « ces deux bosses de la presqu'île du cap vert », ont une signification particulière dans la culture sénégalaise locale. Leur évocation confère au roman de Sembène une valeur symbolique qui, selon Riesz, oriente la lecture du roman selon une grille d'interprétation « africaine » et propose par là-même « une vision *de l'intérieur* en lieu et place de la vision superficielle que proposent la littérature géographique ou les romans d'aventures. »<sup>311</sup>

### c) Discours littéraire et engagement social

Cette vision de *l'intérieur* est aussi celle qui caractérise la manière dont Sembène manie le thème de l'esclavage qu'il exploite à l'instar d'autres auteurs africains et antillais de la première et de la deuxième génération.<sup>312</sup> Riesz soutient que par le choix de consacrer *le roman dans le roman* au sujet de la traite négrière, Sembène établit un lien historique entre le temps de l'Empire français et l'époque

---

l'œuvre de Mérimée entérine la hiérarchie entre deux « civilisations » différentes, l'une supposée primitive, l'autre supérieure. (Chez Mérimée, explique Riesz, « la lutte pour la survie et le massacre de l'équipage blanc montrent l'incapacité des Noirs à sortir de leur situation désespérée par leurs propres moyens. » Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 236) Chez Ousmane Sembène et son double Diaw Falla, « la mise en scène de la traite négrière tourne à l'accusation contre [ce] système inhumain. » (p. 236)

<sup>310</sup> Riesz étudie quelques passages de ces romans (Théodore Canot, *Les Aventures d'un négrier* (1931), Roger Vercelet, *Ange-Marie, négrier sensible* (1938), Edouard Corbière, *Le Négrier* (1936 [1832])). Il montre que l'image du Noir y est compatible avec une « ethnologie esclavagiste » qui, depuis le siècle des Lumières, s'intéresse au physique des Noirs pour ses caractères esthétiques (sublime beauté ou laideur absolue), pour sa force physique, son adaptabilité et malléabilité sous le joug de l'esclavage ainsi que sa capacité au travail forcé ou son aptitude au combat dans les guerres coloniales. La mise en scène de la grande variété des esclaves noirs – variété des origines géographiques, de l'organisation et des structures sociales, des métiers exercés, des cases et des habitats, variété des expériences historiques, de l'aspect physiologique et des langues, – permet à Diaw de mettre en cause ces stéréotypes dominant la littérature populaire française et de réévaluer l'histoire africaine à sa juste valeur. La démonstration de la « la grande richesse humaine, culturelle et sociale du continent africain » s'oppose à « l'appauvrissement destructeur qui signifie pour tous ces hommes leur réduction au statut unique d'esclave, évalué pour sa valeur marchande, son aptitude au travail et sa docilité. » (Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 239-40)

<sup>311</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 243. Riesz rejette ainsi l'accusation de plagiat lancé contre Sembène par Lamine Diakhaté dans le numéro 13 de la revue *Présence Africaine* (1957).

<sup>312</sup> Riesz rappelle notamment *Le Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, le recueil de poèmes *Bois d'ébène* de Jacques Roumain (1945), *Chants d'ombre* et *Hosties noires* de Léopold Senghor.

coloniale. Ce lien historique lui permet aussi bien d'envisager la condition des Noirs de Marseille comme « la conséquence de la longue histoire d'oppression et d'asservissement subie par tout un continent » que de se positionner, à l'instar de son double dans le roman, comme les « porte-parole de leurs frères de race et de classe. »<sup>313</sup> Par-là, le romancier problématise dans son discours littéraire les tâches d'un écrivain engagé dans une société française qui lui est hostile du fait de son altérité raciale et sociale. Le choix d'écrire un roman sur l'esclavage est ainsi relié au désir de l'auteur de « méditer sur sa situation d'homme africain, avec son histoire et ses perspectives d'avenir. »<sup>314</sup>

Pour conclure, la prise de parole de Diaw représente autant un discours africain sur l'esclavage qu'une légitimation de ce même discours. L'écriture sur l'esclavage soumet l'auteur à la double concurrence des discours sur l'histoire africaine et des légitimités de la parole. S'il doit composer, comme l'explique Bernard Mouralis, avec les livres européens sur l'Afrique – un corpus fait de livres d'Histoire, de récits de voyages, de romans coloniaux etc., – « Le Dernier négrier Sirius », dit Riesz, est une prise de position de l'auteur africain vis-à-vis de ce corpus. Cette prise de position s'avère une étape incontournable sur la voie de la reconnaissance d'une nouvelle histoire africaine ainsi que de celle de son auteur : « avant d'écrire leurs 'propres' livres et de s'approprier le 'pouvoir symbolique' (dans le sens de Pierre Bourdieu), il fallait attaquer, détruire, démontrer et déconstruire les versions littéraires de l'Histoire », celle, en l'occurrence, « de la traite et de l'esclavage avec leurs répercussions sur la conscience et l'imaginaire des Noirs dans leurs luttes actuelles. »<sup>315</sup> *Le Docker noir* entre de plain-pied dans cette lutte sociale où son auteur se veut acteur engagé. « Le théâtre de l'écriture » autour du premier roman de Diaw Falla est à la fois, selon Riesz, une tentative de « dépasser la vieille littérature sur l'Afrique » et une illustration de « ce qu'il faudrait mettre à sa place. »<sup>316</sup>

De cette conclusion de Riesz, je retiens l'importance qu'il accorde au premier roman de Diaw Falla pour le rôle qu'il joue dans le changement du champ littéraire. En effet, Riesz inscrit le premier roman d'Ousmane Sembène et celui de son héros,

---

<sup>313</sup> János Riesz, « 'Le Dernier voyage' », p. 226.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>316</sup> *Ibid.*



dans une linéarité présumée des discours littéraires sur l’Afrique. Cette linéarité est délimitée par deux axes temporels : un *avant* « écrire leurs ‘propres’ livres » présuppose un *après*, où les Africains écrivent « leurs propres livres » ; une « vieille littérature sur l’Afrique » présuppose l’introduction dans le champ littéraire d’une *nouvelle* littérature sur l’Afrique, écrite, cette fois-ci, par les Africains.

En suivant ce raisonnement de Riesz, le lecteur pourrait s’attendre à ce que le deuxième roman de Diaw Falla représente la réalisation achevée d’une littérature africaine originale – écrite par un Africain et enracinée dans un univers de discours exclusivement africain, le seul qui soit apte à lui conférer un « pouvoir symbolique », rendant possible son émergence et son développement. Mais Riesz n’en fait pourtant aucune mention.

L’article reste également évasif sur un problème fondamental que son auteur pose d’emblée et qui mérite pourtant notre attention. Riesz ne résout finalement pas le paradoxe entre l’argument qu’il soutient, d’une part, selon lequel « Le Dernier négrier Sirius » est une « énonciation spécifiquement africaine », et, d’autre part, le succès que le roman obtient auprès d’un public chauvin qui le prend par erreur pour de la « littérature française » écrite de la main d’une écrivaine française. Non seulement le lecteur français ne reconnaît pas l’existence d’une subjectivité africaine à la source du discours, il la remplace par celle d’une « grande écrivaine française ». En d’autres termes, l’ethos d’auteur africain sur lequel insiste Riesz n’est pas identifié comme tel par les lecteurs français. Pour eux, l’ethos d’auteur qui se construit dans le discours est conforme à l’ethos préalable de l’écrivaine française, Ginette Tontisane, favorable dans ses romans précédents à la lutte des classes et des peuples dominés. (« *Elle avait déjà écrit deux livres, l’un sur la vie des paysans, l’autre sur la Résistance* »).<sup>317</sup>

Dans cette optique, un « discours spécifiquement africain » qui passe pour de la « littérature française » peut avoir des conséquences contradictoires : il peut accroître l’image raciste du lectorat français, incapable d’admettre qu’un Noir puisse écrire aussi bien qu’un Blanc ; il peut aussi, inversement, démontrer que l’identité collective africaine-noire de l’auteur n’a pas ou a peu d’incidences sur le discours tenu sur l’Afrique. L’analyse du discours narratif, porté sur le deuxième roman de Diaw, confirme cette dernière hypothèse. Son image d’auteur n’y est pas compatible avec l’ethos préalable d’« auteur africain », sur lequel insiste Janos Riesz dans son article.

---

<sup>317</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 29.

Dans cette perspective, le deuxième roman de Diaw Falla suscite notre intérêt pour les conséquences rhétoriques et argumentatives qu'il peut avoir sur la conquête de la légitimité de son auteur.

#### 4.5. LE DEUXIEME ROMAN (EN GESTATION) DE DIAW FALLA

*Dans son deuxième livre, il s'agissait d'un médecin africain. Il résolut de vivre avec lui ; il n'était plus seul, désormais. Les péripéties du roman se passaient dans le pays du mysticisme en Haut-Volta, entre Ouagadougou et Fadamougou. Il n'avait jamais mis les pieds dans ces endroits, et fit appel à Paul Sonko qui connaissait cette région. Ce dernier, abattu par sa propre douleur, ne lui apportant pas ce qu'il désirait, il commanda une carte de l'Afrique et compléta sa documentation par un livre de médecine sur les maladies coloniales. L'idée était bonne ; avec une persévérance inlassable, s'y donnant à cœur joie, il ébauchait son œuvre.<sup>318</sup>*

À vrai dire, le narrateur donne peu de précisions sur le deuxième roman de Diaw Falla mais le peu qui est dit est très significatif, particulièrement le choix de situer son « médecin africain » dans « le pays du mysticisme en Haute-Volta ».

Qualifier ce pays d'Afrique de « mystique », c'est faire référence à une longue tradition de la pensée européenne qui distingue entre une conception rationnelle, agnostique, voire positiviste, du rapport entre l'homme et le monde et une « affirmation d'une expérience vécue et intuitive du divin, de l'éternel, de l'infini ».<sup>319</sup> Définir ce pays d'Afrique par le terme de « mysticisme », c'est conférer à ses habitants aussi bien des croyances et des pratiques qui se donnent pour objet l'union intime avec l'au-delà (la force vitale, la nature, etc.) qu'un ensemble de dispositions psychiques qui conditionnent la réussite de cette union. À en croire le narrateur, Diaw accorde ainsi à l'Afrique cette même image primitiviste qui domine, durant l'époque coloniale, les sciences humaines et sociales, à travers notamment la nouvelle science ethnologique, la littérature coloniale et plus tard, celle de la Négritude.<sup>320</sup>

Le mysticisme est constitutif du concept de « pensée/mentalité primitive » cher aux ethnologues français à l'exemple de Théodule Ribot et Lucien Lévy-Bruhl.<sup>321</sup> Ceux-ci donnent droit de cité à la diversité des cultures en s'opposant aux

<sup>318</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 134-5.

<sup>319</sup> Voir l'article *Mysticisme* par Gisèle Séginger, dans le Dictionnaire du littéraire de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éds.), Paris, PUF, 2002, p. 401-402.

<sup>320</sup> Pour les étroits rapports de dépendance entre science ethnologique et anthropologique et politique coloniale, voir l'ouvrage de Gérard Leclerc *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972.

<sup>321</sup> Je m'inspire pour ce développement de l'ouvrage d'Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale et Barack Obama*, Cabris, Sulliver, 2010. Mangeon retrace

tendances évolutionnistes pour lesquelles l'homme noir n'a ni culture ni histoire. Les ethnologues français défendent désormais l'existence des cultures africaines. Ils pensent tout particulièrement à la « mentalité primitive » qui constitue ces cultures, dont le substrat, selon eux, est une logique non plus intellectuelle, mais affective. Les aspects mystiques des pratiques culturelles africaines ont une place centrale dans la recherche ethnologique à la française d'autant plus que cet intérêt scientifique est sévèrement critiqué par l'école britannique de l'anthropologie sociale, qui se propose de renouveler le champ de la recherche par de nouveaux concepts théoriques et outils méthodologiques pour remplacer, ceux, démodés, de l'école française.<sup>322</sup>

En ce qui concerne le discours littéraire, Léon Fanoudh-Siefer a démontré – il y a bien des années – le rôle constitutif du préjugé mystique dans la littérature coloniale et, plus important encore, le rôle que celle-ci a joué dans la propagation du préjugé au sein de la société française de l'époque :

Telle est la vision de l'Afrique noire que nous propose la littérature coloniale : un pays préhistorique et désolé pour les uns, un pays de soleil et de mort pour les autres ; elle enchante quelques-uns, rebute la plupart. D'autres veulent y soupçonner des mystères infinis et impénétrables qu'ils se gardent bien de percer. (...) Pendant ce temps, en France, l'Afrique noire s'est installée solidement dans le subconscient collectif comme le pays mystérieux où l'on est victime de toutes sortes de maladies inconnues et horribles, de sortilèges et des poisons des sorciers, sinon de la cruauté de ses fauves.<sup>323</sup>

---

l'histoire et l'évolution de trois principaux courants de recherche ethnologique et anthropologique qui se sont intéressés à la « pensée primitive ». Étudiant leurs pôles d'influences et d'innovations, il souligne une cohérence là où ces courants restent polarisés « par les habitudes conceptuelles mises en place avec la rhétorique de l'altérité, où l'autre se trouve constamment essentialisé dans sa différence ou bien tout simplement réduit au même. » (p. 44)

<sup>322</sup> Par opposition à la recherche des anthropologues français « en fauteuil » s'inspirant des textes des voyageurs « qui notaient ce qui leur paraissait curieux, barbare et sensationnel », Edward Evans-Pritchard initie des études sur le terrain. Celles-ci lui permettent de rompre « avec l'un des principes fondamentaux de la rhétorique de l'altérité, à savoir la mesure du thôma – cette curiosité pour des pratiques insolites ou de prime abord incompréhensibles. » (p. 53) Evans-Pritchard constate ainsi : « en donnant une attention exagérée à ce qu'ils [les voyageurs] considéraient comme de curieuses superstitions occultes et mystérieuses, les observateurs avaient tendance à faire un tableau ou le mystique (au sens où l'emploi Lévy-Bruhl) occupait beaucoup plus de place qu'il n'en a en réalité dans l'existence des peuples primitifs, de sorte que le monde du quotidien, du bon sens empirique, de l'ordinaire, semblait n'avoir qu'une importance secondaire, et l'on représentait les indigènes comme des êtres puérils, qui avaient besoin d'une administration paternelle et du zèle des missionnaires, surtout si l'on avait la bonne aubaine de découvrir quelques traces d'obscurité dans leurs rites. » (Edward Evans-Pritchard, *La Religion des primitifs à travers les théories des anthropologues*, Paris, Payot, 1971 [1965]. Cette « rupture épistémologique » entre l'école française et le courant britannique est étudiée par Anthony Mangeon dans la première partie de son ouvrage *La Pensée noire et l'Occident*.

<sup>323</sup> Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale)*, Paris, C. Klincksieck, 1968, p. 146.

Hommes de lettres ou de sciences théorisent ainsi la notion de « pensée primitive » à partir d'une vision manichéenne entre monde noir et monde blanc. Le caractère mystique attribué à l'« âme nègre », opposé à la pensée rationnelle des civilisés inspire non seulement les romanciers coloniaux, qui en font un thème récurrent pour fasciner le lecteur français avec l'altérité africaine, mais inspire aussi les écrivains africains de la négritude. Des critiques littéraires ont déjà rapproché la poésie de Senghor des thèses des ethnologues européens.<sup>324</sup> Ceux-ci considèrent le couple du primitif-mystique « comme des faits qui peuvent nous apprendre quelque chose sur les pouvoirs de l'esprit humain. »<sup>325</sup> Sous la houlette de la science ethnographique et la bibliothèque coloniale, Senghor met en valeur le caractère mystique de l'âme dans toute son œuvre poétique et théorique.<sup>326</sup>

Ce bref examen nous permet d'apprécier les liens d'intertextualité que le deuxième roman de Diaw Falla entretient avec l'interdiscours européen à travers notamment les sciences humaines et sociales, la littérature coloniale et celle de la Négritude. De toute évidence, le deuxième roman de Diaw se prête mal au modèle romanesque de János Riesz. S'il n'atteint pas le stade supposé d'autonomie relative par rapport au roman européen, comme le voudrait Riesz, c'est parce que son auteur, Diaw Falla, ne semble pas se soucier de privilégier des « discours spécifiquement africains » au détriment des discours européens. Au contraire, le cadre géographique de l'Afrique mystique, qui relève bel et bien d'un imaginaire européen, influe sur la figure du « médecin africain » et problématise son identité. Celle-ci présuppose, à l'époque coloniale, le parcours des « évolués » qui appartiennent à la mince couche des Africains privilégiés que l'administration coloniale a secrétés au moyen du système scolaire. Ces deux détails superficiels en apparence – le premier indique un milieu narratif (l'Afrique mystique), le second précise l'identité culturelle et professionnelle du protagoniste (médecin africain) – se rapportent à des lieux sociaux et à des cadres institutionnels. Le lecteur peut y repérer plus ou moins aisément une situation conflictuelle sur laquelle s'appuierait éventuellement tout un processus de « mise en intrigue » développée par l'auteur. Une tension apparente s'exerce en effet

<sup>324</sup> Voir par exemple chez Lilyan Kesteloot dans son *Histoire de la littérature négro-africaine*.

<sup>325</sup> Je renvoie pour cette citation à l'article de Frédéric Keck, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *Methodos* 3, 2003, p. 137-157. URL : <http://methodos.revues.org/111>

<sup>326</sup> Et cela depuis « Ce que l'homme noir apporte » publié en 1939 dans la revue *Présences* jusqu'aux « Eléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », article paru dans la revue *Présence africaine* (24-25) à la suite du deuxième congrès des écrivains et artistes noirs, tenu à Rome en 1959.

entre le mythe de la modernité, incarné en l'occurrence par l'image de l'Africain évolué, et le mythe de l'Afrique mystique. Cette tension donne sa dynamique dramatique à l'intrigue : un des principes opposés doit l'emporter.<sup>327</sup>

Les différentes études sur la littérature africaine ont démontré les clivages coloniaux entre la ville et le village, la modernité et la tradition, l'homme blanc et l'homme noir, sur lesquels les écrivains africains ont insisté au point que cette tendance s'est muée en convention littéraire.<sup>328</sup> Les différents types de clivages coloniaux deviennent éléments constitutifs d'une intrigue conventionnelle qui a pour objectif de représenter fidèlement la réalité sociale et politique en Afrique. Comme toute autre convention littéraire, cette intrigue-là « constitue le pacte, tacite ou explicite, qui régule la *mimésis* et permet la coordination (...) d'une stratégie d'écriture ou d'une pratique de lecture. »<sup>329</sup> Elle est présente dans le célèbre roman d'un autre écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë* (1961) qu'il convient d'évoquer comme cas d'espèce.

Ce roman exprime, à en croire Jacques Chevrier, « l'opposition en terme de choix entre d'une part le rationalisme matérialiste qui a pour objet la conquête et la domination de la nature par l'homme, ou d'autre part le mysticisme qui a pour but la recherche de l'harmonie entre Dieu, l'homme et la nature. »<sup>330</sup> Mais si, chez Hamidou Kane, la mort du protagoniste Samba Diallo représente l'impossibilité de concilier la culture occidentale des colons et la culture Africaine de ses ancêtres, cette fin dramatique qui résulte, selon Chevrier, du refus de l'Occident, ne s'impose pas pour le deuxième roman de Diaw Falla. La comparaison avec les sources de documentation dans laquelle puise l'auteur, Diaw Falla, pour écrire son roman, laisse entendre que le clivage traditionnel entre l'Afrique et l'Europe est dépassé dans ce roman.

---

<sup>327</sup> Je me réfère à la définition de la notion d'« intrigue » de Boris Tomachevski dans son article « Thématique » apparu dans Tzvetan Todorov (éd.) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965. Tomachevski explique que la situation du conflit inhérente au roman « suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. » (p. 273) Cette étude fut référencée par deux ouvrages consultés pour la rédaction de cette analyse. Le premier est l'article de Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* 18, 2010, URL : <http://narratologie.revues.org/6085>, et le deuxième est le livre de Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck – Duculot, 2009, p. 171.

<sup>328</sup> Garnier Xavier, « le roman africain d'expression française », dans : Charles Bonn, Xavier Garnier et Lecarme Jacques (dir.), *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, Hatier/AUPELF-UREF, 1997.

<sup>329</sup> Voir l'article « conventions » dans l'atelier de théorie littéraire sur le site *Fabula* <http://www.fabula.org/atelier.php?Conventions>

<sup>330</sup> Jacques Chevrier, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2004 [1974], p. 116.

En effet, Diaw ne dépend pas des sources d'information sur la région que peut lui apporter son ami africain Paul Sonko. Autrement dit, le roman qu'il écrit ne puise pas dans une histoire africaine de *l'intérieur* mais dans celle écrite dans une perspective européenne. La carte de l'Afrique a, dans cette optique, une forte valeur symbolique, eu égard notamment à l'obsession coloniale des géographes européens de remplir les blancs sur la carte du Continent noir. Dans la même mesure, le fait de consulter un livre sur les « maladies coloniales » n'est pas un geste anodin. La notion de « *maladies coloniales* », nous l'avons vu plus haut chez Fanoudh-Siefer, est enracinée dans un discours européen qui donne de l'Afrique une image péjorative, celle d'un « pays mystérieux où l'on est victime de toutes sortes de maladies inconnues et horribles, de sortilèges et des poisons des sorciers, sans parler de la cruauté de ses fauves. »<sup>331</sup>

Pour conclure, l'image d'auteur dessinée par le discours du narrateur a comme corollaire de rejeter, d'une part, la voix du « peuple africain », incarnée ici par le personnage de Paul Sonko, et d'intégrer, d'autre part, le savoir colonial. Le détail en apparence anecdotique – « Il [Diaw] n'avait jamais mis les pieds dans ces endroits » – expliquant l'aide demandé à Paul, prend une dimension argumentative importante : elle consiste à questionner une idée reçue qui fait de l'écrivain africain, comme l'indique Romuald Fonkoua, « celui qui incontestablement, par le seul fait d'être africain, connaîtrait mieux l'Afrique noire que quiconque. »<sup>332</sup> La structure grammaticale – sujet (Diaw Falla) + verbes d'action (« faire appel à », « commander », « compléter ») + complément – permet de *décrire* les préférences de l'auteur. Et pourtant, le discours descriptif du narrateur ne se veut pas une simple représentation de la vie artistique du héros : les éléments doxiques, les lieux sociaux et institutionnels sur lesquels repose le discours, débordent de toutes parts son apparence descriptive, factuelle. La dimension argumentative de cette séquence descriptive permet ainsi au lecteur d'induire à l'égard du deuxième roman de Diaw que, des deux mythes opposés – le mythe de la modernité et celui de l'Afrique mystique – le premier, selon les mots de Boris Tomachevski, l'importerait sur le second.<sup>333</sup> D'une

<sup>331</sup> Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du Nègre*, p. 74.

<sup>332</sup> Romuald Fonkoua, « Relire le Docker noir », p. 238.

<sup>333</sup> Les traits de ce conflit entre tradition et modernité se précisent 25 pages plus loin : « les jours s'écoulaient, sans lui apporter du nouveau. Diaw espérait finir son deuxième livre cet été. Ne trouvant

certaine manière, Diaw réalise, par son discours littéraire, déjà dans les années 1950, la « rupture épistémologique » que les ethnologues à l'exemple d'un Evans-Pritchard, n'accompliront qu'au milieu des années 1960. Diaw confronte son héros, le « médecin africain », aux institutions sociales traditionnelles qui gouvernent la société africaine, dont le sorcier est une des figures de proue. Cette confrontation entre un « médecin africain » qui ébranle les assises de la tradition et le sorcier qui la défend, est aussi une manière originale de battre en brèche le stéréotype essentialiste, répandu, de l'Africain qui ne saurait qu'incarner la sagesse occulte, mystique, de sa culture africaine, plusieurs fois millénaires. Diaw, comme Evans-Pritchard, refuse cette convention et la remplace par une nouvelle. On peut dire, à l'encontre de la thèse de J. Riesz, que la « littérature africaine » de Diaw ne veut pas rompre avec le discours littéraire français, mais l'assimile, l'élargit, ou même le retourne, d'autant plus qu'il œuvre en terrain français et cherche finalement sa reconnaissance auprès d'un lectorat français. Le thème de l'Afrique « mystique » participe tout autant de la contestation d'un Occident colonial et conservateur que de la valorisation d'une culture africaine moderne et progressiste.

Pourquoi *Le Dernier voyage du négrier Sirius* – ce discours « spécifiquement africain », selon Riesz, – devait-il passer, aux yeux du lecteur français, pour de la « littérature française » ? Le lecteur français, aussi raciste qu'il soit, aurait-il du mal à reconnaître dans le texte de Diaw la rupture entre deux discours distincts, européen et africain ? La « vision africaine de l'intérieur » que Riesz s'efforce de dégager du premier roman, se dissimule derrière un langage poétique qui s'inscrit, malgré tout, dans la tradition de la « littérature française ». Il convient de rappeler, sur ce point, avec Xavier Garnier, que « le roman francophone africain est l'écume d'un immense océan narratif plurilingue » et qu'écrire un roman, explique Garnier, c'est s'inscrire dans un genre de discours littéraire déjà bien constitué en Europe, où tout romancier, qu'il soit européen, africain ou autre, cherche des modèles et des références pour son œuvre.<sup>334</sup>

Dans cette perspective, l'on ne saurait réduire la « littérature française » au rôle qu'elle a pu jouer dans la conquête coloniale ou dans la propagation des préjugés raciaux. Dans la même mesure, l'œuvre de Diaw ne vise pas à chanter les louanges de

---

plus d'embauche, il se consacre à ses notes. Pour la troisième fois, et la dernière, le médecin et le sorcier s'affrontèrent, moment dramatique. » Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 159.

<sup>334</sup> Xavier Garnier, « le roman africain d'expression française », *Op.cit.*

la littérature française, ni à reproduire le clivage entre l'Occidental et le reste du monde (« the west and the rest ») mais, au contraire, à le dépasser.

#### 4.6. LES MOMENTS DE DISTRACTIONS QUI SUIVENT LE TRAVAIL CREATIF

Le narrateur inscrit le roman aussi bien que son auteur dans l'univers des discours européens. Ce que montre la description des promenades nocturnes que Diaw a l'habitude de faire parfois après son repas du soir.

*Quelquefois après le travail, son repas fini, il se promenait à travers la ville en des randonnées sans but fixe. Sous les averses, les rails des trams, en longues lignes parallèles, luisaient comme des lames. Le goudron mouillé renvoyait les feux des ampoules. Souvent l'aube le surprenait : vite, il rentrait, se changeait et reprenait son labeur de bête de somme.<sup>335</sup>*

La description du cadre (la ville de Marseille) et l'action qui s'y déroule permet au narrateur de relier l'image de Diaw à celle d'un écrivain déambulateur et de l'insérer ainsi dans la longue histoire littéraire française à l'instar d'autres « artistes flâneurs ». Alain Vaillant étudie ce scénario littéraire dans son ouvrage sur la *Crise de la littérature – Romantisme et modernité* :

C'est un lien réel, d'ordre métonymique, qui rapproche la littérature et la marche. On pourrait rappeler, indifféremment, les longues promenades de Hugo, Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, ou les déambulations citadines de Balzac, Baudelaire, Nerval. La promenade, à Paris ou à la campagne, seul ou à plusieurs, participe des rituels auctoriaux et, surtout, de la création littéraire – comme une sorte informe d'avant-texte, d'après-texte ou de péri-texte.<sup>336</sup>

Le narrateur ne se contente pas de dire l'aspect spontané (« sans but fixe ») des promenades. En effet, Diaw obéit au seul mouvement de la marche que même « les averses » ne peuvent interrompre. Le déictique spatial « sous les averses » et les verbes de perceptions *luire* (« comme des ampoules ») et *renvoyer les feux* (« des ampoules ») révèlent une focalisation à travers Diaw Falla qui, la tête penchée à cause de la pluie, oriente son regard vers le bas où il perçoit les lueurs scintillantes des rails du tram et du bitume mouillé. L'effet de désorientation spatiale est doublé par une désorientation temporelle quand le narrateur révèle la surprise du personnage devant l'arrivée du jour (« Souvent l'aube le surprenait »). De cette manière le narrateur fait

<sup>335</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 135.

<sup>336</sup> Alain Vaillant, *La crise de la littérature - Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 177.



vivre au lecteur l'esprit agité d'un artiste à la recherche d'inspiration. Les lumières de la rue suggèrent les illuminations de la conscience artistique. Le déplacement physique est lu comme une métaphore du cheminement intellectuel. L'errance de l'homme renvoie à l'errance de son esprit. Le lecteur peut alors reconnaître le *topic* de la promenade d'esthète au cours de laquelle, perdre le sens de l'orientation dans l'espace et dans le temps permet au narrateur de décrire et de représenter Diaw Falla dans la quête de l'inspiration.<sup>337</sup>

### **CONCLUSION : DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS – AVEC OU CONTRE LA NEGRITUDE ?**

Avant de traiter la question de l'image de l'auteur Ousmane Sembène et la place qu'il désire occuper dans le champ littéraire, il n'est pas inutile de résumer les points essentiels à retenir à ce stade de notre recherche.

Dans un premier niveau, apparent, ce roman à thèse exprime une visée argumentative démontrant à l'encontre des préjugés raciaux qu'un homme noir peut être un bon écrivain. Derrière cette thèse patente se profile une réflexion sur l'identité collective noire et son emprise sur l'individu isolé en général et, plus particulièrement, sur son statut social d'écrivain. Si un noir peut être un bon écrivain, quel sens donner à la notion d'identité noire, d'écrivain noir et, plus généralement, de littérature noire/africaine ?

Ma recherche a montré comment cette dimension argumentative du roman s'élabore par les nombreuses voies du discours rapporté donnant substance à l'identité individuelle du héros. Je me suis proposé de montrer, dans la première partie, comment s'opère le jeu qui s'établit entre les actants du procès. Dans une présentation théâtrale, le narrateur renvoie la parole aux énonciateurs qui s'expriment à partir d'univers de discours hétérogènes. L'analyse argumentative a suivi cette démarche en repérant les moyens mis en œuvre par les deux parties prenantes. L'accusation œuvre pour une condamnation en mobilisant des arguments racistes, la défense est mue par des idées progressistes.

Dans ce cadre, l'analyse a révélé une autre dimension de la disposition narrative du procès, dont l'effet est un changement dans l'image de l'accusé. Il est

---

<sup>337</sup> Je renvoie ici aux propos de Dominique Maingueneau sur la notion de *topic*. (*Pragmatique pour le discours littéraire*, p. 43) Il montre comment le narrateur de L'Œuvre d'Émile Zola exploite le scénario de « l'artiste flâneur » quand il décrit le passage de Claude, le personnage principale, en tout début du roman, devant l'Hôtel de ville.

d'abord réduit au silence et donc incapable de manifester son identité individuelle, que les autres – le procureur, les témoins, le juge, l'auditoire – prédéterminent au moyen des stéréotypes, péjoratifs, attachés à son identité collective noire. Puis, prenant la parole, Diaw Falla construit un ethos discursif particulier. Il pulvérise les généralisations racistes par son talent oratoire et s'impose face au président comme un adversaire compétent. Ce faisant, il élargit le champ des possibles en s'affirmant, même momentanément, comme l'auteur éventuel du « Dernier voyage du négrier Sirius ». La dimension individuelle de son identité – un homme courageux, habile et intelligent – est constitutive de sa légitimité d'écrivain.

Les analyses textuelles, dans la deuxième partie, ont suivi la manière dont la construction romanesque de l'identité du héros, par ses multiples facettes, dévoilent, aux yeux du lecteur, l'innocence<sup>338</sup> d'un homme n'ayant plus rien à voir avec l'image stéréotypée, réductrice et péjorative, du nègre-criminel. La riche personnalité de Diaw annihile l'accusation fondée sur une idéologie raciale. À un autre niveau, les images attribuées à Diaw par le narrateur ou l'ethos que le héros se construit dans son discours, révèlent un individu au caractère bien trempé, qui refuse de se fondre dans la masse et échappe à l'emprise des identités collectives.

En effet, Diaw Falla pourra devenir écrivain qu'à partir de l'élaboration d'une identité individuelle. Celle-ci est la condition *sine qua non* de son avenir d'écrivain, et inversement, son avenir d'écrivain sera la réalisation la plus achevée de son individualité. La distance qu'il négocie entre l'individuel et le collectif est un facteur important de son projet professionnel d'écrivain. Cette distance est liée aussi bien à des questions de pratique d'écriture qu'aux valeurs affirmées par cette écriture. La séparation entre l'écrivain et le groupe s'expose concrètement : s'il veut mener à bien son projet d'artiste, Diaw doit se murer dans la solitude de sa chambre ou chercher de l'inspiration dans ses promenades nocturnes, s'inscrivant ainsi dans un scénario classique d'écrivain au travail. De manière plus abstraite, la séparation entre l'individuel et le collectif participe d'une conception idéologique de l'écriture littéraire. Même si le travail de l'écrivain est conditionné par son statut social de docker noir, le talent de l'écrivain isolé ne doit rien à son appartenance, réelle ou supposée, à l'identité collective.

---

<sup>338</sup> À savoir qu'il est coupable d'un meurtre de 2<sup>e</sup> degré et non pas de 1<sup>e</sup> comme le prétend l'accusation. Personne n'a l'attention de nier que Diaw a fait usage de violence volontaire mais sans intention de tuer Ginette.

Cette perception théorique de la littérature, Diaw la défend au sujet d'Alexandre Dumas et l'applique à sa propre écriture. Ainsi, dans un premier temps, sa vocation d'écrivain l'éloigne de sa classe/race pour le rapprocher de la caste intellectuelle ; dans un deuxième temps, il compte fonder la singularité de son discours littéraire non pas sur l'africanité mais sur l'idée de la modernité, comme le montre son travail sur son deuxième roman inédit. S'il y évoque des valeurs culturelles africaines, regroupées sous la bannière de la tradition et véhiculées par ses institutions, en l'occurrence la sorcellerie, c'est pour les confronter à l'une des représentations les plus significatives de la modernité, la médecine occidentale. Cette mise en scène dramatique d'une rencontre conflictuelle entre un médecin (africain) et un sorcier (africain), dévoile un projet littéraire à l'intérieur de la narration mais qui aurait pour conséquence d'orienter le lecteur à des façons de penser et de voir l'avenir de l'Afrique à partir d'une idéologie peu appliquée auparavant au discours littéraire sur l'Afrique. Cette idéologie, Diaw l'exprime de façon directe et univoque quand il dévoile dans une lettre-testament adressé à son oncle, sa conception de l'avenir de l'Afrique : « *construisez des écoles, remettez tout (...) en harmonie avec le présent. Le passé ne dirige rien.* »<sup>339</sup>

En effet, le projet romanesque que Diaw voudrait développer dans son deuxième roman se réclame de la modernité. Il se veut moderne, d'abord, par l'image qu'il donne de l'Africain nouveau, s'opposant au mysticisme ethnologique ou senghorien de l'« âme nègre ». Moderne encore par la forme de société africaine qui s'illustre dans la figure du médecin africain. Moderne enfin par la position esthétique du genre romanesque, et celle axiologique de l'écrivain, s'inscrivant en faux contre les valeurs de la tradition. Dans ce nouvel ordre du discours, l'africanité s'efface devant un désir de modernité.

Mais comment la construction intra-textuelle de l'image de Diaw Falla s'articule-t-elle avec l'image d'auteur d'Ousmane Sembène ? La singularité artistique de l'un n'est pas à confondre avec la singularité artistique de l'autre. Diaw Falla n'est pas Ousmane Sembène !<sup>340</sup> À travers l'image de Diaw en écrivain de la modernité, se dessine l'ethos d'un auteur qui investit sa plume dans un effort d'imagination pour mettre à nu l'âme d'un artiste noir qui échoue dans son effort d'accéder à la notoriété

<sup>339</sup> Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 217.

<sup>340</sup> Je fais allusion à l'opinion de Romuald Fonkoua qui pense à rebours que « Diaw Falla est Sembène Ousmane ». voir : « Relire le Docker noir », p. 239.

littéraire. Derrière la question de la place de l'homme noir dans la société française, apparaît une question plus précise qui se rapporte au travail de l'écrivain noir, à la lecture et à la réception de son œuvre. Ainsi, l'image de Sembène écrivain se double d'une image de Sembène théoricien et critique littéraire. Cet ethos auctorial est déterminant. Sembène Ousmane n'ayant pas encore la notoriété d'écrivain dans le champ littéraire, c'est *Le Docker noir* qui va lui donner substance et vie. La réflexion développée dans le roman à l'égard du statut de l'écrivain noir donne à lire le texte comme une sorte de manifeste par lequel Sembène expose une certaine position critique. Cet acte-manifeste n'est pas anodin. Un détour critique s'impose pour mesurer l'ampleur rhétorique de cet ethos auctorial.

Dans son ouvrage *Littérature et développement*, Bernard Mouralis s'efforce de définir la spécificité de l'ensemble de textes littéraires regroupés autour de l'expression « littérature négro-africaine d'expression française. » Se référant tout particulièrement aux textes publiés durant la période qui va de l'après-guerre jusqu'aux soleils des indépendances, il ne trouve pas leur spécificité au niveau où on pouvait l'attendre, c'est-à-dire, dans le texte même, mais dans la relation étroite qui se noue entre les textes négro-africains de fiction et un discours critique ou prospectif précisant « ce que doit être la littérature africaine. » Mouralis parle d'une véritable « théorie de la littérature négro-africaine »<sup>341</sup> que les intellectuels et les écrivains de la négritude ont établie pour indiquer à l'écrivain la direction vers laquelle il doit diriger sa pratique littéraire.<sup>342</sup> Les contraintes sont d'autant plus sévères que seuls appartiennent à la « littérature africaine » les textes qui s'adaptent aux contraintes de la négritude. L'ouvrage *Littérature et développement* démontre les différentes manières dont l'écrivain africain applique, dans le discours littéraire, les principes formulés par le discours critique.

---

<sup>341</sup> Cette théorie prend forme dans les préfaces qui accompagnent nombre de textes littéraires et d'anthologies, dans les recensions d'ouvrages et dans les articles critiques qui ont paru dans la revue parisienne *Présence africaine*, et surtout dans les congrès des écrivains et artistes noirs à Paris (1956), à Rome (1959) et à Dakar (dans le cadre du Festival des arts nègres) (1966). Bernard Mouralis, *Les Contre-littérature*, Paris, PUF, 1976, p. 178-9.

<sup>342</sup> Explicitant « ce qui doit être la littérature africaine », la critique littéraire exige que « l'écrivain se réfère, à la fois pour la transmettre et l'illustrer, à une authentique culture négro-africaine ; il faut ensuite que son travail d'écrivain aille dans le même sens que les luttes menées parallèlement sur le plan politique et social et que son œuvre ne soit rien d'autre en définitive que l'expression de ces luttes. », *ibid.*, p. 179

Pour résumer la thèse de Mouralis, on peut dire que 1/ si la « littérature africaine » s'insère dans le réseau des textes d'origine européenne<sup>343</sup> (exotique, négrophile, colonial, ethnographique), l'écrivain africain s'efforce de faire en sorte que le texte qu'il produit devienne, par un travail spécifique, tout autre chose que ce discours tenu *sur* l'Afrique, *à la place de* l'Afrique et *contre* l'Afrique.<sup>344</sup> 2/ « le travail accompli par les écrivains africains, pour conférer à leurs textes un statut nouveau, se traduit en particulier par une affirmation du caractère africain de ces derniers. » 3/ « Il s'agit de montrer au lecteur que l'œuvre qu'on va lire rompt avec les discours tenus jusque-là par les Européens et les discours que ceux-ci ont parfois suscités chez les Africains et exprime le point de vue d'un Africain authentique. »<sup>345</sup>

Il faut rappeler que ces dimensions de la « littérature africaine » ont été bien mises en évidence dans les travaux critiques sur *Le Docker noir*, présentés dans les chapitres précédents. Pour David Murphy, Dominic Thomas et János Riesz, la spécificité de la « littérature africaine » se trouve dans le texte, elle relève des caractères culturels/idéologiques propres à cette littérature, tels que le travail critique a réussi à le mettre en évidence. Cette approche critique fonctionne dans un système fermé en boucle car elle trouve dans l'œuvre d'« écrivain africain » les substances qu'elle cherche pour valider à travers elle son statut de « littérature africaine ». J'ai déjà montré dans le premier chapitre que le texte comme son auteur sont ainsi prédéterminés.

En revanche, pour Mouralis, la spécificité de la littérature africaine se trouve dans le triangle de forces institutionnelles entre métadiscours critique, le rôle très précis que celui-ci assigne à l'écrivain et le produit artistique auquel il aboutit. Si Mouralis constate dans le texte des « caractères authentiques », il considère ceux-ci comme une construction discursive dont il essaie d'étudier les déterminants. En d'autres termes, Mouralis explore les contraintes institutionnelles et discursives sur lesquelles repose un discours « proprement africain », et retrace par-là même l'horizon de sa production et de sa publication. Décrivant la manière dont les écrivains et intellectuels noirs construisent une image collective du groupe de la négritude, Mouralis constate en fait un certain état du champ littéraire français.

---

<sup>343</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Éditions Silex, 1984, p. 367.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 362.

*Présence africaine*, l'organe officiel, surveille l'institutionnalisation de l'image collective du groupe de la négritude en assurant l'équilibre entre ses membres. Visiblement, *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène représente une menace contre cet équilibre.<sup>346</sup>

En effet, la mise en scène d'un écrivain dans ce roman construit sur le principe de la mise en abyme révèle une stratégie et un projet d'écriture plus concerté qu'il y paraît. Je les résumerai ainsi :

1/ L'écriture de Sembène oscille entre un penchant romanesque, les mésaventures individuelles du héros, et un projet réaliste qui se traduit par un choix concret de sujet (migration de travail), de personnages (africains) et du décor (Marseille). Ces deux orientations aboutissent à un résultat inédit : une fresque sociale de la communauté noire de Marseille, s'articulant avec les contradictions inhérentes à la place que le héros occupe dans celle-ci, un homme noir d'une part, un écrivain-intellectuel, d'autre part.

2/ Le modèle de l'écrivain africain (Diaw Falla) que Sembène présente dans l'œuvre, à travers sa posture d'esthète et son parti-pris de modernité, et, à un niveau supérieur, la liberté que Sembène prend pour questionner le modèle de l'écrivain noir (Diaw Falla) à travers sa manière propre de s'inscrire dans le milieu social, ont un effet tonique et subversif. A l'ethos auctorial de l'écrivain-critique s'ajoute la figure du polémiste en devenir.

On comprend que le roman de Sembène soit une œuvre qui a embarrassé la critique littéraire. *Présence Africaine* a rejeté le manuscrit<sup>347</sup>, et quand le roman est sorti à compte d'auteur (éditions Debresse) la critique a contesté ses qualités de composition et d'écriture. Mon objectif n'est pas de remettre en cause les goûts littéraires des critiques, mais de montrer que derrière la dimension métanarrative du roman – la mise en abyme – se profile une autre dimension, méta-discursive, tenue sur

---

<sup>346</sup> Dans sa critique du roman, publié en 1957 dans le numéro 13 de la revue *Présence Africaine*, Lamine Diakhathé écrit : « On n'en doute pas, Sembène a voulu écrire un livre à thèse. Ce ne sont pas les matériaux qui lui ont fait défaut. L'insolite réside (...) dans le fait que le message promis et attendu n'ait pas été exprimé. Une minorité vit en France dans des conditions souvent atroces. Cette minorité a ses problèmes. Elle se débat dans une atmosphère qui frise le désespoir. Son seul soutien, la fierté ; sa seule arme, le travail ; sa seule morale, la rigueur. Cette minorité de travailleurs nègres en France ne marchand pas sa peine. Elle lutte pour triompher de la mauvaise conscience des possédants, des pions et des tortionnaires. Son message est de fraternité dans son balbutiement. Cette minorité ne sollicite ni pitié, ni faveur. Elle proclame son droit à la vie. Toutes ses idées, ses vertus, ses « tribulations » méritent respect à défaut de sympathie. Ce que le monde attendait de Sembène Ousmane, c'était l'expression rigoureuse de ce message. »

<sup>347</sup> Il faudrait mentionner que depuis, le roman est réédité chez Présence Africaine.

le statut, les règles et le fonctionnement du discours littéraire africain et sur son auteur. Si cette dimension-là n'avait pu avoir une influence positive sur la réception difficile, négative, de l'œuvre, il n'en est pas moins vrai qu'elle avait valu à Ousmane Sembène un statut de voix dissidente, toujours plus polémique, revendiquée inlassablement tant dans ses textes critiques que dans ses œuvres littéraires et cinématographiques.<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Durant les années 1950, Ousmane Sembène est peu visible sur la tribune de *Présence africaine*. À la différence de Mongo Beti, par exemple, qui apporte sa contribution à *Présence africaine* avec des textes littéraires et critiques, Ousmane Sembène se limite aux textes littéraires (*La Mère*, N° XVII Déc.1956-Jan.1957, p. 111-112 ; *La Noire de...* 1<sup>er</sup> tri. 1961, p. 90-102.). (Il assiste aux deux Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris et à Rome). La biographie de Samba Gadjigo, *Ousmane Sembène. Une conscience africaine* ne fait aucune référence à des articles qui portent le nom de Sembène dans d'autres revues. Et s'il en existait, ils n'ont eu guère de visibilité suffisante pour marquer l'histoire littéraire de l'écrivain. Ce silence méta-discursif est enfin rompu dans la préface de *Véhi-Ciosane ou Blanche-genèse* en 1966 où il s'attaque très sévèrement à la Négritude : « La débilite de l'HOMME DE CHEZ NOUS – qu'on nomme notre AFRICANITÉ, notre NEGRITUDE, – et qui au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature par les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme – que l'un de nous le crie avant de mourir – est la grande tare de notre époque. Et l'on pousse la surenchère de la spéculation intellectuelle sur notre société contemporaine, charnière de notre passé et de notre avenir, sur la sociabilité de nos pères, de nos arrière-grands-parents. Et ces teneurs intellectuels ignorent ou feignent d'ignorer l'époque de nos pères, de nos grands-parents (...) ils ignorent les besoins de cette époque, la résistance passive, parfois active devant l'occupant, et aussi l'effritement de la communauté. » (Ousmane Sembène, Préface de *Véhi-Ciosane ou Blanche-genèse*, Paris, *Présence africaine*, 1966). Un an plus tôt, en 1965, Ousmane Sembène présente sa contre-théorie de la Négritude dans une interview avec G.D Killam : « Now let me go to another question, that of negritude. (...) What is negritude? Speaking for myself, here in Senegal, the very center of negritude, I say frankly that I do not know. (...) There was a time that negritude meant something positive. It was our breastplate against a culture that wanted at all costs to dominate us. But that is a past history. In 1959 some of us who called ourselves writers, on the strength of having managed to get a book or a couple of short stories into print, were already opposing negritude (...) other books refer to the emotion or the sensibility, or other phenomena, said to characterize the black races. I do not believe in it. There are things that do truly characterize the black races, I agree, but no one has yet worked out exactly what they are and no really thorough study of negritude has ever been undertaken, because negritude neither feeds the hungry nor builds roads. » Voir le chapitre « The Writers speak. Ousmane Sembène, Cheikh Hamidou Kane, Ousmane Socé, Tchicaya U. Tam'si, Camara Laye, Birago Diop and Abdou Anta ka. » dans l'ouvrage de G.D. Killam (ed.), *African writers on African writing*, London, Heinemann, 1973, p. 149.

**Troisième partie –**  
**La construction de l'identité collective dans le**  
**troisième roman d'Ousmane Sembène *Les Bouts de***  
***bois de Dieu* (1960)**





## INTRODUCTION GÉNÉRALE

On a étudié dans le chapitre précédent l'histoire de Diaw Falla, *Le Docker noir*, un apprenti-écrivain, essayant de se forger une personnalité d'auteur qui lui soit propre, hors des sentiers battus. Les analyses ont montré comment la singularité d'Ousmane Sembène s'exprime sur le plan extratextuel – à travers celle de son double, sur le plan intra-textuel – dans sa différence revendiquée avec les écrivains de la Négritude. Sembène se pose en effet comme un écrivain-critique, un polémiste en devenir.

Dans *Les Bouts de bois de Dieu* il n'est pas question de l'identité singulière d'un seul personnage-artiste, mais de l'identité collective de tout un groupe, celle des cheminots africains engagés dans l'action commune de la grève qui a affecté la ligne Dakar-Niger en 1947-1948. Ousmane Sembène s'attache donc à répondre à « *la lettre* » d'outre-tombe (le dernier chapitre du *Docker noir*<sup>349</sup>) que Diaw Falla, son double, destine à la postérité depuis sa cellule de prison : Sembène consacre son œuvre au « *relèvement du peuple.* »<sup>350</sup>

La singularité d'Ousmane Sembène, auteur des *Bouts de bois de Dieu* (comme celle d'Ousmane Sembène, auteur du *Docker noir*) prend tout son sens si on replace le roman dans le champ littéraire français (Paris : Le Livre contemporain),<sup>351</sup> aussi convient-il de se demander comment Ousmane Sembène assume son engagement d'Africain-intellectuel, soucieux du sort de son peuple tout en développant sa singularité d'écrivain dans le champ littéraire français.

La présente partie se propose donc de montrer comment l'image d'écrivain d'Ousmane Sembène évolue dans ses œuvres ultérieures. Si j'opte pour son troisième roman au détriment du deuxième<sup>352</sup>, c'est que *Les Bouts de bois de Dieu* est l'œuvre la plus célèbre du romancier. Elle lui a conféré une reconnaissance que n'ont pas connue à ce point ses autres romans précédents et ultérieurs. Il est donc important de se demander quelles sont les caractéristiques qui ont forgé l'originalité du roman et assuré son succès.

<sup>349</sup> « Quoi que je pense, je reviens toujours à mon idée fixe – MOURIR ICI –. » et un peu plus loin : « Je n'ai plus de place que pour la MORT. Alors, pourquoi n'abrègent-ils pas cette vie ? » (Ousmane Sembène, *Le Docker noir*, p. 206 et p. 209).

<sup>350</sup> *ibid.*, p. 216.

<sup>351</sup> Il n'est pas sans intérêt de noter que *Les Bouts de bois de Dieu* sont écrits depuis Marseille, entre octobre 1957 février 1959. *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre Contemporain, 1960, p. 380.

<sup>352</sup> *Ô Pays, Mon beau Peuple !* Pocket, Paris, 1975 [1957].

Pour mettre en évidence la construction discursive de cette originalité ou singularité artistique, je me propose de montrer, dans le premier chapitre, comment l'identité collective des cheminots en grève se construit dans le discours du narrateur à travers le modèle social, utopique, de « l'homme nouveau », qu'il assigne à tous les membres du groupe des grévistes. Ce modèle social repose sur le substrat d'un discours socialiste. L'étude de la dimension argumentative du discours me permettra de montrer comment l'auteur se situe à distance de l'idéologie coloniale comme de celle, senghorienne, de la négritude.

À lire la critique littéraire de Jean-Louis Joubert, de Frances Santiago-Torres, ou d'Hassan el Nouty dans une perspective sociologique, Ousmane Sembène semble négocier sa position dans le champ littéraire à travers les rapports intertextuels qu'il établit avec *Germinal* de Zola. Se demander comment Sembène se rapproche de Zola et en quoi il s'en distingue, c'est s'interroger sur la distance entre ressemblance et différence vis-à-vis de l'œuvre de Zola, ainsi que sur la manière dont cette distance influe sur la relation du lecteur au texte. J'aborderai cette question capitale dans le deuxième chapitre où je discuterai la construction de l'identité collective à propos de la notion de « foule ». Je montrerai comment la construction discursive de la « foule » chez Sembène révèle la manière de voir et de penser l'identité collective africaine ainsi que sa gestion, à l'aide des principes démocratiques de la délibération et de la non-violence.

D'aucuns pourraient s'étonner que l'œuvre de Sembène – paraissant au moment de l'accession à l'indépendance de 17 pays africains – n'ait pas été écrite dans l'intention de célébrer les nouvelles nations africaines. *Les bouts de bois de Dieu* ne sont pas conçus comme exemple emblématique de victoire de colonisés sur leurs colonisateurs. L'auteur ne cherche pas à créer l'archétype d'« un roman national chez les peuples noirs », auquel s'intéresse Jacques Stephen Alexis dans son article de 1957.<sup>353</sup> L'auteur raconte une histoire fictive basée sur des événements réels, conformément à la tradition du roman historique.<sup>354</sup> La dimension argumentative de

---

<sup>353</sup> Jacques Stephen Alexis, « Débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs. Où va le roman ? », *Présence africaine* 13, 1957.

<sup>354</sup> S'intéressant aux événements historiques, le romancier ne vise pas seulement à instruire le lecteur sur son passé mais aussi à le sensibiliser sur des questions concernant le temps présent et l'avenir.

l'œuvre soulève aussi la question de la place de l'individu dans une société égalitaire, qu'elle soit française ou indépendante. Le troisième chapitre montrera, dans cette perspective, comme une identité collective se tisse dans les relations qu'entretiennent les personnages. Chacun est présenté isolément avec des caractéristiques individuelles, mais la somme des interactions produit l'impression qu'une nouvelle identité collective est en voie d'élaboration. Ce modèle de société inscrit l'écrivain sénégalais dans l'horizon des écrivains de la modernité, il diffère de la posture littéraire des « scribes de la tribu » comme chez Senghor, ou de celle des critiques littéraires qui exhortaient au nationalisme africain.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Bien d'autres critiques littéraires s'intéressent dans ces années-là au rôle que la littérature doit occuper dans la construction des nations africaines. À l'article de J.-S. Alexis, cité plus haut, je peux rajouter ceux, par exemple, d'Aimé Césaire « Sur la poésie nationale », *Présence africaine* 4, 1955. Et aussi, Georges Desportes, « Points de vue sur la poésie nationale », *Présence Africaine* 11, 1957.

## **I. IDENTITÉ COLLECTIVE AFRICAINE ET LE MYTHE DE « L'HOMME NOUVEAU » : LA MISE EN SCÈNE DE *L'UNION FRANÇAISE***

Avant d'entrer dans une analyse précise de l'œuvre, la notion d'« homme nouveau » nécessite une explication. L'exposé suivant ne prétend pas à l'exhaustivité. Son but, plus modeste, consiste à dire que pour comprendre la fonction du mythe de « l'homme nouveau » dans *Les bouts de bois de Dieu*, il faut étudier sa construction discursive en lien avec des modèles précédents, stéréotypés, dans lesquels elle s'inscrit en marquant son adhésion ou revendiquant sa différence.

Une présentation générale de la notion précédera sa situation dans le contexte sociohistorique africain. Se trouvant en effet sous le joug des Empires européens, l'Afrique a été souvent présentée comme le terrain de réalisation de l'utopie de « l'homme nouveau ». J'évoquerai trois modèles principaux : « l'homme nouveau » colonialiste, « l'homme nouveau » fasciste, « l'homme nouveau » franco-africain.

### **1. LE MYTHE DE « L'HOMME NOUVEAU »**

Esquissant la figure moderne de « l'homme nouveau » dans son ouvrage *Mythes politiques modernes*<sup>356</sup>, André Reszler suit ses transformations depuis le saint-simonisme de la période postrévolutionnaire jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle où elle a servi aux régimes fascistes et dictatoriaux pour créer leur image du citoyen modèle. « L'homme nouveau » représente la somme des mœurs et des mentalités qui régneront dans la cité idéale à construire. « L'homme nouveau » est un idéal, « un être abstrait, collectif et anonyme »<sup>357</sup>, il est issu d'une pensée utopiste qui subordonne « l'homme nouveau » à un certain rêve de perfection.<sup>358</sup>

Le mythe de « l'homme nouveau » participe d'une ambition politique visant une transformation fondamentale de la société. Pour saisir toute la portée et la nature de l'usage discursif et argumentatif que l'on fait du mythe de « l'homme nouveau », il faut prendre en considération ses différentes composantes énonciatives : lieu et circonstance (meeting politique, campagne électorale, sermon ecclésiastique), identités des interlocuteurs (chef d'état, philosophe, prêtre), cadre générique et socio-institutionnel (discours politique, scientifique, religieux, littéraire...).

<sup>356</sup> André Reszler, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>358</sup> *Ibid.*

À regarder de plus près, le mythe de « l'homme nouveau » est un phénomène discursif qui se comporte comme une formule.<sup>359</sup> Observable dans des corpus situés contribuant à des enjeux socio-politiques, « l'homme nouveau » est un référent social et historique qui se donne comme un passage obligé lorsqu'on imagine l'avenir de la société. La formule donne lieu à des interprétations antagonistes. Au vu de son flou sémantique et idéologique (« l'homme nouveau » chrétien, socialiste, fasciste, nationaliste...), la formule peut être investie de sens divers, voire contraires.<sup>360</sup>

Pour donner un exemple, une faille sépare le modèle de « l'homme nouveau » socialiste de celui prôné par le fascisme. Le modèle socialiste suppose une conception universaliste de la société, héritée des Lumières. Conditionné par une prise de conscience de classe, l'avènement de « l'homme nouveau » socialiste est une étape obligée vers la réalisation d'une société égalitaire où la maîtrise de la nature, l'industrie et la science moderne, seront mises au profit de toute la société, du prolétariat aussi bien que de la bourgeoisie.<sup>361</sup> La création de cette nouvelle forme de société dépend, selon Marx, des « hommes nouveaux » :

Nous savons que pour faire œuvre utile les forces nouvelles de la société ont besoin d'une chose, à savoir d'hommes nouveaux qui maîtrisent ces forces ; et ces hommes nouveaux, ce sont les travailleurs. Ils sont tout autant une invention des temps modernes que les machines elles-mêmes.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Je m'appuie ici sur la définition d'Alice Krieg-Planque : « une séquence verbale, formellement repérable et relativement stable du point de vue de la description linguistique qu'on peut en faire, se met à fonctionner dans les discours produits dans l'espace public comme une séquence conjointement partagée et problématique. Portée par des usages qui l'investissent d'enjeux socio-politiques parfois contradictoires, cette séquence connaît alors un régime discursif qui fait d'elle une *formule*. » Alice Krieg-Planque, « *Purification ethnique* ». *Une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 14.

<sup>360</sup> Pour une présentation de la notion de formule, voir l'article de Ruth Amossy, Alice Krieg-Planque et Paola Paissa intitulé : « La formule en discours : perspectives argumentatives et culturelles », *Repères-Dorif* 5, 2014. URL : [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?art\\_id=177](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=177)

<sup>361</sup> « 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 ? » Karl Marx, Friedrich Engels, *Le Manifeste du parti communiste*, 1848, [traduction de 1893 par Laura Lafargue]. Je m'appuie sur la version numérique donnée par Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales", développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi.

[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>362</sup> Karl Marx, *Les révolutions de 1848 et le prolétariat*, discours prononcé à une fête de The People's Paper, journal des chartistes de Londres (14 avril 1856). En ligne : <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1856/04/km18560414.htm>

En revanche, la conception égalitaire du « monde nouveau » est sévèrement récusée par le modèle de « l'homme nouveau » fasciste. Il s'agit en l'occurrence d'un modèle élitiste visant à favoriser et à sélectionner un peuple/une race/une nation, en plaçant le culte du chef au cœur même de la doctrine.<sup>363</sup>

Tous les avatars modernes du mythe politique de « l'homme nouveau » – du modèle le plus mystique comme celui du *Nouveau Christianisme* saint-simonien, au modèle le plus matérialiste, mussolinien par exemple – présupposent une perception linéaire de l'histoire : le temps avance selon une logique de progression (le célèbre mythe du progrès). « Le monde/homme nouveau » représente un état d'une société affranchie de l'Histoire qui, grâce à la foi collective, vivant heureuse et en harmonie. De sa conceptualisation chez les Lumières, au positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle (Hegel, Marx...), une philosophie d'un temps linéaire autorise à « parler de l'histoire dans sa portion qui n'est pas encore accomplie »<sup>364</sup> – le futur est en fait à construire. C'est pourquoi le mythe de « l'homme nouveau » est strictement lié au mythe du progrès, à l'idée de civilisation et de développement.

L'idée utopique d'un « nouveau monde », bâti à l'image d'un « homme nouveau », s'inscrit ainsi dans une histoire ancienne. Les mouvements fascistes par exemple, comme le rappelle Marie-Anne Matard-Bonucci, « poursuivent une quête de nature religieuse présente dans le christianisme et dans le messianisme révolutionnaire (...) la rhétorique de l'homme nouveau emprunte au catholicisme son vocabulaire et ses références. »<sup>365</sup> André Reszler indique aussi comment le projet de société

<sup>363</sup> Je me réfère pour ce point de divergence entre les deux modèles, socialiste vs fasciste, à l'article d'introduction de Marie-Anne Matard-Bonucci dans son ouvrage, coédité avec Pierre Milza, *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste : (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

<sup>364</sup> André Reszler, *Mythes politique.*, p. 53.

<sup>365</sup> Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza (éds.), *L'Homme nouveau*, 12. La figure christique de « l'homme nouveau » est constitutive de l'apostolat de Saint Paul. Tous ceux qui entendent l'appel de Jésus, le fils de Dieu, « l'homme nouveau » par excellence, tous ceux qui aspirent à rejoindre le Royaume de Dieu, appartiennent désormais à un « monde nouveau ». Dans ses épîtres aux Colossiens, aux Romains et aux Ephésiens, Saint Paul écrit (*Colossiens* 3, 9-11) : « 9, Plus de mensonge entre vous, car vous vous êtes dépouillés du vieil homme, avec ses pratiques, 10, et vous avez revêtu l'homme nouveau, celui qui, pour accéder à la connaissance, ne cesse d'être renouvelé à l'image de son créateur; 11, là, il n'y a plus Grec et Juif, circoncis et incirconcis, barbare, Scythe, esclave, homme libre, mais Christ: il est tout et en tous. » (*Romains* 6, 5-11.) « 5 Car si nous avons été totalement unis, assimilés à sa mort, nous le serons aussi à sa résurrection. 6 Comprenons bien ceci : notre vieil homme a été crucifié avec lui pour que soit détruit ce corps de péché et qu'ainsi nous ne soyons plus esclaves du péché. 7 Car celui qui est mort est libéré du péché. 8 Mais si nous sommes morts avec Christ, nous croyons que nous vivrons aussi avec lui. 9 Nous le savons en effet : ressuscité des morts, Christ ne meurt plus ; la mort sur lui n'a plus d'empire. 10 Car en mourant, c'est au péché qu'il est mort une fois pour toutes ; vivant, c'est pour Dieu qu'il vit. 11 De même vous aussi : considérez que vous êtes morts

scientifique prôné par les doctrines du socialisme se confond avec la notion, remontant à l'Antiquité, de *l'âge d'Or*.<sup>366</sup> La formule de « l'homme nouveau » repose ainsi sur des registres hétérogènes des références culturelles anciennes et modernes, laïques et religieuses, égalitaires ou élitistes.

Dans la deuxième partie de cet exposé, je présenterai les trois modèles d'« homme nouveau » rattachés à l'Afrique. Ceux-ci précèdent le modèle de Sembène tout en interagissant avec lui.

### 1.1. L'AFRIQUE ET « L'HOMME NOUVEAU » COLONIALISTE

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le projet colonial prend de plus en plus d'ampleur, la colonisation de l'Afrique devient un sujet d'une « conviction profonde »<sup>367</sup> et un lieu de transformation euphorique :

Au lendemain de 1870, la politique coloniale retrempe les énergies, releva les courages, ralluma dans les âmes le goût de l'action et de la vie. Elle permit de démontrer que, malgré nos épreuves, nous avons conservé encore assez de confiance en nous-mêmes pour tenter et mener à bonne fin les plus grandes entreprises. Et le monde surpris, vit le chêne foudroyé reverdir et étendre ses rameaux rajeunis sur les terres qui n'avaient jamais connu la douceur de son ombre.<sup>368</sup>

Ces mots de Georges Leygues, proférés au Congrès colonial de Paris en 1906, représentent, selon Martine Astier Loutfi<sup>369</sup>, la doctrine qu'adoptent certains auteurs français, partisans de la colonisation en Afrique. Avec ces écrivains, la littérature s'aligne complètement sur un discours politique en attribuant au projet colonial des vertus morales. Administrateurs coloniaux, missionnaires, soldats ou hommes de sciences s'emparent donc du discours romanesque pour justifier et encourager la colonisation.<sup>370</sup> Une idéologie euro-centriste, qui vise la valorisation de la France,

---

au péché et vivants pour Dieu en Jésus Christ. » (*Éphésiens* 4, 20-24) « 20 Pour vous, ce n'est pas ainsi que vous avez appris le Christ, 21 si du moins c'est bien de lui que vous avez entendu parler, si c'est lui qui vous a été enseigné, conformément à la vérité qui est en Jésus : 22 il vous faut, renonçant à votre existence passée, vous dépouiller du vieil homme qui se corrompt sous l'effet des convoitises trompeuses ; 23 il vous faut être renouvelés par la transformation spirituelle de votre intelligence 24 et revêtir l'homme nouveau, créé selon Dieu dans la justice et la sainteté qui viennent de la vérité. »

<sup>366</sup> André Reszler, *Mythes politiques*, p. 25.

<sup>367</sup> Martine Astier Loutfi, *Littérature et colonialisme, L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française 1871-1914*, Paris, Mouton & Co, 1971, p. 81.

<sup>368</sup> Henri Brunschwig, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français. 1871-1914*, Paris, Armand, 1960, p. 180.

<sup>369</sup> Martine Astier Loutfi, *Littérature et colonialisme*, p. 74.

<sup>370</sup> Sur ce sujet, voir par exemple l'ouvrage de Jean-Marie Seillan, *Aux Sources du roman colonial*, Paris, Karthala, 2006.



nourrit la quasi-totalité de cette école. Ainsi, la littérature coloniale se donne comme réponse à la prétendue démoralisation qui affecte la société française et qui se manifeste à travers les thèmes littéraires de la décadence. En proposant aux lecteurs une Afrique vivifiante et régénératrice, les colonisateurs croient apporter à la France un secours moral, le remède à la décadence ambiante. Telle est justement la perspective adoptée par Roland Lebel dans son ouvrage sur *L'Histoire de la Littérature Coloniale en France* :

L'esprit colonial est une affirmation de l'énergie morale. La littérature coloniale, fille de cette résolution saine, s'affirme en réaction contre le décadentisme. Elle nous assainit en s'opposant aux déliquescentes de l'esthétisme et du pessimisme. Elle est une doctrine d'action ; elle est comme la colonie elle-même, une école d'énergie, un acte de foi.<sup>371</sup>

Dès lors, l'Afrique est considérée, par certains, comme une source d'inspiration dynamique : « cette terre insigne nous rend meilleurs, elle nous exalte et nous élève au-dessus de nous-mêmes » écrit Ernest Psichari dans son œuvre *Terre de soleil et sommeil* (1906), qui trouve à l'intérieur de ces « terres maudites » les ressources nécessaires pour insuffler la vie à sa France natale.<sup>372</sup> Avec Psichari, la colonisation de l'Afrique revêt une importance nationale :

Nous venons ici pour faire un peu de bien à ces terres maudites. Mais nous venons aussi pour nous faire du bien à nous-mêmes. Nous voulons que la grande aventure serve à notre santé morale, à notre perfectionnement. L'Afrique est un des derniers refuges de l'énergie nationale, un des derniers endroits où nos meilleurs sentiments peuvent encore s'affirmer, où les dernières consciences fortes ont l'espoir de trouver un champ à leur activité tendue.<sup>373</sup>

Et dans la préface :

Artiste, certes, lettré, penseur, épris de savoir, sérieux et admirablement sincère, cet élève de nos grands maîtres, perdu au centre de l'Afrique, est immédiatement conquis par le charme captivant d'un monde nouveau, qui est le monde primitif. Ah ! Qu'ils sont loin, sur ces bords ensoleillés du Logone, les boulevards de Paris, et les cours de la Sorbonne, et les extravagantes discussions, et les développements humanitaires, et les rêveries pacifistes, et les polémiques stériles, et les tyrannies politiques, et les misères variées de notre « Civilisation ». Venez ici, semble-t-il

<sup>371</sup> Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Librairie Larose, 1931, p. 212.

<sup>372</sup> Sur la notion de déclin et de décadence comme source de créativité, voir le chapitre « Mythe et philosophies de l'histoire » chez André Reszler, *Mythes politiques*, p. 47-82.

<sup>373</sup> Ernest Psichari, *Terre de soleil et de sommeil*, Paris, Louis Conard, 1941, [1906] (Œuvre couronné par l'Académie française), p. 226.

dire à ses amis et à ses maîtres. « Cette terre insigne nous rend meilleurs ; elle nous exalte et nous élève au-dessus de nous-mêmes, dans une tension d'âme où le rêve et l'action se pénètrent. (...) Mais ce qui intéresse visiblement cet esprit supérieur, c'est l'homme et c'est lui-même – l'homme dans la vie primitive (...)»<sup>374</sup>

Les traits thérapeutiques attribués à l'Afrique qui procurerait la « santé morale », « perfectionnement », des « derniers refuges », de « meilleurs sentiments », des « consciences fortes », renvoient donc à la prétendue crise morale qui toucherait la société française. L'image littéraire de l'Afrique revêt une forme positive, source de vie et de régénération, « le monde nouveau » Africain, répondant ainsi aux nouvelles aspirations coloniales. Psychari, bien évidemment, se situe pleinement dans la tradition primitiviste du « bon sauvage ».<sup>375</sup>

## 1.2. L'AFRIQUE ET « LE MONDE NOUVEAU » FASCISTE

Étudiant la figure de *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945)* (2004), Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza (éds.), s'intéressent aux représentations iconographiques, à l'abondante littérature théorique, scientifique, littéraire, artistique qui mettent en scène « l'homme nouveau » dans le cadre d'une propagande politique et idéologique.<sup>376</sup> Abordant la période fasciste de l'Europe à travers la figure collective de « l'homme nouveau », les différentes recherches qui composent l'ouvrage, montrent comment la mise en discours du mythe de « l'homme nouveau » sert à des fins de propagande voulant agir sur l'opinion publique pour l'amener à adopter certaines idées sociales, à soutenir une certaine politique, un gouvernement ou un représentant. La formule discursive, mythique, de « l'homme nouveau » s'avère être un puissant moteur de changement. L'étude de ses occurrences discursives dans des corpus situés peut donc dévoiler le fonctionnement de chaque

<sup>374</sup> Ernest Psychari, *Terre de soleil.*, p. IV-V.

<sup>375</sup> On peut rappeler, avec André Reszler, le cas de Paul Gauguin qui, à la veille de son second départ pour l'Océanie (1891), récuse l'héritage culturel grec et l'Occident. Il se retourne contre l'Europe, terre devenu infertile. Gauguin croit aussi que le renouveau de l'art se trouve loin du cercle de la civilisation. « Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, dans autre préoccupation de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais. » (Gauguin répond au journaliste Jules Huret de *l'Écho de Paris*). Sur une perspective générale de la question du primitivisme, voir la livraison « Primitivismes » de la *Revue des Sciences Humaines* 227, 1992, édité par Bernard Mouralis. Sur la posture de l'intellectuel primitiviste, voir l'ouvrage d'André Reszler, *Intellectuel contre l'Europe*, Paris, PUF, 1976. Sur la question de l'art primitiviste, voir, entre autres, l'ouvrage de William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987. Ou celui de Jean Claude Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX<sup>e</sup> siècle chez Aollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Nouvelle édition africaine, 1981.

<sup>376</sup> Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza (éds.), *L'Homme nouveau*.

régime dictatorial ainsi que des aspects idéologiques sous-jacents, constitutifs de son imaginaire politique.

L'Italie de Mussolini, l'Allemagne national-socialiste, l'Espagne franquiste, le Portugal de Salazar, la France de Vichy, tous les mouvements et régimes politiques de l'Europe fasciste, avaient en commun l'ambition de changer le modèle citoyen afin de mettre fin, une fois pour toute, à la décadence sociale, associée précisément à la démocratie, au libéralisme et à l'individualisme. Dans ce sens, explique Matard-Bonucci, le modèle de « l'homme nouveau » ne cherche pas à « faire table rase du passé mais à retrouver le fil d'une histoire glorieuse – Espagne du Siècle d'or, Portugal des Grandes découvertes, Rome impériale, France éternelle, Allemagne du Saint-Empire romain germanique. »<sup>377</sup>

Le modèle français de « l'homme nouveau » fasciste s'impose aux Africains de l'A.O.F sous le régime de Vichy (1940-1944). Dans son étude, « Vichy Rule in French West Africa : Prelude to Decolonisation ? », Ruth Ginio se propose d'étudier les relations de l'élite intellectuelle africaine avec les autorités coloniales vichystes.<sup>378</sup> La Révolution nationale de Vichy entraîne une nouvelle politique coloniale profondément ambivalente vis-à-vis de l'idée de l'assimilation : si le Régime de Vichy – chauvin et élitiste – s'oppose à l'assimilation, il est tout autant conscient du rôle important joué par l'élite africaine pour maintenir son régime. Il fallait trouver un équilibre fragile : défendre les causes de la Révolution nationale sans trahir la confiance de l'élite africaine. Pour protéger l'équilibre, le régime utilise donc l'ultime outil de contrôle : la propagande.<sup>379</sup>

À l'aide des mémoires, des correspondances interceptées à l'époque et des entretiens qu'elle mène sur le terrain, Ruth Ginio décrit « la façon dont la période de Vichy en A.O.F a transformé les attitudes fondamentales des membres de cette élite vis-à-vis du colonialisme français. »<sup>380</sup>

Ruth Ginio conduit des entretiens permettant de constater jusqu'à quel point le régime de Vichy voulait convaincre les Africains du bien-fondé de la Révolution nationale et de ses valeurs. Les informateurs, qui étaient durant le régime de Vichy

<sup>377</sup> Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza (éds.), *L'Homme nouveau*, p. 9.

<sup>378</sup> Ruth Ginio, « Vichy Rule in French West Africa: Prelude to Decolonisation? », *French Colonial History* 4, 2003.

<sup>379</sup> L'idéologie anti-assimilationniste s'exprime de façon la plus évidente la diminution radicale du nombre d'Africains naturalisés durant l'époque de Vichy. Ruth Ginio, *op. cit.*, p. 209.

<sup>380</sup> Ruth Ginio, « Vichy Rule », p. 205.

adolescents ou jeunes adultes, se souviennent comment des administrateurs coloniaux, professeurs et directeurs d'école, ont adopté, avec l'armistice, une attitude raciste vis-à-vis des élèves.<sup>381</sup> Mais ils se souviennent aussi de l'effet séduisant des idéaux fascistes. La plupart des interviewés, indique Ginio, « se sont mis spontanément à chanter l'hymne *Maréchal, nous voilà* se souvenant des paroles 60 ans après. »<sup>382</sup> Diouf, un des interviewés, décrit la propagande comme un lavage de cerveau en rappelant comment les enfants ont été encouragés à rejoindre le scoutisme<sup>383</sup> et à collecter l'argent pour la France.<sup>384</sup> Abdourahmane Konate et Léopold Kadende se rappellent du culte de Pétain, de sa statue posée dans le jardin de l'école ainsi que du *Maréchal, nous voilà*, chanté le matin, avec le hissage du drapeau français.

Bien évidemment, le régime de Vichy est loin de reconnaître en l'Africain les traits identitaires de « l'homme nouveau » français. Cela n'empêche pas l'administration coloniale de transmettre aux membres de l'élite africaine la vénération de Pétain, l'amour de la patrie, de la famille, ainsi que la négation du sécularisme et de la démocratie.

Personne ne pouvait manifester son mécontentement du régime de Vichy. Un mécanisme de censure pris en charge par le *Service de contrôle technique* commence à fonctionner dans la Métropole en décembre 1939, avant l'avènement du régime de Vichy. Des lettres sont interceptées, elles n'arriveront jamais à leur destination. Une de ces lettres, repérée par Ruth Ginio, attire mon attention. Elle est écrite par un éminent homme politique africain résident en France, qui l'envoie à son fils, en Afrique :

---

<sup>381</sup> D'autres se rappellent comment, du jour au lendemain, l'accès à la plage a été interdit aux Noirs. On évoque aussi les différentes lignes d'attente aux Noirs et aux Blancs pour les allocations alimentaires, les Blancs recevant des quantités plus importantes que les Noirs. Ruth Ginio, *op. cit.*, p. 218.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>383</sup> Sur la régénération de la jeunesse et la formation de « l'homme nouveau », voir Limore Yagil, *L'Homme nouveau et la révolution nationale de Vichy (1940-1944)*, Lille, Septentrion, 1997. Aussi, la contribution de Laurence Bertrand-Dorléac, « Les vieilles images de l'homme nouveau (France 1900-1945) », et celle de Christian Delporte, « L'Homme nouveau dans l'image de propagande collaborationniste » dans l'ouvrage de Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza (éds.), *op. cit.* Selon Ruth Ginio, les mouvements de jeunesse français ont été encouragés d'intervenir en Afrique. Les Scouts, l'Association catholique de jeunesse et un autre mouvement de jeunesse local, les Gardiens de l'Empire, ont été actifs durant cette période. Les activités ont été limitées aux enfants de l'élite africaine. Le régime colonial voulait éteindre les activités à l'échelle de l'ensemble de la société mais il n'avait ni le temps ni les ressources pour un projet de grande envergure. Ruth Ginio, « Vichy Rule », p. 211.

<sup>384</sup> Diouf raconte qu'il était très touché par l'appel de Pétain. Un jour il a trouvé une pièce dans la rue et, sans hésitation, il l'a déposée au directeur de l'école comme donation au Maréchal. Deux jours après une circulaire officielle est passée à l'école pour rendre hommage à cet acte vénérable de l'élève Diouf en faveur du régime de Vichy.

Pour l'assimilation des commis du cadre supérieur — c'est une iniquité — Le vaillant Mandel allait niveler tout cela car lui ne reconnaissait que le mérite. Malheureusement la débâcle est arrivée. Sitôt mieux, je vais . . . attaquer M. l'Amiral de la question car c'est une honte. C'est une bataille à livrer vu qu'il n'y a que des négrophobes aux colonies. Pour travailler à mourir pour la France, les nègres sont des bons français et des bons frères. Mais pour les assimiler à certains avantages qu'ont certains de leurs frères blancs, nous sommes des sales nègres, des bons à rien. A présent, il y a les épreuves du moment. Je suis certain que nous, les nègres, serons n'importe où les derniers autour du drapeau tricolore. Quand j'entends dire ici des français : qu'on fiche toutes les colonies aux allemands pour qu'ils nous fichent la paix, il y'a de quoi se jeter l'eau — Et dire que sans l'Empire, où seraient-ils à présent ? Voilà la mentalité de certains de ces gens. Alors comment obtenir l'assimilation avec des pareils cocos ? Heureusement à côté des salopards de cette trempe, il y'a de bons français qui pensent autrement. . . . Dans tous les cas, nous sommes prêts à disparaître avec le drapeau tricolore car nous sommes français, ce n'est pas la couleur de l'épiderme qui fait le bon français.<sup>385</sup>

Ceux qui ne peuvent pas deviner l'identité de l'auteur devront patienter encore au moins une vingtaine d'années.<sup>386</sup> Ce qui est sûr est que l'identité post- raciale revendiquée par l'auteur – « nous sommes français, ce n'est pas la couleur de l'épiderme qui fait le bon français » – est constitutive d'un modèle concurrent de celui de « l'homme nouveau » fasciste-vichyste.

### 1.3. « L'HOMME NOUVEAU » FRANCO-AFRICAIN

Théorisé par Robert Delavignette dans son ouvrage *Les Vrais chefs de l'Empire*, la figure de « l'homme nouveau » franco-africain incarne sa conception de l'action coloniale et de la relation avec les peuples colonisés.<sup>387</sup> Problématisée donc dans son écriture théorique, la figure de « l'homme nouveau » est également constitutive de son écriture romanesque à l'exemple des *Paysans noirs* (1931). Il va sans dire que durant la période vichyste, la conception « subversive » de l'auteur lui a valu la censure des *Vrais chefs de l'Empire*.

Qui est Robert Delavignette ?<sup>388</sup> Débutant sa carrière coloniale à Dakar en 1920 comme un simple commis des affaires indigènes, Robert Delavignette remplit ensuite le rôle de chef de subdivision et de commandant de cercle au Niger (Tessaoua,

<sup>385</sup> CAOM, Aff. Pol., C. 638, doss. 13, June 1941. Dans Ruth Ginio, « Vichy Rule », p. 214.

<sup>386</sup> D'après les règles de l'archive française, les noms qui apparaissent sur certains documents peuvent être révélés cent ans après la date de leur écriture.

<sup>387</sup> Premier ouvrage de la collection *Esprit* dirigé par Emmanuel Mounier. Robert Delavignette, *Les Vrais chefs de l'Empire*, Paris, Gallimard, 1939.

<sup>388</sup> L'exposé qui suit emprunte à Bernard Mouralis, *République et colonies*, Paris, Présence africaine, 2012 et à Anthony Mangeon, *Mémoires d'une Afrique française*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Dosso, 1922-1924), puis en Haut-Volta (Ouadougou 1925-1927, Banfora 1928-1930). En 1930, il est responsable de l'Agence économique de l'Afrique Occidentale Française.<sup>389</sup> En 1936, nommé directeur de cabinet de Marius Moutet, ministre des colonies sous le Front populaire, Delavignette est promu ensuite au titre de directeur de l'École coloniale (1937-1946). Entre mars 1946 et février 1947, Delavignette est Haut-Commissaire au Cameroun, puis gouverneur général, et devient en mars 1947 directeur des affaires politiques du ministère de la France d'Outre-mer. Étant en désaccord avec la politique menée en Indochine, Delavignette renonce à cette fonction pour remplir un rôle de professeur à l'École Nationale de la France d'Outre-Mer jusqu'à sa retraite en 1962.

Pour mieux comprendre le modèle de « l'homme nouveau » prôné par Delavignette, il faut d'abord situer sa pensée dans le courant intellectuel et littéraire, progressiste et réformiste, dont elle participe.

Dans son article, « Delavignette et l'émergence d'un humanisme colonial »<sup>390</sup>, Henri Copin situe « l'humanisme colonial » dont Delavignette est donc une des figures de proue<sup>391</sup>, dans une lancée intellectuelle qui, entre les deux guerres, remet en question quelques idées reçues centrales au fondement du projet colonial. Cette révision des idées reçues s'exprime aussi bien dans une écriture théorique que littéraire.

1/ Écriture théorique. On peut évoquer, à titre d'exemple, le nom d'un homme d'affaires, Octave Homberg. Celui-ci publie en 1929 *L'École des colonies* où il soutient une politique d'association avec l'indigène.<sup>392</sup> La colonisation, selon lui, doit être un courant d'échange intellectuel et matériel en suivant des préceptes moraux.<sup>393</sup> De même, Albert Sarraut, gouverneur général de l'Indochine et Ministre des Colonies, avoue dans son *Grandeur et servitude coloniales* que « la colonisation au début n'a

---

<sup>389</sup> Il organise à ce titre la représentation de l'AOF à l'exposition coloniale de 1931.

<sup>390</sup> Henri Copin, « Delavignette et l'émergence d'un humanisme colonial », Dans Bernard Mouralis et Anne Piriou (dir.) avec la collaboration de Romuald Fonkoua, *Robert delavignette. Savant et politique (1897-1976)*, Paris, Karthala, 2003, pp. 13-28.

<sup>391</sup> Attention : comme pour le cas de la Négritude, considérant aujourd'hui le courant de pensée dit « l'humanisme colonial » comme un véritable « mouvement », il faut prendre en considération l'apport du discours savant à son institutionnalisation, en l'occurrence, celui de l'historien Raoul Girardet dans son ouvrage *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table Ronde, 1972. Il faut insister que la notion d'« humanisme colonial » est une notion employée par Delavignette lui-même, bien avant ses successeurs.

<sup>392</sup> Octave Homberg, *L'École des colonies*, Paris, Plon, 1929.

<sup>393</sup> Henri Copin, « Delavignette et l'émergence », p. 15.

pas été un acte de civilisation [mais] un acte de force intéressée. »<sup>394</sup> Sarraut, nous dit Henri Copin, voudrait transformer la relation de domination unilatérale en une relation d'association vue comme « des créations d'humanité. »<sup>395</sup> Rattaché à un idéal de coopération internationale, au modernisme et au progrès technique et industriel, un nouveau vocabulaire revient avec insistance tout au long de l'Exposition coloniale donnant du colonisateur l'image positive d'un « bâtisseur, artisan de l'aménagement rationnel du globe », soucieux du bien commun de tous ses habitants.<sup>396</sup> Henri Copin rappelle, enfin, que « l'humanisme colonial » se nourrit tout autant d'un corpus de textes laïques que religieux.<sup>397</sup>

2/ Écriture littéraire. J'ai déjà noté plus haut le rôle décisif joué par la littérature coloniale aussi bien en tant que facteur dans l'élévation de la conscience coloniale que l'affirmation de cette même élévation. Henri Copin inscrit l'œuvre littéraire de Robert Delavignette dans l'évolution doctrinale de la littérature coloniale voulant se détourner de l'exotisme de pacotille pour s'attacher à la connaissance exacte des hommes et des sociétés.<sup>398</sup> Les « vrais » écrivains coloniaux s'efforcent de se distinguer des « faux » qui, à l'exemple d'un Pierre Loti ou d'un Ernest Psichari, évoqué plus haut, parlent surtout d'eux-mêmes (« Mais nous venons aussi pour nous faire du bien à nous-mêmes », rappelle Psichari).<sup>399</sup> Les « vrais » écrivains coloniaux veulent prendre désormais en compte la reconnaissance de la richesse des civilisations africaines jusqu'alors méconnue, voire jugées inférieures.<sup>400</sup> Les civilisations

<sup>394</sup> Albert Sarraut, *Grandeur et servitude coloniales*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1931. (cité dans Henri Copin, *op. cit.*, p. 16.)

<sup>395</sup> Dans : Henri Copin, *op.cit.*, p. 16.

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> Henri Copin rappelle la contribution des théologiens à l'exemple du Père Delos, dominicain, professeur à l'Institut catholique de Lille, et l'abbé Bruno de Solages, publiant *L'expansion coloniale est-elle légitime ?* (1930), *Devoirs, droits et responsabilités des puissances colonisatrices*. (1930). Voir chez Raoul Girardet, *L'idée coloniale*. Voir aussi l'article de Michel Legrain, « La querelle du Devoir de décolonisation autour du père Joseph Michel et de l'aumônerie des étudiants d'outre-mer (1954) », *Histoire et missions chrétiennes* 10, 2009, p. 95-117.

<sup>398</sup> Henri Copin, « Delavignette et l'émergence », p. 14.

<sup>399</sup> Pour Roland Lebel, la littérature coloniale succède à la littérature exotique. Elle est « une réaction contre le faux exotisme, contre le cliché, contre les préjugés et les sottises prétentions. Loin des étonnements naïfs du nouveau débarqué (...), loin des admirations béates du touriste (...), loin du romantisme verbal tout en noms propres et en sonorité étrange (...) les écrivains coloniaux feront non plus des livres exotiques de convention, mais des œuvres exactes, des œuvres locales, inspirées par la colonie et expriment cette colonie, des œuvres écrites non pas pour le divertissement mais pour l'instruction du public. » (Roland Lebel, *Histoire de la littérature*, p. 82).

<sup>400</sup> On se rappelle de l'ouvrage de l'Allemand Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine* (1936), ou de celui du Français Maurice Delafosse, *Les Nègres* (1927). Lylian Kesteloot insiste sur l'influence exercée par l'ethnologie contemporaine sur les jeunes écrivains de la Négritude. Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

africaines sont désormais reconnues comme égales malgré ou grâce à leurs différences. Et c'est précisément sur le sujet de cette *différence* présumée que s'interroge Robert Delavignette en l'enrichissant d'un apport propre.<sup>401</sup>

En quoi consiste alors le modèle de « l'homme nouveau » promu par Robert Delavignette ? Je commence par détailler les penchants théoriques du modèle avant de décrire les traits constitutifs, identitaires, de son modèle d'« homme nouveau » franco-africain.

Penchants théoriques. On peut dire d'emblée, avec Bernard Mouralis, que Robert Delavignette ne s'inscrit pas dans les courants anthropologiques en vogue considérant l'Afrique comme « un objet de connaissance dont il conviendrait de faire apparaître la spécificité, voire l'essence. »<sup>402</sup> À rebours des anthropologues, Robert Delavignette ne s'autorise pas à « penser qu'il existe une spécificité de l'Afrique et une différence radicale de celle-ci par rapport à l'Europe. »<sup>403</sup>

Développant son modèle de « l'homme nouveau » dans le chapitre IX – « Le Nouveau monde africain » – de son ouvrage *Service africain*<sup>404</sup>, Robert Delavignette s'attaque de front à la question raciale. Pour hâter l'avènement du Nouveau Monde africain, il faut « revisiter les idées de l'Europe sur l'Afrique et faire vivre la parole : 'il n'y donc plus de différence entre vous et moi que du noir au blanc'. »<sup>405</sup> C'est Louis XIV qui s'adresse en ces mots à Aniaba le prince d'Assinie pour lui dire qu'ils sont tous les deux rois même s'ils n'ont pas la même couleur de peau. Delavignette s'approprie la parole du roi français. Cette parole-là affirme, pour Delavignette, « le sens même de l'évolution africaine. »<sup>406</sup> Elle neutralise complètement le facteur racial

---

<sup>401</sup> Aujourd'hui, avec un peu de recul historique, nous savons que la division entre ces deux littératures, exotique vs coloniale, n'est pas si évidente que le voudrait Lebel. Cette problématique est abordée par Jean-Marc Moura dans son article « Littérature coloniale et exotisme : Examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale », dans : Jean-François Durand (éd.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone* Tome I, Paris, L'Harmattan, 1999. Centré plutôt sur l'analyse des textes mêmes, Léon Fanouh-Siefer ne s'intéresse pas aux genres dans lesquels est élaborée une image de l'Afrique : « aucun départ ne s'impose entre littérature exotique et littérature coloniale, parce que, dans notre domaine d'étude, que l'on emploie telle ou telle méthode, le résultat demeure le même, il s'agit toujours de la représentation de l'Afrique noire et des noirs d'Afrique ; c'est cette représentation qui nous intéresse précisément et doit nous occuper au premier chef ». Léon Fanouh - Siefer, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 13. Encore faut-il noter qu'au-delà de la différence qui sépare la critique de Roland Lebel de celle de Fanouh-Siefer, les deux critiques situent les œuvres en question dans le même réseau textuel, soit la littérature française.

<sup>402</sup> Bernard Mouralis, *République et colonies*, p. 66.

<sup>403</sup> Bernard Mouralis, *République et colonies*, p. 71.

<sup>404</sup> Robert Delavignette, *Service africain*, Paris, Gallimard, 1946 [1940].

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 224.



de l'identité collective africaine dans la mesure où, comme le disait l'éminente personnalité de la lettre évoquée par Ruth Ginio, « ce n'est pas la couleur de l'épiderme qui fait le bon français. »

Le dépassement, au moins théorique, de la « ligne de couleur » parcourant l'histoire franco-africaine, permet à Robert Delavignette d'imaginer son modèle de « nouveau monde » qu'il applique au cadre sociopolitique de l'Union française. Robert Delavignette veut voir en l'Union française une union de peuples, français et africains, dans un même ensemble politique.<sup>407</sup> L'évocation de la formule « homme nouveau » confère de l'ampleur à cette représentation utopique. Le « monde nouveau » franco-africain se construit à l'image (mythique) de la « cité idéale ». Des Lumières, il hérite le *contrat social*<sup>408</sup> ; de la doctrine du socialisme, le rêve du retour d'un âge d'Or conciliant « l'application des principes de justice et d'égalité sociale, avec les progrès des sciences et de l'industrie. »<sup>409</sup> Robert Delavignette confère à « l'homme nouveau » sa dimension internationaliste en s'appuyant sur sa foi chrétienne. « L'homme nouveau » bâtira un « monde nouveau » non pas à l'image du Royaume de Dieu (Jésus n'a jamais donné sa description), mais à celle, comme l'indique Anthony Mangeon, de l'empire romain ayant le Christ comme modèle de justice et de paix fraternelle.<sup>410</sup>

Tout en jetant les fondements idéologiques d'un projet politique – l'Union française –, le modèle de « l'homme/monde nouveau » s'inspire en définitive, de

---

<sup>407</sup> Anthony Mangeon insiste sur ce point de son introduction aux *Mémoires d'une Afrique française*.

<sup>408</sup> « Celui qui ose entreprendre d'instituer un peuple doit se sentir en état de changer pour ainsi dire la nature humaine, de transformer chaque individu, qui par lui-même est un tout parfait et solitaire, en partie d'un plus grand tout dont cet individu reçoive en quelque sorte sa vie et son être. (...) Il faut, en un mot, qu'il ôte à l'homme ses forces propres pour lui en donner qui lui soient étrangères, et dont il ne puisse faire usage sans le secours d'autrui. », Jean-Jacques Rousseau, « Du contrat social », *Écrits politiques*, Paris, Garnier, 1968 [1762], p. 261.

<sup>409</sup> J'emprunte ces propos à François Villegardelle. Dans son ouvrage *Histoire des idées sociales avant la révolution française* (Paris, Guarin, 1848) il montre, déjà en 1848, comment « *Les socialistes modernes [sont] devancés et dépassés par les anciens penseurs et philosophes* ». Cité chez André Reszler, *Mythes politiques*, p. 88.

<sup>410</sup> Anthony Mangeon relie la pensée de Robert Delavignette à celle d'Emmanuel Mounier. Tous les deux, catholiques fervents, puisent leur inspiration dans l'évangile pour appeler au dépassement ascétique et racial en cherchant à « reconstruire un humanisme capable d'intégrer à une civilisation nouvelle toutes les données de l'histoire et des sciences de l'homme. » Je m'appuie sur l'article de Jean-Marie Domenach : « Mounier Emmanuel - (1905-1950) », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emmanuel-mounier/> Sur le lien entre Delavignette et Mounier, voir chez Mangeon, *Mémoires d'une Afrique française*, p. XV. Il faut rappeler au passage que Robert Delavignette emprunte aussi des idées à Étienne Cabet, édifiant un modèle de « socialisme chrétien » dans son ouvrage *Voyage en Icarie, Nouveau Christianisme*. Voir dans *Mémoires d'une Afrique française*, II, p. 75.

différentes traditions de pensée qui constituent ensemble un véritable interdiscours européen étendu, avec Robert Delavignette, au continent africain.<sup>411</sup>

Les traits constitutifs, identitaires, du modèle de « l'homme/monde nouveau africain » peuvent se résumer comme suit :

1/ L'Afrique n'est plus subordonnée à l'Europe. « Les formes et les buts du travail africain ont changé par l'intervention et sous l'influence de l'Europe. L'Afrique occidentale, selon Robert Delavignette, est un secteur à part entière du « monde moderne, tout comme l'Europe ». <sup>412</sup>

2/ « Le monde nouveau africain » émerge des tensions qui s'exercent « entre le développement de l'Afrique moderne et la persistance de l'Afrique du passé. » <sup>413</sup>  
« L'homme nouveau africain » ne se soumet plus aux codes coutumiers. Qu'il soit paysan, médecin ou écrivain, « l'homme nouveau africain » adopte des nouvelles formes de savoir lui permettant de s'adapter aux modes de vie de la modernité. <sup>414</sup>

3/ Le « nouveau monde africain » est en fait un « nouveau monde franco-africain » : « la Métropole n'est plus l'unique propriétaire de la colonie. Et la colonie n'est plus l'unilatérale 'possession'. Elle appartient autant au pays indigène qu'à la métropole. Et elle leur appartient moins qu'elle n'en possède. Elle constitue un Monde nouveau qui a besoin d'échanges et qui peut diriger aussi bien sa métropole que ses pays indigènes vers une coopération avec d'autres pays indigènes et d'autres métropoles. » <sup>415</sup> Dans la cité idéal de l'avenir, incarnée par l'Union française,

Rien ne serait plus faux et plus pernicieux que de mettre dans l'idée d'Union française une arrière-pensée de domination sur les peuples de nos territoires

---

<sup>411</sup> Une remarque s'impose : le but de l'observation qui précède ne consiste pas à relier Robert Delavignette à une telle ou telle tradition intellectuelle mais à montrer que la figure de « l'homme nouveau » se situe au croisement des traditions discursives. Robert Delavignette a beau dire qu'il n'est « pas socialiste » (voir Anthony Mangeon, *Mémoires d'une Afrique française*, II, p. 74 et p. 91), le mythe socialiste de l'âge d'Or joue un rôle constitutif de son discours. En ce sens, Robert Delavignette, est devancé et dépassé par les pensées qui le précèdent.

<sup>412</sup> Robert Delavignette, *Service africain*, p. 226.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>414</sup> Robert Delavignette donne l'exemple du médecin qui retourne dans son village natal ne pouvant plus s'incliner devant l'autorité hiérarchique incarnée par le chef traditionnel. Il évoque aussi l'exemple des paysans qui construisent des demeures indépendantes, des puits pour former des villages nouveaux, « groupé et non plus dispersé, formé de ménages dissociés des familles originelles (...) le sens de la cité a germé là comme une acquisition du Nouveau Monde Africain » (*ibid.*, p. 233).

<sup>415</sup> Robert Delavignette, *Service africain*, p. 235.

d'outre-mer, sur les hommes qu'on appelle les indigènes pour les distinguer des coloniaux. Demain, nous serons tous les indigènes d'une même Union française.<sup>416</sup>

« L'humanisme colonial » de Robert Delavignette est lié au fait de voir en l'homme ce qui le fait homme au-delà de sa couleur de peau. « L'homme nouveau africain » a beau vouloir, à l'exemple de Senghor (auquel Robert Delavignette s'adresse explicitement)<sup>417</sup>, conserver sa qualité d'Africain en gardant aussi celle de Français, sans être dépouillé de l'une ou de l'autre. Mais, dit Delavignette, « attention au racisme », s'« il y a un esprit nègre comme il y a un esprit aryen (...) esprit nègre et esprit aryen n'ont entre eux aucune identité de nature. »<sup>418</sup> « Nous sommes des hommes » dit-il à Senghor, « et c'est le plus beau titre social dont nous puissions nous saluer. Un titre qui nous est discuté, qui est remis en jeu avec des primes à la bestialité délivrées par les dictateurs, dans une sorte de championnat mondial où je serai vaincu si vous l'êtes et réciproquement. »<sup>419</sup>

Il importe de préciser que ce modèle de « l'homme nouveau » franco-africain ne se veut absolument pas une plaidoirie de l'individualisme. Robert Delavignette se réclame de la personne humaine, non pas de l'individu abstrait, coupé des autres. Le modèle de « l'homme nouveau » n'exalte pas l'individu, l'être isolé, mais la personne engagée dans sa communauté.

Ce modèle d'« homme nouveau » africain ou franco-africain, théorisé par Robert Delavignette est à la fois un tour de force idéologique, politique et pédagogique. Il permet à l'auteur, directeur de l'École coloniale, de mettre en relief les lignes directrices d'une bonne gouvernance coloniale au bénéfice des administrateurs coloniaux à venir. Il est à noter que pour étayer son modèle, Robert Delavignette ne reste pas au plan théorique. Il s'efforce de présenter son modèle à partir des exemples concrets qu'il met en scène et dramatise dans une écriture romanesque. *Les paysans noirs* de Robert Delavignette décrit une société africaine pastorale devant les tensions exercées par l'administration coloniale voulant y introduire la machine à extraire l'huile d'arachide. Dans la préface de l'édition de 1945, Robert Delavignette fait référence aux *Vrais chefs de l'Empire* (devenu donc

<sup>416</sup> Voir le chapitre « L'Union française, nouveau genre de vie » dans Robert Delavignette, *op. cit.*, p. 273.

<sup>417</sup> « Léopold Sédar Senghor, c'est à vous que je veux m'adresser pour achever mon témoignage sur ce Nouveau Monde Africain où nous sommes engagés tous deux, chacun avec notre personnalité. » *Ibid.*, p. 236.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>419</sup> *Ibid.*

*Service africain*) pour relier le roman au modèle de « l'homme/monde nouveau africain » en soumettant aux jeunes administrateurs une grille de lecture :

L'art de l'administration, c'est de découvrir avec eux et chez eux [paysans africains] les conditions de leur nouvel équilibre vital. Il ne s'agit pas de montrer une reconstitution historique à grand spectacle et de rêver d'un retour aux vieilles Afriques. *Le Paysan noir est la personnalité de base d'un Nouveau monde africain.*<sup>420</sup>

Le modèle de « l'homme nouveau » africain se rapporte à la catégorie sociale – les paysans noirs – jouant un rôle central dans le monde (nouveau) à bâtir par la colonisation. D'où le choix de l'auteur de « mettre en scène un personnage collectif, non un individu. »<sup>421</sup>

Homme sans essence, foncièrement moderne, membre d'une collectivité franco-africaine, le modèle de « l'homme nouveau » franco-africain forgé par Robert Delavignette, se trouve en concurrence avec le modèle de « l'homme nouveau fasciste-vichyste ainsi qu'avec celui de « l'homme nouveau » colonialiste. Ces trois modèles précèdent donc celui développé par Ousmane Sembène dans *Les Bouts de bois de Dieu*. Il convient donc de les prendre en considération lorsqu'on se propose d'évaluer la singularité de ce dernier.

## **2. « L'HOMME NOUVEAU » AFRICAIN DANS LES BOUTS DE BOIS DE DIEU**

*Les Bouts de bois de Dieu* est un roman historique qui reconstruit par la fiction les étapes de la grève des Cheminots du Dakar-Niger en 1947-1948. Les grévistes du roman voulaient obtenir l'égalité des conditions de travail et de rémunération entre les employés africains noirs et les employés européens blancs.<sup>422</sup> Le roman s'ouvre sur

<sup>420</sup> Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2011 (1945), p. 13.

<sup>421</sup> Bernard Mouralis étudie *Les Paysans noirs* dans le chapitre II « Robert Delavignette (1897-1976) et le projet d'une république franco-africaine » de son ouvrage *République et colonies*, p. 82.

<sup>422</sup> Dans son article « Fact and Fiction in *God's Bits of Wood* », *Research in African Literatures* 31, 2000, p 117-131, James A. Jones constate la distance qui sépare la vision romanesque de la grève des « faits historiques ». Cet écart recherché par l'auteur entre fiction et « réalité » est par lui-même chargé d'une dimension argumentative importante qui a des conséquences sur le positionnement de l'auteur dans le champ littéraire. Cet aspect de l'œuvre méritera tout l'importance que je l'accorderai ultérieurement. Parmi les études s'intéressant à la grève historique des cheminots, voir par exemple, l'ouvrage de Gueye Omar, *Sénégal, Histoire du mouvement syndical. La marche vers le code du travail* Paris, L'Harmattan, 2011, et du même auteur, « Social Reforms in the Interwar Period and the 'Revolution' of the Popular Front in French Africa », dans : Shulz-Forberg Hagen (dir), *Zero Hours : Conceptual insecurities ad new beginnings in the interwar period*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p.97-105, ainsi que les différents travaux de Frederick Cooper comme par exemple, *Français et Africains ? :*

l'entrée en grève des cheminots et se termine avec la fin de la grève après que leurs revendications ont été acceptées.

Pour raconter l'histoire de la grève, le narrateur restitue une série d'événements qui se déroulent dans trois villes différentes situées sur la même ligne ferroviaire Bamako-Thiès-Dakar. Le lecteur accède au monde des personnages à travers leurs échanges, rapportés en discours direct par un narrateur omniscient qui les commente en amont et en aval. À cela s'ajoutent des séquences descriptives dans lesquelles le narrateur use du discours indirect libre et du monologue intérieur. Prenant ainsi en charge la mise en scène, le narrateur précise les circonstances exactes des épisodes : le statut des participants, le moment et le lieu de la scène, et, quand s'agit d'un échange, qui parle à qui et dans quel rapport de places.

La construction de l'identité collective, conjuguée avec le mythe de « l'homme nouveau », apparaît dans toute sa force dans deux séquences en marge du fil narratif du roman. La première s'insère à la fin du chapitre *Maïmouna*, séparée du reste du texte par un double interligne, la deuxième est située à la fin du chapitre *Ramatoulaye*, séparée du reste du texte par un triple astérisque.<sup>423</sup>

La particularité de ces deux séquences réside dans le fait qu'elles ne se rapportent pas à un événement particulier, ne sont pas situées dans un espace-temps précis, et ne concernent pas un ou plusieurs personnages particuliers mais le groupe des grévistes dans son ensemble. D'un point de vue stylistique et thématique, les deux

---

*être citoyen au temps de la décolonisation*, Paris, Payot, 2014 ou, plus particulièrement, son article « 'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa », *The Journal of African History* 37, 1996, p. 81-118.

<sup>423</sup> Maïmouna est le deuxième chapitre dans le cycle sur Thiès (le cycle Thiès comprend trois parties, et neuf sous-chapitres, sur les dix parties dont le roman est composé). Le premier chapitre dans ce cycle (intitulé La Cité) raconte le tout premier jour de la grève. Le drame atteint son acmé vers la fin du chapitre, lorsque les soldats arrivent au dépôt de locomotives pour disperser les grévistes rassemblés devant la grille du dépôt, près de la place du marché Ali N'Gerd. Il y a des morts dont un bébé-jumeau, fils de Maïmouna l'aveugle. Le deuxième chapitre, Maïmouna, est divisé en trois scènes. Dans la première, les dirigeants syndicaux se réunissent après l'assaut des soldats pour en faire le bilan. Dans la deuxième, on retrouve Maïmouna, qui à la suite de l'assaut, apprenant qu'un de ses jumeaux est mort, essaie de rejoindre la maison de Dieynaba. La troisième scène entraîne le lecteur dans le bureau de la Direction de la Régie du Chemin de fer. Le directeur général M. Dejean, Victor, son adjoint direct, Isnard, le chef d'atelier et Leblanc, évaluent l'ampleur de la grève et s'interrogent sur les mesures à prendre pour y mettre fin. Le sous-chapitre Ramatoulaye est le troisième dans le cycle sur Dakar (le cycle Dakar comprend trois parties et six sous-chapitres). Il comprend trois scènes. La première montre Ramatoulaye, aidée d'autres femmes de la concession, en train d'égorger Vendredi, le mouton de son frère Mabigué. La deuxième scène conduit le lecteur à la permanence du syndicat, où, les hommes, n'ayant pas « pas grand-chose à faire », s'occupent à des tâches administratives. La troisième scène est située à nouveau dans la concession lors de l'arrivée de la police venue réclamer le mouton. Les femmes assaillent les policiers.

séquences sont complémentaires, ce qui autorise à les regrouper et les analyser ensemble malgré les soixante pages qui les séparent l'une de l'autre. Elles se présentent comme un bilan de la nouvelle routine à laquelle les grévistes sont soumis durant la grève. Le narrateur résume les difficultés que les grévistes rencontrent au jour le jour, leur manière de les surmonter et les nouvelles ambitions qu'ils se découvrent. Par-là, il transforme l'action politique de la grève en un phénomène culturel susceptible de forger de nouveaux types d'identité sociale.

L'analyse textuelle s'intéressera tout particulièrement aux matériaux idéologiques et aux moyens argumentatifs, stylistiques et intertextuels, qui permettent au narrateur de construire l'identité collective des grévistes.

L'analyse, d'abord, de la description du paysage permettra de montrer comment celle-ci situe la grève dans son contexte historique colonial et présente ses acteurs principaux : une identité collective des employeurs blancs s'oppose à l'identité collective des employés noirs.

La grève des cheminots n'est pas une situation figée provoquée par une décision prise une fois pour toutes. Le narrateur précise les contours de l'identité collective à partir d'un processus social, collectif et évolutif, qu'il se propose de décrire. Il convient, dans un deuxième temps, de voir comment le narrateur veille à la progression thématique et à la crédibilité de sa parole, pour pouvoir montrer, ensuite, comme il étaye l'identité collective des grévistes dans son discours. L'usage de pronom personnel *ils* (2.2.1), du thème de rejet du passéisme (2.2.2), de la formule verbale « prendre conscience » (2.2.3), du mythe de l'« homme nouveau », et du topic du « règne de la machine » (2.2.4), suffisent donc à indiquer un jugement de valeur et un parti pris du narrateur.

Je montrerai, enfin, comment l'identité collective de « l'homme nouveau » s'articule avec le processus de périodisation de la grève.

Tous les matériaux langagiers manifestent ainsi l'inscription de la subjectivité du narrateur<sup>424</sup> dans le discours tout en conférant à l'énoncé une orientation argumentative. Dans cette perspective, l'image du narrateur qui se dévoile à travers le

---

<sup>424</sup> Et du lecteur (supposé) Par là-même, le texte suggère aussi une certaine position de lecture et implique un espace de connivence à travers les stratégies de déchiffrement qu'il impose. L'activité de déchiffrement transforme le lecteur passif en partenaire actif de la création littéraire. Dans la perspective argumentative, le lecteur adhère d'autant plus à la thèse du narrateur « qu'il se l'approprié dans le mouvement où il la reconstruit. » (Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, p. 164).

discours serait celle d'un adepte d'une doctrine socialiste inspirant, en retour, au locuteur-narrateur sa manière de voir la société et d'interpréter les changements qu'elle traverse. Révéler les soubassements idéologiques du discours par les liens intertextuels qu'il entretient avec d'autres, permet de préciser l'ethos du narrateur ainsi que sa participation à la création de l'identité collective des grévistes.

L'étude de l'intertextualité ne consiste pas seulement à répertorier des relations éventuelles que le texte de Sembène entretient avec d'autres. Elle permet surtout de déceler l'inscription dans le discours littéraire des « évidences partagées ou des plausibilités d'une collectivité datée. »<sup>425</sup> Dans la perspective de l'analyse du discours, le terme d'intertextualité se réfère à la « dissémination et à la circulation des éléments doxiques dans des discours de tous types. »<sup>426</sup> La communication littéraire est ainsi « tributaire d'un savoir partagé et d'un espace discursif. »<sup>427</sup> L'étude de l'intertextualité permet donc de repérer l'espace de réception du texte ainsi que de mieux comprendre la manière dont il agit sur les lecteurs qui l'habitent. Si je m'intéresse à l'horizon réel et effectif auquel Sembène se serait attaché à répondre ou à donner suite, je m'adresse tout autant à l'horizon d'attente de son lecteur tel qu'il se dessine au fur et à mesure de la communication littéraire.

## 2.1. D'ENTRÉE DE JEU : DESCRIPTION DU PAYSAGE

*Lentement, le soleil se couchait. Sur les locomotives et les wagons immobiles, sur les ateliers et les hangars silencieux, sur les villas blanches et les maisons de torchis, sur les cabanes et les taudis, une ombre bleutée venait se poser, discrète. Du côté des baraquements des gardes-cerle on entendit une sonnerie de clairon. Ainsi la grève s'installa à Thiès.*<sup>428</sup>

L'« ombre bleutée » se pose certainement sur toute la ville de Thiès et non pas seulement sur les lieux impliqués par la grève. Pourtant, le choix de ne désigner que ceux-ci, et l'effet produit par la répétition rythmique (quatre fois) de la formulation « sur les...et les », donne de la nuit tombante l'image d'un fléau qui s'abat uniquement sur des lieux sélectifs « touchés » par la grève tout en épargnant les autres parties de la ville. Les maisons, par leur typologie – « villas blanches » d'une part, « maison de torchis, cabanes et taudis » d'autre part – désignent par métonymie leurs habitants, divisés en collectivités. Ils sont autant de lieux d'habitation impliquant une

<sup>425</sup> Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, p. 110.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*. Banty Man Yall, Paris, Le Livre contemporain, 1960. p. 60.

double hiérarchie socio-économique, d'abord entre Noirs et Blancs, puis entre groupes d'Africains. Les Blancs en tête vivent dans leurs maisons luxueuses (« *villas blanches* »), la couleur blanche évoque l'idée d'ordre et de propreté. Chez les Africains, il y a ceux qui habitent selon la tradition des maisons de torchis, les pauvres qui logent dans des cabanes, et, tout en bas de l'échelle, ceux qui vivent dans des taudis.

La sédentarité des « *villas blanches* », où résident les cadres européens, s'oppose à l'instabilité des abris de fortune où s'entassaient les employés africains. Les premières sont solidement implantées dans le sol africain alors que les seconds, ceux des autochtones, campent dans la précarité. Cette cruelle réalité heurte le sens de la justice et dénonce le fossé qui sépare les colons blancs des colonisés noirs. À cela il faut ajouter l'image visuelle de la nuit tombante se doublant d'une image auditive. La « *sonnerie de clairon* » rappelle les institutions coloniales militaires qui perpétuent les écarts sociaux matérialisés par la distribution inique de l'habitation.

L'adverbe *ainsi* dans l'énoncé « *ainsi la grève s'installa à Thiès* » renvoie la grève à « *l'ombre bleutée* ». La première « *s'installe* » comme la dernière « *se pose* ». *Ainsi* n'est pas une simple consécution temporelle. Il active la valeur axiologique que le lecteur est invité à attribuer à la grève, en rapport avec le paysage. Cette mise en relation confère à la grève une dimension métaphorique négative. Cette « *ombre bleutée* » suscite une impression d'obscurité, d'incertitude, d'angoisse qui enveloppe les parties prenantes du conflit – employeurs Européens vs employés Africains. La description du paysage participe ainsi, sur le mode de l'implicite, à l'identification de ces deux blocs monolithiques qui partagent une histoire commune tout en s'opposant l'un à l'autre.

L'image du locuteur produite dans le discours est celle d'un narrateur réaliste qui, à la suite d'un Zola, adopte un point de vue social « par le bas », en décrivant la misère du peuple par rapport à une élite privilégiée. Mais il se rapproche encore plus du narrateur des *Paysans noirs* qui constate lui aussi, dans le premier chapitre du roman, une hiérarchie sociale entre des administrateurs blancs et une paysannerie noire, elle aussi divisée par une hiérarchie interne.<sup>429</sup> La description du paysage chez

---

<sup>429</sup> Par exemple dans la séquence « Tel était ce pays de commandement, avec quelques Blancs par en haut (...) avec des chefs musulmans habiles, et puis une masse inconnue de paysans qui semblaient inutilisables dans leurs soukalas. » (Les Paysans noirs, p. 27).



Delavignette (« *sous le soleil dur...* », « *le ciel et la terre brûlait.* »<sup>430</sup>) produit aussi un effet dramatique pour accentuer les tensions qui traversent cette société hiérarchisée.

## 2.2. IDENTITÉ COLLECTIVE COMME PROCESSUS SOCIAL

*Ainsi la grève s'installa à Thiès. Une grève illimitée qui, pour beaucoup, tout au long de la ligne, fut une occasion pour souffrir, mais, pour beaucoup aussi, une occasion de réfléchir. Lorsque la fumée s'arrêta de flotter sur la savane, ils 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'était eux qui lui appartenaient. En s'arrêtant, elle leur donna cette leçon.*<sup>431</sup>

Le texte donne à lire la souffrance partagée comme un passage obligatoire d'une lutte sociale de longue haleine (« *une grève illimitée* ») à cause des sacrifices qu'elle exige. La souffrance subie par suite de la grève est la conséquence de la souffrance imposée par l'exploitation de la main-d'œuvre africaine. Le terme « *occasion* » est axiologique par sa définition. « *Occasion* » évoque une connotation positive, elle implique que l'objet désigné comme « occasion » vient « à propos, qu'[il] convient » (Le Robert). « *Occasion* » appartient au réseau lexical des mots comme « avantage », « opportunité », « aubaine ». Qualifier la grève d'« occasion de souffrir » rapproche la souffrance de la vertu jusqu'au point où l'ordre des choses est renversé : la grève devient moyen, et la souffrance, fin. À l'aide du connecteur *mais* et de sa valeur argumentative, le narrateur rappelle les choses à l'ordre mettant en relief le supplément de sens qui s'ajoute à la souffrance. Le connecteur « *mais* » valorise l'idée communément admise (« *pour beaucoup aussi* ») selon laquelle la grève n'est pas donnée à voir comme un acte passif (« *occasion de souffrir* ») mais actif (« *occasion de réfléchir* »).

Le verbe « *comprendre* » (« *ils comprirent qu'un temps était révolu...*») assure la progression thématique du texte. Il introduit la réflexion (« *l'occasion de réfléchir* ») à laquelle « *beaucoup* » se sont soumis durant la grève.

<sup>430</sup> *Les Paysans noirs*, p. 19, 25. La description du paysage participe à la présentation du groupe social : « Les routes européennes des cantons étaient de simples layons, tortueux autant que les pistes indigènes, durcis par le soleil de ces moins sans pluie, coupés de ruisseaux mourants et de ponceaux surélevés. » (*Les Paysans noirs*, p. 25).

<sup>431</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 60-61.

L'usage du mot « *fumée* » a une double fonction. Premièrement, il permet au narrateur de se rapprocher de ses personnages qui utilisent le mot « *fumée* » pour désigner le train.<sup>432</sup> Le narrateur traduit ici en français un idiome africain.<sup>433</sup> Par-là, il assure aux yeux de ses lecteurs la crédibilité et l'authenticité de son propre discours. Deuxièmement, le mot « *fumée* » confère au discours un sens symbolique : la grève offre aux grévistes l'occasion de dissiper le brouillard (« *la fumée* ») devant leurs yeux, et d'avoir, enfin, une vue exacte, claire et lucide des choses, une vue qui leur sera essentielle dans leur chemin vers la connaissance (« *ils comprirent que...* »).

Aussi, le narrateur affirme sa crédibilité par l'emphase qu'il donne à son énoncé par la triple occurrence du mot « *temps* » et le rythme ternaire de la phrase : « *ils comprirent qu'un temps était révolu, le temps dont leur parlaient les anciens, le temps où l'Afrique était un potager...* ». Le caractère emphatique de cette séquence descriptive lui confère une force dramatique.<sup>434</sup> La structure répétitive, par la redondance du mot « *temps* », permet d'introduire une nouvelle perception notionnelle. Elle insiste sur un décalage entre deux organisations temporelles, celle, courante, des anciens (« *dont leur parlé les anciens* »), et celle, des jeunes, en gestation (« *ils comprirent...* »). La répétition emphatique donne au discours un aspect prophétique, et au narrateur, l'image d'un précurseur qui cherche à instruire le public sur un fait inédit qu'il prend l'initiative historique de dévoiler – l'avènement d'un « monde nouveau » africain.

### 2.2.1. LE PRONOM PERSONNEL *ILS*

La division en groupes distincts que le lecteur, dans le passage précédent, aurait pu induire – de la typologie des habitats des grévistes, par un recours aux stéréotypes associés au statut social des habitants ; ou bien, de la différence marquée entre ceux qui, durant la grève, sont habités par la souffrance, et donc par un certain défaitisme ou pessimisme, et ceux, « les optimistes », que la grève pousse à réfléchir – est absorbée, dans le passage suivant, par le recours au pronom personnel *ils*.

L'emploi du pronom personnel *ils* est une abstraction du fait de la généralisation. Il fonctionne comme une sorte de « zoom arrière » en donnant des

<sup>432</sup> « *fumée de la savane* », voir la deuxième séquence et aussi, par exemple, p. 136, et p. 201.

<sup>433</sup> Les personnages parlent des langues africaines sauf exceptions précisées dans le récit où ils parlent français.

<sup>434</sup> Pour ce développement, je m'appuie sur Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 134.

grévistes une image globale. L'ordre d'apparition des actions « *réfléchir* » (« *occasion de réfléchir* »), puis, « *ils comprirent...* », et enfin, « *ils prirent conscience* » – suggère un processus dans lequel *ils* sont engagés collectivement. Dire *ils* implique que les grévistes se comportent et agissent comme une entité sociale cohérente. Le *ils* projette une image homogène des grévistes, acteurs d'un changement cognitif consistant à passer, comme un seul homme, d'un état d'ignorance à un état de connaissance (« *de leur force...de leur dépendance* »).

En outre, cet acte de désignation creuse une distance entre le groupe et le narrateur. Celui-ci ne décrit pas simplement le groupe. Il construit dans son discours une collectivité à laquelle il reste extérieur ; il constate que pour ses membres, le temps du changement est venu (« *un temps était révolu...* ») ; il met le doigt sur un aspect important de ce changement (« *la machine maintenant régnait sur leur pays* ») : il souligne la réaction de son objet d'observation vis-à-vis de ce changement (« *ils comprirent...* »). Par-là, le narrateur projette une image de sa personne proche de celle d'un historien ou d'un sociologue qui propose un examen de la société à un moment charnière de son histoire. Cette image-là est aussi proche d'un intellectuel-prophète qui, en annonçant l'avènement d'un « monde nouveau », théorise les conditions de son avènement. Qui plus est, les options idéologiques, socialistes, du narrateur l'inscrivent dans la lignée de *l'humanisme colonial* à la Robert Delavignette.

### 2.2.2. LE REJET DU PASSÉISME

*Ils comprirent qu'un temps était révolu, le temps dont leur parlaient les anciens, le temps où l'Afrique était un potager.*

La valeur argumentative de l'énoncé repose sur un présupposé important qu'il convient de mettre en relief. Pour ce faire, il faut d'abord dissiper une confusion à laquelle l'énoncé peut prêter. J'ai indiqué plus haut qu'« *ils comprirent qu'un temps était révolu* » situe les grévistes dans un temps historique de changement et de transition. L'énoncé laisse entendre que le temps présent achève son cours et que l'on entre dans une ère nouvelle. Pourtant, dans le texte, le « *temps révolu* » ne se rapporte pas à un événement actuel mais au passé lointain (« *le temps où l'Afrique était un potager* ») que les jeunes grévistes ne vivent qu'à travers la mémoire des « *anciens* ». Autrement dit, ce qui est révolu n'est pas « *le temps où l'Afrique était un potager* » – de toute façon c'est de l'histoire ancienne – mais la place importante que cette histoire lointaine occupe dans l'imaginaire social contemporain.

Cette précision est importante parce qu'elle permet de mettre en valeur le présupposé suivant : une idéologie passéiste réitérée par les anciens – reposant sur un goût excessif pour le passé, un regret nostalgique, voire un désir insatisfait de le revivre au présent – dominait jusqu'alors la *doxa* de la société africaine du roman. La prise en considération de ce présupposé permet d'inférer que les grévistes considèrent ce changement de paradigme idéologique comme une nécessité dont ils n'ont pas été conscients jusqu'alors. La vision du monde des jeunes grévistes était en effet soumise à celle des « *anciens* » qui gardaient le souvenir d'un pays comparé à un potager, où l'homme se servait de la nature sans pour autant perturber son équilibre.

Mais la conceptualisation d'une réalité sociale à la place d'une autre présuppose également le rejet de l'idéologie qui sous-tendait celle-ci. La dimension argumentative du texte se produit par le rapport intertextuel qu'il établit avec le discours colonial et son contre-discours de la négritude.

La Négritude d'abord. L'Afrique moderne, industrielle, s'oppose à la vision du monde de Léopold Sédar Senghor. En Afrique, explique-t-il, « animaux et plantes étaient les familiers de l'Homme. Là, se tissa alors, entre les hommes, les animaux, les plantes, voire les éléments de la nature, tout un réseau de liens et de correspondances qui dorment au fond de nos mémoires, en images archétypes. »<sup>435</sup> Ainsi, pour Senghor, le Nègre est, par excellence, « l'homme de la nature. »<sup>436</sup>

Le rejet de l'Afrique-nature, de l'Afrique-potager, serait aussi le rejet du discours colonial, celui, par exemple, d'un Ernest Psichari, cité plus haut. L'Afrique de Psichari propose à l'Européen de retrouver l'équilibre primitif, symbiotique, entre l'homme et la nature.<sup>437</sup> Psichari, comme je l'ai déjà mentionné, fait revenir son lecteur au thème du « bon sauvage » à travers notamment l'ancienne rupture nature/sauvagerie vs civilisation distinguant, dans l'imaginaire occidental, les

---

<sup>435</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté V. Le dialogue des cultures*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p.18.

<sup>436</sup> « C'est un homme de plein air, un homme qui vit de la terre. Et que l'on prenne le mot au sens cosmique. C'est un être aux sens ouverts, perméables à toutes les sollicitations, aux ondes mêmes de la nature, sans intermédiaires filtrants – je ne dis pas sans relais – entre le sujet et l'objet. » (Léopold Sédar Senghor, *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 257).

<sup>437</sup> Dans *Terre de sommeil et de soleil*, Psichari écrit ceci : « Par derrière nos mythes occidentaux, nous retrouvons notre énergie qui tend à l'équilibre de notre corps et à la santé parfaite. Au lieu que la nature soit une cause de trouble et un prétexte à méditation métaphysique, tout notre but est maintenant, comme il fut sans doute celui des premiers sauvages, de nous accorder avec les choses naturelles, non en les utilisant, mais en y rentrant dans notre milieu naturel et familial. » (Ernest Psichari, *Terre de soleil*, p. 166).

Européens des Africains.<sup>438</sup> Dans le sillage des Lumières admirateurs du bon sauvage, Psichari conteste la tendance occidentale de percevoir la nature au travers de sa seule « utilité ».

Cette autre facette de l'Afrique-potager, paradis des matières premières, terre du lait et du miel, est présentée chez un autre écrivain colonial, André Demaison.<sup>439</sup> Une Afrique industrielle ne jouerait plus le rôle que lui assigne Demaison dans un système de clientélisme colonial où l'Europe puise en Afrique les matières premières pour des produits qu'elle revend aux Africains.

Ce deuxième élément doxique renvoie au troisième. Le narrateur de Sembène inscrit l'avènement d'un « homme nouveau » africain dans les tensions qui s'exercent à l'intérieur de la société africaine « entre le développement de l'Afrique moderne et la persistance de l'Afrique du passé. »<sup>440</sup> Il se met en place un modèle d'« homme/monde nouveau » qui ressemble à bien des égards à celui de Robert Delavignette. Selon l'un et l'autre, l'Afrique « devient un secteur du monde moderne, tout comme l'Europe. »<sup>441</sup>

### **2.2.3. « PRENDRE CONSCIENCE » : LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ COLLECTIVE DE CLASSE « POUR SOI »**

On voit bien l'enjeu. Le narrateur accorde à la grève une signification qui dépasse de loin le domaine de la politique locale entre employeurs et employés. Les revendications des grévistes sont certes concrètes (allocations familiales, retraite, revalorisation des salaires, congés annuels...)<sup>442</sup> mais la lutte pour obtenir satisfaction revêt une signification symbolique. Elle a des conséquences sur la structure de la société, sur ses valeurs et sur ses priorités. La grève prend ainsi l'ampleur d'un

<sup>438</sup> Les Occidentaux, dit l'auteur, manquent de cet « équilibre de corps », cette « santé parfaite » caractérisant la façon de vivre « des premiers sauvages ». Pour ressusciter cette vitalité perdue, les Occidentaux doivent se concilier la nature, s'accorder avec elle, retourner auprès d'elle.

<sup>439</sup> Demaison écrit en 1942 : « La France n'a pas toujours assez calculé les possibilités de l'Afrique. Il a fallu sa défaite, ses malheurs et les restrictions qui s'ensuivent, pour qu'elle comprenne l'importance du continent noir. Nous manquons d'huile et de savon. Ce sont les produits des oliviers de Tunisie, les arachides du Sénégal, les huiles et les amandes de palme de l'Afrique qui ne nous arrivent plus. Même drame pour le cacao et le café de la Côte d'Ivoire, pour les céréales d'Afrique du Nord comme pour (...) les cuirs, le tapioca, le riz et le café de Madagascar. Nos usines manquent de matières premières et de clients : ce sont les dix-sept ou vingt milliards d'échange avec notre empire colonial qui ne circulent plus. Et Sur ces chiffres, c'est l'Afrique qui a la plus grande part. », (*Le Sens du conflit*, Paris, Flammarion, 1942, p. 249-50).

<sup>440</sup> Robert Delavignette, *Service africain*, p. 227.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>442</sup> Les revendications sont détaillées lors des négociations avec la Régie dans le chapitre « le retour de Bakayoko », Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*. p. 270-5.

événement d'importance historique. Elle promeut non seulement une nouvelle forme et une pratique de relations industrielles mais également de nouveaux modèles culturels, de nouveaux rapports sociaux et un nouveau style de vie. Dans cette perspective, l'identité collective qui se construit dans le discours du narrateur est celle d'une classe sociale « pour soi » à qui le narrateur assigne le rôle militant d'avant-garde. Cette dimension argumentative du texte est renforcée par les liens étroits qui se tissent entre l'homme et la machine.

*En arrêtant sa marche sur plus de quinze cents kilomètres, ils prirent conscience de leur force, mais aussi conscience de leur dépendance.*

S'inscrivant dans un répertoire discursif marxiste, la formule verbale « *prendre conscience* » active une topique que le narrateur applique aux grévistes : la prise de conscience de classe. Au vu de l'interdiscours marxiste, « *prendre conscience* » fait référence au passage d'une situation d'une « classe en soi » à une « classe pour soi », pour utiliser les termes de Marx.<sup>443</sup> L'interdiscours marxiste donne à la grève l'allure d'un rite de passage. Avant la grève, les cheminots n'étaient qu'un ensemble d'individus partageant des conditions objectives de vie similaires, mais dénués d'attaches réciproques et n'ayant pas conscience de former un ensemble social conforté par des intérêts communs – « classe en soi ». La grève n'est pas l'achèvement d'un processus mais le processus lui-même au cours duquel les cheminots *prennent conscience* « de la place qui est la leur et des intérêts partagés que, collectivement, ils pourraient défendre »<sup>444</sup> – « classe pour soi ».

Une *doxa* socialiste et coloniale s'inscrit en définitive dans le discours à travers un choix lexical et la charge intertextuelle qu'il véhicule. Ses constituants : le thème central de la lutte ouvrière, la violence révolutionnaire<sup>445</sup> décrite dans le corps

---

<sup>443</sup> Ces deux notions sont expliquées par Karl Marx : « Les rapports économiques ont d'abord transformé une masse de population en ouvriers. La domination du capital a créé à cette masse apparaît déjà comme une classe par rapport au capital, mais non encore comme une classe pour elle-même. Dans la lutte dont nous avons indiqué quelques phases, la masse se trouve elle-même, se constitue comme classe pour elle-même. Les intérêts qu'elle défend deviennent des intérêts de classe. » (*Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon. Ouvres Complètes*, Paris : Les Éditions Sociales, 1948, p. 115-6).

<sup>444</sup> Pour ce développement, je consulte l'entrée de Michel Lallement, « Conscience de classe » dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/conscience-de-classe/>

<sup>445</sup> L'importance du sujet de la violence révolutionnaire sera abordée dans le chapitre consacré à l'identité collective de la foule.

du chapitre et le rejet du passéisme sous-jacent au processus social, et, en filigrane, le modèle de « l'homme nouveau » franco-africain.

#### 2.2.4. « L'HOMME NOUVEAU » AU ROYAUME DE LA MACHINE

La prise de conscience de classe, chez les grévistes, implique donc un changement de paradigme. Les grévistes, rappelons-le, rejettent le lien sacré, traditionnel, qui s'est noué entre l'Africain et le temps « *où l'Afrique était un potager* ». Loin d'exalter une quelconque harmonie de l'Africain avec son milieu naturel, le discours du narrateur laisse entrevoir une topique constitutive de la modernité, celui de la conquête de la nature par l'homme, en l'occurrence, au moyen de la « *machine* » et du chemin de fer. Marqué par l'avènement de ce nouvel ordre, le narrateur qualifie l'Africain d'« *homme nouveau*. » – la formule prend donc son sens dans le réseau lexical socialiste et colonial.

Le déictique *maintenant* dans « *c'étaient la machine qui maintenant régnait sur leur pays* » réoriente le regard du lecteur sur l'espace (« *leur pays* ») et le temps présents en lui montrant l'objet regardé (« *leur pays* ») du point de vue des grévistes.<sup>446</sup> Le déictique *maintenant* souligne la séparation entre deux manières de regarder leur pays : celle d'hier, caduque, soumise à l'optique nostalgique des « *anciens* » ; celle du présent, consistant à regarder la réalité en face de façon perspicace et affranchie. Dans cette vision réaliste du monde, la conscience de classe est indissolublement liée à la relation que les grévistes entretiennent désormais avec la machine. Conformément à la théorie marxiste, cette relation doit permettre au prolétariat de bénéficier des avantages sociaux qui ont été acquis par la bourgeoisie et dont elle dispose et abuse.<sup>447</sup>

Mais, dans le discours du narrateur, le rapport que les grévistes entretiennent avec la machine n'est pas seulement instrumental mais aussi fusionnel. La perception anthropomorphe du narrateur donne vie à la machine. Le narrateur l'anime d'une volonté propre, poursuivant ses propres objectifs. En effet, la machine manipule les

<sup>446</sup> Sur le rôle du déictique *maintenant*, je renvoie à Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1998.

<sup>447</sup> Marx et Engels écrivent ceci dans leur *Manifeste du parti communiste* : « 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 ? » p. 10.

grévistes (« *fait d'eux des hommes nouveaux* »), elle exerce sur eux un droit de propriété (« *c'était eux qui lui appartenaient* ») et leur montre sa supériorité (« *elle leur donna cette leçon* »). Pourtant, le pouvoir de la machine ne tient pas de la tyrannie. C'est en effet la suppression de la machine qui amène les grévistes à comprendre l'importance qu'elle occupe dans leurs vies. Le connecteur argumentatif *mais* hiérarchise les énoncés par ordre de pertinence. Bien que l'arrêt du train constitue un tour de force inouï (« *ils prirent conscience de leur force* »), le narrateur met davantage l'accent sur une autre révélation : la « *dépendance* ». (« *...mais aussi conscience de leur dépendance* »)

Sur ce point aussi, le modèle de « l'homme nouveau » africain qui se dessine dans le texte se greffe sur le modèle détaillé par Robert Delavignette. Chez ce dernier, les paysans africains incarnent la figure de « l'homme nouveau » en ce qu'ils s'adaptent à la modernité en adoptant ses moyens de production. Le roman *Les Paysans noirs* – ces personnalités « de base d'un monde nouveau africain »<sup>448</sup> – met en scène un processus social d'une durée de douze mois, au cours desquels « *ces hommes primitifs ou réputés tels, ont su associer leurs champs familiaux d'arachide, au fonctionnement d'une huilerie moderne qui en valorise le produit.* »<sup>449</sup> Au début du roman, « *l'inquiétude agitait les esprits* », les paysans

*sentait sur eux quelques mauvais sort (...) : les Blancs de Nérigaba construisaient une machine, une usine extraordinaire, une huilerie pour traiter l'arachide du pays à la manière des Européens (...) déjà la machine du chemin de fer de Côte d'Ivoire, le prolongement du chemin de fer après Tarifé, dévorait les porteurs. Et voilà qu'une machine d'arachide allait ronger le cœur même du pays.*<sup>450</sup>

Au douzième mois, l'année est gagnée, les paysans « *libérés de l'oppression, avait su retrouver leurs coutumes communautaires de travail et leur forme familiale de propriété, et marier leur mode de vie africaine avec l'usine des Européens.* »<sup>451</sup>

La machine libère donc les paysans africains de Robert Delavignette des rapports de force coloniaux. Dans l'Union française utopique de Delavignette – ce « monde nouveau » franco-africain – Blancs et Noirs sont « *capables de travailler*

<sup>448</sup> Voir la préface de la réimpression publiée en 1945. Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, p. 13.

<sup>449</sup> Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, p. 15.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 20 et p. 22. Il faut noter au passage que la version de 1931 est sensiblement différente. Lui manque l'énoncé « *une huilerie pour traiter l'arachide du pays à la manière des Européens.* », *Les Paysans Noirs*, Paris, Stock, 1931, p.145-46.

<sup>451</sup> Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, p. 168.



*ensemble, de gagner la paix dans une certaine manière d'accomplir ensemble une œuvre commune, qui mêlait leur sueur et leur esprit, et qui leur conférait un étrange pouvoir, le plus grand qui soit accordé aux hommes : le pouvoir de s'aimer les uns les autres dans le force de l'action. »*<sup>452</sup>

Intégrant la machine à sa vie, l'Africain, dans les deux romans, a l'impression de participer à quelque chose qui est plus important que sa propre personne, plus grand que sa propre culture. Chez Sembène et chez Delavignette, « l'homme nouveau » africain développe une « dépendance » à l'égard de la machine. C'est ainsi qu'il est pris dans l'engrenage de la mondialisation :

*Ainsi les paysans de Nérigaba se trouvaient pris dans un grand jeu mondial. Ils avaient soulevé du fond de leur Afrique la charge d'une usine. Ils dépendaient maintenant de forces qui leur échappaient, et en premier lieu ils seraient pour ainsi dire entraînés avec leur récolte dans le cargo qui transporterait leur huile à Marseille, Envers, Liverpool, Hambourg (seul le maître de CFCI connaissait la destination).*<sup>453</sup>

Pourtant, deux différences majeures existent entre le modèle d'un « monde nouveau » prôné par le narrateur de Delavignette et celui prôné par le narrateur de Sembène. Cette différence s'exprime d'abord par la nature de la « dépendance » vis-à-vis de la machine, puis par la nature de la coopération qui s'installe entre les Africains et l'administration coloniale autour du maniement de la machine.

Quant au premier point, les méthodes appliquées par l'administration coloniale à la suite d'une longue période de « pacification » (terme accolé aux guerres coloniales menées par les Européens en Afrique), poussent les paysans de Robert Delavignette à adopter, par défaut, les principes de la modernité. S'ils finissent par « marier leur mode de vie africaine avec l'usine des Européens », ils se posent encore des questions sur l'utilité du train : « *Le chemin de fer est-ce bon, est-ce mauvais ? Quel homme peut répondre ? Ça dépasse les hommes.* »<sup>454</sup>

<sup>452</sup> Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, p. 168-69.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 116. Le narrateur de Delavignette 1945 met plus d'accent sur le phénomène de la mondialisation que le narrateur de 1931 : « *Ainsi les paysans de Nérigaba se trouvaient pris dans le grand jeu. Ils avaient soulevé du fond de leur Afrique la charge d'une usine. C'était comme s'ils eussent affrété le cargo qui transporterait leur huile à Marseille, Envers, Liverpool, Hambourg (seul le maître de CFCI connaissait la destination).* » (Robert Delavignette, *Les Paysans Noirs*, Paris, Stock, 1931, p.145-46).

<sup>454</sup> Le narrateur évoque les pour et les contre. Il rappelle 1/ la voix des hommes qui pensaient que le train, c'est une : « *bonne affaire. Nous enverrons les femmes vendre la nourriture aux voyageurs derrière la palissade de la gare, comme cela se fait partout.* » 2/ La voix des marchands de bœufs : « *nous embarquerons nos bœufs ici même, directement pour Abidjan et nous remonterons jusqu'ici avec nos charges de kolas.* » 3/ La voix des jeunes gens : « *en deux jours, nous pourrions aller faire*

Le narrateur de Sembène détermine la nature de la « *dépendance* » des grévistes par rapport à la machine dans la séquence de clôture du chapitre *Ramatoulaye*.

L'analyse suivante se propose donc d'examiner la question de la « *dépendance* » des grévistes par rapport à la machine, facteur constitutif de leur identité collective d'« homme nouveau », avant de montrer comment ce modèle d'« homme nouveau » africain s'inspire, au moins en partie, du modèle d'« homme nouveau » fasciste à travers notamment le lien narratif et intertextuel que le texte noue avec le discours futuriste du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le narrateur ne se réclame pas du fascisme. Pourtant, le lien fusionnel qui se noue entre l'homme africain et la machine, comme dans le moule fasciste, permet d'insister d'une part sur l'échec du modèle de l'Union française prôné par Delavignette, et de marquer, d'autre part, le triomphe des valeurs du progrès et de la modernité, malgré l'Union française prônée par Delavignette. Autrement dit, « le monde nouveau » africain exalté par le narrateur de Sembène ne serait pas bâti avec les Français de la *colonie* mais avec les valeurs de leur *République*.

#### 2.2.4.1. RAPPORTS FUSIONNELS

La séquence est divisée thématiquement en deux parties, chacune se référant à une période de la grève.<sup>455</sup> Le narrateur les oppose l'une à l'autre par un *mais* argumentatif (« *mais ces réjouissances ne durèrent pas très longuement. L'ombre d'une absence pesait sur tous, l'absence de la machine* »). Une première période de joie collective (« *réjouissance* ») s'oppose à une période où les grévistes s'abîment dans une contemplation. La division de ces deux parties est davantage précisée par un commentaire du narrateur. L'énoncé « *au début, les hommes avaient*

---

*boy' ou chercher du crédit, à Abidjan* ». 4/ La voix attristée des pères de famille : « *les Blancs ont dit qu'ils couperaient tous les arbres sur trente mètres de chaque côté de la voie. Périront nos beaux palmiers-rôniers (...) le suc de la terre et du soleil.* » 5/ La voix hostile des vieux : « (...) *cette Machine nous fera mettre en fagots tous nos arbres domestiques ou sauvages. Nous glanerons pour elle le bois mort et tuerons le vif sans garder rien pour nos cuisines. Nos pays seront saignés à blanc. Pas même un arbre pour attacher un cheval.* » Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, p. 135-36.

<sup>455</sup> Rappel : la séquence en question se situe à la fin du sous-chapitre *Ramatoulaye*, le troisième dans le cycle sur Dakar (le cycle Dakar comprend trois parties et six sous-chapitres). Ce sous-chapitre comprend trois scènes. La première montre *Ramatoulaye*, aidée d'autres femmes de la concession, en train d'égorger Vendredi, le mouton de son frère Mabigué. La deuxième scène conduit le lecteur à la permanence du syndicat, où, les hommes, n'ayant pas « pas grand-chose à faire », s'occupent à des tâches administratives. La troisième scène est située à nouveau dans la concession lors de l'arrivée de la police venue réclamer le mouton. Les femmes assaillent les policiers. La séquence en question clôt le chapitre.

*proclamé avec orgueil qu'ils avaient tué la 'Fumée de la savane'.* Maintenant, ils se souvenaient du temps où...» implique une comparaison entre le temps passé, présenté par le déictique « *au début* » et le temps présent du récit, énoncé par le déictique « *maintenant* ». Le narrateur décrit ainsi la première période de « *réjouissance* » :

*(...) les hommes jouaient aux vacances. Dès le matin, on les voyait partout, ils envahissaient les marchés, les grandes places comme les plus petites placettes ; en bandes joyeuses ils allaient butinant de boutique en boutique. Dieu lui-même s'était mis de la partie, il avait balayé ses parterres, son ciel n'avait plus un nuage (...) plus qu'un immense vide bleu (...)*

*On avait ressuscité des fastes des jours anciens, oubliés depuis des temps immémoriaux. Les femmes se teignaient les mains et les pieds au henné rehaussé de noir de caoutchouc brûlé, elles passaient leurs lèvres à la pierre de Djenné. Elles arboraient, surtout les jeunes filles, les coiffures les plus compliquées, faites de tresses enchevêtrées ou curieusement séparées. Elles déambulaient dans les rues, s'abandonnant gracieusement au rythme des bars que l'on entendait à chaque carrefour. Des hommes armés de bâtons mimaient des combats au sabre dont les règles remontaient au temps du règne de El Mami Samori Touré.<sup>456</sup>*

Le déplacement des hommes d'un endroit à l'autre, leur visibilité (« *on les voyait partout* ») et l'esprit festif qui marque leur comportement, confère à leur défilé un aspect carnavalesque. La métaphore des grévistes « *butinant* » les boutiques comme les abeilles visitant les fleurs, ainsi que la façon hypotyposique de décrire le paysage céleste, germinal et euphorique – résultant, ni plus ni moins, d'une intervention divine – éveillent des émotions printanières à l'aide desquelles le narrateur crée une impression intense de bien-être général, de surexcitation globale.<sup>457</sup> Dans cette optique, la désignation « *les hommes* » vise à inclure tous les grévistes, sans exception, dans un certain mode d'esprit et dans une expérience qu'ils vivent collectivement.

À lire cette séquence descriptive à la lumière du commentaire que propose le narrateur – « *au début, les hommes avaient proclamé avec orgueil qu'ils avaient tué la 'Fumée de la savane'* » – on constate un lien de causalité qui s'établit entre la mise à mort de la machine par les grévistes et la résurgence des anciennes coutumes. Les événements festifs, comme tout autre événement d'importance sociale commémorant un geste héroïque (la mise à mort de la machine), sont ritualisés par un acte de parole solennel et imposant (« *proclamé avec orgueil* »).

<sup>456</sup> Ousmane Sembène *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 124.

<sup>457</sup> Sur l'hypotypose, je renvoie à Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, PUF, 1998 [1675], p. 230.

L'allusion au « règne de *El Mami Samori Touré* » est très significative. Né en 1830 dans l'actuelle Guinée, l'Almani Samori Touré fonde vers la fin du siècle l'empire Wassoulou. Grand stratège militaire, il tient tête aux forces françaises et devient, au tournant des Indépendances, un emblème de la résistance africaine à l'expansion coloniale.<sup>458</sup> À la lumière de cette allusion, la grève est interprétée comme un acte violent de résistance (« *tuer la Fumée de la savane* ») par lequel les cheminots s'inscrivent dans l'histoire épique des guerres coloniales. Qui plus est, la mise à mort de la machine signale le rejet définitif de l'Europe et le retour aux traditions d'antan, du temps « *où l'Afrique était un potager* ».

Il est à noter que le narrateur, dans ce passage, adopte un point de vue extérieur, distant par rapport aux actions des personnages. Il indique que les hommes « *jouaient aux vacances* » puis explicite auprès des lecteurs les actions qui en résultent (« *envahir les marchés* », « *butiner les boutiques* » « *mimer des combats au sabre* »). La même procédure narrative s'applique au sujet des femmes. « *Les fastes des jours anciens* » sont mis en scène par une série d'actions détaillées : « *Teindre les mains et les pieds...* », « *Passer les lèvres...* », « *Arborer les coiffures...* », « *Déambuler dans les rues...* » Ce regard extérieur du narrateur omniscient, la distance de vue qu'il prend par rapport aux personnages, est remplacé, dans le passage suivant, par une observation de l'esprit des grévistes de l'intérieur :

*Maintenant, ils se souvenaient du temps où pas un jour ne se passait sans voir cette fumée rouler au-dessus des champs, des toits, des arbres de la brousse, où une nuit ne s'écoulait sans le bruit de ferraille, le heurt des tampons des wagons, le sifflet des locomotives, sans les lueurs rouges, vertes ou blanches des falots des équipes de manœuvres. Tout cela avait été leur vie. Ils y pensaient sans cesse, mais gardaient jalousement ces pensées comme un secret, tout en s'épiaient l'un l'autre comme s'ils avaient peur de voir le secret échapper à quelqu'un d'entre eux. Pourtant, ils sentaient confusément que la machine était leur bien commun et que la frustration qu'ils éprouvaient tous en ces jours sombres leur était également commune.*<sup>459</sup>

« *Ils se souvenaient...* », « *Ils y pensaient...* », « *Ils sentaient confusément* », le narrateur omniscient se place désormais dans l'esprit des grévistes. Le verbe « *se souvenir* » implique une intrusion du narrateur dans le for intérieur des personnages, submergés par une mémoire vive des sons et des visions.

<sup>458</sup> Dans son article « L'épopée de Soundjata et ses prolongements littéraires », O.B Danaï indique que « la littérature africaine après 1960 a manifesté une prédilection pour le passé. C'est ainsi que des écrivains et surtout les dramaturges vont exhumer de grandes figures historiques comme l'almany Samory Touré, la reine Nzinga Mbandi Ngola, Chaka et Soundjata (pour ne citer que celles-là) ». Dans Jean Derive (dir.), *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p. 2017.

<sup>459</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 125.

En effet, « *les champs* », « *les toits* », « *les arbres* » et « *la brousse* » prennent un sens métonymique. « *Les toits* » représente les paysages urbains ; « *les champs* », les paysages vivriers ; « *les arbres* » et « *la brousse* », les paysages naturels. L'évocation de toutes ces visions, de tous ces sons (« *le bruit* », « *le heurt* », « *le sifflet* ») a une double fonction. Le recensement même de ces fragments de paysages active un sentiment de regret vivace des choses les plus banales qui ont constitué jadis la vie quotidienne des grévistes. La notation des couleurs, forte image visuelle, permet au lecteur de revivre cette mémoire à l'instar des grévistes. Ce recensement, à travers l'emphase produite par l'effet accumulatif, fait comprendre que la machine fait désormais partie intégrante du paysage culturel des grévistes, tel qu'ils l'imaginent.

L'énoncé « [ils] *gardaient jalousement ces pensées comme un secret* », présuppose que celles-ci appartiennent au domaine intime, et permet par-là d'inférer le décalage entre le discours social qui demande de haïr la machine, au point de vouloir la tuer, et, soumis au tabou, le monde intérieur des grévistes qui la désire.

L'énoncé « *sentir confusément que la machine était leur bien commun et que la frustration qu'ils éprouvaient leur était également commune* » active un scénario de révélation : là se révèle une petite voix intérieure, un aspect caché de l'identité, qui s'amplifie progressivement jusqu'à devenir certitude. Or, ce que les grévistes « *sentaient confusément* » ne pouvaient pas se dire ouvertement. Ainsi, ils partagent des émotions communes qu'ils ne peuvent pas avouer. La frustration qui en résulte donne d'eux l'image d'amoureux qui ne parviennent pas à surmonter leurs réticences et à déclarer leur amour réciproque. L'amour et l'accouplement s'imposent en effet comme une isotopie thématique :

*Tels des amoureux éconduits, ils revenaient sans cesse aux alentours des gars. Ils restaient là, les yeux fixés sur l'horizon, immobiles, échangeant à peine quelques phrases banales. Parfois, un îlot de cinq ou six hommes se détachait du groupe compact et partait à la dérive en direction de la voie. Pendant quelques instants, ils longeaient les rails puis soudain, comme pris de panique, ils se hâtaient de revenir s'agglomérer à la masse. Alors ils restaient là, accroupis ou debout au pied d'une dune, les yeux fixés sur les deux parallèles qui s'allongeaient sans fin pour aller se fondre au loin dans la brousse. Quelque chose de nouveau germait en eux, comme si le passé et l'avenir étaient en train de s'étreindre 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 »<sup>460</sup>*

<sup>460</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 125-26.

Le narrateur prend une distance par rapport aux grévistes qu'il observe de loin en les réunissant sous la bannière du pronom personnel *ils*. Le narrateur ne se contente pas de présenter la comparaison – *ils* se comportent comme des « amoureux éconduits » – il la développe et la démontre. L'énoncé « *ils revenaient sans cesse aux alentours des gares* » évoque le scénario d'un homme qui rôde autour de la maison de son aimée dans l'espoir de la voir. « *Revenir* », « *rester* », « *se détacher* », « *partir* », « *longer* », « *se hâter* » – autant de verbes de mouvement qui expriment, à l'image d'un lion en cage, la détresse de l'amant face à l'absence de son amante. Le silence des grévistes (« *[ils] échangent à peine quelques phrases banales* ») exprime en même temps l'agitation de leur esprit et l'unisson de leurs pensées. Le fait de fixer les yeux sur l'horizon (« *les yeux fixés sur l'horizon* ») accorde au train la valeur symbolique d'un objet de désir, d'un éros, qui, caché derrière l'horizon, c'est-à-dire hors d'atteinte de l'amant, vide l'espace immédiat de toute substance et importance.

Le désignatif *Ils* forme un « groupe » d'autant plus soudé que toute séparation les uns des autres provoque la « panique » générale. De même, qualifier les hommes de « masse » c'est insister sur le fait que cet ensemble d'individus distincts est à considérer comme un tout. Ainsi, l'amour pour la machine est constitutif de l'identité collective des grévistes et les réunit en un ensemble inséparable.<sup>461</sup>

Dans ce contexte passionnel d'amour en sursis, la formulation « *aller se fondre au loin de la brousse* » porte un double sens. Littéral d'abord, deux « parallèles » (les rails de fer) se croisant à l'infini. Figuratif ensuite, car ce ne sont pas les rails qui se fondent à l'infini mais le sujet du regard – les grévistes – avec son objet de désir – le train. L'isotopie de l'accouplement est davantage renforcée par les verbes « *germer* », « *s'étreindre* », « *féconder* ». Procréative, l'union de l'homme et de la machine donne vie à un « nouveau type d'homme » et entraîne par là-même, la mort de son modèle ancien : « *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.* »

Le narrateur évoque la voix de Bakayoko, le leader syndicaliste, par un discours rapporté au style direct. La voix portée par le vent, pénètre jusque dans

---

<sup>461</sup> Il faut rappeler au passage que la notion de « masse » a aussi un ancrage marxiste. Étudiant ses occurrences dans 62 textes de Marx et Engels publiés entre 1840 et 1880, Arthur Joyeux indique que les masses désignent l'immense majorité des individus qui ne possèdent rien d'autre que leur force de travail (...). Arthur Joyeux, « Le marxisme et les foules : une défense des révolutions », dans Elena Bovo (dir.), *La Foule*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 80.

l'esprit des grévistes. L'omniscience du leader dans l'esprit de ses fidèles illustre l'influence qu'il exerce sur eux. L'ethos collectif que le locuteur construit dans son discours en *nous* est compatible avec la scénographie d'un meeting politique. On peut imaginer Bakayoko prenant la parole devant un auditoire de grévistes ; en partant d'une seule prémisse posée comme vraie (« *l'homme que nous étions est mort* ») il l'amène à croire que la solution qu'il propose est la seule possible (« *notre seul salut...* »). Cette voix résonnant dans l'esprit des grévistes se donne à lire comme la voix de la raison par laquelle les grévistes arrivent non seulement à verbaliser leurs émotions mais aussi à les justifier par des motifs rationnels<sup>462</sup> : la machine, selon Bakayoko, va délivrer l'homme des rapports coloniaux car la fusion avec la machine a pour effet l'élimination des facteurs raciaux et culturels (« *la machine qui, elle, n'a ni langue, ni race* ») qui divisent les hommes en les opposent les uns aux autres.

On comprend alors la nature de la « *dépendance* » des grévistes par rapport à la machine. Elle est aussi émotionnelle, à l'image d'un amour conjugal, que fonctionnelle, à l'image d'une puissance libératrice. La passion de la machine soude les cheminots-grévistes autour d'une identité collective et ce n'est qu'à partir de cette identité-là que la passion peut être exprimée.

Pourtant, les formes de discours qui se superposent à travers la métaphore du règne de la machine, cette instance de pouvoir dont l'influence prédominante s'étend sur le pays entier, dévoile une dimension supplémentaire de la « *dépendance* » des grévistes par rapport à la machine ainsi que la manière dont cette dimension-là révèle un autre aspect de leur identité collective d'« hommes nouveaux » : l'avant-gardisme.

#### **2.2.4.2. « L'HOMME NOUVEAU » ET LA POSTURE FUTURISTE**

En effet, le rapport fusionnel entre l'homme et la machine constitue la nouveauté, ou bien, dans une optique sociologique, la singularité, par laquelle certains mouvements d'avant-garde se sont présentés, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, dans le champ artistique et culturel européen. Soulignant le rôle de la machine chez les « premières avant-gardes historiques », Isabelle Krzykowski explique que celle-ci fut « utilisée comme symbole de renouvellement pour dénoncer tous les stéréotypes passéistes ;

---

<sup>462</sup> Sur cette imbrication de l'émotionnel et du rationnel, je renvoie au chapitre 6 dans Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*. J'aurai l'occasion de faire plus loin une analyse détaillée de cette imbrication.

c'est bien elle (mais essentiellement la machine de locomotion) qui fonde 'l'anti-tradition futuriste'. »<sup>463</sup>

Construisent leur propre modèle d'« homme nouveau », les futuristes italiens vont jusqu'à remplacer l'idéal romantique de la beauté féminine par un idéal moderne de la « beauté mécanique ». Dans son texte fondateur de 1910, *L'Homme multiplié et le règne de la machine*<sup>464</sup>, Filippo Tommaso Marinetti, le fondateur du mouvement futuriste en Italie<sup>465</sup>, met en valeur les ouvriers, des cheminots plus précisément, qui, proches des machines, jouent par-là même un rôle de précurseurs sociaux. L'auteur préconise une nouvelle forme de virilité masculine. L'homme-machine du futur – « inhumain », « surhomme », « homme multiplié » – est un homme froid, sans émotion. Le seul amour qu'il est capable d'éprouver va à la machine.<sup>466</sup>

Marinetti reprend ainsi le mythe platonicien de l'androgyné – où l'accouplement de l'homme et de la femme reflète un désir archaïque de se fondre ensemble – pour l'appliquer à la relation entre l'homme et la machine. S'immisçant dans le *nous* du mouvement futuriste, Marinetti exalte

l'amour pour la Machine que nous avons vu flamboyer sur les joues des mécaniciens, recuites et souillées de charbons. Ne les avez-vous jamais observés quand ils lavent amoureusement le grand corps puissant de leur locomotive ? Ce sont les tendresses minutieuses et savantes d'un amant qui caresse sa maîtresse adorée. On a pu constater dernièrement dans la grande grève des cheminots français que les organisateurs du sabotage ne parvenaient guère à pousser un seul mécanicien à saboter sa locomotive. Je trouve cela tout naturel. Comment cet homme aurait-il pu meurtrir ou tuer sa grande amie fidèle et dévouée, au cœur brûlant et prompt,

---

<sup>463</sup> Krzyzkowski explique encore que la machine joue pour le futurisme un rôle esthétique et poétique de positionner « contre » : « contre la sentimentalité, la spiritualité, la sensibilité, contre la femme, contre l'amour, contre le symbolisme (...) Isabelle Krzyzkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 38.

<sup>464</sup> Dans Giovanni Lista (ed.), *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 209-213.

<sup>465</sup> Bien que travaille depuis l'Italie, Marinetti joue un rôle actif dans le champ culturel franco-parisien. Notons d'abord que le manifeste de fondation du mouvement futuriste (*Fondation es manifeste du futurisme*) est publié à la une du Figaro le 20 février 1909 avant d'être envoyé comme tract plié, en milliers d'exemplaires, à la presse, aux artistes et aux écrivains du monde entier. *L'Homme multiplié...* est également rédigé directement en français en mai 1910 Marinetti fait paraître le texte un an plus tard sans son ouvrage *Le Futurisme* publié à Paris chez les Éditions Sansot en juin 1911. Ce n'est qu'un an après que le texte voit le jour en langue italienne sous un titre différent. Giovanni Lista (ed.), *Le Futurisme.*, p. 85 et p. 209.

<sup>466</sup> D'où le rôle réduit de la femme que l'« optimisme misogyne » de l'auteur renvoie à la seule fonction reproductrice (« pour la conservation de l'espèce »). Marinetti prévoit la disparition de l'amour pour la « femme-épouse », pour la « femme-amante », pour la « femme-mère », l'amour aux femmes est opposé à « l'audacieuse création de l'homme futur. ». *Ibid.* p. 212.



cette belle machine d'acier qui avait si souvent relui de volupté sous sa caresse huilante (*sic*) ?<sup>467</sup>

La perception futuriste de Marinetti envisage le changement de l'ordre éthique sur lequel a reposé jusqu'alors la société européenne. « La douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour » ainsi que « l'appétit de péché et de toute vanité donjuanesque » – autant de faiblesses, selon Marinetti, qui caractérisent l'homme tel que nous le connaissons – reculeront et disparaîtront au détriment de l'avènement du type inhumain « cruel, omniscient et combatif ». <sup>468</sup>

À cela il faut ajouter le rôle que Marinetti assigne aux artistes futuristes, notamment aux écrivains<sup>469</sup> : « préparer la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur, facilitant et perfectionnant un échange continu d'intuitions, de rythmes, d'instincts et de disciplines métalliques, absolument ignorées aujourd'hui par le plus grand nombre, et devinées seulement par les esprits les plus lucides. »<sup>470</sup>

Références et allusions futuristes sont des éléments doxiques, constitutives de l'intertextualité. Nourrissent la polyphonie du texte, elles sollicitent la mémoire livresque du lecteur et lui permettent, par un calcul interprétatif, de découvrir un aspect supplémentaire du monde des personnages. En effet, la voix de Bakayoko et le comportement des grévistes, tels des amoureux au cœur brisé, déborde de toutes parts l'interdiscours futuriste à la Marinetti.

D'abord, le ton assertif qui caractérise la voix de Bakayoko, rappelant en effet celle, péremptoire, de Marinetti. Ensuite, l'annonce de la mort de l'homme puis de sa rédemption dans une nouvelle vie, est un scénario constitutif du mythe de l'« homme nouveau ». <sup>471</sup> Marinetti ouvre son *Manifeste du futurisme* par un récit d'accident de voiture. Cet accident fait figure de scène inaugurale de la pensée futuriste, dans

<sup>467</sup> Dans : Giovanni Lista (ed.), *Le Futurisme.*, p. 210.

<sup>468</sup> Ce qui est sans doute au fond de la dérive fasciste du modèle futuriste de Marinetti.

<sup>469</sup> « Nous sommes persuadés que la littérature exerce une influence déterminante sur toutes les classes sociales, jusqu'aux plus ignorantes qui en sont abreuvées par des infiltrations mystérieuses. La littérature peut donc activer ou retarder le mouvement de l'humanité vers cette forme de vie délivrée du sentiment et de la luxure (...) nous croyons à l'utilité d'une propagande littéraire. ». Marinetti, *op. cit.*, p. 212.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 210. Observer d'abord les ouvriers au travail auprès de la machine, constater ensuite les conséquences radicales de l'union de l'homme et de la machine, le texte articule ainsi l'image revendiquée par Marinetti, celle d'un « esprit les plus lucides » (image dite), avec celle qu'il s'efforce d'exprimer dans la matérialité de son écriture (image montrée). L'image avant-gardiste que Marinetti projette sur les ouvriers renvoie par un effet spéculaire à sa propre image d'écrivain et d'intellectuel avant-gardiste.

<sup>471</sup> À l'image d'un Christ ressuscité.

laquelle « se jouent la mort de l'homme ancien et la résurrection de l'homme nouveau à l'ère des machines. La spirale descendante du pessimisme et de l'aliénation est ainsi inversée en spirale ascendante vers la création de l'homme nouveau. »<sup>472</sup> Puis, Bakayoko s'aligne sur un discours futuriste dans la mesure où, à l'instar des futuristes, il considère la machine comme « le moyen de libérer l'homme de son aliénation. »<sup>473</sup> Enfin, la séquence établit un rapport dialogique (Bakhtine) avec le texte de Marinetti dans le sens où elle se lit comme une réponse à la question de savoir comment les cheminots, ces amants de la machine (« ils lavent amoureuxment le grand corps puissant de leur locomotive [...] ce sont les tendresses minutieuses et savantes d'un amant qui caresse sa maîtresse adorée », selon les mots de Marinetti) se comportent quand leur objet ultime d'amour, la locomotive, disparaît derrière l'horizon.

Pour conclure, l'étude intertextuelle permet ainsi de constater toute la tension qui se joue entre un texte source et un hypertexte. Le réseau de signification qui peut se tisser entre le modèle de « l'homme nouveau » franco-africain de Robert Delabignette ou celui prôné par les futuristes italiens, dépend autant de leur ressemblance que de leur différence. L'hypertexte appelle le texte source non seulement pour s'assimiler à lui mais aussi pour s'en démarquer. En effet, à travers le thème du règne de la machine, l'intertexte permet de préciser les contours de ce mouvement d'avant-garde social formé par la grève, tout en signalant la singularité de celui-ci par rapport à l'idéologie coloniale, humaniste et utopiste, façon Delavignette.

La fusion totale et passionnelle de l'homme avec la machine, façon Marinetti, permet au narrateur, par l'effet intertextuel, d'attribuer aux grévistes une dimension constitutive de leur identité collective : celle d'un groupe d'avant-garde, tête de file de l'intégration de la société soudanaise à l'ère de la modernisation et de la mécanisation accélérée. La fusion de l'homme et de la machine n'est plus une « affaire des Blancs », les Africains se l'approprient aussi bien, avec ou plutôt sans la collaboration des Français.

Le modèle de « l'homme nouveau » africain de Sembène se démarque également du modèle futuriste. Et cela aussi bien par sa revendication profondément

---

<sup>472</sup> Johan Popelard, « Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique », *Perspective* 4, 2009, article en ligne : <http://perspective.revues.org/1268>

<sup>473</sup> Les futuristes européens croient aux forces libératrices de la machine permettant à l'homme de « dépasser les limites imposées par l'espace et le temps. » Isabelle Krzykowski, *Le Temps et l'Espace*, p. 33.

humaniste et socialiste, antifasciste, que par sa dimension pacifique<sup>474</sup> ainsi que par le rôle central que l'avant-gardisme africain du roman réserve aux femmes, comme le montrera mon chapitre suivant.

### 3. IDENTITÉ COLLECTIVE : LA PÉRIODISATION DE LA GREVE

La grève décrite dans la première séquence passe par trois phases différentes qui se succèdent dans une progression temporelle linéaire. La formule « *des jours passèrent et des nuits passèrent* » apparaît à trois reprises. Placées en tête des paragraphes, elles signalent au lecteur que le texte qui suit se rapporte à une phase particulière de la grève. Il s'agit d'une ellipse narrative qui permet de résumer des périodes successives de la grève ainsi que de proposer un point de vue général, au-delà de l'histoire particulière d'un seul ou de plusieurs personnages.

Le message implicite est que le temps s'écoule dans l'uniformité sans que rien n'avance pour les grévistes, qu'aucune solution ne surgisse à l'horizon. Dans une grève, le *statu quo* est le pire ennemi. N'étant pas un but en soi, la grève est d'autant plus dure qu'elle se prolonge. Une grève longue affaiblit aussi bien les grévistes dont les ressources diminuent, que la Direction dont les pertes augmentent. Dans cette perspective, la répétition de l'énoncé, marquant la périodisation de la grève, conduit le lecteur à la lire comme une crise sociale majeure qui s'approfondit dans la durée.

L'énoncé « *des jours passèrent et des nuits passèrent* » implique en outre un changement dans le positionnement du narrateur. Celui-ci abandonne la posture d'un sociologue-historien-observateur... pour adopter celle d'un conteur. Le narrateur continue à se situer hors de l'histoire, l'énoncé « *des jours passèrent et des nuits passèrent* », à la manière d'une formule de contes et par l'emploi du passé simple, temps de base du récit<sup>475</sup>, plonge le lecteur dans un univers légendaire, mythique, voire épique.<sup>476</sup>

Au-delà de l'ellipse narrative qui marque le passage rapide d'une période à l'autre, le narrateur attribue à chacune d'elles une marque distinctive. Dans la première période, l'accent est mis sur l'expérience de la faim : « *la faim s'installa* ». Dans la deuxième période, le narrateur évoque la peur qui s'empare des grévistes :

<sup>474</sup> Voir plus loin, le chapitre consacré à l'identité collective de la foule.

<sup>475</sup> Voir chez Émile Benveniste le chapitre 19 intitulé « Les relations de temps dans le verbe français » dans *Problème de linguistique générale*, vol. I, Paris, Galimard, 1966, p. 237-250.

<sup>476</sup> On voit une fois de plus comment l'ethos du locuteur-narrateur se développe dans le même temps que sa parole tout en fondant sa légitimité.

« *ce fut alors au tour de la peur de s'installer.* » Le verbe *s'installer* joue un rôle d'anaphore. Activant la mémoire du lecteur, le verbe *s'installer* évoque informations et interprétations précédentes.<sup>477</sup> Le verbe *s'installer* contextualise « *la faim* » et « *la peur* » dans le cadre temporel de la grève depuis que celle-ci « *s'installe à Thiès* ». « *Ce fut alors au tour de* » laisse entendre un rapport de succession entre l'expérience de la faim et celle de la peur. La troisième période est celle qui permet aux grévistes, et à travers eux, aux lecteurs, de découvrir « *un aspect nouveau des temps à venir* », cet aspect-là est lié aux difficultés que rencontre la femme quand l'homme, à cause de la grève, ne peut plus subvenir aux besoins de la famille. Les analyses suivantes se proposent donc de montrer comment l'identité collective des grévistes se construit dans ce processus de périodisation.

### 3.1. PAS DE NOUVELLES, MAUVAISES NOUVELLES

*Des jours passèrent et des nuits passèrent. Il n'y avait pas de nouvelles, sinon celles qu'apportait chaque heure dans chaque foyer et c'étaient toujours les mêmes : les provisions étaient épuisées, les économies mangées, il n'y avait plus d'argent sous le toit.*<sup>478</sup>

L'impression d'une stagnation sociale, produit par l'itération temporelle « *des jours passèrent et des nuits passèrent* », est définitivement confirmée par l'énoncé « *Il n'y avait pas de nouvelles* ». Le connecteur « *sinon* » crée une dissonance euphémique entre la pénurie générale et la manière dont le narrateur l'enrobe derrière l'« *il n'y avait pas de nouvelles* », alors qu'en vérité, les nouvelles sont gravissimes.

Dans l'énoncé « *chaque heure dans chaque foyer et c'étaient toujours les mêmes* », l'effet rythmique renforce la gravité événementielle. L'adjectif *chaque* exprime la totalité du temps et la totalité des foyers tout en les envisageant sous l'angle du singulier. « *Toujours les mêmes* » insiste sur une identité absolue entre les heures et entre les foyers, elle est renforcée par l'emploi de l'adverbe *toujours* qui souligne le caractère lancinant de la situation. L'acte d'isoler (« *chaque heure* », « *chaque foyer* ») les éléments qui constituent l'ensemble des heures et des foyers, pour les renvoyer de nouveau à l'ensemble (« *toujours les mêmes* »), renforce l'idée du destin commun et de sa fatalité auquel est assujetti le groupe des grévistes.

<sup>477</sup> Pour cette définition de la notion d'anaphore, voir Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 237.

<sup>478</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 61.

### 3.2. LES PRONOMS ON, VOUS

*On allait demander crédit, mais que disait le commerçant ? il disait : « vous me devez déjà tant et moi je n'aurai même pas de quoi faire ma prochaine échéance. Pourquoi ne suivez-vous pas les conseils qu'on vous donne ? Pourquoi ne reprenez-vous pas ? »*<sup>479</sup>

Dans ce passage, le narrateur met en interaction le « on » avec « le commerçant ». L'utilisation du pronom impersonnel *on* où aucune trace d'origine précise d'énonciation ne se laisse saisir, donne l'apparence d'une vérité d'expérience générale, universelle, chez tous les grévistes. L'imparfait, utilisé ici pour l'évocation des faits habituels d'une description du monde<sup>480</sup>, donne à l'interaction une forme imaginaire, hypothétique, exemplaire, qui peut arriver à tout moment et à chacun des grévistes.

Il faut prendre aussi en compte l'effet de la transition de la troisième personne du pluriel *ils* à l'usage, courant dans le texte<sup>481</sup>, du pronom personnel indéfini *on*. Celui-ci brouille les frontières entre le narrateur et le groupe des grévistes auquel il se réfère.<sup>482</sup> La présence effective et affective du narrateur s'inscrit dans le texte par la question « *mais que disait le commerçant ?* ». La question trahit un sentiment de lassitude. Celui-ci relève de la tension, produite par le connecteur argumentatif *mais*, entre une attente positive des grévistes et une réponse négative du commerçant. La question est rhétorique.<sup>483</sup> La réponse négative du commerçant est exprimée sur le mode de l'implicite. Le narrateur pose une question dont il connaît la réponse, le lecteur peut la deviner. La question révèle un parti pris du narrateur qui donne l'impression d'avoir vécu cet échange à l'instar des grévistes. Ainsi, l'utilisation du pronom *on* permet de susciter l'empathie du lecteur pour une voix qui se donne comme témoin.

Aussi, le commerçant crée un lien de causalité entre la dette du client et son propre pouvoir de remplir le stock. Par-là, il se refuse à faire crédit aux grévistes tout

<sup>479</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 61.

<sup>480</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990, p. 100.

<sup>481</sup> « On utilisa encore un peu... », « on apporta chez le prêteur... », « [les boubous] qu'on ne mettait que... », « On tenait bon », « On multipliait les meetings... »

<sup>482</sup> Dans le chapitre 2, « Les embrayeurs du point de vue du personnage » dans *La construction textuelle du point de vue*, Alain Rabatel insiste, dans cette perspective, sur l'effet produit par l'usage du pronom indéfini *on*. « Les perceptions sont comme 'flottantes', parce que le lecteur ne sait s'il faut les attribuer à un personnage focalisateur ou au narrateur. » (p. 62).

<sup>483</sup> Je m'appuie ici sur l'entrée « question rhétorique » dans *Le Dictionnaire de l'argumentation* de Christian Plantin, Paris, ENS, 2016, p. 548-9.

en rejetant sur eux la responsabilité. Il ne s'intéresse pas vraiment aux motifs de la grève. Les questions « *Pourquoi ne suivez-vous pas les conseils qu'on vous donne ? Pourquoi ne reprenez-vous pas ?* » donnent du commerçant l'image hypocritement compatissante de quelqu'un qui se présente comme soucieux des grévistes, tout en donnant d'eux l'image d'un groupe d'autant plus uni qu'intraitable et obstiné.

### 3.3. HOMMES, FEMMES, ENFANTS

*La faim s'installa ; hommes, femmes, enfants, commencent à maigrir. Mais on tenait bon. On multipliait les meetings, les dirigeants redoublaient d'activité et chacun jurait de ne pas céder.*<sup>484</sup>

Après *ils* et *on*, le narrateur se réfère aux grévistes par leur statut primaire d'hommes, de femmes, d'enfants – autant de catégories primordiales, immuables et inhérentes à toute conceptualisation de l'humanité. L'absence du déterminant ramène à des dénominations originelles. Rattacher le fléau de la faim aux « *hommes, femmes, enfants* » et non pas aux « *grévistes* », c'est neutraliser le rapport de causalité entre la grève et la faim afin de renforcer l'accent sur la calamité qui s'abat sur la population et non sur les causes qui l'ont produite. La formulation « *hommes, femmes, enfants* » marque une progression de la fragilité en allant des hommes, les plus résistants, aux enfants, les plus vulnérables, et insiste d'autant plus sur la gravité de la situation. De plus, la formule « *hommes, femmes, enfants* » – les éléments constitutifs de tout foyer – suscite le scénario pathétique de toute une famille succombant à la famine. L'énoncé « *commencent à maigrir* » est un constat de fait. Il est neutre, informatif. Le décalage entre la neutralité de l'énoncé et la réalité qu'il se propose de décrire choque l'esprit du lecteur. En effet, l'image crue des gens perdant du poids, évoquant une situation dramatique de famine, donne de la scène une image macabre destinée à susciter chez le lecteur une émotion intense.

Le connecteur *mais* oppose la situation difficile dans laquelle se trouvent les grévistes à la manière dont ils s'y confrontent. Le *mais* prend ici le sens de *malgré* en valorisant le courage des grévistes face à la crise qu'ils traversent. Ce courage s'exprime par les verbes « *multiplier* » et « *redoubler* », qui, en constituant une isotopie de l'abondance, se donne à lire comme un contre-effet, une réponse adéquate à la pénurie et à la faim. Enfin, le fait que « *chacun jurait* » suggère le scénario d'une

<sup>484</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 61.

secte d'opprimés, dont les membres, mis au pied du mur, prêtent un serment par lequel « *chacun* » reconnaît son devoir d'allégeance et « *jure* » fidélité à la cause commune.

### 3.4. GRÉVISTES / ILS

*Chez les grévistes, une peur informulée, un étonnement craintif devant cette force qu'ils avaient mise en branle et dont ils ne savaient encore s'il fallait la nourrir d'espoir ou de résignation. Chez les Blancs, la hantise du nombre. Comment, petite minorité, se sentir en sûreté au milieu de cette masse sombre ? Ceux des deux races qui avaient entretenu de bonnes relations d'amitié évitaient de se rencontrer.*<sup>485</sup>

Après le *ils*, le *on*, les *hommes-femmes-enfants*, le narrateur reprend sa position distante, celle, cette fois-ci, d'un psychologue. L'utilisation du pronom *ils* rétablit l'écart du groupe, écart qui permet au narrateur d'interpréter son état d'esprit général. « *Peur informulée* », « *étonnement craintif* », « *espoir* », « *résignation* », autant d'émotions qui personnalisent le groupe en le transformant en une entité vivante, pensante et affective. L'énoncé « *nourrir d'espoir ou de résignation* » accorde au groupe le caractère d'une attitude psychologique intentionnelle qui, réciproquement, fédère le groupe en le constituant.

L'identité collective se formule aussi par l'opposition des grévistes aux Blancs. Le narrateur raconte tour à tour l'expérience émotionnelle des uns (« *chez les grévistes* »), puis des autres (« *chez les Blancs* »). Dans cette distribution des rôles, les Blancs sont présentés comme victimes de la figure « maléfique » des Noirs qualifiés indistinctement par le désignatif « *masse sombre* ». Le narrateur adopte ici le point de vue des Blancs. Il restitue leur inquiétude, très concrète, d'une minorité oppressive qui craint une attitude violente d'une majorité opprimée.<sup>486</sup> « *Ceux des deux races* » rappelle que cette lutte ouvrière entre employés et employeurs s'inscrit dans un rapport de forces colonial entre colonisateurs blancs et colonisés noirs.

### 3.5. LORSQU'UN HOMME...

<sup>485</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 62.

<sup>486</sup> Les attaques nocturnes menées par les apprentis provoquent auprès des habitants des « villas blanches » un état de panique. Il ne manque pas d'exemples historiques de situations semblables. Plus loin, on se rappellera des planteurs blancs aux Antilles craignaient les révoltes des esclaves, et de la bourgeoisie possédante de Montsou (*Germinal*) redoutant la violence des mineurs.

*Lorsqu'un homme rentrait d'un meeting, la tête basse, les poches vides, ce qu'il voyait d'abord c'était la cuisine éteinte, les mortiers culbutés, les bols et les calebasses empilés, vides. Alors il allait dans les bras d'une épouse, que ce fût la première ou la troisième ! Et les épouses, devant ces épaules cassées, ces pas traînants, prenaient conscience que quelque chose était en train de changer aussi pour elles.*<sup>487</sup>

Dans l'énoncé « *lorsqu'un homme* », l'emploi de l'article indéfini suggère que le narrateur ne se réfère par à une identité particulière, mais à celle, collective, de tous les grévistes. L'identité collective est construite ici sur une argumentation par l'exemple. « *Un homme* » sert ici d'exemple « générique » permettant d'inférer des conclusions sur tous les individus appartenant au groupe, et sur le groupe lui-même.<sup>488</sup>

Dans l'énoncé « *la tête basse, les poches vides* », « *les poches vides* » prend le sens métonymique de l'absence d'argent. La « *tête basse* » traduit l'expression corporelle d'une baisse de moral. Il se crée un rapport de causalité entre le manque d'argent et la baisse du moral. Ce rapport de causalité renforce le fait que l'homme a trahi, malgré lui, son rôle de gagne-pain de la famille, constitutif de son statut patriarcal dans le foyer.

*Alors* introduit la conséquence de cette situation dysphorique. « *Il allait dans les bras d'une épouse, que ce fût la première ou la troisième !* » implique le rôle des femmes, tel qu'il est perçu par l'homme, comme source de réconfort. « *Que ce fût la première ou la troisième !* » bouleverse la hiérarchie qui préside aux visites de l'homme chez ses épouses. Le point d'exclamation donne à lire la disparition de l'ordre comme une transgression de l'institution sociale de la polygamie, et à travers elle, de l'ordre social dans son intégralité. L'énoncé « *ces épaules cassés, ces pas traînants* » est une métonymie du corps du gréviste qui a perdu sa virilité par opposition aux épaules droites et à la démarche assurée, symboles de la puissance masculine.

Dans cette perspective, l'idée de changement dans l'énoncé « *prenaient conscience que quelque chose était en train de changer aussi pour elles* » renvoie à l'irrégularité des visites de l'époux – les femmes doivent désormais céder aux inclinations momentanées de l'homme pour donner suite à ses besoins. À un autre niveau, l'idée de changement a trait à l'image affaiblie de l'homme permettant d'inférer une redistribution des rôles entre l'homme et les femmes. Le changement,

<sup>487</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 62.

<sup>488</sup> Je renvoie pour ce développement au *Dictionnaire de l'Argumentation* de Christian Plantin. Voir l'entrée « Argumentation par l'exemple », p. 263-64.



dans cette optique, se rapporte à la manière dont la femme se perçoit elle-même, son rôle, sa place, au vu du déclin du patriarche.

### 3.6. UNE FEMME...

*Les jours étaient tristes et les nuits étaient tristes. Le miaulement du chat vous faisait frémir.*

*Un matin, une femme se leva, elle serra fortement son pagne autour de sa taille et dit :*

*– Aujourd’hui, je vous apporterai à manger.*

*Et les hommes comprirent que ce temps, s’il enfantait d’autres hommes, enfantait aussi d’autres femmes.*

L’imparfait dans l’énoncé « *les jours étaient tristes et les nuits étaient tristes* » prend en charge la dimension non-dynamique de la situation des grévistes. L’enchaînement des énoncés établit un rapport de causalité, pour le moins symbolique, entre la tristesse qui enveloppe tout et le « *miaulement du chat* ». L’adresse directe « *vous* » inscrit le lecteur dans l’histoire pour mieux éveiller chez lui un sentiment d’intimidation et, par déduction, de tristesse.

La séquence des verbes « *se leva, se serra fortement son pagne et dit...* » conjuguées au passé simple, le temps du récit par excellence, implique une avancée, une reprise qui suit la stagnation. Posé en tête de la phrase, le déictique « *un matin* » s’oppose aux « *jours étaient tristes et [aux] nuits étaient tristes* » en donnant une nouvelle impulsion à la narration. « *Un matin* » suggère donc un changement dans le cours de l’histoire, un recommencement éventuel.

Les gestes corporels accordent à la femme l’image d’une personne qui prend son destin en mains. En effet, c’est par ces gestes corporels que la femme fonde son autorité pour avoir droit à la parole. Le verbe *dire* (« *et dit :...* ») n’est pas simplement descriptif. Si le verbe *dire* veut représenter un fait (« la femme dit ceci... »), il constitue lui-même un fait : un acte symbolique de prise de parole à laquelle les femmes n’avaient pas accès auparavant. Dans cette perspective, « *Aujourd’hui* » se rapporte à un événement fondateur. Il se rapporte d’abord au moment de rompre la faim engendrée par la pénurie ; il se rapporte ensuite à un moment où une femme prend la parole sur un sujet appartenant au domaine masculin ; il se rapporte enfin à un événement où une femme sort du huis clos du foyer pour remplir une tâche qui jusqu’alors a été confiée à l’homme. La similarité structurelle, anaphorique, entre l’énoncé « *et les hommes comprirent que...* » et « *et les épouses (...) prenaient*

*conscience que* » relie la prise de conscience des femmes à la nouvelle place, reconnue par l'homme, qu'elles occupent désormais dans la société.

La place de l'énoncé « *et les hommes comprirent que ce temps, s'il enfantait d'autres hommes, enfantait aussi d'autres femmes* » tout à la fin du chapitre, est celle qui lui donne son ton décisif, conclusif : l'homme nouveau est aussi...une femme. Cet accouchement d'une nouvelle femme, celle qui rompt avec le cours de l'histoire, transforme le discours narratif en récit cosmogonique, berceau d'une nouvelle identité collective africaine.

#### **4. CONCLUSION : ETHOS DE L'AUTEUR ET SINGULARITÉ DE L'ECRIVAIN**

Se situant en marge du fil narratif du roman, deux séquences présentent un bilan de la vie des cheminots durant la grève. Le narrateur résume les difficultés qu'ils rencontrent, leur manière de les surmonter, et les nouvelles ambitions qu'ils se découvrent. L'analyse littéraire de ces deux séquences voulait en dégager la manière dont le texte travaille à orienter les vues du lecteur sur l'avènement d'une nouvelle identité collective africaine. Reliant celle-ci à la formule de « l'homme nouveau », l'analyse a mis en évidence la manière dont le modèle étayé dans le texte se distingue du modèle français colonial, ou plus largement, européen, insistant sur l'émergence d'une nouvelle identité collective africaine comme conséquence de l'action coloniale.

Les analyses ont accordé une importance particulière à la manière dont l'identité discursive du narrateur participe à la construction de l'identité collective des grévistes. Par le maniement du langage (usage des pronoms personnels, déictiques, connecteurs, question rhétorique...) le narrateur négocie son rapport de distance au groupe. Sociologue-historien, intellectuel-prophète, adepte de la doctrine marxiste-socialiste, ou celle de l'« humanisme colonial », psychologue, spectateur-témoin, ...le narrateur inscrit sa subjectivité dans le discours à travers ses modalités d'évaluations affectives, idéologiques et axiologiques. Les événements semblent peut-être « se raconter eux-mêmes »<sup>489</sup> mais l'identité du narrateur s'affirme dans le discours dans le même temps qu'elle fonde sa légitimité et crédibilité. Ainsi, le narrateur change d'images selon leurs différentes fonctions argumentatives.<sup>490</sup>

<sup>489</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 241.

<sup>490</sup> On peut dire, avec Alain Rabatel, que l'hypothèse « qu'il existe des images différentes du narrateur, selon ses différentes fonctions, n'est pas plus choquante que l'existence d'images de soi différentes

La description du paysage resitue la séquence dans le cadre historique du colonialisme. Elle permet d'identifier par une rhétorique de polarisation les deux groupes adversaires, colonisés noirs et colonisateurs blancs, en insistant sur les rapports de forces dans lesquels ils sont impliqués.

Le rejet du passéisme est révélateur d'un processus de changements sociaux, idéologiques et structuraux, que traverse le groupe des grévistes, et qui annoncent l'avènement d'une nouvelle identité collective à l'image de « l'homme nouveau africain ». L'intertexte socialiste, colonialiste et futuriste permet d'accorder à ces changements toute leur importance. À travers la prise de conscience de « classe pour soi » et le rapport fusionnel que les cheminots entretiennent avec la machine, se projette l'image d'un « homme nouveau » africain.

Enfin, les difficultés matérielles consécutives à la grève, la famine et la dysfonction du rôle du patriarcat, conduit à la redistribution des rôles sociaux entre l'homme et la femme. Appuyée par de nouveaux supports idéologiques, la femme se transforme d'une instance sociale qui subit l'histoire en agent qui l'écrit.

Le romancier s'exprime donc au sujet de la grève pour faire passer un certain discours, construit sur le mode artistique de l'implicite, sur la société actuelle, sur son avenir. L'intérêt qu'il éprouve pour la machine locomotive démontre son souci idéologique de modernité. Sembène reconnaît à la machine une valeur philosophique et politique indépendamment de sa volonté d'en faire un objet esthétique et poétique. À un autre niveau, en donnant à son lecteur une image d'une société africaine fictionnelle compatible avec le modèle des sociétés industrielles, Sembène croit en effet au rôle et à l'influence déterminante de la littérature. L'importance qu'il lui accorde repose sur des fondements idéologiques socialistes-marxistes : la littérature, comme l'art, est une superstructure idéologique, si la société s'exprime à travers la littérature, celle-ci, inversement, agit sur la société et contribue à la modifier. Qu'on qualifie l'œuvre d'Ousmane Sembène de « littérature prolétarienne », d'« art social »

---

dans la vie et dans le langage même... » (*La Construction textuelle du point de vue*, p. 10). Cette interdépendance entre image et argumentation s'exprime aussi dans la mise en scène du groupe. L'ambiance de la peur et de la tristesse qui environne les grévistes dans la première séquence, donne aux femmes la légitimité à prendre les choses en main (voir ci-dessus le chapitre « une femme... »). Dans la deuxième séquence, l'ambiance qui environne les grévistes est radicalement différente. La « réjouissance » s'exprime en opposition au chagrin des grévistes, elle se pose comme prémisses au développement du thème de l'homme-machine avant-gardiste.

ou de « réalisme socialiste »<sup>491</sup>, le romancier s'inscrit dans la longue tradition de l'engagement littéraire à la française qui va, comme Denis Benoit le montre dans un ouvrage récent, de Blaise Pascal à Jean-Paul Sartre.<sup>492</sup>

L'analyse du discours littéraire permet ainsi de restituer l'œuvre aux discours qui la traversent, la constituent, et, en définitive, la rendent possible. En revanche, l'inscription de l'auteur dans un certain courant de pensée ou école littéraire est aussi celle qui marque sa différence des autres courants intellectuels et littéraires.

1/ « l'humanisme colonial » (Robert Delavignette). Le discours sur « l'homme nouveau » projette sur son auteur l'image d'un « homme nouveau ». S'inscrivant lui aussi dans la longue tradition des littératures engagées, Robert Delavignette est un fervent croyant de la force de l'écrivain de « changer le monde » grâce à son œuvre. L'écriture littéraire, comme le maniement des machines, représente pour lui l'avènement de l'homme moderne, « l'homme nouveau » africain. Son *Service africain* consacre tout un chapitre au sujet de l'« l'accent africain dans les lettres françaises. » L'Union française, indique Delavignette, met en place

une œuvre d'enseignement qui forme des Noirs capables d'écrire un français exact et très personnel, tout un gardant leur conscience africaine : M. Charles Béart, directeur de l'école William Ponty au Sénégal, affirme qu'on peut reconnaître à son style tel ou tel des anciens élèves : Diagne Mapaté, Dili Dabo, Ousmane Socé, Ouezzin Coulibaly, Goffri Kouassi, Gaya Mdemba, Dadié Bernard. C'est toute une génération d'hommes nouveaux qui évoquent l'Afrique occidentale du Sénégal au Dahomey (...) La preuve est faite ; il existe maintenant en Afrique occidentale (...) une littérature franco-africaine ; je veux dire une littérature consubstantiellement africaine et française.<sup>493</sup>

Voulant « dépasser les anciennes dominations » pour construire l'Empire français « en communauté »<sup>494</sup>, Robert Delavignette accorde un rôle important aux écrivains – moteur de changement et l'incarnation de celui-ci. Pourtant, une faille sépare l'idéal de l'Union française de son cadre institutionnel.

---

<sup>491</sup> En effet, la perception de la machine et du progrès dans le roman de Sembène s'accorde avec l'esthétique marxiste, celle que les membres du Premier Congrès des Écrivains Soviétiques tenu à Moscou (17 août - 1er septembre 1934) cherchaient à promouvoir à travers la notion de réalisme socialiste. Les membres du Congrès rattachaient le bonheur éventuel de l'homme à sa maîtrise de la nature par la machine. L'accent a été 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. » Henri Arvon, *L'Esthétique marxiste*, Paris, PUF, 1970, p. 80-81.

<sup>492</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2015.

<sup>493</sup> Robert Delavignette, *Service africain*, p. 249.

<sup>494</sup> Robert Delavignette, *Mémoires d'une Afrique française II*, p. 91.

Dans un article publié en 1942 dans *Dakar-Jeunes*<sup>495</sup>, le journal donnant lieu à un débat sur la question de l'assimilation, Charles Béart – le directeur de la prestigieuse école Normale William Ponty (Senegal), auquel Robert Delavignette se réfère plus haut pour en faire un argument d'autorité – ce même Charles Béart exprime des opinions contraires au bien-fondé du projet assimilationniste. Ruth Ginio rappelle la réaction de celui-ci aux articles d'Ousmane Socé, Mamadou et Dia Ouezzin.<sup>496</sup> Dans son article – intitulé « à propos d'une littérature indigène d'expression française »<sup>497</sup> – Béart « explique à ces Africains que leurs efforts pour produire une littérature en français étaient inutiles vu qu'ils ne pourraient jamais comprendre les mécanismes de la langue française, et qu'il était préférable qu'ils se consacrent à la restitution des récits mythiques et légendes africaines. »<sup>498</sup>

L'idéologie qui sous-tend le point de vue de Charles Béart est la même à l'œuvre dans la logique impériale et raciale, défendue par la Régie des Chemins de fer Dakar-Niger. Le modèle de « l'homme nouveau » africain, développé par Sembène, réfute la logique impériale de cette Union française. Dans le même temps il marque l'échec de la politique coloniale de l'association, exaltée par Robert Delavignette dans son travail théorique (*Service africain* alias *Les vrais chefs de l'Empire*) ainsi que dans son écriture romanesque à l'exemple des *Paysans noirs*.

Chez Sembène, la fusion totale entre « l'homme nouveau » et la machine fait de la société africaine du roman un modèle à suivre et, avec les nouvelles relations industrielles promues par le mouvement de grève, le texte revendique une nouvelle relation industrielle sur le pied de l'égalité ainsi que la fin de la domination exclusive des Européens sur les moyens de production.

2/ La construction de l'identité collective rend caduque l'équation senghorienne selon laquelle « l'émotion est nègre, comme la raison hellène. » Loin sont les jours où « l'Afrique était un potager » et l'Africain ne pense guère à y

---

<sup>495</sup> Charles Béart, « À propos d'une littérature indigène d'expression française », *Dakar-Jeunes*, 18 June 1942. Associé au Paris-Dakar, le journal principal de l'A.O.F., Dakar-jeune est fondé en 1942 par le régime de Vichy pour permettre aux jeunes intellectuels de discuter tout en étant sous le contrôle du régime. Je m'appuie pour ce point de l'article de Ruth Ginio, « vichy rule in french west africa: prelude to decolonization? », Op.cit.

<sup>496</sup> Ousmane Socé, « L'Évolution culturelle de l'AOF », *Dakar-Jeunes*, 29 janvier 1942 ; Mamadou Dia, « Pour ou contre une culture africaine », *Dakar-Jeunes*, 12 mars 1942; Ouezzin Coulibaly, « La Colonisation française vue par un évolué Indigène », *Dakar-Jeunes*, 4 juin 1942.

<sup>497</sup> Charles Béart, « À propos d'une littérature indigène ».

<sup>498</sup> Voir l'article de Ruth Ginio, « Les Élités européennes et coloniales face au nouveau régime en Afrique-occidentale française », dans Jacques Cantier, Éric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 248.

retourner. L'image de l'Afrique-nature chez Senghor n'a pas de prise sur la société africaine chez Sembène. S'il est vrai que les Africains, comme Aimé Césaire le rappelle dans *Le Cahier d'un retour au pays natal* (1939), « n'ont inventé ni la poudre ni la boussole », Sembène démontre, à l'encontre de l'imaginaire primitiviste de Césaire, que, désormais, les Africains savent très bien dompter et la vapeur et l'électricité, pour paraphraser le propos du poète.<sup>499</sup>

Perpétuant l'image stéréotypée de l'Afrique-nature, *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, accorde au train un rôle métonymique symbolisant l'intrusion de l'Occident dans la vie villageoise, harmonieuse et équilibrée, des Africains.<sup>500</sup> Chez Sembène les Africains, hommes nouveaux, se réclament du progrès et de la modernité. Ainsi, Sembène rapproche l'avenir de l'Afrique de celui de l'Europe. L'Afrique-nature atteint donc son point de rupture. Le chemin de fer n'est plus qualifié de blessure dans l'histoire africaine, il est une ouverture vers son avenir.

3/ Aussi, le rejet du passéisme va de pair avec le rejet des emblèmes nationaux à l'image de Samori Touré. Les séquences analysées dévoilent l'image d'un auteur qui confère au socialisme le pouvoir d'annuler les rapports de forces industrielles et culturelles sur lesquels repose le projet colonial français. Sembène se démarque ainsi d'une littérature à vocation nationaliste à laquelle croient certains critiques et écrivains au tournant des Indépendances. Par là-même, il se démarque aussi du modèle de « l'homme nouveau » nationaliste prôné par Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre*.<sup>501</sup>

<sup>499</sup> Voici la très célèbre strophe : « Ô lumière amicale / Ô fraîche source de la lumière / 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 / mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre / gibbosité d'autant plus bienfaisant que la terre déserte / davantage la terre » (Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956 [1939], p. 70).

<sup>500</sup> « Nous habitons en bordure du chemin de fer. Les trains longeaient la barrière de roseaux tressés qui limitait la concession, et la longeaient à vrai dire de si près, que des flammèches, échappées de la locomotive, mettaient parfois le feu à la clôture ; et il fallait se hâter d'éteindre ce début d'incendie, si on ne voulait pas voir tout flamber. Ces alertes, un peu effrayantes, un peu divertissantes, appelaient mon attention sur le passage des trains ; et même quand il n'y avait pas de trains (...) j'allais passer de longs moments dans la contemplation de la voie ferrée. Les rails luisaient cruellement dans une lumière que rien, à cet endroit, ne venait tamiser. Chauffé dès l'aube, le ballast de pierres rouges était brûlant ; il l'était au point que l'huile, tombée des locomotives, était aussitôt bue et qu'il n'en demeurait seulement pas trace. » Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2016 [1953], p. 14-15.

<sup>501</sup> L'idéologie nationaliste de Fanon postule l'avènement de l'avènement de « l'homme nouveau ». Voici les mots qui concluent *Les Damnés de la terre* : « Dans un régime colonial tel qu'il existait en Algérie, les idées professées par le colonialisme n'influençaient pas seulement la minorité européenne mais aussi l'Algérien. La libération totale est celle qui concerne tous les secteurs de la personnalité. L'embuscade ou l'accrochage, la torture ou le massacre de ses frères enracinent la détermination de vaincre, renouvellent l'inconscient et alimentent l'imagination. Quand la nation démarre en totalité, l'homme nouveau n'est pas une production a posteriori de cette nation mais coexiste avec elle, se

4/ Enfin, la place de la femme dans la société du roman situe son auteur très loin de la position avant-gardiste, misogyne, de « l'homme nouveau » façon Marinetti. Les valeurs pacifiques sur lesquelles repose la nouvelle identité africaine et la nature non-violente de sa lutte, démontre, plus généralement, sa distance des mouvements fascistes européens.

C'est ce qui relève de la construction discursive de l'identité collective de la foule, le sujet du chapitre suivant. On verra comment Ousmane Sembène se démarque non seulement du modèle de l'avant-garde européenne, mais aussi d'un géant de la littérature française, Émile Zola, duquel il est souvent rapproché.

## II. L'IDENTITÉ COLLECTIVE DE LA FOULE

Quand on s'intéresse à la construction des identités collectives dans *Les Bouts de bois de Dieu*, un mot utilisé à plusieurs reprises par le narrateur, attire l'attention, celui de « foule ». Comme pour « prise de conscience » ou « homme nouveau » le mot *foule* s'inscrit dans un interdiscours européen. Il s'applique à des prolétaires dans un

---

développe avec elle, triomphe avec elle. » (Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2011 [1961], p. 672).

contexte de mouvement social de grève. La notion de foule se charge alors d'une valeur politique et idéologique qu'il convient de préciser.

L'article *foule* dans Le Robert comporte trois définitions. « Multitude de personnes rassemblées en un lieu » est la première. La deuxième définition inscrit la foule dans la sphère sociale : elle se réfère au « commun des hommes » désignant, par opposition « à l'élite », les couches populaires. La troisième définition donne de la notion de foule le sens d'une identité collective par excellence : « réunion d'êtres humains considérée comme une unité psychologique et sociale ayant un comportement, des caractères propres. »

On constate une différence considérable entre la première définition qui est un constat de fait – « multitude de personnes rassemblées en un lieu » – et la troisième définition qui implique un certain jugement de valeur porté sur les « personnes rassemblées ». Dans la troisième définition, les « personnes rassemblées » s'immiscent dans le groupe au point où leurs identités individuelles s'effacent devant une seule identité qui les unit les uns aux autres.

Il est à noter que la notion d'élite, dans la deuxième définition, se réfère aussi à une identité collective. L'élite est une catégorie sociale dont les membres sont considérés « comme les meilleurs, les plus remarquables (...) qui occupent le premier rang, de par leur formation, leur culture. » (Le Robert) La notion d'élite valorise l'individu isolé qui compose le groupe. Être membre de l'élite présuppose l'existence d'un don personnel inné ou d'un bagage culturel acquis.<sup>502</sup> Catégorie opposée à l'élite, la foule est constituée par la plèbe, les prolétaires, les ignares qui s'y fondent complètement, aucune trace d'identité personnelle ne se fait remarquer. Dans une modernité qui met en valeur la singularité individuelle, la notion de foule prend un sens axiologique dévalorisant.

Le premier chapitre va donc remonter au XIX<sup>e</sup> siècle où des hommes de science contribuent à la théorisation d'une véritable « psychologie des foules ». Se développant aux marges des institutions scientifiques, ce courant théorique prend la forme d'un contre-discours bourgeois par rapport au discours prolétaire d'ambition révolutionnaire qui sous-tend les révoltes sociales traversant ce siècle bouillonnant.

---

<sup>502</sup> La construction de l'identité collective de l'élite est le sujet du chapitre IX (« L'émergence d'une identité collective ») dans l'ouvrage de Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005. J'y aurai recours plus loin dans la partie consacrée au sujet « l'identité collective aux prises des identités individuelles. »



Le deuxième chapitre est consacré à la question de l'intertextualité qui relie l'histoire, dans *Germinal*, d'une grève des mineurs pendant le Second Empire<sup>503</sup>, à celle, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, d'une grève des cheminots qui se déroule au Soudan français de l'après-guerre (1947-48). Dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la France traverse un processus de démocratisation accélérée. Le suffrage universel, la scolarisation de masse et le syndicalisme donne lieu à une « promotion croissante des classes populaires au rôle du sujet historique. »<sup>504</sup> Les changements dans le champ politique ont des répercussions sur l'ensemble du monde social. Les écrivains ne font pas exception. Pour la première fois, explique Nelly Wolf, apparaît l'idée d'un « devoir démocratique en littérature ». Le roman met le « peuple » au-devant de la scène. La mise en scène du « peuple – personnage, sujet, ou 'thème' – confère au roman moderne sa valeur, et sa portée universelle »<sup>505</sup>, et à l'écrivain, une force de légitimation dans le champ littéraire.<sup>506</sup> La démocratisation de l'Afrique sous l'action coloniale et l'apparition d'une politique de la représentation parlementaire et syndicale, conduit les écrivains africains à donner à leur tour la place au peuple. La confrontation entre Zola et Sembène s'impose avec d'autant plus d'acuité qu'on a souvent assimilé le second à un épigone du premier. La « réécriture intertextuelle » (Anne-Claire Gignoux) qui s'opère d'un roman à l'autre invite à faire une lecture de la foule chez Sembène à la lumière de la foule chez Zola.

Effectués dans cette optique comparatiste, le troisième et le quatrième chapitre, consacrés aux analyses textuelles, s'intéressent aux aspects argumentatifs de la formation d'une foule psychologique dans et à travers le discours rapporté du narrateur et le discours fédérateur du meneur. Mise en discours littéraire, la théorie des « foules psychologiques » exige une véritable scénographie. Elle se développe à partir d'une interaction entre un locuteur-meneur et un auditoire-foule. Les analyses montreront comment, d'un roman à l'autre, Sembène opère effectivement un véritable processus de « réécriture intertextuelle » de la foule zolienne.

La construction de l'identité collective d'une foule ouvrière, psychologique, permet à Sembène d'affirmer son originalité par la différence revendiquée vis-à-vis du

<sup>503</sup> En s'inspirant de la grande grève des mineurs d'Anzin, voir chez Henri Mitterand, « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal* », *Travailler* 7, 2002, p. 37-51.

<sup>504</sup> Voir l'introduction de Jérôme Meizoz à son ouvrage *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2015, p. 16.

<sup>505</sup> Nelly Wolf, « Le Devoir démocratique en littérature », *Les cahiers de Fontenay* 24-25, livraison consacré aux *Représentations du peuple*, 1982, p. 71- 94.

<sup>506</sup> Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, p. 17.

texte-source de Zola. Je montrerai comme cette différence relève du remaniement de la mise en scène de l'argumentation dans le discours (délibération, polémique) constitutif du phénomène de foule psychologique, ainsi que par la manière dont l'identité collective de la foule agit sur le comportement des ouvriers qui la composent, aussi bien dans la pratique de la violence que par le discours qu'ils développent sur elle.

En soulignant l'inscription de la psychologie des foules dans le discours littéraire, on verra comment son maniement par le narrateur de Sembène éclaire un modèle de lutte ouvrière bien différent de celle d'Étienne Lantier et de ses camarades de Montsou. Mettant en relief la tension entre l'idéal de la révolution et les actions atroces, violentes, consécutives à sa réalisation, on verra que la place que la foule psychologique trouve dans l'œuvre de Zola n'est pas superposable à la représentation de la foule dans *Les Bouts de bois de Dieu*. S'indignant contre la Régie, la foule révoltée chez Sembène fait preuve de la plus grande humanité en s'attachant aux principes de la non-violence.

En définitive, la subversion d'une œuvre canonique de la littérature française permet à Sembène de mettre en cause les assises scientifiques de la psychologie des foules reposant sur des préjugés raciaux ; de modifier l'image raciale et raciste projetée sur l'Afrique et ses habitants ; et, au niveau extratextuel, d'exprimer la position critique, postcoloniale (avant la lettre), que l'auteur prend dans le champ littéraire français tout en l'élargissant par la construction d'un nouvel ethos d'auteur africain. Adoptant en effet une « posture postcoloniale »<sup>507</sup>, son discours « par le bas » ne s'opère pas à partir d'un point de vue subalterne. Sembène ne se propose pas de parler au nom ou à la place des « malheurs qui n'ont point de bouche » (Césaire) et ne se réclame non plus d'aucune « authenticité » nègre à la manière, par exemple, de Senghor et de Césaire. S'il s'inscrit dans un paradigme de *writing back*, la voix qui se dégage est celle d'un Africain engagé certes dans la cause de son peuple, la construction textuelle de cet engagement prend matière dans le champ littéraire français, en s'appuyant aussi bien sur ses traditions que sur son histoire des idées – politiques et philosophiques.<sup>508</sup>

<sup>507</sup> Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris-Montpellier, Karthala-MSH-M, 2012.

<sup>508</sup> Je rappelle que même la posture postcoloniale authentiquement nègre de Senghor et de Césaire, s'inscrit dans une « posture » déjà existante dans le champ littéraire français. On peut rappeler à titre d'exemple le cas de Charles Ferdinand Ramuz. Dans son ouvrage *Postures littéraires*, Jérôme Meizoz

## 1. AUX ORIGINES DU DISCOURS SUR LA FOULE

L'ouvrage de Susanna Barrows, *Miroirs déformants. Réflexion sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>509</sup> montre comment le sens premier, informatif, du mot foule (« Multitude de personnes rassemblées en un lieu ») reçoit un contenu supplémentaire, idéologique et politique.

Construction discursive, le sens de la notion de foule se développe et s'institutionnalise dans la houleuse décennie 1885-1895 à travers des textes historiques, littéraires et scientifiques. Pour étudier l'évolution du discours social sur la foule, Susanna Barrows « voyage à travers disciplines et engagements politiques. »<sup>510</sup> Elle montre comment « la foule » est d'abord explorée dans le domaine de l'histoire avec les cinq tomes des *Origines de la France contemporaine* d'Hyppolite Taine (publiées entre 1875 et 1893) ; parcourue ensuite dans le domaine littéraire à travers sa représentation dans *Germinal* d'Émile Zola ; pour, enfin, se prêter à une analyse « scientifique » qui, passant entre de nombreuses mains éminentes<sup>511</sup>, marquera l'histoire des idées grâce à *La Psychologie des foules* (1895) de Gustave Le Bon.

Selon Barrows, *Les origines de la France contemporaine* ont fourni les matériaux thématiques et idéologiques à toute une génération de penseurs réactionnaires. Taine est en effet « la source la plus souvent citée par les psychologues des foules. »<sup>512</sup>

---

étudie la manière dont Charles Ferdinand Ramuz « se propose de renouer, par-delà la classe réelle dont il est le produit immédiat, avec la condition fantasmée de ses ancêtres. » Ramuz, explique Meizoz, confie son identité au milieu rural même si ce n'est pas lui qui lègue son lot de déterminations. Ramuz se forge ainsi une posture par *généalogie imaginaire*, « construction identitaire qui refoule la classe sociale réelle et surinvestit une lignée rêvée ». Préférant le français de « plein air », (oral, quotidien, décentralisé) au « français de conserve » (écrit, scolaire, centralisé), Ramuz, explique Meizoz, prétend tirer profit des vertus du langage du pays vaudois en exprimant la fidélité de ceux de sa « race » (« là, je trouvais ceux de ma race... », *Lettre à Bernard Gasset, Œuvres complètes*, t. 12, Rencontre, p. 255-256.) Dans Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 68-9.

<sup>509</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1990 [1981].

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>511</sup> Comme celles par exemple de l'Italien Scipio Sighele (*La Foule criminelle* 1891) et des Français Alfred Espinas (*Les Sociétés animales* 1873), Henry Fournial (*Essai sur la psychologie des foules* 1892), Gabriel Tarde (*Loi de l'imitation* 1890, *L'Opinion et la foule* 1901).

<sup>512</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 83. Taine n'a pas inventé sa théorie des foules *ex nihilo*. Le discours sur la foule, avec son cortège des préjugés, existe déjà dans l'Antiquité. « Plus grande est la foule, plus aveugle est son cœur » avait écrit cinq siècles avant Jésus-Christ le Grec Pindare dans ses *Odes néméennes* (VII, 24). Pour Horace : « la foule est un monstre à mille têtes. » (*Épîtres*, I, 76) (Sur ce point, je renvoie à l'article de Jacques Lardoux, « 'Ode à la foule qui est ici' de Jules Romains », dans Jean-Marie Paul (dir.), *La Foule : Mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 159. Les préjugés sur la foule relèvent donc d'une doxa

À la suite des événements traumatisants de la Commune, Taine décide d'écrire un essai par lequel il offre non seulement sa version de l'histoire de la France mais aussi un guide-conseil pour sa bonne gouvernance. Considérant la Commune comme « un retour à la barbarie et aux hasards des anarchies primitives »<sup>513</sup> Taine s'en prend aux philosophes des Lumières pour leurs programmes de réformes politiques (droits de l'homme, valeurs universelles...). Selon Taine, le projet politique des Lumières, désireux de préparer un monde meilleur, n'était qu'un « poison » culturel que les couches populaires avalèrent en conduisant le pays au désastre révolutionnaire, celui qui marqua la fin de la civilisation française.

Taine, nous dit Barrows, soutient un modèle de civilisation qui repose sur une société hiérarchique. Dans l'échelle de la civilisation, les personnes bien nées et cultivées se situent avant les paysans et les travailleurs. La civilisation a élaboré au cours des siècles des contraintes institutionnalisées sous la forme du mariage et de la religion, du respect des traditions et d'une hiérarchie sociale, où chacun connaît sa place et ne la remet pas en question.

La puissance des couches populaires s'est constituée grâce à la propagation des idées progressistes puis par l'association graduelle des individus cherchant à les concrétiser. Pourtant, pour Taine, la création du monde rêvée par les Lumières est vouée à l'échec. Décrivant le fiasco révolutionnaire, Taine présente sa vision de la psychologie humaine ainsi qu'une théorie terrifiante sur la sauvagerie des hommes en foule. Portés par l'élan révolutionnaire, les hommes et les femmes se transforment en une foule dotée d'une « âme collective »<sup>514</sup>, processus social par lequel l'ensemble des individus est réduit à l'« état de nature ». Une fois formés en foule, les individus sont guidés par des instincts de meurtre et obéissent aveuglément aux forces suggestives et contagieuses qui agissent sur eux (chaque individu subit l'influence de

---

intellectuelle qui subsiste au cours du siècle des Lumières et de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Lisons par exemple ces mots de Victor Hugo : *Quant à flatter la foule, ô mon esprit, non pas ! / Ah ! le peuple est en haut, mais la foule est en bas. / La foule, c'est l'ébauche à côté du décombre ; / C'est le chiffre, ce grain de poussière du nombre ; / C'est le vague profil des ombres dans la nuit ; / La foule passe, crie, appelle, pleure, fuit ; / Versons sur ses douleurs la pitié fraternelle. / Mais quand elle se lève, ayant la force en elle, / On doit à la grandeur de la foule, au péril, / Au saint triomphe, au droit, un langage viril (...)* » (*L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872).

<sup>513</sup> Lettre à Mme H. Taine, 26 mars 1871, dans Hyppolite Taine, *Sa vie et sa correspondance*, Paris, Hachette, 1905, p. 105. Cité dans Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 70.

<sup>514</sup> La métaphore de l'âme de la foule occupe une place centrale dans la psychologie des foules. Gustave Le Bon consacre à « L'Âme des foules » toute la première partie de sa *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963 [1885], p. 14.

l'autre et l'exerce réciproquement sur l'autre) ainsi que celle, hypnotique, de leurs meneurs criminels.<sup>515</sup>

L'aspect tautologique de la théorie de la foule relève des prémisses selon lesquelles il n'existe pas un état de civilisé donné à tous de manière uniforme. Autrement dit, la foule que Taine décrit dans *Les origines de la France contemporaine* est composée d'une populace plébéienne et reste de toute façon plus ou moins proche de l'état de nature, propre aux races inférieures. La foule est en effet associée aux pauvres, aux ignares, aux barbares, aux sauvages...qui sont en fait les seuls capables de former une foule.

Du coup, on a du mal à comprendre si c'est le phénomène de foule qui réduit les hommes et les femmes à la sauvagerie, ou bien si c'est l'état sauvage des hommes et des femmes qui déclenche la formation des foules. La théorisation de la foule est ainsi constitutive d'une rhétorique de stigmatisation inspirée par la peur. Regroupés sous la bannière de la foule, les prolétaires, ces plébéiens de race inférieure, se transforment en danger, en grave menace pour l'ordre public. La foule a ainsi une double fonction discursive. Elle désigne les couches populaires, paysans, travailleurs, prolétaires<sup>516</sup>, ainsi que la forme qu'ils incarnent en se lançant à l'assaut des autorités politiques établies. À partir des exemples historiques qu'ils manipulent au gré de la visée argumentative de leur discours, les psychologues des foules présentent les excès des violences révolutionnaires selon les principes suivants dont la recension nous permettra, plus loin, de repérer des phénomènes de foule chez Zola et chez Sembène :

1/ « Par le fait seul qu'il fait partie d'une foule organisée, l'homme descend de plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. (...) Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs. Il tend à s'en rapprocher encore par la facilité avec laquelle il se laisse impressionner par des mots, des images (...) »<sup>517</sup>

2/ Les psychologues des foules notent la participation active et dégradante des femmes et des alcooliques.

---

<sup>515</sup> Les notions d'hypnose, de contagion et de suggestion sont théorisées par différents chercheurs de disciplines variées. Pour comprendre leur parcours à l'intérieur de la psychologie des foules, voir l'article de Vincent Rubio, « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 28, 2010, p. 13-33. URL : <http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-13.html> et chez Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, notamment le chapitre V intitulé « Les sciences sociales et la foule : 1878-1892 ».

<sup>516</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 46.

<sup>517</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 14.

Les femmes d'abord. Gustave Le Bon, par exemple, croit à l'infériorité crânienne des femmes et aux déficiences mentales qui en découlent.<sup>518</sup> La femme normale, pense un médecin éminent, « a beaucoup de caractère qui la rapproche du sauvage ou de l'enfant. »<sup>519</sup> C'est pourquoi Taine décrit l'affaire Réveillon<sup>520</sup>, de la prise de la Bastille et la marche (« sauvage ») des femmes sur Versailles comme des orgies de prostituées et de femmes perdues. Taine accuse les femmes d'appeler au printemps 1789 à piller les greniers à grain, les caves et les entrepôts de nourriture.<sup>521</sup> Les femmes sont plus sensibles que l'homme aux influences suggestives, et ont moins de freins que l'homme pour réprimer leurs pulsions primitives et démentes. C'est la raison pour laquelle elles jouent un rôle prépondérant dans la foule qu'elles incitent à l'action criminelle. Au-delà de ce rôle actif, le caractère « naturel » des femmes donne à la foule toute entière une image féminine.<sup>522</sup> Gabriel Tarde pense ainsi que même si la foule est presque toujours composée d'éléments masculins, il n'en reste pas moins que « la foule est femme. »<sup>523</sup>

La réputation de l'alcoolisme n'était pas moins terrifiante que celle des femmes. Susanna Barrows montre comment la représentation des foules comme des ramassis d'ivrognes permet aux psychologues d'expliquer la décadence de la race et de la civilisation.<sup>524</sup> L'alcool distillé est à l'origine de tous les maux de la société<sup>525</sup>, un individu ivre est dépouillé de son intellect, de ses repères et de ses facultés

<sup>518</sup> Pour beaucoup de savants, la femme n'avait pas évolué : c'était un fossile. Voir par exemple chez Scipio Sighele, « La psychologie féminine », *Revue des revues* 13, 1895, p. 95. Cité dans Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 56. L'infériorité des femmes est à l'époque une doxa scientifique. Pour l'ampleur de cette voix sociale, voir, chez Barrows, le deuxième chapitre consacré aux « métaphores de la peur : les femmes et les alcooliques ».

<sup>519</sup> Raymond de Ryckère, « La Femme criminelle et la prostitution », *Archives de l'anthropologie criminelle* 12, 1987, p. 306. Cité dans Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 187.

<sup>520</sup> Révolte populaire qui eut lieu du 26 avril au 28 avril 1789 au faubourg Saint-Antoine à Paris.

<sup>521</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 74.

<sup>522</sup> Gustave Le Bon fait remarquer que « parmi les caractères spéciaux des foules, il en est plusieurs, tels que l'impulsivité, l'irritabilité, l'incapacité de raisonner, l'absence de jugement et d'esprit critique, l'exagération des sentiments, et d'autres encore, que l'on observe également chez les êtres appartenant à des formes inférieures d'évolution, tels que la femme, le sauvage et l'enfant. » Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 17.

<sup>523</sup> « par son caprice routinier, sa docilité révoltée, sa crédulité, son nervosisme, ses brusques sautes de vent psychologiques de la fureur à la tendresse, de l'exaspération à l'éclat de rire (...) » (Gabriel Tarde, *L'Opinion de la foule*, Paris, Alcan, 1922 [1901], p. 195. Cité dans Susanna Barrows, *op.cit.*, p. 48).

<sup>524</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 59.

<sup>525</sup> On peut évoquer, à titre d'exemple, les propos d'un juriste : « les conséquences immédiates de cette intoxication funeste sont la diminution des forces vives de la nation, l'augmentation du nombre des aliénés, l'excitation habituelle des esprits, une sorte de névrosisme maladif et inconscient, l'élévation du chiffre de la criminalité, la diminution de la population et de la moyenne de la vie humaine, sans compter que l'alcool prélève près d'un milliard et demi sur les salaires des ouvriers. » (Henri Sempé, *Régime économique du vin : production, consommation, échanges*, Paris, Guillaumin, 1898, p. 86. Cité dans *Miroirs déformants*, p. 63).

morales. Sans contrôle, les hommes ivres expriment par la violence et la destruction leur soif sans limites de plaisir. Les psychologues de la foule se servent de la démence des alcooliques pour incriminer une « foule féroce, aux réactions imprévisibles, comparable au pire des ivrognes français. »<sup>526</sup> Après la débauche de la foule féminine, viennent donc les descriptions de la débauche alcoolique.<sup>527</sup> Il est pourtant à noter, que le facteur de l'alcool n'est pas pertinent pour la confrontation entre les deux romans, la société chez Sembène étant musulmane.

3/ Les meneurs. L'entité violente et destructrice de la foule est mise en branle par la force irrésistible de la contagion au cœur de laquelle se déploie l'action suggestive et hypnotique de meneurs.<sup>528</sup> Le meneur, explique Le Bon, « est le noyau autour duquel se forment et s'identifient les opinions. La foule est un troupeau qui ne saurait se passer du maître. »<sup>529</sup> Le meneur dégage une aura de prestige par laquelle il « exerce une fascination véritablement magnétique sur ceux qui les entourent, y compris leurs égaux, et on leur obéit comme la bête féroce obéit à un dompteur qu'elle pourrait si facilement dévorer. »<sup>530</sup> Gustave Le Bon confère au meneur une importance historique. Selon lui, la nouvelle puissance des foules se révèle comme la nouvelle souveraine de l'âge moderne. L'argument principal de sa thèse est que la foule, capable des pires atrocités, peut aussi accomplir, si on l'hypnotise correctement, des actes héroïques, en étant l'instrument de la gloire nationale des nouvelles civilisations.<sup>531</sup> Pour Le Bon, la science des foules constitue un corpus de connaissances qui doit servir à l'homme d'Etat pour bien gouverner. Le Bon voit les meneurs remplacer les Pouvoirs publics. « Grâce à leur tyrannie, ces nouveaux maîtres obtiennent des foules une docilité beaucoup plus complète que n'en obtient aucun gouvernement. »<sup>532</sup>

<sup>526</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 68.

<sup>527</sup> Chez Taine, la violence révolutionnaire est transportée par l'ivresse. Étudiant les émeutes de Réveillon, il décrit des gens qui « se répandent dans les caves, boivent au hasard des liqueurs et des vernis, jusqu'à tomber ivres-morts où à expirer dans les convulsions (...) une trentaine de morts ou de mourants, noyés dans le vin (...) des brigands forcent les passants à boire et versent à tout venant. » Hyppolite Taine, *Les origines de la France contemporaine. Vol. 2 La Révolution*, Paris, Hachette, 1878, p. 53-54. Cité dans Susanna Barrows, *op. cit.*, p. 75.

<sup>528</sup> Vincent Rubio, « Le regard sociologique », p. 17-8.

<sup>529</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 69.

<sup>530</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 80.

<sup>531</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 156.

<sup>532</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 71. Il faut rajouter, avec Susanna Barrows, que « la façon dont Le Bon souligne le caractère politique de la foule, ses conseils pressants aux politiciens sur la manière de s'emparer du pouvoir et de le garder, la préséance qu'il donne à l'apparence et à l'efficacité politique sur les principes, tout cela doit plus au *Prince* [Machiavel] qu'aux ouvrages

Susanna Barrows relie ainsi le discours sur la foule à sa dimension argumentative qui est de canaliser « les frayeurs de leurs contemporains bourgeois, frayeurs liées intimement à la texture de la société de l'époque. »<sup>533</sup> La description d'une foule qui « se dresse, violente, bestiale, démente »<sup>534</sup> est indissociable de l'instabilité politique et sociale qui régnait sous la III<sup>e</sup> République avec différentes formes de protestations populaires. Pour les intellectuels de l'époque, la foule n'était en définitive qu'« un rassemblement de populace violente et braillarde dont les slogans sont l'annonce sinistre de la révolution générale et de l'anéantissement de la civilisation. »<sup>535</sup>

## 2. AUX FOULES INTERTEXTUELLES

Les rapports intertextuels qui se nouent entre *Les Bouts de bois de Dieu* et *Germinal* invitent à s'interroger sur le sens de la notion de foule chez Sembène à travers le sens de cette même notion chez Zola.

Je rappelle que l'intertextualité *Les Bouts de bois de Dieu* et *Germinal* a déjà suscité l'attention des critiques littéraires. Jean-Louis Joubert relie le texte de Sembène à l'intertexte zolien par le biais du genre littéraire. Ousmane Sembène, dit-il, « se réclame du réalisme à la Zola. »<sup>536</sup> L'expression suppose que Sembène reproduit consciemment des procédés narratifs caractéristiques<sup>537</sup> du *réalisme* par goût pour l'esthétique et l'idéologie zoliennes (« à la Zola »). Le prestigieux modèle cherchait à décrire le « monde réel dans sa trivialité matérielle » à la lumière de « l'antagonisme

---

antérieurs sur la foule. » Susanna Barrows, *op.cit.*, p. 156. Ce dernier constat explique pourquoi la *Psychologie des foules* inspirait les futuristes italiens qui croyaient que grâce à la puissance hypnotique de l'art, ils pourraient, d'abord, regrouper le public en foule, l'inciter, ensuite, à la violence révolutionnaire pour l'orienter, enfin, vers son avenir national radieux. Bien plus tard, Serge Moscovici, le fondateur de la théorie des représentations sociales et initiateur de la psychologie sociale en France s'appuie sur les théories des foules du XIX<sup>e</sup> siècle, celle notamment de Le Bon, pour expliquer la montée des pouvoirs fascistes et dictatoriaux durant le XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit bien de son ouvrage célèbre *L'Age des foules. Un traité historique de psychologie des masses* publié en 1985, Bruxelles, Éditions Complexe, cent ans après que Gustave Le Bon annonce l'avènement de « l'ère des foules ». Il faut dire néanmoins que bien avant Serge Moscovici, Serge Tchakhotine s'est intéressé aux mêmes questions dans son ouvrage de 1939 *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard. Ces deux ouvrages seront évoqués ultérieurement.

<sup>533</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 11.

<sup>534</sup> Ibid.

<sup>535</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 28.

<sup>536</sup> Voir l'entrée de Jean Derive, Jean-Louis Joubert, Michel Laban, « Afrique noire (Culture et société) - Littératures » dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-culture-et-societe-litteratures>

<sup>537</sup> La troisième personne, le point de vue omniscient, les interventions établissant la connivence avec le lecteur...



croissant entre les classes sociales et l'évolution capitaliste de la production culturelle. »<sup>538</sup>

Pour Hassan Nouty, le réalisme zolien constitue en effet l'originalité et la singularité du roman de Sembène. *Les bouts de bois de Dieu*, dit-il, est le « *Germinal* de l'Afrique francophone, son premier roman sur une classe ouvrière de formation récente. »<sup>539</sup> Ce jugement d'Hassan Nouty ne permet pas cependant de savoir si le renvoi intertextuel à *Germinal* est dû à une construction du lecteur ou à une propriété intrinsèque de l'œuvre.

On sait que l'intertextualité est avant tout un « effet de lecture » (Riffaterre), et peut à ce titre se situer autant du côté de la réception du lecteur que du côté du produit textuel.<sup>540</sup> Autrement dit, l'œuvre d'Ousmane Sembène pourrait rappeler à Hassan Nouty celle d'Émile Zola<sup>541</sup> de la même manière que Roland Barthes retrouve Marcel Proust dans un texte de Stendhal.<sup>542</sup> Prenant, avec Anne-Claire Gignoux, l'intertextualité dans son sens le plus large, on constate en effet, « qu'à tout moment, en lisant un texte, des souvenirs textuels affluent à notre mémoire, que nous seuls, peut-être, mettons dans ce texte. »<sup>543</sup> Est-ce donc seulement le fait d'« écrire un roman sur une classe ouvrière de formation récente » qui conduit Hassan Nouty à retrouver Zola chez Sembène ou bien y-a-t-il d'autres éléments encore qui justifient ce rapprochement ?

À en croire Frances Santiago-Torres, on dirait que les justifications pour un tel renvoi ne manquent pas : « Hommage au grand roman d'Émile Zola, le roman [*Les*

<sup>538</sup> Constanze Baethge, « Réalisme », dans : Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 510-512.

<sup>539</sup> Voir son entrée sur *Les Bouts de bois de Dieu* dans Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara. Volume 1. Des origines à 1978*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 71.

<sup>540</sup> Je m'appuie ici sur Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* 13, 2006, p. 4. URL : <http://narratologie.revues.org/329>

<sup>541</sup> et cela est d'autant plus possible que *Germinal* est probablement le roman français le plus célèbre et peut-être le plus lu, mettant en scène une lutte prolétaire. Ce qui en outre, sans doute, a valu à Zola sa propre singularité dans le champ littéraire française. On dirait dans cette perspective que Sembène « inscrit sa singularité » dans celle de Zola. Voir le sous-chapitre « le rapport au modèle : admiration, dénégation, subversion » chez Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* Paris, Nathan/HER, 1981, p. 99.

<sup>542</sup> « Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1993, p. 58-59. Cité dans Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* 13, 2006, p. 4. URL : <http://narratologie.revues.org/329> )

<sup>543</sup> Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité ».

*Bouts de bois de Dieu*] n'en est pas moins entièrement retravaillé en fonction d'un événement réel et de la réalité africaine. »<sup>544</sup> Frances Santiago-Torres considère le roman de Sembène comme une véritable réécriture qui constitue, selon lui, un acte d'hommage. Je laisserai pour l'instant de côté la question de l'hommage pour me concentrer sur la question de la réécriture.

Après avoir expliqué l'intertextualité dans son sens large (« effet de lecture »), Anne-Claire Gignoux constate que la réécriture intertextuelle doit se soumettre à une définition plus restreinte. Elle souligne dans son ouvrage d'*Initiation à l'intertextualité* (2005) deux critères principaux : « son caractère massif et visible et son intentionnalité » :

La réécriture se constitue toujours d'un faisceau de réécritures concrètes, dont la présence matérielle dans le texte doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant. (...) la réécriture nécessite une certaine ampleur pour témoigner de la volonté de l'auteur d'écrire à nouveau un texte.<sup>545</sup>

La réécriture intertextuelle présuppose donc une pratique consciente, volontaire et de surcroît affichée par son auteur. Celui-ci « ne saurait pas la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible. »<sup>546</sup>

À lire *Les Bouts de bois de Dieu* à la lumière de *Germinal*, les renvois intertextuels sont manifestement nombreux. Ils se présentent d'abord dans les grandes lignes thématiques : l'exploitation ouvrière de la classe prolétaire et la mise en scène d'une grève de longue haleine. Ils émergent aussi dans des thèmes auxiliaires : les grévistes succombent à la famine, imaginée comme stratégie de répression coordonnée par la Régie. Des liens intertextuels s'affichent tout autant dans les stratégies de résistances mises en œuvre par les grévistes, par exemple, la vente de meubles ou de vêtements, les enfants abandonnés à leur sort et les opérations de ravitaillement illicite qu'ils organisent. L'intertextualité apparaît jusque dans les allusions les plus anecdotiques comme par exemple la présence d'une montre parmi les objets vendus, et l'épisode des hommes à la pêche pour subvenir aux besoins alimentaires de leurs familles. Il y a une analogie indiscutable entre le rôle du leader politique incarnée par la figure de Bakayoko et celui incarné par Etienne. Le lecteur est également interpellé par la présence de la prostituée Penda qui fait penser à la

<sup>544</sup> Voir l'entrée sur Ousmane Sembène chez Christiane Chaulet-Achour et Corinne Blanchaud, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, Honoré Champion, 2010.

<sup>545</sup> Anne-Claire Gignoux, *L'Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipse, 2005, p. 113-4.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 116.

Mouquette de *Germinal*<sup>547</sup>, ou des personnages d'Aziz le commerçant syrien et d'Hadramé le commerçant maure qui, en collaborant avec la Régie, ressemble à celui joué par Maigrat chez Zola. N'oublions par les triangles amoureux Touti-Bakayoko-Penda/Douada-Touti-Bakayoko, s'inscrivant dans le modèle de l'amour non partagé Etienne-Catherine-Chaval/Catherine-Etienne-La Mouquette. *Last but not least*, on ne peut manquer de relever la référence ludique à la version cinématographique de *Germinal*.<sup>548</sup> En adoptant la terminologie d'Anne-Claire Gignoux et sans prétendre à l'exhaustivité, cette liste de références, allusions, imitations, répétitions, variations, confirme que *Les Bouts de bois* d'Ousmane Sembène fut écrit, entre autres, « à partir de » *Germinal* d'Émile Zola.

Cependant, malgré les recours massifs aux renvois intertextuels, il semble hâtif et réducteur de limiter, comme le fait Frances Santiago-Torres, la réécriture de Sembène à la seule fonction d'un hommage à Zola. On pourrait risquer pour le moins l'hypothèse que l'analogie entre les grévistes africains et les grévistes français amène le lecteur français à mieux s'identifier avec les personnages du roman dont l'histoire (*Germinal*) lui est familière. Dans le contexte historique du colonialisme et à la lumière des théories racistes et raciales qui le sous-tend, une telle analogie a un poids argumentatif considérable. En effet, l'Africain, homme noir, incarne dans la littérature française et coloniale ainsi que dans celle de la négritude, la figure de l'Autre par excellence, dont les traits changent selon l'idéologie négrophile ou négrophobe investie dans le texte par l'auteur.

Et pourtant, par le recours à la réécriture, l'auteur ne cherche pas seulement à confondre les grévistes noirs chez Sembène avec les grévistes blancs de Zola. La comparaison entre les deux groupes à laquelle est convié le lecteur, est aussi une occasion de souligner leurs différences. D'un roman à l'autre, les renvois intertextuels subissent des transformations et des adaptations en fonction du monde africain qu'ils participent à créer. En opposant la représentation de la foule dans *Les Bouts de bois de*

---

<sup>547</sup> « Une herscheuse de dix-huit ans, bonne fille dont la gorge et le derrière énormes crevaient la veste et la culotte. Elle habitait Réquillart avec son père, le vieux Mouque, palefrenier, et Mouquet son frère, moulineur ; seulement, les heures de travail n'étant pas les mêmes, elle se rendait seule à la fosse ; et, au milieu des blés en été, contre un mur en hiver, elle se donnait du plaisir, en compagnie de son amoureux de la semaine. Toute la mine y passait, une vraie tournée de camarades, sans autre conséquence. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 54.) Pour toutes les citations du roman, je renvoie à la publication de 1906 chez Eugène Fasquelle, Éditeur, mise en ligne par La Bibliothèque électronique du Québec.

URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-13.pdf>

<sup>548</sup> J'aurai l'occasion, plus loin, de revenir à cette dernière référence cinématographique.

*Dieu* de Sembène à celle de *Germinal* de Zola, je me propose de relier l'inspiration littéraire et l'usage de l'allusion, l'imitation, la répétition, la variation... chez Sembène à des stratégies de détournement et de subversion qui s'opèrent dans le jeu de la « réécriture » de *Germinal* de Zola.

### 3. L'IDENTITÉ COLLECTIVE DE LA FOULE DANS *GERMINAL*

Comme nous l'avons vu plus haut, la théorie des foules repose sur une démarche intellectuelle visant à disqualifier les mouvements ouvriers.<sup>549</sup> Pour les intellectuels en question, la Révolution promue par la foule représente une forme de violence brutale qui, déguisée en lutte politique, n'aboutit qu'à l'anéantissement de la civilisation. Défendant l'ordre social établi<sup>550</sup>, ils jugeaient scandaleuses les demandes de réformes sociales et politiques des travailleurs.

Pourtant, la psychologie des foules suscite aussi l'intérêt des intellectuels qui ne partagent pas une idéologie conservatrice. Certains promeuvent les idéaux républicains, combattent pour les progrès de l'égalité tout en se faisant écho aux attaques de Taine contre la foule. Dans le quatrième chapitre de son ouvrage, Susanna Barrows montre en effet comment la psychologie des foules s'immisce dans le discours littéraire contemporain qui, en mettant les thèses psychologiques à la portée du grand public, participe à leur institutionnalisation. Susanna Barrows se réfère tout particulièrement au cas de *Germinal* (1885) d'Émile Zola. Si Gustave Le Bon fut le psychologue des foules, Taine, l'historien, Zola, dit Barrows, fut le poète.<sup>551</sup>

Étudiant l'image de la foule dans *Germinal*, on remarque que l'identité collective de la foule est inséparable de l'identité collective du prolétariat. Dans cette perspective, la foule chez Zola ressemble à celle que décrit Taine. Chez l'un et l'autre, la foule est constituée des pauvres, des ignares, des barbares, des sauvages. C'est une condition nécessaire pour qu'elle existe en tant que foule.

---

<sup>549</sup> Ce que Justin Fèvre appelle le « quatrième état » dans un texte intitulé *Qu'est-ce que le 4ème Etat ? rien. Que doit-il être ? tout. Que demande-t-il à être ? un peu plus*. Dans le premier chapitre « Objectif de la révolution », Fèvre écrit : « J'entends, par quatrième état, le monde ouvrier, cette multitude d'hommes qui mangent, à la sueur de leur front, le pain de chaque jour. Ce quatrième état est, dans ma pensée, le successeur naturel et légitime du tiers-état, troisième corps privilégié de l'ancien régime, devenu, par l'éviction du clergé et de la noblesse, depuis 1789, le détenteur unique, le bénéficiaire à peu près exclusif, des avantages de la société française. » (p. 5-6) Pour l'intégralité du texte, voir le site de la BNF. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54851447>

<sup>550</sup> Et par là leurs privilèges associés comme membres de l'élite aristocratique.

<sup>551</sup> Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 85.

Ce troisième chapitre est divisé en trois parties. Il convient, dans un premier temps, avant de m'intéresser à la foule, d'aborder une réflexion de l'identité collective prolétaire, la construction de l'une conditionne la construction de l'autre. Je montrerai, avec Henri Mitterand<sup>552</sup> et Claude Duchet<sup>553</sup>, comment le narrateur construit une identité collective prolétaire composée d'êtres plutôt sauvages que civilisés, proches de l'état de nature. Henri Mitterand s'intéresse à la description physique des ouvriers, Claude Duchet étudie « la prise de parole ouvrière. » L'approche sociocritique insiste ainsi sur les liens établis par Zola, à la suite de Taine, entre l'infériorité raciale des ouvriers, constituant une race plutôt qu'une classe, et la formation d'une « foule psychologique ». Par ailleurs, ces deux aspects identitaires, la description physique et le rapport au langage, permettront d'explorer une dimension supplémentaire de l'identité collective, spécifique à chaque roman.

Articulant une analyse narratologique avec une analyse argumentative, le deuxième chapitre relie la formation discursive, scénographique, d'une « foule psychologique » à travers la distribution des rôles et de la parole par le narrateur, aux aspects argumentatifs de cette formation, ceux qui conduisent de facto au déclenchement consécutif de la grève ouvrière et à la violence qui en découle.

Enfin, le dernier chapitre sera consacré à la représentation de la violence de la foule et au discours qui l'accompagne et accorde à la violence sa dimension axiologique.

### **3.1. LA FOULE PROLETAIRE DANS GERMINAL : NATURE, BIOLOGIE, RACE**

Dans son article « Le système des personnages dans "Germinal" », Henri Mitterand étudie la façon dont les personnages dans le roman de Zola se ressemblent ou au contraire s'opposent les uns aux autres à l'intérieur d'un système.<sup>554</sup> Ils se trouvent ainsi enserrés dans un réseau de dépendances. « La première dépendance tient à la distribution des personnages en classes (non au sens social, mais du point de vue plus général de leurs traits caractéristiques). La seconde tient à la place et à la

<sup>552</sup> Henri Mitterand, « Le système des personnages dans "Germinal" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24, 1972, p. 155-166.

<sup>553</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans Germinal », *Littérature* 24, 1976, p. 11-39.

<sup>554</sup> Henri Mitterand, « Le système des personnages », p. 157. Les personnages romanesques n'ont aucune *raison d'être* extérieure ou indépendante du rôle qu'il remplit dans le récit : « Les personnages ne sont personnages que parce que, précisément, un récit existe, dont ils assurent la marche, mais aussi dont ils vivent. » (Henri Mitterand, « Le système des personnages », p. 164.)

fonction de chacun dans le processus narratif du roman, qui est aussi, et indissolublement, un processus créateur de sens. »<sup>555</sup>

Suivant une démarche sociocritique, Henri Mitterand montre que le système des personnages dans *Germinal* s'articule autour d'une opposition entre deux groupes, les bourgeois et les prolétaires. Cette opposition traverse l'univers de l'œuvre et, en même temps, la structure. Les deux identités sont construites à l'aide d'un usage asymétrique de certains supports de caractérisation. Ces supports participent à la description physique des membres de chaque groupe ainsi que de leur mode de vie.

Pour individualiser les personnages, le narrateur utilise des supports de caractérisation, par exemple la description de leurs visages, et des variantes de caractérisation, par exemple les teintes de la peau du visage. Si le narrateur dénote les différents supports de façon apparemment descriptive, objective, ceux-ci activent tout un système de signification lié à un certain dispositif social que le narrateur met en place par son discours.<sup>556</sup> Ainsi, des critères immanents au texte permettent d'associer les Grégoire à la bourgeoisie et les Maheu, au prolétariat.

Après avoir signalé que tous les supports de caractérisation retenus pour les Maheu le sont également pour les Grégoire<sup>557</sup>, Henri Mitterand relève l'asymétrie dans la description des aspects physiques des personnages, et en particulier, celle qui concerne la description des cheveux.

Les cheveux de Catherine Maheu sont roux, en broussailles, épars.<sup>558</sup> Zacharie Maheu a les cheveux jaunes. Jeanlin Maheu les a crépus ; Maheu, le père, jaunes, coupés très courts. En revanche, Mme Grégoire a les cheveux blancs, éclatants, bien peignés.<sup>559</sup> M. Grégoire a des cheveux blancs, éclatants, bouclés.<sup>560</sup> Cécile a les cheveux châains et relevés. La caractérisation de la chevelure des personnages – selon les variantes textuelles de la couleur, la brillance et la disposition – sont en

<sup>555</sup> Henri Mitterand, « Le système des personnages », p. 158-9.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>557</sup> Henri Mitterand compare la présentation des Maheu dans le deuxième chapitre de la première partie, avec celle des Grégoire dans le premier chapitre de la deuxième partie. L'asymétrie est établit à travers la description de « la demeure ; ameublement et décoration ; éclairage ; odeurs ; chauffage ; conditions du réveil des habitants de la demeure ; vêtements ; conditions d'habitat ; nombre des membres de la famille ; leur aspect physique ; leur langage ; leurs relations mutuelles ; la toilette ; l'éducation ; les ressources ; l'alimentation ; les sujets de conversation ; les travaux ménagers (...) » (Henri Mitterand, *ibid.*, p. 161).

<sup>558</sup> « Ses cheveux roux, qui lui embroussaillaient le front et la nuque... » (Émile Zola, *Germinal*, p. 29).

<sup>559</sup> « Une grosse figure poupin et étonnée sous la blancheur éclatante de ses cheveux » (*Ibid.* p. 142).

<sup>560</sup> « (...) la neige de ses cheveux bouclés. » (*Ibid.* p. 144).

corrélation avec les groupes caractérisés. Les Grégoire sont marqués positivement, les Maheu négativement.<sup>561</sup>

Henri Mitterand distingue encore les caractéristiques innées et naturelles (la couleur et l'éclat) des acquises et artificielles (la disposition peignée/non peignée de la chevelure). Confondant les deux, le texte attribue une fonction commune au trait naturel et au trait culturel. Si les Grégoire et les Maheu représentent deux catégories, deux classes distinctes de personnages qui se constituent par toute une série d'ordre socio-culturel (habitat, alimentation, langage...), « le texte les oppose également par une série de traits, où, pour le même support physique, le naturel acquiert le même statut que le culturel. Autrement dit, l'appartenance à une classe est justifiée en termes de nature, de biologie, de race<sup>562</sup> (...) un code de classification biologique recouvre le code de classification sociale, pour constituer en somme l'anthropologie sociale, mythique, de *Germinal*, faisant aux idées reçues, c'est-à-dire, au discours social, une large place. »<sup>563</sup>

Comme Henri Mitterand, Claude Duchet reconnaît aussi dans l'opposition Capital vs Travail ou Bourgeois vs Ouvriers « l'isotopie fondamentale » du roman. La société de *Germinal* se construit, dit-il, à partir d'une « régime d'oppositions binaires, répercutées dans tous les microsystèmes signifiants : nourriture, habitat, vêtements, traits physiques, langage (au double plan de la compétence et de la performance linguistique des locuteurs), et précisément, parole. »<sup>564</sup>

Si Henri Mitterand s'intéresse à la manière dont l'opposition Bourgeois vs Prolétariat s'opère à travers la présentation physique des personnages, Claude Duchet se focalise sur le langage. Les ouvriers dans *Germinal* parlent, mais ce qui attire l'attention est moins ce qu'ils disent que la manière dont ils le disent. C'est moins le « discours ouvrier » qui l'intéresse que « la prise de parole ouvrière ». Il y a chez les ouvriers à la fois une attitude de parole ainsi qu'une attitude à l'égard de la parole.<sup>565</sup> Claude Duchet montre que la prise de parole ouvrière est un élément textuel

<sup>561</sup> « Blanc et châtain sont des couleurs franches, nettes, jaune et roux des couleurs bâtardes ; bouclés, relevés s'oppose à en broussailles, crépus, épars, coupés très court, comme le peigné au non peigné. » Henri Mitterand, « Le système des personnages », p. 162.

<sup>562</sup> « Lui [Maheu], tout nu, accroupi devant le baquet, y avait d'abord plongé sa tête, frottée de ce savon noir dont l'usage séculaire décolore et jaunit les cheveux de la race. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 220).

<sup>563</sup> Henri Mitterand, « Le système des personnages », p. 163.

<sup>564</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires », p. 15.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 16.

signifiant, thématisé tout au long du récit, tout en suivant sa thématisation comme « signe et trace d'un projet idéologique ».<sup>566</sup> La prise de la parole ouvrière désigne une attitude de classe spécifique.

La parole ouvrière est d'abord une parole des pauvres, c'est-à-dire une parole appauvrie, rare, économisée. L'analphabétisme<sup>567</sup>, souvent lié à la pauvreté, n'est pas le seul facteur déterminant le rapport au langage. La stéréotypie de la pauvreté s'introduit aussi dans le texte par l'indigence des rapports interpersonnels et par le peu de matière de discussion à la disposition des ouvriers.<sup>568</sup> La stéréotypie de la pauvreté implique donc un milieu social peu cultivé, figé, avec des horizons culturels restreints.

Les difficiles conditions du travail n'aident pas à enrichir ces horizons. La fatigue du corps ouvrier engendrant une parole fatiguée. Il doit se ménager, or la parole nécessite une dépense d'énergie.<sup>569</sup> Les conditions de travail au fond de la mine pèsent également sur la vie ouvrière hors de la mine.<sup>570</sup> Dans la dureté de la vie ouvrière, le silence est aussi une parole. Toutefois, le silence lui-même est aussi une forme d'expression. Il dit l'impuissance et la résignation face à l'avenir.<sup>571</sup>

Démunie de mots, de la syntaxe, du vocabulaire, de codes et des pratiques, la parole ouvrière n'a d'autre alternative que le mutisme ou la violence langagière.<sup>572</sup> Quand la parole est avare, les interactions sont construites sur des gestes.<sup>573</sup> Manquant de mots, le corps tout entier participe à l'énonciation par un effort physique qui réduit rapidement le personnage au silence habituel.<sup>574</sup> Et quand on parle malgré tout, les

<sup>566</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires », p. 14.

<sup>567</sup> « Il y avait justement deux charbonniers devant l'affiche, un jeune à tête carrée de brute, un vieux très maigre, la face hébétée par l'âge. Ni l'un ni l'autre ne savait lire, le jeune épelait en remuant les lèvres, le vieux se contentait de regarder stupidement. Beaucoup entraient ainsi, pour voir, sans comprendre. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 343).

<sup>568</sup> Claude Duchet, *op cit.*, p. 31. « On ne parlait pas, quand le père mangeait. Lui-même avait la faim silencieuse, il ne reconnaissait point la charcuterie habituelle de Maigrat, ça devait venir d'ailleurs ; pourtant, il n'adressait aucune question à sa femme. Il demanda seulement si le vieux dormait toujours, là-haut. Non, le grand-père était déjà sorti, pour son tour de promenade accoutumé. Et le silence recommença. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 216).

<sup>569</sup> Claude Duchet, *op cit.*, p. 31.

<sup>570</sup> « Les pères, qui n'étaient pas à l'estaminet, restaient par groupes de trois ou quatre, accroupis sur leurs talons comme au fond de la mine, fumant des pipes avec des paroles rares, à l'abri d'un mur. »

<sup>571</sup> « Chaque soir, le vieux Mouque recevait la visite de son ami, le père Bonnemort, qui, régulièrement, avant son dîner, faisait la même promenade. Les deux anciens ne se parlaient guère, échangeaient à peine dix paroles, pendant la demi-heure qu'ils passaient ensemble. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 244).

<sup>572</sup> Claude Duchet, *op cit.*

<sup>573</sup> « Des femmes se mettaient en groupe. La Maheude, muette, hochait la tête aux sourds jurons de la Levaque. Philomène toussait, reprise de sa bronchite depuis l'hiver. Seule, la Mouquette riait à belles dents. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 540).

<sup>574</sup> « Seulement, elle suait à ce terrible va-et-vient des bras, toute secouée elle-même, si essoufflée, que ses paroles s'étranglaient. » (*Ibid.*, p. 222).



mots jaillissent en cris.<sup>575</sup> L'ouvrier ne maîtrise qu'un seul registre de parole (ouvrière) et toute situation de communication atypique trouble le paradigme des quotidiennetés acquises.<sup>576</sup> L'ouvrier cherche alors ses mots, et en leur absence il s'embrouille et perd le fil.<sup>577</sup>

La parole ouvrière est malade, faussée, fêlée. En la décrivant, le narrateur fournit tous les éléments d'une pathologie de la parole. La voix de Maheu est sourde<sup>578</sup>, empâtée, maladroite<sup>579</sup>, la Maheude a une voix morne ou molle<sup>580</sup>, celle de Bonnemort, rouillée.<sup>581</sup> Claude Duchet rappelle le leitmotiv du crachat noir lié à la parole de Bonnemort dont la toux étrangle la voix.<sup>582</sup> Aussi, les cris des personnages s'associent à l'état de folie à partir duquel ils sont prononcés.<sup>583</sup> Les cris sont aussi bien le symptôme de la folie qu'un calmant.<sup>584</sup> Le verbe *bégayer* revient constamment pour qualifier la précarité langagière, la renvoyant à la précarité existentielle. Nul n'échappe au bégaiement, sauf les bourgeois. Dans l'opposition entre bourgeois et prolétaires, les vociférations ne s'entendent que du côté prolétaire. « Quand les deux paroles sont confrontées c'est toujours du même côté que s'accumulent les signes 'cliniques'. On y grogne, on y balbutie bien davantage, et dans les situations de parole les marques dépréciatives parasitent fréquemment les contextes. »<sup>585</sup> À la différence de la parole ouvrière, la parole bourgeoise ne doit pas chercher sa place dans la société, elle en a une, « puisqu'elle est moins une parole que *la* parole même, en face de la sous-parole ouvrière. »<sup>586</sup>

Pour conclure, ces quelques observations thématiques du *Germinal* montrent, à la suite de Claude Duchet, que l'effet produit par la parole est subordonné aux

<sup>575</sup> « Il ne faut pas faire attention, expliquait Catherine à Etienne. Ils gueulent toujours. » (*Ibid.*, p. 79).

<sup>576</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires ».

<sup>577</sup> « Il voulut protester, ne put prononcer que des mots sans suite, tordit sa casquette entre ses doigts fébriles, et se retira, en bégayant... » (Émile Zola, *Germinal*, p. 349).

<sup>578</sup> « Le silence recommença. Maheu était prêt. Il demeura un moment immobile, puis il conclut de sa voix sourde. » (*Ibid.*, p. 40).

<sup>579</sup> « Étienne, légèrement, avait poussé le coude de Maheu ; et celui-ci reprit, la langue déjà empâtée et maladroite. » (*Ibid.*, p. 425).

<sup>580</sup> « D'une voix morne » (*Ibid.*, p. 440) ; « de sa voix molle. » (*Ibid.*, p. 181).

<sup>581</sup> « Sa gaieté redoubla, un grincement de poulie mal graissée, qui finit par dégénérer en un accès terrible de toux. » (*Ibid.*, p. 17).

<sup>582</sup> « (...) et, comme un violent accès de toux le prenait, il préféra sortir pour cracher dehors, dans l'idée que son crachat noir allait gêner le monde. » (*Ibid.*, p. 205).

<sup>583</sup> « (...) la folie détraquait toutes les têtes, les cris continuaient, s'étranglaient. » (*Ibid.*, p. 640).

<sup>584</sup> « Lorsqu'ils auront bien crié, ils iront souper avec plus d'appétit. » (*Ibid.*, p. 689).

<sup>585</sup> Claude Duchet, *Op.cit.*, p. 34.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 18.

normes qu'elle maîtrise, et que c'est l'acte de parole qui définit en grande mesure l'être social du locuteur. La parole bourgeoise qui possède le vocabulaire, la syntaxe, les codes et la pratique, manifeste « l'intégration tactique » (Duchet) du locuteur à la société bourgeoise. En revanche, la parole ouvrière est la résonance d'une authenticité brute. Distinguant la parole humaine en tant qu'« éléments du langage articulé » (Le Robert) exprimant l'être de l'homme et sa pensée, des communications orales diverses – cris, alertes gémissements – caractérisant le langage animal, on comprend alors pourquoi le mutisme, le silence, le bégaiement, la violence, conduisent Claude Duchet à situer « la parole ouvrière du côté de la nature et la parole bourgeoise du côté d'un habitus social, d'une culture du geste et de la voix qui sont des distinctions et des armes de classe. »<sup>587</sup>

Dans cette perspective, l'étude d'Henri Mitterand et celle de Claude Duchet sont complémentaires. Mitterand insiste sur la formation discursive, par la description physique, d'une véritable race ouvrière sauvage, inférieure à celle d'une race bourgeoise, civilisée ; l'étude de Duchet confirmant la thèse de Mitterand en montrant comment la parole ouvrière correspond aux caractères stéréotypés des races inférieures dont les minimales compétences langagières se résument au gestuel et/ou à l'onomatopée.

### 3.2. LA FOULE REVOLUTIONNAIRE EN MARCHE

Dans la conclusion de son article, Claude Duchet rappelle que le titre *Germinal* renvoie à la journée historique du douze Germinal de l'an III (1<sup>er</sup> avril 1795), quand le peuple envahit la Convention thermidorienne en réclamant du pain. Sa recherche sur la « parole ouvrière » conduit l'auteur à constater que le sujet social du roman – l'ascension de la classe oubliée du Quatrième État – est développé par un mouvement contradictoire. Il est associé d'une part à la Révolution française (émergence du Tiers État), et d'autre part, à l'idée de nature qui donne à la parole ouvrière, et à la révolution qui la traverse, une dimension apocalyptique.

Dans cette perspective, Zola traduit en langage littéraire la vision dysphorique de la révolution, celle de Taine et de Le Bon.<sup>588</sup>

<sup>587</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires », p. 29.

<sup>588</sup> À regarder de plus près, la matière littéraire de Zola participe de la théorisation « scientifique » de Le Bon aussi bien en pensée qu'en phraséologie. Les mêmes mots prononcés par Le Bon dans l'introduction de sa *Psychologie des foules* – « Aujourd'hui les revendications des foules deviennent de plus en plus nettes, et ne vont pas à moins qu'à détruire de fond en comble la société actuelle, pour la

### 3.2.1. MEETING POLITIQUE ET FORMATION DE FOULE

Chez Zola (comme chez Sembène), la grève des ouvriers a été décidée dans le cadre d'un meeting politique mobilisant une grande affluence. Encadrant un nombre considérable de personnes autour d'un but commun, un meeting politique offre les moyens et les circonstances dans lesquelles une foule considérée comme « multitude de personnes rassemblées en un lieu » peut se constituer en une véritable « foule psychologique ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, pour établir leurs théories, les psychologues des foules ont privilégié l'étude des mouvements révolutionnaires et sociaux dont les grèves sont les plus représentatifs. Il n'est pas étonnant non plus que la mise en scène du meeting politique sur la grève, décrit chez Zola et chez Sembène, donne à la foule une place importante. Se réunissant pour délibérer sur la grève générale, les mineurs du coron des Deux-Cent-Quarante (Montsou) et les cheminots à Bamako prennent la forme d'une foule entraînée par un meneur, Étienne chez Zola et Tiémoko chez Sembène.

Étudiant la scénographie littéraire de la foule psychologique avec les outils de l'analyse du discours et de l'argumentation dans le discours, je m'intéresse au dispositif constitutif de l'interaction : « qui parle à qui, de quel lieu et dans quelles circonstances, dans quels cadres socio-institutionnels, en réaction à quelle parole préexistante et dans quelle visée. »<sup>589</sup> Cette étude montrera comment le locuteur-meneur agit sur un public-foule au moyen des astuces discursives et argumentatives : il provoque l'adhésion de la foule à son discours en disqualifiant en même temps toute forme d'opposition.

---

ramener à ce communisme primitif qui fut l'état normal de tous les groupes humains avant l'aurore de la civilisation. Limitation des heures de travail, expropriation des mines, des chemins de fer, des usines et du sol ; partage égal de tous les produits, élimination de toutes les classes supérieures au profit des classes populaires, etc. Telles sont ces revendications. », (p. 2-3.) – sont aussi prononcés par Étienne Lantier présentant son programme révolutionnaire à ses nouveaux camarades du coron : « *Puis, quand le peuple se serait emparé du gouvernement, les réformes commenceraient : retour à la commune primitive, substitution d'une famille égalitaire et libre à la famille morale et oppressive, égalité absolue, civile, politique et économique, garantie de l'indépendance individuelle grâce à la possession et au produit intégral des outils du travail, enfin instruction professionnelle et gratuite, payée par la collectivité. Cela entraînerait une refonte totale de la vieille société pourrie ; il attaquerait le mariage, le droit de tester, il réglementerait la fortune de chacun, il jetait bas le monument inique des siècles morts, d'un grand geste de son bras, toujours le même, le geste du faucheur qui rase la moisson mûre (...)* » (Émile Zola, *Germinal*, p. 548).

<sup>589</sup> Je me réfère ici au « Tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires », entretien de Raphaël Baroni avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau dans : *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*. L'entretien se trouve en ligne :

URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMainAmossy.html>

### 3.2.2. LE RETOUR À LA FORÊT

Le lieu du rassemblement joue un rôle important dans l'aspect sauvage que le narrateur zolien cherche à accorder à la foule. C'est dans la forêt, au tout près de la nature que le meeting politique a eu lieu. Là, à l'écart de la civilisation, les mineurs se sentent chez eux.

*Ici nous sommes libres, nous sommes chez nous, personne ne viendra nous faire taire, pas plus qu'on ne fait taire les oiseaux et les bêtes ! Un tonnerre lui [Étienne] répondit, des cris, des exclamations. – Oui, oui, la forêt est à nous, on a bien le droit d'y causer...parle !*<sup>590</sup>

Le retour à la nature est un acte de délivrance pour ces mineurs présentés comme des hommes sauvages privés de liberté par la vie civilisée. La nature sauvage des ouvriers a des conséquences sur l'organisation de la grève. Rasseneur, qui joue dans la scène du meeting politique, le rôle d'opposant à Etienne, veut organiser la grève selon le protocole démocratique. Il voudrait tout d'abord « *procéder régulièrement à l'élection d'un bureau.* »<sup>591</sup> Étienne, quant à lui, trouve « *l'idée d'un bureau imbécile, dans cette forêt. Il fallait agir révolutionnairement, en sauvage, puisqu'on les traquait comme des loups.* »<sup>592</sup>

Trois personnages, Étienne, Bonnemort le « Vieillard » et Rasseneur, prennent la parole dans ce meeting politique qui doit décider de la poursuite ou de l'arrêt de la grève en raison du silence de la Régie opposée aux revendications des mineurs.

#### 3.2.2.1. ÉTIENNE

Le discours d'Étienne débute « *par un historique rapide de la grève, en affectant l'éloquence scientifique : des faits, rien que des faits.* »<sup>593</sup> Ce discours est conforme à la figure de son énonciateur, celle « *d'un simple mandataire du peuple qui rend ses comptes.* »<sup>594</sup> En effet, Étienne s'adresse à la foule dans la posture du « *secrétaire de l'association* » qui, conformément au genre du discours délibératif<sup>595</sup>,

<sup>590</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 542.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 543.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>595</sup> « Le discours délibératif vise à déterminer ce qu'il convient de faire et ne pas faire, à orienter la décision sur une opération particulière, située dans le futur et intéressant l'ensemble de la communauté (déclarer la guerre ou construire un canal...). Son site institutionnel est l'assemblée ou le conseil ». Je renvoie à l'article « genre délibératif » dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*.

voudrait proposer à la foule toutes les données pertinentes pour « *prendre une décision ce soir. Voulez-vous la continuation de la grève ? et, en ce cas, que comptez-vous faire pour triompher de la Compagnie ?* »<sup>596</sup>

La foule répond par un silence significatif : « *Un silence profond tomba du ciel étoilé. La foule, qu'on ne voyait pas, se taisait dans la nuit, sous cette parole qui lui étouffait le cœur ; et l'on n'entendait que son souffle désespéré, au travers des arbres.* »<sup>597</sup> Il dévoile aussi bien l'embarras de la foule devant le discours d'Étienne que les incompétences verbales et rhétoriques de ses membres invités à délibérer sur la question de la grève au vu des informations fournies par Étienne-le-secrétaire. Ce silence incite Étienne à abandonner le rôle de simple secrétaire et à adopter celui de meneur.

Dès lors, « *ce n'était plus le secrétaire de l'association qui parlait, c'était le chef de bande, l'apôtre apportant de la vérité.* »<sup>598</sup> L'image d'un meneur se construit au fur et à mesure du discours qu'Étienne adresse à la foule tout en lui conférant sa forme. D'emblée, l'analyse de l'argumentation dans son discours permet de déceler l'assise pseudo-scientifique de la psychologie des foules. Gustave Le Bon remarque en effet parmi les caractères spéciaux des foules :

L'impulsivité, l'irritabilité, l'incapacité de raisonner, l'absence de jugement et d'esprit critique, l'exagération des sentiments, et d'autres encore, que l'on observe également chez les êtres appartenant à des formes inférieures d'évolution, tels que la femme, le sauvage et l'enfant.<sup>599</sup>

L'assimilation des hommes réunis en foule à des sauvages présuppose donc leur « incapacité de raisonner, [leur] absence de raison, de jugement et d'esprit critique. » Ce disant, Le Bon perd de vue le fait que toute activité langagière s'inscrit dans une certaine rationalité. Parler c'est raisonner, c'est-à-dire argumenter, c'est-à-dire construire et réviser des « cadrages, schématisations, des inférences et des associations de mots et d'idées. »<sup>600</sup> La parole s'enracine dans une existence dialoguée où « le pour est toujours lié au contre, avec retour révisant le pour, et ainsi de

<sup>596</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 544.

<sup>597</sup> « *Un silence profond tomba du ciel étoilé. La foule, qu'on ne voyait pas, se taisait dans la nuit, sous cette parole qui lui étouffait le cœur ; et l'on n'entendait que son souffle désespéré, au travers des arbres.* » (*Ibid.*, p. 544).

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>599</sup> Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, p. 17.

<sup>600</sup> Je m'appuie pour ce développement sur L'Avant-propos du *Dictionnaire de l'argumentation* de Christian Plantin.

suite. »<sup>601</sup> Force est de constater que la formation de cette entité sociologique irrationnelle qu'est la foule est un processus lui aussi rationnel. Il s'impose donc d'étudier les raisonnements sur lesquels Étienne étaye son discours et de voir comment celui-ci permet la formation de la foule.

Le narrateur rapporte les propos d'Étienne à l'aide de trois techniques narratives : discours indirect libre, discours direct et discours rapporté à la troisième personne *Il*. Chaque forme de discours véhicule ses propres types d'arguments logiques et/ou pathétiques (tout effet pathétique s'appuie sur un certain raisonnement logique) pour agir sur la foule.

#### a) DISCOURS INDIRECT LIBRE.

*Quoi ! Depuis un mois, on aurait souffert inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait ! Ne valait-il pas mieux mourir tout de suite, en essayant de détruire cette tyrannie du capital qui affamait le travailleur ? Toujours se soumettre devant la faim, jusqu'au moment où la faim, de nouveau, jetait les plus calmes à la révolte, n'était-ce pas un jeu stupide qui ne pouvait durer davantage ? (...) Non ! Le tarif de boisage n'était pas acceptable, il n'y avait là qu'une économie déguisée, on voulait voler à chaque homme une heure de son travail par jour. C'était trop cette fois, le temps venait où les misérables, poussés à bout, feraient justice.*<sup>602</sup>

L'énoncé « *Quoi ! Depuis un mois, on aurait souffert inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait !* » repose sur l'argument de gaspillage. Il consiste à dire que « puisque l'on a déjà commencé une œuvre [la grève], accepté des sacrifices qui seraient perdus [« *on aurait souffert inutilement* »] en cas de renoncement à l'entreprise, il faut poursuivre dans la même direction. »<sup>603</sup>

L'énoncé « *Ne valait-il pas mieux mourir tout de suite, en essayant de détruire cette tyrannie du capital qui affamait le travailleur ?* » introduit le topos de l'homme martyr qui en témoignant sa foi à sa cause, va jusqu'à se laisser mourir plutôt que se soumettre au pouvoir tyrannique qu'il combat. L'enchaînement argumentatif soulève

<sup>601</sup> Voir L'Avant-propos du *Dictionnaire de l'argumentation* de Christian Plantin Christian Plantin.

<sup>602</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 544-45.

<sup>603</sup> Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958, p. 375.

en filigrane un topos supplémentaire : il vaut mieux mourir la tête haute que de vivre « *la tête basse* », soumise à la tyrannie.<sup>604</sup>

L'énoncé « *on voulait voler à chaque homme une heure de son travail par jour* » relève d'une rhétorique de victimisation qui implique un rapport de force entre une classe bourgeoise tirant ses ressources de délits de vol et les ouvriers, victimes du vol. Dans cette même perspective rhétorique, « *voler à chaque homme* » insiste sur l'étendue de la confiscation et le tort causé à tout un chacun en renforçant davantage l'appel aux sentiments de colère et d'indignation.

L'énoncé « *c'était trop cette fois, le temps venait où...* » renvoie à l'acte d'énonciation qui le porte en insistant sur sa dimension événementielle – « *le temps venait où* » fait savoir qu'à partir de là tout va changer – ainsi qu'au genre discursif de la délibération à partir duquel elle se développe tout en le minant de l'intérieur : en incitant la foule à l'action (« *faire justice* »), la délibération est tranchée *de facto*.

Encore faut-il rappeler la forte dimension axiologique qui relève de la dénomination « *les misérables* », attribuée aux mineurs. Elle repose sur le scénario de « l'exploitation de l'homme par l'homme » en légitimant, à travers l'allusion tacite au roman de Victor Hugo, un rapport de causalité entre misère-pauvreté et lutte pour l'égalité, rapport cousu bien sûr du fil *rouge* de la Révolution française.

On voit bien, avec Christian Plantin et à l'encontre de Gustave Le Bon, que la colère et l'indignation qu'Étienne cherche à susciter chez la foule est une « émotion rhétorique de base ». La colère ne peut pas être « définie en isolation, comme une réponse brute à la piqure d'un stimulus. »<sup>605</sup> Quoique considérée comme une émotion de base, elle apparaît comme la résultante complexe d'une construction discursive montrant à la foule que la Compagnie des mines de Montsou la méprise, l'exploite, la brime, l'outrage, injustement. Ainsi, comme nous l'avons vu, la justification de la colère dépend d'une construction discursive rationnelle qui expose cette injustice. La colère, nous dit Plantin, est, dans cette perspective, « pleinement rationnelle et

<sup>604</sup> Ce topos donne matière au beau poème de Claude McKay *If We must die* : « *If we must die—let it not be like hogs/Hunted and penned in an inglorious spot,/While round us bark the mad and hungry dogs, Making their mock at our accursed lot./If we must die—oh, let us nobly die,/So that our precious blood may not be shed/In vain; then even the monsters we defy/Shall be constrained to honor us though dead! (...)* » (Claude McKay, "If We Must Die", *Harlem Shadows: The Poems of Claude McKay*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1922, p. 53.

<sup>605</sup> Voir, chez Christian Plantin, l'article « émotion » dans *Le Dictionnaire de l'argumentation*, p. 230. Ce rapport étroit entre pathos et logos sera évoqué dans l'analyse des *Bouts de bois de Dieu* à partir du travail de Raymond Boudon (1994).

pleinement émotionnelle ; ou plutôt, la distinction n'a pas de sens. »<sup>606</sup> Une fois que la foule est mise en colère, « les mécanismes de la vengeance, le désir de (se) faire justice, sont supposés se déclencher automatiquement. »<sup>607</sup>

## b) DISCOURS DIRECT

Le discours direct, utilisé à deux reprises différentes, privilégie les arguments *ad populum*. Voici les propos énoncés par Étienne en un premier temps :

*Le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage, reprit-il d'une voix plus vibrante. La mine doit être au mineur, comme la mer est au pêcheur, comme la terre est au paysan...Entendez-vous ! la mine vous appartient, à vous tous qui, depuis un siècle, l'avez payée de tant de sang et de misère !*<sup>608</sup>

Étienne cherche à susciter un sentiment d'injustice en formulant son argumentation sous la forme d'un syllogisme. Il pose la prémisse majeure de façon explicite – : « *le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage* » –, et passe directement à la conclusion, également explicite : « *La mine doit être au mineur, comme la mer est au pêcheur, comme la terre est au paysan* ». L'effet rhétorique du syllogisme n'est atteint que dans la mesure où les mineurs partagent avec Étienne la prémisse mineure, implicite, issue d'un raisonnement marxiste : les mineurs ne peuvent conclure que la mine leur appartient que sur la base du droit à posséder les instruments de travail et la richesse de la nature. Étienne sait que les mineurs n'ont pas accès à l'idéologie marxiste ni au mode de raisonnement qu'elle implique<sup>609</sup>, d'où son exclamation sans équivoque : « *Entendez-vous ! la mine vous appartient...* » et plus loin, aussi par un discours direct : « *notre tour est venu, lança-t-il dans un dernier éclat. C'est à nous d'avoir le pouvoir et la richesse !* ».

Étienne prononce un discours populiste qui ne fait pas exception à la règle : il donne de son locuteur l'image d'un leader politique qui veut défendre avec acharnement la cause du peuple auquel il s'adresse. Étienne promet des prodiges. Pour flatter les bas instincts de la foule, ses arguments ne s'inspirent pas forcément de

<sup>606</sup> Christian Plantin, « émotion ».

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 546.

<sup>609</sup> Voici les pensées d'Étienne rapportée par un discours indirect libre : « *Quelle nausée, ces misérables en tas, vivant au baquet commun ! Pas un avec qui causer politique sérieusement, une existence de bétail, toujours le même air empesté d'oignon où l'on étouffait ! Il voulait leur élargir le ciel, les élever au bien-être et aux bonnes manières de la bourgeoisie, en faisant d'eux les maîtres ; mais comme ce serait long ! et il ne se sentait plus le courage d'attendre la victoire, dans ce baignoire de la faim.* » (*Ibid.*, p. 724).



l'idéal marxiste du partage de la richesse. Loin de là, ils appellent plutôt à renverser le pouvoir, à faire des ouvriers d'aujourd'hui les bourgeois de demain.

### c) DISCOURS NARRATIF À LA TROISIÈME PERSONNE *IL*

Étienne s'efforce toutefois de présenter à la foule la doctrine marxiste sur laquelle il veut bâtir un « *monde nouveau* » en suivant le modèle utopique communiste.<sup>610</sup> Portant un regard distant sur la scène, le narrateur répertorie les articles constitutifs du programme d'action qu'Étienne se propose d'exécuter au moyen de la grève et au vu de ses objectifs idéologiques. Le recours à la troisième personne *il* (Étienne), énoncée dans un registre descriptif, permet au narrateur de dévoiler au lecteur, en guise de résumé, les grandes lignes du discours qu'Étienne adresse à la foule ainsi que de rappeler en filigrane le ton à la fois « *scientifique* », didactique et méthodique à partir duquel il est énoncé. Pourtant, cette forme de résumé met surtout en évidence l'écart entre un habitus bourgeois, acquis, d'Étienne et celui des mineurs :

*Bien des phrases obscures leur avaient échappé, ils n'entendaient guère ces raisonnements techniques et abstraits ; mais l'obscurité même, l'abstraction élargissait encore le champ des promesses, les enlevait dans un éblouissement. Quel rêve ! Être les maîtres, cesser de souffrir, jouir enfin !<sup>611</sup>*

La foule n'a aucune notion de ce dont parle Étienne. Paradoxalement (ou pas ?), cette obscurité notionnelle constitue par elle-même une forme de rhétorique ayant le pouvoir d'enchanter la foule, de l'hypnotiser par une parole qui s'avère d'autant plus étrange qu'autoritaire.

Le narrateur use encore la troisième personne pour décrire les aspects vocaux et gestuels du discours du meneur et la manière dont ceux-ci interviennent dans la formation de la foule. J'ai déjà évoqué la façon dont Étienne change de voix pour changer de posture identitaire : « *ce n'était plus le secrétaire de l'association qui*

---

<sup>610</sup> « Depuis la réunion du Bon-joyeux, son collectivisme, s'était raidi en un programme compliquée, dont il discutait scientifiquement chaque article. Il posait que la liberté ne pouvait être obtenue que par la destruction de l'État. Puis, quand le peuple se serait emparé du gouvernement, les réformes commenceraient : retour à la commune primitive, substitution d'une famille égalitaire et libre à la famille morale et oppressive, égalité absolue, civile, politique et économique (...) Il attaquait le mariage, le droit de tester, il réglementait la fortune de chacun (...) les scrupules de sa sensibilité et de son bon sens étaient emportés, rien ne devenait plus facile que la réalisation de ce monde nouveau : il avait tout prévu, il en parlait comme d'une machine qu'il monterait en deux heures, et ni le feu ni le sang ne lui coûtaient. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 547-8.)

<sup>611</sup> Émile Zola, *Germinal*., p. 550.

*parlait, c'était le chef de bande, l'apôtre apportant la vérité.* »<sup>612</sup> La voix d'Étienne s'énonce et s'annonce comme argument *éthotique* (ethos), elle est constitutive par elle-même de l'image du locuteur en tant que « *chef de bande* », meneur de foule, pour parler comme les psychologues.

Le maniement de la voix est accompagné d'une expression gestuelle : « *il fut terrible, jamais il n'avait parlé si violemment. D'un bras, il maintenait le vieux Bonnemort, il l'étalait comme un drapeau de misère et de deuil, criant vengeance.* »<sup>613</sup> Le gestuel, extrêmement expressif, est constitutif d'une rhétorique passionnelle susceptible de susciter auprès de la foule un sentiment de « *vengeance* ». La foule est censée décoder le geste symbolique et réagir par un effet d'imitation, en l'occurrence, pousser à son tour un cri de vengeance.<sup>614</sup>

Le narrateur résume toute la force suggestive du comportement corporel du meneur dans la séquence suivante : « *ses gestes d'ouvrier au chantier, ses coudes rentrés, puis détendus et lançant les poings en avant, sa mâchoire brusquement avancée, comme pour mordre, avaient eux aussi une action extraordinaire sur les camarades. Tous le disaient, il n'était pas grand, mais il se faisait écouter.* »<sup>615</sup>

Pour fédérer la foule, Étienne s'appuie en l'occurrence moins sur le logos que sur le pathos, entendu ici non pas au sens rhétorique propre, c'est-à-dire « comme tentative de susciter des affects dans l'auditoire », mais comme « sentiment exprimé avec véhémence par un locuteur profondément impliqué dans son propos. »<sup>616</sup> Et ce sentiment-là est celui qui produit finalement, par un stimulus vocal et gestuel, la suggestion et la contagion chez la foule en même temps qu'il la constitue. Autrement dit, ce qui agit sur la foule ce n'est pas le dit du meneur mais la manière dont il le dit selon une certaine « attitude de parole », pour reprendre l'expression de Claude Duchet. Il faut signaler qu'ici la formation de la foule est présentée de façon compatible avec la théorie psychologique. La foule est effectivement présentée à

<sup>612</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 544.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>614</sup> La puissance suggestive de cette scène spectaculaire s'appuie sur « logique morale ». Mais là aussi, aucune marge n'est laissée à l'implicite. Étienne lui-même explicite, dans un discours indirect libre, le raisonnement qui sous-tend le sentiment entendu d'injustice : « *Et l'on saurait* », dit-il, « *si, après quarante années de service, on oserait offrir cent cinquante francs de pension à un vieillard de soixante ans, crachant de la houille, les jambes enflées par l'eau des tailles.* » (*ibid.*, p. 556). Le présupposé de cet énoncé est donc qu'il est injuste d'offrir « *cent cinquante francs de pension à un vieillard de soixante ans...* »

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>616</sup> Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, 2014, p. 153.

l'image d'un troupeau de moutons qui répond à un stimulus vocal et gestuel plutôt qu'à celle des hommes de raisons adhérant à un certain discours (logos).

### 3.2.2.2. BONNEMORT « LE VIEILLARD »

Le deuxième orateur de ce meeting politique dans la forêt est Bonnemort « le *vieillard* ». Celui-ci bénéficie de son statut de doyen pour prendre la parole : « *des huées s'élevaient, et l'on fut surpris d'apercevoir, debout sur le tronc, le père Bonnemort en train de parler au milieu du vacarme (...) Un grand silence s'était fait, on écoutait ce vieillard, d'une pâleur de spectre sous la lune.* »<sup>617</sup>

L'énoncé « *un grand silence s'était fait, on écoutait ce vieillard* » établit une causalité entre le statut social du locuteur et l'attention portée par l'auditoire. Pourtant, le discours de Bonnemort n'est pas conforme à son statut d'Ancien, incarnation sociale de la sagesse, fruit d'une longue vie d'expérience<sup>618</sup> qui légitime sa prise de parole : « *et, comme il racontait des choses sans liens immédiats avec la discussion, de longues histoires que personne ne pouvait comprendre, le saisissement augmenta.* »<sup>619</sup> La dissonance entre l'ethos préalable du locuteur en « vieux sage » et le propos qu'il tient crée un effet saugrenu : « *la foule écoutait, béante, prise d'un malaise (...)* ». Malgré le discours insolite du Vieux, Étienne se réclame de lui pour en faire un argument d'autorité : « *Camarades, vous avez entendu, voilà un de nos anciens, voilà ce qu'il a souffert et ce que nos enfants souffriront, si nous n'en finissons pas avec les voleurs et les bourreaux.* »<sup>620</sup> Étienne relie le discours au statut social de son locuteur. Ce qui compte pour Étienne c'est plutôt l'identité du locuteur que le contenu, de toute façon incompréhensible, de son discours. La prise de parole d'« *un de nos anciens* » donne de la force à l'argumentation du meneur. Mais la force de cet argument d'autorité est surtout fondée sur la dissonance tragique entre le sort de Bonnemort et le topos selon lequel un doyen de la communauté doit vieillir dans le respect et la dignité, et cette dissonance-là est celle qui suscite l'indignation de la foule.

<sup>617</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 553.

<sup>618</sup> Je reparlerai plus loin du lien entre sagesse et vieillesse au sujet du personnage de Mamadou Keïta le Vieux dans *Les Bouts de bois de Dieu*.

<sup>619</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 553-4.

<sup>620</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 554.

### 3.2.2.3. RASSENEUR VS ÉTIENNE

Quand Rasseneur, l'opposant d'Étienne, se décide enfin à prendre la parole, le narrateur a déjà mis en scène toute la démarche de la formation d'une « foule psychologique » se construisant sous l'influence suggestive et contagieuse du discours du meneur. En effet, si la scène dans la forêt s'inscrit dans le temps symbolique de la révolution, Étienne Lantier est le *meneur* de cette révolution. Il constitue « le premier élément d'organisation de la foule »<sup>621</sup> et celui qui la dirige.<sup>622</sup> Il suscite à la fois la prise de conscience, la grève et, plus loin, la révolte des mineurs.<sup>623</sup> Il est animé de fortes convictions qui fondent la force de son autorité. Il fascine le public par sa croyance (après avoir été fasciné lui-même<sup>624</sup>). Pour envoûter son auditoire, il parle avec une grande certitude même quand il « remâche quelques formules qu'il ne comprend guère, mais dont, selon lui, l'application doit amener sûrement la réalisation de tous les rêves et de toutes les espérances. »<sup>625</sup> Il peut alors créer dans les « âmes cette puissance formidable nommée la foi, qui rend l'homme esclave absolu de son rêve »<sup>626</sup> en adoptant, au tout près de la nature, un comportement destructeur :

*Et c'était, sous l'air glacial, une furie de visages, des yeux luisants, des bouches ouvertes, tout un rut de peuple, les hommes, les femmes, les enfants, affamés et lâchés au juste pillage de l'antique bien dont on les dépossédait. Ils ne sentaient plus le froid, ces ardentes paroles les avaient chauffés aux entrailles. Une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Église, attendant le règne prochain de la justice.*<sup>627</sup>

<sup>621</sup> Ainsi, selon, Le Bon, la volonté du meneur « est le noyau autour duquel se forment et s'identifient les opinions. Il constitue le premier élément d'organisation des foules (...) » (Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, p. 69).

<sup>622</sup> Plus loin dans le roman on voit Étienne prendre « le commandement. Sans qu'on s'arrêtât, il criait des ordres, il organisait la marche. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 630).

<sup>623</sup> « L'influence d'Étienne s'élargissait, il révolutionnait peu à peu le coron. C'était une propagande sourde, d'autant plus sûre, qu'il grandissait dans l'estime de tous. » (*Germinal*, Ibid., p. 328).

<sup>624</sup> « Mais Étienne s'enflammait. Toute une prédisposition de révolte le jetait à la lutte du travail contre le capital, dans les illusions premières de son ignorance. C'était de l'Association internationale des travailleurs qu'il s'agissait, de cette fameuse Internationale qui venait de se créer à Londres. » (Ibid., p. 272). Le meneur, dit Le Bon est d'abord lui-même un « mené hypnotisé par l'idée dont il est ensuite devenu l'apôtre. » (Gustave Le Bon, *op. cit.*, p. 70).

<sup>625</sup> Ibid. Dans cette perspective, Étienne « répétait parfois qu'il fallait bannir la politique de la question sociale, une phrase qu'il avait lue et qui lui semblait bonne à dire, dans le milieu de houilleurs flegmatiques où il vivait. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 317).

<sup>626</sup> Gustave Le Bon, *op. cit.*, p. 70. La mise en relation que j'opère entre *Germinal* de Zola et *La Psychologie des foules* de Le Bon n'est pas pour relever une prééminence de l'un sur l'autre mais pour insister encore une fois, à la suite de Susanna Barrows, sur l'existence d'une doxa intellectuelle que les deux écrivains mettent en mots, l'un par un discours scientifique, l'autre par un discours littéraire.

<sup>627</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 549.

Étienne forme la foule comme de l'argile entre les mains du potier. Même si on réfute, avec Philippe Urfalino, le « modèle conversationnel » de la délibération<sup>628</sup> en acceptant son modèle opposé qui repose sur « l'art oratoire »<sup>629</sup>, il n'en reste pas moins qu'Étienne est en train de saper complètement les bases les plus fondamentales de la délibération en gagnant la confiance et l'admiration aveugle du public : « Étienne goûtait l'ivresse de sa popularité. C'était son pouvoir qu'il tenait, comme matérialisé, dans ces trois mille poitrines dont il faisait d'un mot battre les cœurs. »<sup>630</sup>

À la parole démocratique se substitue bientôt la dictature de la parole soutenue par la foule. Dans ces circonstances, aucun opposant ne peut accéder à la parole, la foule, qui désormais contrôle le bon déroulement de ce meeting politique, l'empêche de s'exprimer :

*Quant à Rasseneur, il haussait les épaules de dédain et de colère. – Tu me laisseras parler ! cria-t-il à Étienne. Celui-ci sauta du tronc d'arbre. – Parle, nous verrons s'ils t'écoutent. Déjà Rasseneur l'avait remplacé et réclamait du geste le silence. (...) l'on refusait de l'entendre (...) Vainement, il parla dans le bruit, (...) on le plaisantait, on le chutait (...) On finit par lui jeter des poignées de mousse gelée, une femme cria d'une voix aiguë : – À bas le traître ! (...) – À bas le traître ! répétèrent mille voix, tandis que des pierres commençaient à siffler. Alors, il pâlit, un désespoir lui emplit les yeux de larmes. (...) Il descendit du tronc d'arbre, frappé au cœur, sans force pour continuer.*<sup>631</sup>

La parole démocratique ainsi bafouée, la formation de la foule entraîne la transformation de l'échange verbal « en un combat où il s'agit de vaincre l'autre par la violence »<sup>632</sup>, donnant à l'opposant « le statut d'ennemi [« traître »] et recourant à la force brute. »<sup>633</sup> Il ne s'agit pas, comme dans la polémique, de « la mise à mort symbolique de l'autre [Rasseneur] »<sup>634</sup> mais de sa mise à mort physique, totale et

<sup>628</sup> La délibération, selon ce modèle, présuppose « 1) discussion libre (aucune idée ou aucun argument ne sont exclus) et ouverte (à tous les membres du corps social concerné) ; 2) égalité des participants, tous sont tour à tour orateurs et auditeurs ; 3) respect de la force du meilleur argument, soit : a) l'usage exclusif d'arguments sans recours aux émotions, b) la sincérité des interlocuteurs, c) la délibération est coopérative (recherche du bien commun) et non agonistique (recherche de la victoire de son point de vue). », Philippe Urfalino, « La délibération n'est pas une conversation. Délibération, décision collective et négociation », *Négociations* 4, 2005:2, p. 99-114. URL : <https://www.cairn.info/revue-negociations-2005-2.htm>

<sup>629</sup> Prenant en compte « 1) l'inscription institutionnelle qui régit la sélection des participants et de ce qui peut être dit ; 2) l'asymétrie entre orateurs et auditeurs (peu parlent, beaucoup écoutent) et l'inégalité (les compétences dans l'art oratoire sont inégalement distribuées) ; 3) le souci de persuader qui a) autorise l'appel aux émotions, b) ne suppose pas la sincérité des orateurs, c) est clairement agonistique. » *Ibid.* p. 101

<sup>630</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 550-1.

<sup>631</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 551-3.

<sup>632</sup> Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, p. 46.

<sup>633</sup> *Ibid.*

<sup>634</sup> *Ibid.*

éternelle. La foule se fixe désormais un nouvel objectif. Il se formule à travers sa réponse à la question posée par Étienne en concluant son discours :

*Camarades, qu'elle est votre décision... Votez-vous la continuation de la grève ? – Oui ! oui ! hurlèrent les voix. – Et quelles mesures arrêtez-vous ?... Notre défaite est certaine, si des lâches descendent demain. Les voix reprurent, avec leur souffle de tempête : – Mort aux lâches ! – Vous décidez donc de les rappeler au devoir, à la foi jurée... Voici ce que nous pourrions faire ; nous présenter aux fosses, ramener les traîtres par notre présence, montrer à la Compagnie que nous sommes tous d'accord et que nous mourrions plutôt que de céder. – C'est cela, aux fosses ! aux fosses ! (...) – Camarades ! demain matin, à Jean-Bart, est-ce convenu ? – Oui, oui, à Jean-Bart ! mort aux traîtres ! L'ouragan de ces trois mille voix emplît le ciel et s'éteignit dans la clarté pure de la lune.*<sup>635</sup>

Pris sous l'influence suggestive du discours du meneur, la « foule psychologique » va encourir le risque d'un déferlement de violence, et plus grave encore, d'une rupture conséquente du tissu social.

Pour conclure, Gustave Le Bon explique que « la naissance progressive de la puissance des foules s'est faite d'abord par la propagation de certaines idées qui se sont lentement implantées dans les esprits, puis par l'association graduelle des individus pour amener la réalisation des conceptions théoriques. »<sup>636</sup> Propagation, implantation, association, réalisation, la formation de la foule par ces étapes décrites par Le Bon est le principe constituant de la formation de la foule chez Zola : « foule en marche, se glissait au même but, on la sentait seulement, piétinante, confuse, emportée d'une seule âme. »<sup>637</sup> Dans l'optique d'une hiérarchisation raciale entre la bourgeoisie et la classe ouvrière, la foule ne devient foule qu'à l'achèvement d'un processus d'ensauvagement. Avant qu'ils se transforment en foule belliqueuse, cruelle, sauvage, hommes et femmes reviennent à la forêt, et là, au sein de la nature, sont réactivés les instincts primaires de violence qui leur permettent, en tant que foule, de se saisir des mines voisines et d'imposer (sans succès) la grève générale. Ramenés à leur état de nature sauvage, les ouvriers en foule peuvent donner alors libre cours à la violence.<sup>638</sup>

<sup>635</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 557-8, 562.

<sup>636</sup> Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, p. 2.

<sup>637</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 537.

<sup>638</sup> « C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre

### 3.3. LE DISCOURS DE ET SUR LA VIOLENCE DE LA FOULE

Dans son ouvrage sur *La Violence révolutionnaire*<sup>639</sup>, Isabelle Sommier montre comment, dans le cadre d'une action révolutionnaire, la violence devient une forme de contestation politique, économique et culturelle, réputée légitime. Ses manifestations, jamais isolées, sont contextualisées historiquement et géographiquement, et puisent à une même source d'inspiration idéologique. Construire la société utopique de l'avenir, voici le but à atteindre, et tous les moyens sont bons. La violence devient ainsi le *modus operandi* de la révolution prolétaire.

« Soyons d'accord... », dit Etienne à Chaval, « moi, pour la justice je donnerais tout (...) Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le cœur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois. »<sup>640</sup> L'argument repose sur le raisonnement suivant : « balayer » les bourgeois c'est faire justice aux ouvriers.<sup>641</sup> L'exercice de la violence doit cependant obéir à une stratégie globale (bâtir une société juste et morale) et à une tactique locale (imposer la grève générale<sup>642</sup>). Mais pour faire la révolution, même quand elle est faite par la violence, il faut être « sage »<sup>643</sup> et discipliné.

*des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille, où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. Oui, c'étaient ces choses qui passaient sur la route, comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 673-4).*

<sup>639</sup> Isabelle Sommier, *La Violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Science Po, 2008.

<sup>640</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 310-1.

<sup>641</sup> C'est la conclusion à laquelle arrivent Rasseigneur le cabaretier, Souvarine l'anarchiste et Étienne le meneur : « Non, d'une façon ou d'une autre, il fallait en finir, que ce fût gentiment, par des lois, par une entente de bonne amitié, ou que ce fût en sauvages, en brûlant tout et en se mangeant les uns les autres. Les enfants verraient sûrement cela, si les vieux ne le voyaient pas, car le siècle ne pouvait s'achever sans qu'il y eût une autre révolution, celle des ouvriers cette fois, un chambardement qui nettoierait la société du haut en bas, et qui la rebâtirait avec plus de propreté et de justice. » (*Ibid.*, p. 275-6).

<sup>642</sup> La notion de « grève générale » est promue en France par Ferdinand Pelloutier dans le cadre du Congrès des Bourses du Travail qui l'adopte comme mot d'ordre en 1892. La « grève générale » exalte désormais toute l'ardeur révolutionnaire. David Rappe qui analyse les Bourses du travail comme « expression de l'autonomie ouvrière » explique la différence entre la grève et la grève générale. La première permet d'améliorer le quotidien tout en préparant la révolution, la seconde est considérée comme une « tactique révolutionnaire » par excellence. « La grève devient alors un moyen d'expression privilégié, car elle représente l'autonomie ouvrière en acte, et la grève générale est l'aboutissement de cette autonomie ouvrière. » David Rappe, « Les Bourses du travail, une expression de l'autonomie ouvrière » (*Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 116-117, 2011, article en ligne : <http://chrhc.revues.org/2360>.) Sur la notion de « grève générale » voir aussi Miguel Chueca, *La Grève générale aux « temps héroïques » du syndicalisme révolutionnaire (1895-1906)*, Marseille, Agone, 2008.

<sup>643</sup> « Jamais le coron n'avait donné un si bel exemple, dans la vaste plaine. Les hommes, pour éviter d'aller au cabaret, dormaient la journée entière ; les femmes, en se rationnant de café, devenaient raisonnables, moins enragées de bavardages et de querelles ; et jusqu'aux bandes d'enfants qui avaient l'air de comprendre, d'une telle sagesse, qu'elles couraient pieds nus et se giflaient sans bruit. C'était le mot d'ordre, répété, circulant de bouche en bouche : on voulait être sage. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 432).

Pourtant, quand la foule entre en action, elle n'est pas guidée par la voix de la raison. La foule n'exerce plus la violence pour atteindre les objectifs politiques de la révolution mais pour satisfaire à des besoins primaires, instinctifs, voire animaliers. Etienne veut faire régner la discipline dans la foule<sup>644</sup> mais la violence s'empare aussitôt des mineurs et du meneur<sup>645</sup>, elle n'est donc plus un moyen mais un but en soi. Et le meneur lui-même devient mené.

*Personne, du reste, n'obéissait plus à Étienne. Les pierres, malgré ses ordres, continuaient à grêler, et il s'étonnait, il s'effarait devant ces brutes démuselées par lui, si lentes à s'émouvoir, terribles ensuite, d'une ténacité féroce dans la colère. Tout le vieux sang flamand était là, lourd et placide, mettant des mois à s'échauffer, se jetant aux sauvageries abominables, sans rien entendre, jusqu'à ce que la bête fût saoule d'atrocités. Dans son Midi, les foules flambaient plus vite, seulement elles faisaient moins de besogne. Il dut se battre avec Levaque pour lui arracher sa hache, il en était à ne savoir comment contenir les Maheu, qui lançaient les cailloux des deux mains. Et les femmes surtout l'effrayaient, la Levaque, la Mouquette et les autres, agitées d'une fureur meurtrière, les dents et les ongles dehors, aboyantes comme des chiennes, sous les excitations de la Brûlé, qui les dominait de sa taille maigre.*<sup>646</sup>

On retrouve ici tous les grands principes de la psychologie des foules 1/ La foule implique un processus de transformation où les identités personnelles des uns et des autres s'immiscent dans l'identité collective de la foule. 2/ Une fois constitués en foule, il est impossible de parler raison aux individus de la foule, ils sont complètement soumis au mécanisme de la violence. « La simplicité et l'exagération des sentiments des foules font que ces dernières ne connaissent ni le doute ni l'incertitude. Comme les femmes, elles vont tout de suite aux extrêmes. »<sup>647</sup> 4/ Les femmes en foule jouent en effet un rôle central. Elles sont les plus violentes, les plus « effrayantes » et ce sont elles qui « poussaient, glapissantes, excitant les hommes. »<sup>648</sup> Les femmes se retrouvent toujours « aux premiers rangs, (...) [où] armées de bâtons, la Maheude avec des yeux ensauvagés qui semblaient chercher au loin la cité de justice promise ; la Brûlé, la Levaque, la Mouquette, allongeant toutes

<sup>644</sup> « Sur la route, trois enfants lançaient des pierres, et il leur allongea un grand coup de pied, en criant, pour arrêter les camarades, que ça n'avancait à rien de casser des vitres. » (Ibid., p. 686).

<sup>645</sup> « Mais, pendant qu'il [Étienne] jetait [les camarades] sur Montsou, d'une voix enrouée, il entendait une autre voix en lui, une voix de raison qui s'étonnait, qui demandait pourquoi tout cela. Il n'avait rien voulu de ces choses, comment pouvait-il se faire que, parti pour Jean-Bart dans le but d'agir froidement et d'empêcher un désastre, il achevât la journée, de violence en violence, par assiéger l'hôtel du directeur ? » (Ibid., p. 684).

<sup>646</sup> Ibid, p. 687.

<sup>647</sup> Gustave Le Bon, La Psychologie des foules, p. 25.

<sup>648</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 618.



leurs jambes sous leurs guenilles, comme des soldats partis pour la guerre. En cas de mauvaise rencontre, on verrait bien si les gendarmes oseraient taper sur des femmes. »<sup>649</sup> Si la présence des femmes en tête de la foule peut constituer un atout tactique, c'est certainement une valeur ajoutée. En vérité, les femmes se situent au-devant de la scène pour mieux exercer la violence.<sup>650</sup>

Il n'est plus question d'une révolution calculée et réfléchie. Au commencement, les mineurs voulaient en effet être « sages » mais regroupés en foule, ils tombent dans l'excès de la violence. On a beau éviter les cabarets, se rationner de café pour devenir « raisonnables, moins enragés de bavardages et de querelles »<sup>651</sup>, rien n'y fait. Il n'est pas surprenant que dans l'excitation générale de la foule, la consommation de l'alcool ne fasse qu'accélérer le mouvement de la violence.<sup>652</sup>

Il est à noter que si « l'âme collective » de la foule fait sentir, penser, et agir les individus qui composent la foule « d'une façon tout à fait différente [pensons, par exemple, aux scènes de lynchage<sup>653</sup>] de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément », les hommes et les femmes dispersés de nouveau ne reviennent pas tout à fait à leur état d'âme d'avant l'action de foule. Étienne hésite à appeler Jeanlin, « pour l'empêcher de faire quelque bêtise » mais trop tard, celui-ci enfonce son couteau dans la gorge de Julien (une recrue avec qui Étienne avait causé amicalement quelques jours auparavant). « Nom de Dieu ! Pourquoi as-tu fait ça ? », demande

<sup>649</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 630

<sup>650</sup> Fuyant la foule qui enfonce à coup de hache son magasin, Maigrat essaie de grimper au treillage du mur pour rentrer chez lui. Il tombe « si malheureusement, qu'il rebondit du côté de la route, où il s'ouvrit le crâne, à l'angle d'une borne. » La foule oublie le magasin, l'attention tourne au corps mort du commerçant. Après une minute de silence *c'étaient les femmes qui se précipitaient, prises de l'ivresse du sang. – Il y a donc un bon Dieu ! Ah ! cochon, c'est fini ! Elles entouraient le cadavre encore chaud, elles l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur vie sans pain. (...) Elles tournaient en le flairant, pareilles à des louves. Toutes cherchaient un outrage, une sauvagerie qui les soulageât. On entendit la voix aigre de la Brûlé. – Faut le couper comme un matou ! (...) Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s'y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita, avec un rire de triomphe : – Je l'ai ! je l'ai ! Des voix aiguës saluèrent d'imprécations l'abominable trophée. » (*Ibid.*, p. 707-9.)*

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>652</sup> « Seulement, dans le pillage, on découvrit une cinquantaine de bouteilles de genièvre, qui disparurent comme une goutte d'eau bue par du sable. Étienne, ayant vidé sa gourde, put la remplir. Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensablant ses yeux, faisait saillir des dents de loup, entre ses lèvres pâlies (...) Ses poings se fermaient, ses yeux s'allumaient d'une fureur homicide, l'ivresse se tournait chez lui en un besoin de tuer. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 644-5 et p. 650).

<sup>653</sup> Pour Serge Tchakhotine, le lynchage est un exemple des cas où « il suffit qu'un seul homme fasse un geste irréfléchi, et la contagion gagne les autres qui accomplissent alors, par un réflexe d'imitation, des actes d'horreur. » (*Le Viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952 [1939]).

Étienne. « *Je ne sais pas* », répond Jeanlin, « *j'en avais envie.* »<sup>654</sup> Étienne est profondément épouvanté par cette réponse. Pourtant c'est une curieuse comparaison qui torture son esprit : pourquoi lui-même n'avait pas enfoncé le couteau dans la gorge de Chaval quand il en avait eu l'occasion alors que Jeanlin arrive à « *égorger un soldat* » dont il ignore même le nom.<sup>655</sup> « *Cela bousculait ses croyances révolutionnaires, le courage de tuer, le droit de tuer. Était-ce donc qu'il fût lâche ?* »

Ce monologue intérieur que le narrateur communique dans un discours indirect libre active un scénario de contemplation. Étienne s'absorbe dans une réflexion sur les liens entre violence et révolution. La question « *était-ce donc qu'il fût lâche ?* » implique un changement de paradigme idéologique, et par là, de substrat révolutionnaire. La question repose sur un raisonnement implicite selon lequel un bon révolutionnaire doit être capable de donner la mort à un homme innocent : il a non seulement le droit mais l'obligation de le faire. Du coup, la raison d'être de la révolution ne repose plus sur la valeur de la justice sociale mais sur celle du courage et de la bravoure pouvant trouver leur expression dans la pratique de la violence. Celle-ci constitue désormais l'image appropriée du révolutionnaire, celle en tout cas qu'Étienne voudrait donner de lui.

Encore faut-il distinguer l'approche philosophique d'Étienne de celle pratiquée par les mineurs. Pour eux, ce ne sont pas les valeurs de justice sociale, l'égalité des droits et de partage de richesses qui justifient finalement le recours à la violence, mais le but de se faire justice, de punir, châtier, traiter les bourgeois comme ils le méritent. La violence révolutionnaire se transforme en une méthode pour assouvir la haine<sup>656</sup>, ou encore, en une forme de violence primitive à laquelle se livre,

---

<sup>654</sup> « *Depuis trois jours, il en avait envie. Ça le tourmentait, la tête lui en faisait du mal, là, derrière les oreilles, tellement il y pensait. Est-ce qu'on avait à se gêner, avec ces cochons de soldats qui embêtaient les charbonniers chez eux ? Des discours violents dans la forêt, des cris de dévastation et de mort hurlés au travers des fosses, cinq ou six mots lui étaient restés, qu'il répétait en gamin jouant à la révolution. Et il n'en savait pas davantage, personne ne l'avait poussé, ça lui était venu tout seul, comme lui venait l'envie de voler des oignons dans un champ.* » (Émile Zola, *Germinal*, p. 795).

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 800-1.

<sup>656</sup> Le personnage de la Maheude joue dans ce sens un rôle révélateur. Elle est très réticente, au début du roman, vis-à-vis de la promesse révolutionnaire d'Étienne. (« *D'abord, la Maheude refusait d'entendre, prise d'une sourde épouvante. Non, non, c'était trop beau, on ne devait pas s'embarquer dans ces idées (...)* Quand elle voyait luire les yeux de Maheu, troublé, conquis, elle s'inquiétait, elle criait, en interrompant Étienne : – *N'écoute pas, mon homme ! Tu vois bien qu'il nous fait des contes (...)* » (Émile Zola, *Germinal*, p. 324-5), mais son fanatisme ira bien plus loin que celui de son meneur subordonnant la pratique de la violence à l'objectif d'exercer sa vengeance sur les bourgeois. : « *Écoute ça, si mon homme retourne à la fosse, c'est moi qui l'attendrai sur la route, pour lui cracher au visage et le traiter de lâche ! (...)* Ce n'était plus lui [Étienne], c'était elle qui causait politique, qui voulait balayer d'un coup les bourgeois, qui réclamait la république et la guillotine, pour débarrasser la terre

comme le pense Taine, la race ouvrière, inférieure, pour qui la Révolution offre l'occasion de libérer les plus bas instincts que la civilisation a peut-être refoulés mais n'a pas réussi à éliminer.

### 3.4. CONCLUSION

J'ai noté plus haut comment le discours intellectuel de la droite investit le discours sur la foule dans une rhétorique de stigmatisation inspirée par la peur. Cette rhétorique agit sur l'opinion publique qu'elle veut influencer dans une perspective politique réactionnaire antirévolutionnaire. Au terme de nos observations thématiques et analytiques sur la construction de l'identité collective de la foule chez Zola, la première question qui se pose est de savoir en quoi finalement l'image que Zola, intellectuel de la gauche, donne de la foule, diffère de celle produite par les intellectuels de la droite. Si bien que Zola lui-même, a affirmé que la foule qu'il construit dans le discours littéraire répond à l'objectif de faire peur aux bourgeois.<sup>657</sup>

En suivant Susanna Barrows, la dimension argumentative du discours littéraire de *Germinal* s'inspire d'une idéologie de gauche dans la mesure où le roman se donne à lire comme un avertissement aux lecteurs : si nous, bourgeois, ne faisons pas le nécessaire pour sortir les prolétaires de la pénurie et de la faim, nous risquons de vivre réellement le scénario désastreux décrit dans le monde fictionnel du roman. Au plus près du texte, on peut signaler, après Claude Duchet, que le roman possède une dimension argumentative qui dépasse cette visée déclarée par l'auteur.

En inscrivant l'image discursive de la foule dans le discours scientifique de l'époque, *Germinal* se développe à partir d'une aporie. Zola charge son ouvrage d'une fatalité que son écriture s'efforce d'emblée de démentir. Zola renvoie ses personnages aux affres profonds de la vie, annulant le futur mythique promis par les Lumières, il les réduit au silence, tout en les privant de parole effective. Si le texte entend représenter une émergence, une rupture dans le continu socio-historique, en faisant accéder à la narration l'*autre* de l'histoire, le texte met en scène cet *autre* dans sa « différence absolue, en lui laissant son altérité scandaleuse. (...) l'ouvrier peut se lire, corps et parole, comme le négatif du bourgeois, mais aussi comme l'irruption barbare

---

*de ces voleurs de riches, engraisés du travail des meurt-de-faim. – Oui, de mes dix doigts, je les écorcherais... » (Ibid., p. 759).*

<sup>657</sup> Zola voulait que « le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur » et que *Germinal* atteigne « au dernier degré possible de la violence. » Pour cette citation d'Émile Zola, je m'appuie sur Susanna Barrows, *Miroirs déformants*, p. 96.

d'une singularité irréductible. »<sup>658</sup> En n'ôtant rien de la radicalité à la foule, *Germinal* ne laisse aucune alternative ni à la parole bourgeoise ni à la parole ouvrière. L'identité collective de la foule est constitutive de la révolte ouvrière, en l'occurrence celle des mineurs. On peut dire, avec Claude Duchet, qu'elle devient un archétype de la condition prolétarienne, en permettant à ce « peuple des ténèbres » de devenir à la fois un principal producteur d'énergie du siècle et matière romanesque de littérature épique à la fois lue et écrite par la bourgeoisie. Ainsi, le discours « scientifique » sur la foule participe au projet du réalisme naturaliste de Zola en constituant par-là même sa singularité artistique.

En même temps, l'analyse argumentative du discours du meneur révèle un paradoxe entre l'image raciale des ouvriers formant une foule de sauvages, et la construction discursive et argumentative de cette image. Les analyses précédentes opposent à la théorie des foules un obstacle épistémologique qui met en cause sa validité. La psychologie des foules soutient, en résumé, qu'une « foule psychologique » se constitue dans des conditions où une « multitude de personnes rassemblées en un lieu » s'orientent vers un but commun en étant exposée à des stimuli verbaux et gestuels dont la force s'amplifie sous l'effet de la contagion menant à la violence. Ce premier constat en implique un autre : l'impulsivité, l'irrationalité, l'incapacité de raisonner, – que l'on observe également, selon Le Bon, « chez les êtres appartenant à des formes inférieures d'évolution, tels que la femme, le sauvage et l'enfant »<sup>659</sup> – sont des qualités inhérentes, constitutives d'une « foule psychologique ». Pourtant, les analyses qui précèdent montre quasiment le contraire : sans contester la force des stimulations spectaculaires comme, par exemple, le ton de la voix du meneur, et ses gestes corporels, qui agissent sur la foule, celle-ci se soumet tout autant à la force argumentative du discours, au raisonnement qui le sous-tend et suscite auprès de la foule des fortes émotions de colère et d'indignation. Est-il possible que les mineurs de Montsou ne soient pas, malgré tout, des sauvages ? L'analyse argumentative est ainsi révélatrice du fond racial et raciste de la psychologie des foules qui, compatible avec la doxa intellectuelle de l'époque,

---

<sup>658</sup> Claude Duchet, « Le trou des bouches noires », p. 15. S'inscrivant dans la même lignée critique de Claude Duchet et d'Henri Mitterand, Paule Lejeune publie en 2002 son ouvrage, *Germinal. Un roman antipeuple*, Paris, Harmattan. Son objectif consiste à « battre en brèche l'opinion complaisamment répandue (...) selon laquelle Zola est un ami du peuple. » (avant-propos) Pour Paule Lejeune, *Germinal* exprime un « véritable racisme ouvrier ».

<sup>659</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 17.

s'efforce, au moyen d'une rhétorique d'incrimination, de réduire les ouvriers au statut de sauvages.

#### **4. L'IDENTITÉ COLLECTIVE DE LA FOULE DANS *LES BOUTS DE BOIS DE DIEU***

Les précédentes observations de la foule dans *Germinal* vont me permettre dans le chapitre suivant de mieux évaluer la part de différences et de ressemblances entre *Germinal* et *Les Bouts de bois de Dieu*. Je montrerai comment la construction discursive de l'identité collective de la foule – le rôle du meneur et des femmes, la pratique de la violence et le discours sur la violence – ainsi que le rapport à la parole et l'aspect physique des grévistes, permet au narrateur des *Bouts de bois de Dieu* de construire une image de l'ouvrier africain non pas comme *l'Autre* des lecteurs bourgeois de France mais comme leur même, leur « autrement même. » Bien que se situant dans un univers culturel particulier ayant certainement ses propres codes sociaux, histoires, langues, rapports de forces, bref, tout ce que désigne la culture, l'ouvrier africain n'est pas essentiellement différent de tout autre ouvrier : d'abord, un être humain libre et responsable, capable de rendre raison des choses et de soi-même ; et, ensuite, un être social – *ouvrier* – capable de s'organiser avec ses pairs pour défendre des intérêts communs en vue d'améliorer sa qualité de vie selon les valeurs du progrès et de la modernité.

##### **4.1. MEETING POLITIQUE ET FORMATION DE FOULE DANS *LES BOUTS DE BOIS DE DIEU***

Comme chez Zola, la grève chez Sembène fut également décidée dans le cadre d'un meeting politique mobilisant « une foule » d'ouvriers. Chez Sembène, le meeting se déroule dans la « *maison du syndicat [située] juste à côté de la prison. Basse, solide, construite en banco [=terre argileuse, définition proposée au lecteur en note de bas de page], elle était entourée à hauteur d'homme en mur de boue grasse.* »<sup>660</sup> La séquence descriptive relie l'« africanité » de la maison, dans sa matérialité, à son rôle symbolique dans la société du roman. Ce rôle s'inscrit dans une institution sociale dont l'apparition en Afrique occidentale, avec ses formes et structures sociales, a des fortes répercussions sur la structuration du marché de travail en particulier et sur la

---

<sup>660</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 20.

société en général (dans et à l'extérieur du roman<sup>661</sup>). Le cadre de la forêt chez Zola implique la séparation entre la nature, à laquelle appartient la « race » des ouvriers, et la civilisation développée par les bourgeois. Inscrivant le cadre (la maison du syndicat) du meeting politique dans un contexte culturel bien défini – le syndicalisme ouvrier – le narrateur situe le mouvement de grève des cheminots dans la continuité historique de la colonisation.<sup>662</sup>

L'importance du meeting politique est connue de tout le monde (« *chacun savait que cette décision [faire grève] allait engager son sort* »<sup>663</sup>), elle explique pourquoi l'affluence, ce jour-là, a « *battu tous les records* »<sup>664</sup> :

*D'heure en heure, la foule se faisait plus dense. Les uns étaient accroupis sur leurs talons, les autres debout dans la cour ou appuyés au mur. Il y en avait dans les branches des arbres ou à califourchon sur le faîte du mur. Ils attendaient l'orateur annoncé. Rapidement, la cour était devenue trop petite.*<sup>665</sup>

Une séquence explicative enchaîne la phrase descriptive « *d'heure en heure, la foule se faisait plus dense* ». Le narrateur donne à voir l'abondance de la foule par sa manière d'occuper physiquement l'espace. Le peu de place qui reste oblige à une économie de geste, voisine de l'acrobatie corporelle (« *accroupis* », « *debout* », « *appuyés* ») tant à la surface qu'à la verticale (« *branches des arbres* », « *faîte du mur* »). La scène se donne à voir par sa particularité africaine qui procure au lecteur un sentiment de dépaysement. L'approche comparative pourrait remarquer que si le narrateur de *Germinal* situe la foule des ouvriers dans la forêt, celui des *Bouts de bois de Dieu* les situe sur « *les branches des arbres* ». La foule n'est pas composée de ceux qui, dans la salle, s'assoient sur les bancs. On voit apparaître implicitement la distinction entre la manière civilisée d'occuper l'espace et celle désordonnée qui constitue la foule. Regroupés en foule, les cheminots incarnent tout le chemin caricatural de la « *marche au progrès* » – les hommes accrochés aux branches des arbres, l'image du corps « *accroupi* », puis « *appuyé* », enfin, « *debout* ». Le narrateur

<sup>661</sup> Pour le cas du Sénégal, voir l'ouvrage d'Omar Guèye, *Sénégal : histoire du mouvement syndical, la marche vers le Code du travail*, Paris, L'Harmattan, 2011.

<sup>662</sup> Voir notamment le troisième chapitre « Naissance de la classe ouvrière », dans l'ouvrage de Frederick Cooper, *Décolonisation et travail en Afrique. L'Afrique britannique et française 1935-1960*, Paris, Karthala, 2004.

<sup>663</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 21.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 21. Dans *Germinal*, « *Près de trois mille charbonniers étaient au rendez-vous, une foule grouillante, des hommes, des femmes, des enfants emplissant peu à peu la clairière, débordant au loin sous les arbres.* » (Émile Zola, *Germinal*, p. 539).

<sup>665</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 21.

présente ainsi la foule comme une « multitude de personnes rassemblées en un lieu » à laquelle il confère l'image de l'*homo silvaticus* par excellence, image démentie par la suite.

Former une foule implique en effet un processus de transformation : « *Les visages avaient perdu toute personnalité ; comme si quelque gomme géante était venue effacer leurs traits particuliers, ils avaient pris un masque commun, le masque anonyme de la foule.* »<sup>666</sup> Les identités personnelles s'effacent devant l'identité collective de la foule sans laisser aucune trace. La foule est représentée d'après le point de vue du narrateur dont l'image propre se dessine en filigrane à travers cette représentation. Construisant la foule dans son discours, le narrateur de Sembène se rapproche du narrateur zolien, l'un et l'autre s'inscrivent dans la lignée des théories « scientifiques » des foules en construisant un ethos discursif proche de ceux des « psychologues » à la Gustave Le Bon.<sup>667</sup>

Il ne manque que l'acte de fédération pour que la construction de l'identité collective de la foule soit achevée. L'énoncé « *ils attendaient l'orateur annoncé* » implique aussi bien le regroupement des individus que le processus auquel ils se soumettent en se livrant à l'influence suggestive d'un éventuel meneur. Celui-ci, incarné par le personnage de Tiémoko, se présente dans un débat polémique qu'il suscite en s'opposant au discours de Mamadou Keïta le Vieux. Le contexte passionnel, virulent, de la polémique sert en effet de cadre idéal à la formation de la foule. Deux personnages prennent donc la parole. Le premier :

*Mamadou Keïta ou le Vieux, comme on l'appelait avec respect, était debout à la gauche de l'estrade. Son corps maigre (...) était surmonté d'une tête en hauteur, entièrement rasée à l'exception d'une barbe blanche un peu hirsute mais qu'il conservait jalousement. Il avait la parole lente mais précise.*<sup>668</sup>

La séquence présente l'« orateur » en explicitant l'autorité sur laquelle il fonde sa prise de parole. Le discours porté par le « *Vieux* » se développe

<sup>666</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 22.

<sup>667</sup> La description de la foule dans le discours littéraire est tout à fait compatible avec la doxa « scientifique » : « (...) une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité est alors devenue ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules. » (Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 9-10).

<sup>668</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 23.

conformément au mode d'organisation institutionnelle que le discours à la fois présuppose et structure.<sup>669</sup> Parler en tant que « vieux » c'est développer un ethos discursif qui se porte garant de la parole. On se souvient du cas de Bonnemort. Si le statut social du vieux accorde au sujet parlant l'autorité nécessaire pour prendre la parole, celui-ci ne peut pas s'exprimer n'importe quand/comment, et ne peut pas dire n'importe quoi. La prise de parole du Vieux est donc soumise à une certaine scénographie.

Étudiant la figure du vieillard dans des mythes et des contes folkloriques, Karl Gustav Jung analyse l'association historique entre sagesse et vieillesse.<sup>670</sup> Emblème social de la sagesse, le personnage littéraire du « vieux sage » permet à Jung de lier le rôle qu'il joue dans l'imaginaire littéraire au droit à la parole dont il dispose dans la sphère sociale. Comme dans les mythes et les contes populaires, Mamadou Keïta le Vieux incarne la sagesse symbolisée par sa « *barbe blanche* ». Sa sagesse s'affirme aussi par le ton et l'articulation du discours. Dans l'énoncé « *Il avait la parole lente mais précise* »<sup>671</sup>, « *parole lente* » sous-entend une parole posée due à l'âge ; « *mais précise* » donne du Vieux l'image du clairvoyant dont la parole ne laisse place à aucune indécision. Revêtant ainsi la figure mythique du « vieux sage », Mamadou Keïta se propose d'apporter du secours à un « héros désespéré »<sup>672</sup>, en l'occurrence, les cheminots :

*Nous avons notre métier, mais il ne nous rapporte pas ce qu'il devrait, on nous vole. Il n'y a plus de différence entre les bêtes et nous tant nos salaires sont bas. Voilà des années, ceux de Thiès ont débrayé, ça s'est soldé par des morts, des morts de notre côté. Et voici que cela recommence : en ce moment même, de Koulikoro à Dakar, ont lieu des réunions pareilles à celle-ci. Des hommes sont venus avant moi sur cette tribune, d'autres vont suivre. Etes-vous prêts à déclencher la grève, oui ou non ? Mais avant, il faut réfléchir.*<sup>673</sup>

<sup>669</sup> Voir l'article « Institution » dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau.

<sup>670</sup> Le vieillard, dit-il, « représente, d'une part, savoir-faire, connaissance, réflexion, sagesse, intelligence et intuition, mais, d'autre part aussi, des qualités morales, telles que bienveillance et serviabilité, ce qui suffit à marquer son caractère 'spirituel'. » Dans *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Paris, Albin Michel, p. 102-3.

<sup>671</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 23.

<sup>672</sup> « Le vieil homme intervient toujours quand le héros se trouve dans une situation désespérée et sans issue dont il ne peut sortir que grâce à une réflexion approfondie ou à une heureuse inspiration (...) mais, comme le héros ne peut accomplir cet exploit (...) la clairvoyance nécessaire intervient alors, pour combler ce manque, sous la forme d'une pensée personnifiée, justement celle d'un vieillard qui apporte aide et conseil. » Carl Gustav Jung, *Essais sur la symbolique*, p. 99.

<sup>673</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, 23.



Par le recours à la première personne du pluriel « *nous* », le locuteur construit l'ethos collectif d'une communauté de destin avec laquelle les membres du mouvement de grève peuvent s'identifier. Cet ethos collectif se construit à l'image de son statut de notable, digne du respect accordé aux Anciens par les membres de la société africaine du roman.<sup>674</sup> L'identité sociale de notable est constitutive d'une argumentation qui se veut responsable et raisonnable, conformément au genre du discours délibératif. Celui-ci consiste en effet à peser les pour et les contre afin de mener les travailleurs à prendre une décision éclairée, bien informée et dans l'intérêt de tous.<sup>675</sup> Mamadou Keïta s'efforce ainsi d'accomplir son rôle social de Vieux. Le discours est divisé en trois parties.

La première partie défend la cause de la grève. En s'appuyant sur une rhétorique invitant à la victimisation (« *on nous vole* »), conjuguée à un argument émotionnel fondé sur une comparaison (« *Il n'y a plus de différence entre les bêtes et nous* »), le Vieux a recours au pathos : il suscite la colère et l'indignation comme moyen oratoire, en voulant ainsi fournir quelques éléments de persuasion en faveur de la grève.

Dans la deuxième partie, il évoque l'exemple historique de la grève de 1938 ainsi que ses conséquences tragiques (« *des morts de notre côté* »). L'exemple historique permet au Vieux de porter à l'attention du public les risques que peut faire encourir la grève.<sup>676</sup>

Enfin, loin de vouloir trancher entre les raisons d'enclencher une grève (une injustice et une discrimination révoltantes) et celles de s'abstenir (les risques encourus), le Vieux se propose d'offrir plutôt les règles pour en débattre. Son discours est une apologie de la délibération démocratique : voter pour ou contre la grève est

---

<sup>674</sup> Carl Jung insiste sur l'universalité de l'archétype du « vieux sage ». Louis-Vincent Thomas confirme cette hypothèse dans son article sur « la vieillesse en Afrique ». L'article étudie la place des vieillards dans la société africaine et soutient la thèse que la société « négro-africaine traditionnelle est gérontocratique ». Pour étayer sa thèse Thomas emprunte en effet la terminologie de Jung notamment dans la discussion qu'il consacre au sujet du « mythe comme archétype ». Thomas Louis-Vincent, « La vieillesse en Afrique noire », *Communications* 37, 1983. Le numéro est intitulé « Le continent gris. Vieillesse et vieillissement. » p. 69-87.

<sup>675</sup> Pour la définition du genre du discours délibératif, voire la. Note 595.

<sup>676</sup> Je m'appuie ici sur le numéro 16 de la revue *Argumentation et analyse du discours* consacré entièrement à la question de l'exemple historique. Paola Paissa insiste dans son article introductif sur le rôle rhétorique que peut avoir l'exemple historique dans la délibération. Elle souligne entre autres la manière dont le recours à un exemple historique peut orienter une façon de voir et de penser par rapport à des faits et à des événements actuels dans une situation de délibération entretenue par des locuteurs appartenant à un patrimoine mémoriel commun. Paola Paissa, « Introduction : l'exemple historique dans le discours – enjeux actuels d'un procédé classique », *Argumentation et Analyse du Discours* 16, 2016. URL : <https://aad.revues.org/2204>

une décision politique conséquente qui nécessite un échange verbal auxquels certains vont prendre part (« *Des hommes sont venus avant moi (...) d'autres vont suivre* ») mais qui appelle la réflexion de tous (« *mais avant, il faut réfléchir* »).

Pourtant, tout le monde ne voit pas les choses du même œil que le Vieux :

*Tiémoko, de la salle, lui coupa la parole :  
C'est nous qui faisons le boulot, rugit-il, et c'est le même que celui des Blancs. Alors, pourquoi ont-ils le droit de gagner plus ? Parce qu'ils sont des Blancs ? Et quand ils sont malades, pourquoi sont-ils soignés et pourquoi nous et nos familles avons-nous le droit de crever ? Parce que nous sommes des Noirs ? En quoi un enfant blanc est-il supérieur à un enfant noir ? En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir ? On nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges ! La machine que nous faisons marcher, la machine, elle, dit la vérité : elle ne connaît ni homme blanc, ni homme noir. Il ne sert à rien de contempler nos feuilles de paie et de dire que nos salaires sont insuffisants. Si nous voulons vivre décemment, il faut lutter.<sup>677</sup>*

Interrompant le discours de Mamadou Keïta (« *lui coupa la parole* »), Tiémoko transgresse un code social (manque de respect à un Vieux). Visiblement, l'homme n'accepte pas les règles du discours proposées par le Vieux. Sa parole ne se donne pas comme une réflexion partagée mais comme une affirmation qui caractérise les discours de meetings politiques, situations de communication à très fort potentiel polémique.

Tiémoko déclenche en effet la polémique par le recours au pathos. Celui-ci s'exprime par une violente prise de parole (interrompt son opposant), par la véhémence expressive du visage (« *rugit-il* ») et du corps (« *se leva, sa figure bestial projetée en avant [et plus loin] Tiémoko ressemblait à une bête féroce prête à charger* »<sup>678</sup>) qui accompagne la parole.

Inscrivant les émotions dans son discours, Tiémoko se veut une voix d'opposition que la passion violente radicalise et exacerbe. La délibération prend donc la forme d'un débat polémique, genre discursif qui permet à Tiémoko de produire un effet de foule. Dans son *Apologie de la polémique* (2014), Ruth Amossy montre en effet comment l'inscription des émotions dans le discours permet aussi bien de

<sup>677</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 23-4.

<sup>678</sup> Il faut noter au passage que cette description intimidante de Tiémoko, assimilé à une « *bête féroce* », est bien compatible avec un processus d'ensauvagement que le meneur cherche à déclencher auprès de la foule pour la constituer. Je montrerai plus loin comment cette image bestiale de Tiémoko intervient dans la construction de sa propre identité discursive et sociale.

radicaliser l'opposition que d'interpeller fortement les participants en donnant au débat polémique « un élan qui se veut contagieux. »<sup>679</sup>

S'immisçant dans le « nous » du groupe, Tiémoko construit un ethos collectif de porte-parole de la communauté, celui qui se croit être le mieux placé pour définir verbalement les problèmes qui se posent à la communauté ainsi que la solution nécessaire.

Mamadou Keïta et Tiémoko ont en commun le fait de percevoir l'auditoire comme force de travail en même temps que victime d'une injustice, image qui correspond à l'objectif de ce meeting politique. Les deux orateurs divergent néanmoins sur plusieurs aspects fondamentaux.

Chez Keïta, l'identité des « bourreaux » est reléguée au deuxième plan, elle s'efface à travers l'impersonnel : « *on nous vole* ». Ce faisant, le Vieux cherche à mettre tout le poids de son discours sur la responsabilité qui incombe aux cheminots de trouver une solution appropriée à leurs problèmes socio-professionnels.

Chez Tiémoko, l'identité des « bourreaux » fait partie constitutive de son discours. En désignant les problèmes – travail égal salaire inégal, iniquité de traitement des salariés – il pointe du doigt les responsables en liant l'effet de la discrimination au travail à sa cause : la discrimination raciale appliquée par les employeurs blancs. Si l'ouvrier, selon Marx<sup>680</sup>, est sa force de travail, sa marque différentielle ne se résume pas ici à sa spécialisation mais à sa couleur de peau. À l'aide d'une rhétorique de polarisation, Tiémoko construit l'identité collective de l'auditoire composé de travailleurs noirs, victimes d'une exploitation, en l'opposant à l'identité collective d'un tiers : les employeurs et exploités blancs.

Défendant le principe de l'équité de traitement des salariés ainsi que le modèle « à travail égal, salaire égal », Tiémoko conforte son discours sur la raison idéologique de l'égalité. On peut dire avec Raymond Boudon que c'est la solidité de cette raison qui permet à l'orateur de susciter chez l'auditoire colère et indignation,

<sup>679</sup> Pour la place du pathos dans la polémique, je renvoie au chapitre 5 « Rationnalité et/ou passion... » chez Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, 2014, et notamment au sous-chapitre « La passion ne produit pas la polémique, mais elle l'exacerbe », p. 151-2.

<sup>680</sup> Selon Marx, « ce que l'ouvrier vend, ce n'est pas directement son travail, mais sa force de travail dont il cède au capitaliste la disposition momentanée. », *Salaires, prix et profits*, Paris, M. Giard & É. Brière, libraires-éditeurs, 1912, p. 54. Texte en ligne : <http://entremonde.net/IMG/pdf/CAHIERS02-Livre.pdf>

des sentiments moraux d'injustice. Ceux-ci fondent la visée persuasive de son discours et rend possible le consensus.<sup>681</sup> Prenons par exemple l'énoncé suivant :

*C'est nous qui faisons le boulot, rugit-il, et c'est le même que celui des Blancs. Alors, pourquoi ont-ils le droit de gagner plus ? Parce qu'ils sont des Blancs ?*

Pour susciter un sentiment d'injustice, Tiémoko formule son argumentation sous la forme d'un syllogisme qui s'appuie sur la prémisse majeure – ici tacite – de l'égalité : à travail égal, salaire égal. La prémisse mineure se réfère à un fait avéré – les Noirs font le même travail (voire plus) que les Blancs. Il s'ensuit (conclusion implicite à laquelle doit parvenir la foule) que les Noirs et les Blancs méritent le même salaire.

La question rhétorique « *pourquoi ont-ils le droit de gagner plus ?* » a une double fonction. Premièrement, de constater l'écart entre l'être (salaire inégal) et le *devoir-être* (salaire égal) : la règle de justice sur laquelle s'appuie le raisonnement est transgressée. Deuxièmement, de susciter une réaction auprès de la foule. L'efficacité argumentative de la question rhétorique relève de la connivence entre l'orateur et la foule. Connue de l'un et de l'autre, la réponse a la valeur d'un défi à la raison raciale des Blancs.<sup>682</sup> La question rhétorique « *parce qu'ils sont des Blancs ?* » sous-entend le raisonnement qui régit en justifiant le comportement discriminatoire des Blancs : « les Blancs se croient avoir le droit de gagner plus parce qu'ils sont Blancs ». En faisant émerger ce raisonnement sous-entendu à la surface, la question rhétorique entraîne colère et indignation tout en faisant des Blancs les responsables et la cible de contestation.

Tiémoko formule deux autres questions rhétoriques. Il s'attaque à l'inégalité dans la condition des malades et des enfants blancs et noirs. L'évocation des plus faibles de la société en tant que victimes de l'inégalité, choque le sentiment moral qui exige que les malades soient protégés et soignés et que les enfants puissent jouir de toutes les prérogatives de leur classe d'âge. Aussi, le discours sur les malades et les

---

<sup>681</sup> Selon Raymond Boudon, « le côté transsubjectif – [=le fait qu'on exprime normalement un jugement de valeur sous une forme impersonnelle ('c'est bien') plutôt que personnelle ('je crois que cela est bien')] témoigne du fait qu'on ne peut se persuader de sa validité que si on le perçoit comme fondé sur des raisons dont un individu quelconque devrait normalement reconnaître la solidité », p. 24.] – constitutif de tout jugement moral explique que le « sentiment » de justice, si bien nommé, puisse à la fois comporter une forte composante affective et tout uniment s'appuyer sur des raisons dépassant l'individu qui l'éprouve. » Voir son article sur « la logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, « Argumentation et sciences sociales », 1994, p. 49.

<sup>682</sup> Voir l'article « question rhétorique » dans *Le Dictionnaire de l'argumentation* de Christian Plantin, p. 549.

enfants relie le problème des conditions de travail à un contexte social plus large en posant que l'iniquité dans le monde du travail relève de l'iniquité ambiante dans la sphère coloniale dans son ensemble.

Les questions rhétoriques interpellent ainsi la foule en donnant au discours de l'orateur l'apparence d'un dialogue. Le discours entend produire des réactions, des exclamations, des prises de parole spontanée. Celles-ci génèrent l'effet de la suggestion/imitation/contagion qui interagit dans la formation de la foule. Les questions successives créent une surenchère émotionnelle qui monte en spirale et dont le paroxysme est atteint quand le discours passe de la forme interrogative à la forme affirmative.

Le point d'exclamation dans l'énoncé « *on nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges !* » souligne le passage symbolique, guidé par l'orateur, de l'obscurité du mensonge à la lumière de la vérité. Le « *on vous dit* » s'oppose désormais à « je [Tiémoko] vous dis ». L'énoncé confère ainsi à Tiémoko l'image d'un homme de vérité qui fonde sa légitimité de leader politique sur le fait même de prononcer la vérité, dissimulée jusque-là derrière les paroles mensongères des Blancs, désignés par le « on ».

L'énoncé, enfin, qu'« *il ne sert à rien de contempler nos feuilles de paie et de dire que nos salaires sont insuffisants* » s'efforce de détourner l'attention de la foule du discours de Vieux en arguant, implicitement, que le Vieux n'est pas assez combatif car il ne propose qu'une action verbale, celle de la protestation passive, en lieu d'une action susceptible de changer la situation. Tiémoko soutient ainsi un argument fallacieux prononcé avec l'intention de prendre l'avantage sur le Vieux dans le débat sur la grève. Prenant une position polémique, Tiémoko conteste l'utilité de la parole délibérative par l'argument de l'homme de paille. Si Tiémoko réitère la position de son opposant, le Vieux, c'est pour la présenter comme une parole de plainte inefficace et sans conséquence, à laquelle se substitue la nécessité de la lutte – présentée par Tiémoko comme une évidence sur laquelle il ne convient pas de délibérer.

La production de l'effet de foule atteint son stade final dans l'argument « *si nous voulons vivre décemment, il faut lutter.* » Établissant un rapport de causalité entre « *lutter* » et « *vivre décemment* », Tiémoko laisse croire que le programme d'action qu'il propose est autant possible que bénéfique tout en écartant les

conséquences néfastes qui peuvent en résulter, y compris celles évoquées dans le discours du Vieux.

Le discours se construit au fur et à mesure de l'image discursive (ethos) de son énonciateur, celui d'un meneur de foule. Et si Tiémoko s'impose comme meneur c'est qu'il sait mieux que le Vieux adapter son discours à l'auditoire dans lequel il reconnaît les traits d'une foule en formation. Fondée sur une « logique morale », (Raymond Boudon) la passion rhétorique du discours produit sur la foule un effet foncièrement suggestif qui lui permet désormais de « se lancer avec une irrésistible impétuosité »<sup>683</sup>, comme dirait Le Bon, vers l'accomplissement de la lutte par la grève :

*Oui, la grève, la grève ! Hurla la salle, poings levés. De la salle à la courette, de la courette aux rues avoisinantes, il n'y avait plus qu'une seule voix : la grève. (...) Le désordre allait croissant. Une sourde rumeur envahit la salle qui soudain parut plus petite. On n'écoutait plus personne, on criait tout simplement (...) Dehors aussi la foule s'échauffait et par la porte et les fenêtres déferlait un grondement confus. Un mot, toutefois, revenait sans cesse : la grève. Dans la rue, les miliciens ajustaient leurs nerfs de bœuf et les soldats manipulaient leurs armes. Les officiers, inquiets, surveillaient la masse en ébullition.*<sup>684</sup>

L'énoncé « *Oui, la grève, la grève !* », n'est pas seulement une affirmation déclarative. L'auditoire témoigne une vive approbation à la parole du locuteur, il est en état d'extase. Il est transporté hors de soi et, n'étant plus à l'écoute, il veut passer à l'acte. L'effet suggestif est particulièrement efficace, le narrateur le démontre par la représentation de la voix qui passe en vitesse d'un espace à l'autre « *de la salle à la courette, de la courette aux rues avoisinantes* ». La formation de la foule est soulignée davantage par une agitation contagieuse qui s'empare de tout un chacun. « *Le désordre allait croissant* », « *on criait tout simplement* », « *la foule s'échauffait et par la porte et les fenêtres déferlait un grondement confus* », on reconnaît les symptômes d'une foule en formation tels qu'ils sont précisés par les « psychologues ». « Évanouissement de la personnalité consciente [« *il n'y avait plus qu'une seule voix* »], orientation par voie de suggestion et de contagion des sentiments et des idées dans un même sens [« *la grève !* »], tendance à transformer immédiatement en acte [« *la foule s'échauffait* »]. »<sup>685</sup>

<sup>683</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 14.

<sup>684</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 24-25.

<sup>685</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 14.

L'individu qui compose la foule n'est plus lui-même, il devient « un automate que sa volonté ne guide plus. »<sup>686</sup> Si Tiémoko investit toute la passion (et la raison) rhétorique pour mobiliser la foule en vue d'une adhésion enthousiaste à l'action de grève, il n'en reste pas moins que son discours fait déferler la violence. Bien qu'elle ne soit pas encore exercée, on peut la sentir dans l'air à travers le dispositif des soldats à bout de nerfs.

Pour conclure, la foule se forme au fur et à mesure du discours de Tiémoko qui se construit en même temps un ethos discursif de « meneur ». Le discours, de grande puissance suggestive, suscite l'adhésion de la foule étant prête à passer à l'acte, la violence est dans l'air. Il faut signaler toutefois que même si la thèse de Tiémoko consiste à mettre en cause l'utilité de la délibération, il n'en reste pas moins que le discours qu'il soutient respecte les règles du genre du discours délibératif : Tiémoko s'en tient à une rhétorique de *dissensus* qui se développe en constituant un débat conflictuel. Aussi violent soit-il, il atteste du fondement démocratique sur lequel repose la délibération sur la grève. Tiémoko se permet d'interrompre une voix qui représente l'autorité en se posant comme son opposant. Cela marque la liberté de l'expression dans une société qui autorise la dissension, la dispute, la controverse et la contestation. Si le débat polémique s'avère être ainsi le mieux placé pour représenter l'esprit démocratique « c'est que dans sa virulence et ses excès mêmes, il permet aux participants de partager le même espace sans recourir à la violence physique – et cela, jusque dans les cas de dissension profonde où les prémisses sont trop différentes pour autoriser un partage de la raison. »<sup>687</sup>

Ici se révèle une différence importante entre la foule chez Sembène et la foule de Zola. Les règles de la délibération l'emportent sur la pulsion violente, cathartique, qui dirige la foule. Celle-ci se contient devant l'autorité du « doyen ». En effet, le Vieux maîtrise la foule et sait l'apaiser. Son contre-discours renforce sa position de départ.<sup>688</sup> Qui plus est, ce qui attire désormais son attention c'est la formation des

<sup>686</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 14.

<sup>687</sup> Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, p. 14.

<sup>688</sup> « Je n'ai pas dit que j'étais contre la grève. J'ai dit seulement qu'une décision de cette importance n'a pas encore été prise ici et qu'il fallait réfléchir. Moi, votre doyen, je n'ai jamais vu ça chez nous. Votre enthousiasme me fait peur. Ce qu'il faudrait aujourd'hui c'est qu'Ibrahima Bakayoko soit parmi nous. (...) Souvenez-vous, la dernière fois il nous a parlé des briseurs de grève.... » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 26).

cheminots en foule : « *moi, votre doyen, je n'ai jamais vu ça chez nous. Votre enthousiasme me fait peur.* »<sup>689</sup>

Mamadou Keïta se réclame de son statut social de doyen pour conférer autorité à son observation et en garantir la pertinence. L'énoncé « *votre enthousiasme me fait peur* » anticipe le danger que présente pour lui une grève gérée par les caprices de la foule. L'énoncé « *ce qu'il faudrait aujourd'hui c'est qu'Ibrahima Bakayoko soit parmi nous* »<sup>690</sup> insiste, dans cet enchaînement argumentatif, sur l'urgence d'avoir un véritable leadership politique. L'énoncé « *souvenez-vous, la dernière fois il nous a parlé des briseurs de grève...* »<sup>691</sup> se donne à lire comme l'exemple d'un discours réfléchi, sans excès, complètement différent du discours populiste, démagogue – le premier projette de son locuteur l'image d'un leader politique, le deuxième, l'image d'un meneur de foule.

Comme pour confirmer la thèse du Vieux, Tiémoko interrompt de nouveau la parole de son opposant. L'énoncé « *on s'occupera des renégats [briseurs de grève] !* » exprime justement la différence entre un discours modéré à travers lequel se profile une image de leader politique ayant le sens de responsabilité par rapport à son peuple, et un discours qui exploite les sentiments et les réactions de la foule en vue d'une admiration spontanée vis-à-vis du locuteur. L'effet suggestif ne tarde pas à se produire sur les suiveurs (« *ses partisans se levèrent de leur banc.* »<sup>692</sup>) Mais tout compte fait, la foule maintient le cadre générique et institutionnel de la délibération se déroulant conformément aux règles du discours polémique. Konaté, le secrétaire rappelle Tiémoko à l'ordre pour que les cheminots puissent passer au vote (« *Après cela, plus personne ne put parler. On passa au vote (...)* »<sup>693</sup>).

#### **4.2. LE DISCOURS DE ET SUR LA VIOLENCE DE LA FOULE DANS LES BOUTS DE BOIS DE DIEU**

Les analyses argumentatives qui précèdent insistent sur l'inscription de la psychologie des foules chez Zola et chez Sembène. L'intertextualité entre les deux romans s'affirme donc dans la scénographie des foules psychologique. Elle s'affiche tout particulièrement dans la formation de la foule dans le cadre général d'un meeting

<sup>689</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 26.

<sup>690</sup> *Ibid.*

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> *Ibid.*

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 27.



politique inaugurant la grève ouvrière. Au plus près du texte, des liens intertextuels se resserrent davantage sur le mode, plus subtil, de l'allusion littéraire.<sup>694</sup> Je pense notamment au rôle joué par la figure des traîtres évoquée tout à la fin de l'enchaînement argumentatif.<sup>695</sup> Dans *Germinal* (« *Notre défaite est certaine, si des lâches descendent demain [aux mines]* ») et dans *bouts de bois de Dieu* (« *on s'occupera des renégats !* »), le cas des briseurs de grève permet au locuteur d'évoquer le topos de la haute trahison, crime de lèse-majesté. En construisant dans le discours la figure de l'ennemi intérieur, Étienne et Tiémoko assignent aux ouvriers la mission de se faire justice en l'éliminant.

Dans *Germinal*, l'argument explosif de la trahison pousse la foule à la violence.<sup>696</sup> La raison et la parole n'ayant plus cours, le meneur perd complètement le contrôle sur la foule qu'il a constituée, l'interaction arrive alors à ses fins.<sup>697</sup> Ainsi, le meneur lui-même est pris dans l'engrenage qu'il a déclenché.

À contrario, chez Sembène, l'argument de la trahison souligne les limites respectées de la délibération, elle se développe dans le cadre générique de la polémique entre un leader politique responsable et réfléchi (Keïta le Vieux) et un « meneur » démagogue (Tiémoko) qui cherche à attiser les sentiments contre l'ennemi extérieur à l'image des Blancs et contre l'ennemi intérieur, les briseurs de grève. La violence qui caractérise le discours de Tiémoko aussi bien par le contenu, le ton, le langage corporel, que par l'action à laquelle il veut aboutir, est un défi au bon déroulement de la délibération. Pourtant, si chez Zola, la violence excède les limites de la délibération, chez Sembène, insistons sur ce point, la délibération l'emporte sur la poussée de la violence.

Le sujet des briseurs de grève va occuper les grévistes à Bamako dans les deux chapitres qui suivent. On découvre comment le « meneur », Tiémoko, réfléchit,

<sup>694</sup> Et cela sans prendre en compte les différents renvois intertextuels qui relèvent des figures de style et de rhétorique, des techniques narratives (narrateur réaliste-omniscient), de la mise en scène de l'argumentation (enchaînement argumentatif), des genres de discours (direct et discours à la troisième personne), de la teneur idéologique marxiste... tout cela rapproche considérablement le narrateur chez Sembène du narrateur de Zola.

<sup>695</sup> On peut penser aussi au rôle accordé au Vieux dans les deux romans. L'un (Keïta) remplit son rôle social, l'autre (Bonnemort) le trahit.

<sup>696</sup> Le lendemain, la foule zolienne se précipite aux fosses pour régler les comptes avec les traîtres.

<sup>697</sup> « *On l'applaudit furieusement à son tour, et dès lors Étienne lui-même fut débordé. (...) C'était le coup de folie de la foi, l'impatience d'une secte religieuse, qui, lasse d'espérer le miracle attendu, se décidait à le provoquer enfin. Les têtes, vidées par la famine, voyaient rouge, rêvaient d'incendie et de sang, au milieu d'une gloire d'apothéose, où montait le bonheur universel. (...) Camarades ! Camarades ! répétait Étienne épuisé, enroué à vouloir obtenir une minute de silence, pour s'entendre définitivement.* » (Émile Zola, *Germinal*, p. 560 et p. 562.)

comme Étienne, au rôle qu'il faut accorder à la violence dans le mouvement de la lutte ouvrière. Étienne est de plus en plus séduit par la violence, alors que Tiémoko l'exclut complètement de son champ des possibles, il renonce à la violence comme moyen de régler les problèmes dans la cité. Tiémoko voudrait créer un tribunal qui arbitrera le litige de la trahison. Une institution sociale légitime prendra alors la place des groupes de « *commando* » qu'il envoyait jusqu'ici pour punir les traîtres par la sanction habituelle de la bastonnade.

« *Non* », dit-il à l'assistance du tribunal créé, « *frapper n'est pas une solution !* » Tiémoko ne doute pas de l'efficacité de la sanction mais de son éthique sociale. « *D'accord* », dit-il à son cousin dans une autre occasion, « *ils n'ont pas repris. Mais est-ce un résultat d'avenir ?* »<sup>698</sup> Et quand son cousin, Sadio, lui demande pourquoi est-il « *si attaché à ce jugement ?* » Tiémoko se justifie par la nécessité de franchir « *une étape qui nous permettra de ne plus avoir à frapper.* »<sup>699</sup>

Sadio, qui est le fils de l'accusé, a du mal à imaginer son « *père, là, devant tout le monde et chacun l'insultant, le couvrant d'opprobre !* » Il « *aimerait mieux mourir que d'assister* » à ce procès. Pour Tiémoko, « *il ne s'agit pas de mourir, cousin. Il s'agit de gagner. Il s'agit de faire quelque chose de propre et de le faire en hommes.* »<sup>700</sup>

Tiémoko étaye son argumentation sur l'opposition entre l'échange verbal et l'échange physique. À la pratique de la violence physique, Tiémoko préfère désormais celle d'une parole qui prend la forme du discours judiciaire. L'argument repose sur un topos sous-jacent : la parole fait l'homme, la violence le disqualifie. Pour être digne du nom d'homme, l'homme doit renoncer à toute forme de violence physique. Le genre du discours judiciaire représente ici la société africaine de l'avenir, telle que Tiémoko l'imagine. Le narrateur décrit ainsi la mise en scène du procès :

*pour tous ceux qui étaient présents, dans la salle ou sur l'estrade, c'était la première fois qu'ils participaient à un jugement (...) Tout se brouillaient en eux, seule la nouveauté d'avoir à prendre eux-mêmes une décision de ce genre aiguësait leur curiosité. Pour beaucoup, cela signifiait aussi la première possibilité de jouer un rôle « d'homme », leur rôle d'homme.*<sup>701</sup>

<sup>698</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 139.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>701</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 128.

Le narrateur établit un lien entre la libre-arbitre (« *prendre une décision* ») et l'état de l'homme. On retrouve ici les deux conditions qui, à la suite de Descartes, distinguent l'homme de l'animal, la civilisation de la sauvagerie : l'homme est doué de la parole et de la raison et dispose du libre arbitre. Cette séquence descriptive a une forte dimension argumentative. Dire que le procès « *signifiait pour beaucoup la première possibilité de jouer un rôle d'homme, leur rôle d'homme* » présuppose que jusqu'à maintenant les cheminots n'ont pas joué leur rôle d'hommes. Ce présupposé permet d'inférer sur l'importance symbolique que le narrateur accorde au procès, celle d'un évènement charnière : soumise autrefois à la loi du plus fort, la cité repose désormais sur les principes de la responsabilité citoyenne et du libre arbitre et est gérée par un code pénal appliqué par la parole judiciaire.

On voit ainsi les différences s'aiguiser entre la société des mineurs chez Zola et celle des cheminots chez Sembène, la première se régresse à l'état de nature, la dernière progresse à l'état de société.

On voit aussi les divergences entre les deux sociétés s'affirmer à travers la convergence intertextuelle. Le thème de la violence s'avère en effet un axe central autour duquel se constitue le jeu de miroirs entre les deux textes. L'identité collective de la foule se construit par la thématique de la violence, le narrateur zolien renforce les liens au point où il crée une équation : foule = race-ouvrière = violence sauvage. En revanche, le narrateur de Sembène s'efforce de rompre cette même équation. Pour défendre concrètement cette hypothèse, je me propose d'étudier la manière dont l'image de la foule est modifiée selon qu'elle exerce trois pratiques différentes de violence : révolutionnaire, vengeresse et non-violente.

#### **4.2.1. FOULE ET VIOLENCE RÉVOLUTIONNAIRE**

Le premier chapitre du cycle Thiès situe le lecteur au deuxième jour de la grève. Si les ouvriers se rendent, comme tous les jours, au dépôt de travail ce n'est pas pour travailler mais pour manifester qu'ils ne travaillent pas.<sup>702</sup> Le narrateur décrit l'affluence qui s'agrège le matin devant le portail, personne ne le franchit. Il rapporte également dans un discours direct les dialogues entre des ouvriers. Ces derniers dévoilent leurs désaccords au sujet de la grève (est-elle vraiment nécessaire ? a-t-on bien choisi le moment opportun pour la déclencher ?) Tous leurs différends s'effacent

---

<sup>702</sup> Et sans doute pour installer un piquet de grève.

toutefois au moment de l'arrivée des forces armées. L'intervention des soldats soude en effet les grévistes désignés désormais comme « foule ».

*Mais à cet instant, un bruit que l'on entendait depuis un moment et qui soudain s'amplifia fit taire leur querelle. Toutes les têtes se tournèrent. Dans un roulement de pas, un heurt de métal, la troupe arrivait par la grande route. Au-dessus des rangs serrés on voyait luire, telle une herse renversée, l'acier des baïonnettes qui reflétaient les rayons du soleil (...) Les hommes tournaient en rond, se rassemblaient comme les bêtes d'un troupeau apeuré que l'on mène vers un piège. Les soldats se déployèrent en tirailleurs, s'intercalant, l'arme à la main, entre les grilles du dépôt et la masse des ouvriers – voilà les délégués ! cria soudain Bachirou (...). À la vue des responsables, la foule parut oublier son angoisse, les visages se détendirent, les poings fermés s'ouvrirent. (...) Ce fut Samba N'Doulougou (...) qui se reprit le premier. D'un bond, il sauta aux épaules de Boubacar : – Vive la grève ! cria-t-il, perché sur le dos de son compère et il commença à haranguer la foule en bambara. Alors les soldats chargèrent. La mêlée fut immédiate : coups de crosses, coups de pointes, coups de godasses dans les tibias, bombes lacrymogènes. Les cris de rage, de colère, de douleur, faisaient une seule clameur qui montait dans le ciel du matin. La foule reculait, se scindait en tronçons terrifié, se regroupait, oscillait, vacillait, reculait encore. Dieynaba la marchande avait ameuté les femmes du marché. Telles des amazones, elles arrivèrent à la rescousse armées de bâtons, de barres de fer, de bouteilles. Du passage à niveau, Magatte et les apprentis avaient ouvert un véritable barrage de cailloux. Tout ce qui pouvait être ramassé volait en l'air. L'officier qui commandait le détachement n'avait plus son casque et son front saignait. Un soldat fut pris par un groupe d'ouvriers : on l'entendit hurler. La mêlée était partout à la fois.<sup>703</sup>*

Le connecteur « *mais* » (« *mais à cet instant...* ») signale un tournant dans la scène. Le scénario des ouvriers qui causent politique cède la place à la mise en scène d'une foule psychologique. Le narrateur construit l'identité collective de la foule au moyen de la métaphore des bêtes encerclées avant d'être envoyées à l'abattoir. Le narrateur présente la scène à partir du point de vue des grévistes. Produit par l'image sonore (« *un heurt de métal* ») et par l'usage d'un verbe de perception (« *...reflétaient les rayons du soleil* »), l'effet « point de vue » (Rabatel) fait monter la tension de la scène et suggère que l'affrontement est inévitable.

La métaphore des « *hommes tournant en rond, se rassemblaient comme les bêtes d'un troupeau apeuré...* » représente la phase de transition où les grévistes passent d'un état de groupe à un état de foule. Dès lors, on retrouve tous les constituants scénographiques d'une foule « psychologique » en marche : le rôle

<sup>703</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 43-46.

suggestif, verbal et corporel, du meneur Samba N'Doulougou<sup>704</sup> ; l'expression d'une unité psychologique<sup>705</sup> ; l'attitude provocante des femmes qui, quand la foule « *reculait* », lui redonnent de la vigueur en la repoussant en avant.

La foule zolienne préfigure ici en filigrane la foule de Sembène. La confrontation entre les grévistes et les soldats, la description du dispositif répressif des soldats, les femmes qui repoussent la foule reculée, jusqu'au petit détail du capitaine qui perdant son casque et son sang à la suite d'un jet de cailloux.<sup>706</sup> Pourtant, ces ressemblances mettent en relief une différence importante : si la violence dans le texte zolien est incitée par la foule, chez Sembène le recours à la violence passe pour un acte de légitime défense.

Pour démontrer comment la légitimité est accordée à la violence, lisons comment

*« Samba N'Doulougou racontait à sa manière l'assaut des tirailleurs en mimait la façon dont il avait arraché à un soldat une grenade lacrymogène pour la réexpédier à son propriétaire un instant plus tard. Le gros Boubacar suivait d'un œil ravi la mimique de son copain, tandis qu'un filet de sang qui contournait son oreille droite et descendait le long du cou achevait de sécher. »*<sup>707</sup>

Décrivant « *à sa manière l'assaut des tirailleurs* », Samba N'Doulougou donne de lui l'image héroïque d'un résistant qui vient d'accomplir un acte de bravoure remarquable. Cette image relève aussi bien de la fermeté qu'il exprime devant le danger que du respect des règles de la légitime défense : il réussit à tourner l'arme de l'adversaire contre lui. La représentation des grévistes agissant en état de légitime défense est constitutive de la mise en scène du meeting syndicaliste qui, à la suite de l'affrontement avec les soldats, se réunit pour évaluer ses dégâts. Le témoignage de Samba N'Doulougou, présenté à titre anecdotique, a l'importance d'inscrire la violence exercée par la foule dans la même continuité discursive, celle qui voit dans la

<sup>704</sup> « D'un bond, il sauta aux épaules de Boubacar : – Vive la grève ! cria-t-il, perché sur le dos de son compère et il commença à haranguer la foule en bambara. » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 46).

<sup>705</sup> « Les cris de rage, de colère, de douleur, faisaient une seule clameur qui montait dans le ciel du matin. » (*Ibid.*, p. 46).

<sup>706</sup> Dans *Germinal*, la foule se présente au Voreux pour installer un piquet de grève. Elle veut éviter la descente des mineurs belges (Borains) que la Régie a fait venir pour remplacer les mineurs locaux en grève. Le chapitre 5 de la sixième partie du roman décrit la scène de l'affrontement mortel entre la foule et les soldats : « Sous cette rafale de pierres, la petite troupe disparaissait (...) Que faire ? L'idée de rentrer, de tourner le dos, empourpra un instant le visage pâle du capitaine ; mais ce n'était même plus possible, on les écharperait, au moindre mouvement. Une brique venait de briser la visière de son képi, des gouttes de sang coulaient de son front. Plusieurs de ses hommes étaient blessés. » (Émile Zola, *Germinal*, p. 830.)

<sup>707</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 48.

grève comme dans la violence des expressions différentes de la même révolte : la révolte prolétaire. Cette violence prolétarienne s'exerce par opposition aux forces oppressives de l'autorité. L'expression de la violence est ainsi légitimée à titre de résistance, d'opposition indignée devant l'hostilité des forces de l'ordre.<sup>708</sup> Cette forme molle de violence révolutionnaire, est encore bien différente de sa version stratégique, anarchique, à laquelle certains intellectuels accordent une justification morale pour relier violence et révolution.<sup>709</sup>

#### 4.2.2. FOULE ET VIOLENCE VENGERESSE

Pour réprimer la grève, l'administration coloniale coupe l'eau et interdit la vente des produits alimentaires aux familles des grévistes. Si les hommes ont décidé la grève et la gèrent depuis la maison du syndicat, les femmes sont celles qui sont en première ligne de la lutte ouvrière sur le terrain.

Les quatre premiers chapitres du cycle sur Dakar s'occupent notamment de l'effort des femmes pour subvenir aux besoins des leurs. Le récit procède en trois étapes :

1/ description de la pénurie dans la concession de N'Diayène et tentatives des femmes de trouver des solutions pour fournir des vivres. Face à la famine qui sévit, elles sont poussées, faute d'alternative, à des actions illicites. Par exemple, elles ne paient pas le porteur d'eau, elles égorgent le bœuf du voisin.

2/ Description de la violence qui éclate quand les forces de l'ordre sont envoyées pour appliquer la loi en réclamant le bœuf volé.

3/ La négociation avec la police pour libérer l'accusée et pour rétablir l'ordre est suivie d'un tragique dénouement. La représentation de la violence est ainsi strictement liée à l'action féminine, et ce sont notamment elles<sup>710</sup>, beaucoup plus que les hommes, qui paient de leur vie le prix de la grève.

---

<sup>708</sup> Cette opposition est encore démontrée par le décompte asymétrique des morts, d'abord, par les dirigeants syndicaux (« *Huit morts et des quantités de blessés, hommes, femmes, apprentis.* »), ensuite, par la direction de la Régie « *Des blessés ? Oui, il y a en a quelques-uns, je ne sais pas le nombre exact...Des morts ? Non, pas de morts, d'ailleurs les soldats avaient pour consignes de les effrayer seulement* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 56-7).

<sup>709</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Georges Sorel fait l'apologie de la violence prolétarienne dans son texte influent *Réflexions sur la violence*, Genève, Paris, Entremonde, 2013 [1908]

<sup>710</sup> Les enfants aussi.

#### 4.2.2.1. PREMIER CYCLE DE VIOLENCE

Le premier affrontement avec les forces de l'ordre est donc suivi de la décision de Ramatoulaye d'égorgier le bélier qui envahit la courette de la concession. La viande de ce bélier, qui appartient à son frère El Hadji Mabigué, est destinée à nourrir les vingt *bouts de bois de Dieu*<sup>711</sup> sous la charge de sa responsabilité. Mais Ramatoulaye n'aurait pas égorgé le bélier si son frère avait accepté de se porter garant auprès de Hadramé le commerçant pour leur permettre d'acheter du riz.<sup>712</sup> La police est envoyée à la concession pour réclamer le bélier volé.

La réaction de Ramatoulaye face à l'officier (« *L'officier de police voyant briller devant lui ces gros yeux blancs [de Ramatoulaye] où flambait la colère, se sentant bravé, commençait, lui aussi à s'échauffer.* »<sup>713</sup>) surprend tout le monde. L'image de Ramatoulaye, courageuse et combative, est renforcée par opposition à la « *panique* » qui s'empare des autres femmes ainsi qu'au comportement habituel de la femme, « *simple, sociable, douce* ». <sup>714</sup> La description de l'image changée, pleine de colère, de Ramatoulaye, fait comprendre au lecteur la gravité de la situation et permet au narrateur d'établir un lien de causalité entre sa colère et la famine qui sévit dans son foyer.<sup>715</sup> Cette image active le scénario d'une mère qui s'attache avec acharnement au défi de défendre la vie de ses petits. À première vue, la violence qui suit prend l'apparence d'une légitime défense. Pourtant, quand l'affrontement entre les femmes et les policiers s'achève et le calme revient, le narrateur met en scène un dialogue qui dément cette première apparence :

*Et Bineta, ta « rivale » n'a pas sa pareille ! Tu sais ce qu'elle a fait ? Il y en avait un qui était tombé et pendant qu'on le tenait, elle lui tordait le...il hurlait, il fallait l'entendre ! Et puis Mame Sofi m'a dit : « Pisse lui dans la bouche à ce cochon ! »*

<sup>711</sup> Une note de page de l'auteur précise qu'« *une superstition veut que l'on compte des 'bouts de bois' à la place des êtres vivants pour ne pas abrégier le cours de leur vie.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 72).

<sup>712</sup> Vers la fin du quatrième chapitre du cycle, Ramatoulaye lie elle-même l'égorgement du bélier au manque de fraternité et de solidarité qu'elle aurait voulu ressentir d'un membre de sa communauté, surtout quand celui-ci est son frère, à l'égorgement du bélier, pour régler ses comptes avec lui. L'égorgement prend alors le sens d'un acte de vengeance et de contestation : « *ce que j'ai fait à son Vendredi [le non du bélier], je suis prête à le refaire. Ces gens-là ne sont ni des parents, ni des amis, ils sont prêts à lécher le derrière des toubabs pour avoir des médailles, tout le monde le sait.* » (Ousmane Sembène, *Ibid.*, p. 197.)

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>714</sup> Elles ne « *reconnaissent plus leur compagne, habituées qu'elles étaient à la voir simple, sociable, douce avec les enfants* » (*Ibid.*)

<sup>715</sup> « *D'où lui était donc venue cette force neuve, où était la source de cette force qui se déchaînait soudain ? (...) La réponse était simple comme elle l'était elle-même : dans les cuisines aux foyers éteintes* » (*Ibid.*, p. 122).

*J'ai essayé mais je n'y suis pas arrivée ! La honte m'a prise et j'ai bousculé Mame Sofi pour me dégager. Lui, il s'est sauvé, mais j'ai gardé sa chéchia. Tiens, la Voilà !<sup>716</sup>*

L'intertexte zolien se profile entre ces lignes. Dans *Germinal*, rappelons-le, les femmes se précipitent sur le corps mort de Maigrat, le commerçant complice, qui, en essayant d'échapper à la foule en rage, fait une chute mortelle :

*Après une minute de silence c'étaient les femmes qui se précipitaient, prises de l'ivresse du sang. – Il y a donc un bon Dieu ! Ah ! cochon, c'est fini ! Elles entouraient le cadavre encore chaud, elles l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur vie sans pain. (...) Mais les femmes avaient à tirer de lui d'autres vengeance. (...) Toutes cherchaient un outrage, une sauvagerie qui les soulageât. On entendit la voix aigre de la Brûlé. – Faut le couper comme un matou ! (...) Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille, écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s'y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu'elle agita, avec un rire de triomphe : – Je l'ai ! je l'ai ! Des voix aiguës saluèrent d'imprécations l'abominable trophée.<sup>717</sup>*

Les femmes qui s'emparent d'un homme qu'elles traitent de « cochon », l'allusion au pénis coupé ou presque, l'incitation mutuelle des femmes qui radicalise la violence, le trophée, les multiples points d'exclamations qui accentuant l'effet dramatique sont autant d'éléments qui rapprochent les deux textes. Après le narrateur de Zola, celui de Sembène présente une vision d'agressivité féminine qui pousse la violence de foule à son paroxysme dramatique et psychologique.<sup>718</sup> Cette réécriture du texte-source chez Sembène charge la scène du sens axiologique de la vengeance comme forme d'exutoire de la colère par un excès de violence. Pourtant, autant le sadisme du trio Bineta-Mama Soufi-Houdia M'Baye ressemble à celui du trio La Maheude-La Mouquette-La Brulée, autant le texte marque la différence entre les deux collectivités :

*Ramatoulaye, elle, ne disait rien. Ces bavardages la gênaient, elle n'avait guère l'habitude de s'interroger sur ses pensées ou ses actes. Mais ce qu'elle avait fait ce jour-là l'étonnait et lui demeurait obscur.<sup>719</sup>*

<sup>716</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 174.

<sup>717</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 707-9.

<sup>718</sup> Susanna Barrows, dont je m'inspire pour ce développement, commente la scène chez Zola dans son ouvrage *Miroirs déformants*, p. 94.

<sup>719</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 174.



Le connecteur *mais* accorde à l'affaire du bélier et à la violence consécutive avec la police un statut évènementiel. Le *mais* accentue la faille entre la pratique de la violence et l'effet émotionnel qu'elle produit. L'effet du changement radical d'humeur, de l'habituel à l'inhabituel, accorde à l'expérience du jour sa dimension traumatisante. Ramatoulaye ne peut revenir à la normale comme si rien ne s'était passé. Elle a mauvaise conscience et est absorbée, en définitive, dans ses pensées.

Pourtant, si elle reste pensive vis-à-vis de la violence, deux discours se font entendre et entrent en concurrence, celui de N'Deye Touti s'opposant à celui d'Houdia M'Baye.

#### (a) N'DEYE TOUTI

N'Deye Touti dénonce la violence : « *Lorsque les alcatis sont venus, ils ont demandé Ramatoulaye et vous leur êtes toutes tombées dessus. D'après la loi, c'est un délit !* » N'Deye Touti désapprouve la conduite des femmes, qui relève, selon elle, d'un délit pénal plutôt que d'une infraction morale. N'Deye Touti raisonne ainsi en citoyenne qui en reconnaissant la juridiction de la cité, s'astreint aux devoirs correspondants.

Le narrateur rajoute à cette image citoyenne une dimension supplémentaire. Pour N'Deye touti, « *tout ce qui venait de l'école ne pouvait être mis en question* »<sup>720</sup>, le cadre scolaire confère à la parole des enseignants une autorité incontestable. Si on lui dit à l'école qu'il y a « *des lois et nul n'a le droit de se faire justice lui-même* »<sup>721</sup>, elle y croit aveuglement et obéit sans contester. N'Deye Touti regarde ainsi la réalité à travers la grille de la culture dominante à laquelle elle se soumet sans se poser de questions. C'est donc en connaissance de cause qu'elle avertit les femmes que les policiers vont revenir pour arrêter la responsable du délit, Ramatoulaye.

Ramatoulaye se laisse convaincre de se rendre à la police mais pas pour la raison avancée par N'Deye Touti. « *Du moment que c'est moi [Ramatoulaye] qu'ils veulent, je vais y aller. Cela évitera de nouveaux dégâts.* »<sup>722</sup> Assumant sa responsabilité de chef de famille, elle veut assurer désormais la sécurité de la concession et de ses habitants. C'est donc moins la logique citoyenne de N'Deye

<sup>720</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 175.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>722</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 176.

Touti que sa mauvaise conscience et son sens de la solidarité qui lui dictent le chemin à suivre.

### (b) HOUDIA M'BAYE

Pour disqualifier la logique citoyenne de N'Deye Touti, Houdia M'Baye constate l'incohérence entre le savoir véhiculé dans le cadre scolaire et celui qui régit la sphère publique.<sup>723</sup> L'énoncé « *il n'est pas écrit dans la mère des livres de loi qu'on peut affamer, assoiffer et tuer des honnêtes gens* », dévoile le double discours de l'administration coloniale : elle demande à ses sujets de respecter la loi alors qu'elle la transgresse brutalement elle-même. Houdia M'Baye sape la raison avancée par sa nièce en opposant la parole coloniale aux méfaits de l'action coloniale. Reliant son discours sur les lois à des questions de justice, elle présuppose que les lois établies doivent appliquer les principes moraux de la justice à l'organisation de la cité, aux actions des citoyens et à leurs relations vis-à-vis du pouvoir.

Ainsi, elle oppose le « bon sens » acquis par l'expérience de la vie (« *moi je ne sais pas lire, mais je suis sûre...* ») au « savoir » transmis par l'école. Constatant l'aveuglement de sa nièce vis-à-vis du paradoxe apparent entre les valeurs républicaines de l'égalité devant la loi et les méthodes illégales d'oppression exercées contre les grévistes, la tante formule un argument *ad hominem* : elle contre sa nièce en évoquant les conséquences découlant de ses propres principes discursifs<sup>724</sup> et en l'accusant de trahison pour sa complicité avec les colonisateurs (« *abandonner ceux de ta race* »). Implicitement, elle reproche aussi à sa nièce son manque d'esprit critique et met en cause en même temps les méthodes d'endoctrinement appliquées à l'école.

Au vu de l'incohérence inhérente à la « situation coloniale », Houdia M'Baye peut soutenir qu'il n'est pas sûr que la police viendra pour Ramatoulaye. Aussi, si l'autorité politique ne respecte pas la loi, il n'y a à ce aucune raison que ses sujets le fassent. La transgression de la loi, la morale et la justice par l'autorité – qui relève d'une politique d'oppression et de spoliation – donne aux sujets coloniaux le droit de riposter contre les forces de l'ordre par tous les moyens possibles, dont la violence

<sup>723</sup> Il faut noter qu'Houdia M'Baye a déjà confronté N'Deye Touti à cette incohérence : « *Qu'est-ce qu'on vous apprend à l'école, alors ?* », demande-t-elle à sa nièce dans une autre occasion, – « *tout, tout de la vie...* » – « *eh bien,* », rétorque la tante, « *la grève, ça ne fait pas partie de la vie ? Fermer les boutiques et l'eau, ce n'est pas la vie ?* » (*Ibid.*, p. 83).

<sup>724</sup> Voir « *ad hominem* » dans *Le Dictionnaire de l'argumentation* de Christian Plantin, p. 38.

vengeresse, voire sadique, à l'exemple de celle exercée, plus tôt dans la journée, par les femmes.

#### 4.2.2.2. DEUXIÈME CYCLE DE VIOLENCE

Les femmes suivent le chemin d'Houdia M'Baye. Elles se ruent sur les spahis venus chercher Ramatoulaye. Pourtant, ce nouveau déclenchement de violence provoque un incendie qui consume tout le quartier. Cette catastrophe pousse Ramatoulaye à se présenter enfin à la police :

*Depuis hier on est secoué comme des graines sur un van. Il y a eu des morts et un incendie et nous n'avons rien gagné, rien pour manger ! Je vais aller avec eux. La tranquillité reviendra. Je ne veux pas qu'à cause de moi seule, on introduise le deuil dans mille et mille familles, qu'il y a des veuves et des orphelins. Cela ne serait pas juste !<sup>725</sup>*

Ramatoulaye fait le bilan de la lutte. À part des dégâts, la violence n'a rien accompli. Désormais elle présente la vie, surtout celle des personnes non-impliquées, comme une valeur suprême qui, en tant que telle, l'emporte sur la valeur de la résistance par la violence prônée par Houdia M'Baye. Autrement dit, elle ne veut plus subordonner sa responsabilité vis-à-vis de sa concession à sa responsabilité de membre d'une communauté en situation de lutte sociale (la grève). L'ethos discursif de chef de famille pour qui les responsabilités pour les siens priment sur toute autre chose, confère son autorité à sa décision définitive de se rendre à la police.

#### 4.2.2.3. TROISIÈME CYCLE DE VIOLENCE

Suivant Ramatoulaye à la police, les femmes sont prises de peur que les policiers veuillent la faire passer par une autre porte pour l'emmener en prison. « *Les bras levés, les femmes se dressèrent et, bousculant les miliciens au passage, cernèrent la maison, menant grand tapage.* » Cet acte de force, immédiatement réprimé à l'aide des canons à eau, ôte la vie à...Houdia M'Baye. Qui sème le vent, récolte la tempête, Houdia M'Baye incite à la violence, par sa mise à mort, le texte suscite une justice poétique.

Pour conclure, le cycle sur Dakar développe la thématique de la violence en explorant ses motifs et ses modes d'application, aussi bien du côté de l'opresseur que

<sup>725</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 187.

de celui de l'opprimé. « La violence s'achemine, le colonisé identifie son ennemi, met un nom sur tous ses malheurs et jette dans cette nouvelle voie toute la force exacerbée de sa haine et de sa colère. »<sup>726</sup> Ces propos de Frantz Fanon, comme ceux d'Houdia M'Baye, présentent la violence comme l'expression concrète des émotions de haine et de colère accumulées par le colonisé vis-à-vis du colonisateur. Pourtant, d'un cycle de violence à un autre, la colère n'étant pas apaisée, la frustration et la fatigue s'accroissent. Les propos pragmatiques de Ramatoulaye insistent sur l'effet néfaste de la violence par rapport au but stratégique de la lutte. La courte séquence dialogale qui clôt le chapitre démontre que, pour Ramatoulaye, la violence est contre-productive, et plus grave encore, trahit la cause de la grève. D'où l'importance du personnage de Ramatoulaye dont le point de vue sur la violence dirige celui du lecteur. L'accord final du chapitre pulvérise définitivement la violence des foules comme tactique de lutte, et disqualifie par là-même la violence vengeresse comme un exutoire légitime de la colère. La place de l'énoncé tout à la fin du chapitre lui accorde sa valeur conclusive :

*Comme le petit cortège se reformait pour refaire le chemin que la foule avait suivi une heure auparavant, Ramatoulaye s'approcha d'Alioune [secrétaire syndical de la section de Dakar] qui suivait la charrette : – Alioune, il faut arrêter. Si vous ne le faites pas pour vous, faites-le pour nous. Nous n'en pouvons plus et il y a trop de morts.*<sup>727</sup>

#### 4.2.3. FOULE ET NON-VIOLENCE

Un tout autre modèle de contestation par la foule est démontré dans le cycle de Thiès. Le chapitre « les apprentis » se focalise sur le sort des enfants des grévistes. Au moment où les pères font la grève, les mères vont au ravitaillement, les enfants, laissés pour compte, chassent dans la brousse, razzient les poulaillers des Blancs, commettent des vols à l'étalage, puis, ayant « *gouté aux fruits acides du risque* »<sup>728</sup>, envahissent, la nuit tombée, la zone européenne. Avec des lanières de caoutchouc, ils sèment la panique auprès de ses habitats en ciblant tout ce qui brille dans les maisons, « *des fenêtres aux lampadaires.* »<sup>729</sup> Voyant les enfants utiliser leurs appareils de

<sup>726</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, p. 70.

<sup>727</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 198.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>729</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 249.

projection, Isnard en tue deux à coup de revolver. La réaction de la foule ne va pas tarder :

*En un clin d'œil la nouvelle se répandit de concession en concession, de maisons en cabanes et dans les cours de taudis. Hommes, femmes, enfants, sortirent dans les rues par centaines et prirent la direction du dépôt. (...) Les femmes qui suivaient les hommes avaient des enfants dans les bras ou à cheval sur leur dos. En cours de route, elles ramassaient tout ce qui leur tombait sous la main : pilons, barres de fer, manches de pioches, pieds de lit cassés, bouts de planches qu'elles brandissaient vers le ciel comme des étendards. Sur les visages la faim, l'insomnie, la douleur, la peur avaient sculpté les traits de la colère. Enfin, la foule arriva à l'embranchement et les corps des deux petits morts furent enveloppés dans les linges blancs que le sang macula rapidement. (...) Cette fois les femmes venaient en tête, menées par Penda, Dieynaba et Mariama Sonko. En passant devant le quartier des employés européens, la colère atteignit son paroxysme, les bras se levèrent, les bouches hurlèrent des injures, des mots sans suite qui jaillissaient comme une bave. Entre-temps, des gardes, des soldats, des gendarmes à cheval étaient arrivés et avaient formé un cordon protecteur. Peu à peu le chant s'éteignit et la foule entière demeura silencieuse. Mais ce silence voulait dire plus que les clameurs : il venait des feux éteints, des marmites et des calebasses vides, des mortiers et des pilons fendus, des machines du dépôt entre lesquelles les araignées tissaient leurs toiles. Plus d'une heure s'écoula ainsi et les soldats eux-mêmes devant cette foule muette demeurèrent silencieux. (...) Ce ne fut qu'à la nuit tombée, alors que la masse du fleuve humain se confondait déjà avec les ténèbres, que pris fin cette randonnée funèbre et les deux petites dépouilles furent ramenés à leurs familles. Trois jours plus tard, la direction de la Régie faisait savoir aux grévistes que leurs représentants seraient reçus.<sup>730</sup>*

La force argumentative de cette séquence descriptive est tributaire de la capacité du lecteur à reconnaître le scénario d'une foule psychologique en marche. La mise en scène de la foule annonce la catastrophe par la distribution des rôles : on reconnaît, d'abord, cette multitude de personnes rassemblées en vue d'un but commun ; on distingue, ensuite, l'effet de la suggestion/contagion/imitation remplissant la foule d'une énergie explosive qui se transforme d'habitude en violence brutale ; on remarque, enfin, le rôle des femmes qui vont au-devant de la foule en l'incitant à la violence. Présents aussi « *des gardes, des soldats, des gendarmes* » car il faut une contre-puissance pour faire éclater la violence. On peut penser, selon le fameux principe Tchekhovien, que si des fusils sont mis en scène par le narrateur, des coups de feu seront tirés.

Et pourtant, la violence n'éclate pas. Un effet de surprise est ménagé par le narrateur : là où le lecteur anticipe la violence, il lit le silence. Le narrateur reconstruit la scénographie des foules psychologiques : 1/ la foule psychologique sait bien se

<sup>730</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 252-53.

gérer elle-même sans l'intervention d'un meneur. 2/ la transformation d'une foule psychologique ne conduit pas forcément à la violence. Le narrateur neutralise complètement les liens causaux entre colère, vengeance et violence. Il neutralise aussi le stéréotype de la propension des femmes à la surexcitation et à la violence.

En effet, il n'y a rien d'instinctif dans le comportement des femmes en foule. Les femmes à Thiès, comme celles de Dakar, trépignent de colère pour une raison précise. Chez les unes et chez les autres, la source de la colère se trouve « *dans les cuisines aux foyers éteints* »<sup>731</sup>, elles sont fâchées parce qu'elles ne peuvent pas subvenir aux besoins alimentaires de leur famille. Néanmoins, si chez les femmes à Dakar la colère s'exprime par la violence, les femmes de Thiès l'expriment par le silence. Ainsi, ne se soumettant pas au modèle théorique des foules psychologiques, la foule à Thiès contraint à une reconfiguration du modèle. Aussi, l'enchaînement séquentiel permet de conclure sur l'efficacité de ce modèle inédit de protestation non-violente par la foule. Là où la violence vengeresse de la foule trahit la cause de la grève, la non-violence s'avère être une tactique opportune : la direction de la Régie arrête de faire la sourde oreille aux grévistes dont les représentants sont conviés dès lors à présenter leurs demandes.

Une foule non-violente accompagne désormais toutes les scènes de la négociation entre la direction de la Régie et les leaders syndicaux. Les femmes continuent à occuper dans la foule un rôle principal. À lire leur comportement dans une perspective psychologique, les femmes, appuyées de leurs enfants, sont celles qui produisent l'effet de la suggestion/contagion/imitation transformant une foule en une foule psychologique. Les négociations commencent au siège du syndicat...

*Sur la place et dans les rues avoisinantes, la foule commençait à se rassembler, une foule bigarrée dont le soleil de midi avivait les couleurs, une foule où dominaient les femmes et que les enfants animaient de leurs courses et de leurs cris. Puis des tam-tams se mirent à vibrer.*<sup>732</sup>

...et continuent aux bureaux de la Régie :

*Du siège du syndicat aux bureaux de la Régie, il y avait dix minutes de marche. Le long des rues la foule avait formé une haie vivante et bruyante. Les femmes étaient les plus excitées, sans cesse elles reprenaient le chant de la grève. Doudou marchait en tête de la délégation, à sa droite se trouvait Lahbib (...) et à sa gauche Bakayoko (...) la foule se refermait sur eux et leur faisait cortège. (...) Les*

<sup>731</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 122.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 269.

*soldats s'écartèrent pour laisser passer les délégués puis refermèrent leur rang. – On reste jusqu'à leur retour, dit Penda, profitant de ce que le tam-tam s'était tu. – Mais ils en ont peut-être pour tout l'après-midi, dit un brigadier-chef de milicien qui avait peur de ces femmes en foule – Voilà des mois que nous attendons ce jour, répliqua Penda. (...) Puis Penda monta sur une borne et relança le chant (...) les autres femmes reprirent le chœur et le tam-tam recommença à battre.*<sup>733</sup>

L'image qui ressort du texte n'est plus celle d'une foule en marche qui va d'une dévastation à l'autre. La foule ne se donne pas non plus pour mission d'exécuter elle-même la révolution par la force. La foule participe désormais à une action coordonnée où les rôles sont distribués entre un leadership politique chargé de mener les négociations, et la foule qui joue un double rôle de groupe d'appui et de pression. Si la peur que ressent le brigadier-chef de milicien face aux « *femmes en foule* » évoque l'image préalable de la foule – frénétique, incontrôlable... – celle-ci est donc démentie par une nouvelle image de foule non-violente. Ciblée, disciplinée et responsable, la foule manifeste son appui à la grève par la danse, le chant et le battement des tambours. La tactique est doublement réussie :

*Dejean se leva lourdement de son fauteuil (...) Il se dirigea vers les fenêtres et ouvrit la grande baie du milieu. Telle une bourrasque, le chant et le tam-tam le cinglèrent.*

*– On ne peut pas les faire taire, non ?*

*– Adressez-vous à leurs députés, dit Bakayoko.*

*Dejean ne répondit pas, il ferma la fenêtre et s'avança vers la table comme pour regagner sa place, mais en arrivant à la hauteur de Bakayoko, il s'arrêta brusquement et, avant que quiconque ait pu prévoir son geste, le gifla. Le roulant [Bakayoko] se dressant d'un bond, renversant la chaise, et saisit le directeur à la gorge.*

*– Ne le touche pas, Bakayoko, dit Lahbib en oulof, c'est ça qu'il attend. Au nom des ouvriers, ne le touche pas !*<sup>734</sup>

Cette séquence dialogale démontre que même si la foule ne participe pas activement aux négociations, son rôle est extrêmement important.

1/ elle permet aux leaders politiques de s'affirmer comme les représentants légitimes du peuple tout en disqualifiant la légitimité des députés officiels. « *Adressez-vous à leurs députés, dit Bakayoko* » exprime, par l'ironie, la faille qui sépare le peuple de ses représentants à l'Assemblée nationale.

2/ la foule exerce un effet déstabilisant sur le camp opposé, celui de la direction.

<sup>733</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, 277.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 285-86.

La rixe momentanée – la gifle que Bakayoko reçoit de Dejean et la retenue qu’il lui est demandée de manifester « *au nom des ouvriers* » (« *Ne le touche pas, Bakayoko, dit Lahbib en oulof, c’est ça qu’il attend.* ») – accorde à la non-violence, ce principe tactique qui régit le comportement de la foule, l’importance d’une valeur stratégique sous-tendant l’ensemble des actions collectives de la grève.<sup>735</sup> La non-violence permet le bon déroulement des négociations au bénéfice des grévistes car le recours à la violence donne à la Régie le prétexte de suspendre les négociations ou d’écarter des négociateurs, en l’occurrence, Bakayoko. Qui plus est, le choix stratégique de la non-violence est si efficace que, vers la fin du roman, même les soldats en viennent à soutenir la lutte ouvrière.<sup>736</sup>

Il faut dire, pour conclure, que même si les employés noirs organisent, coordonnent, exécutent les actions collectives de la grève de façon efficace et réussie, les employeurs blancs refusent de les considérer comme leurs égaux.

Quand Pierre, le jeune employé blanc nouvellement arrivé dans la colonie, demande à Dejean si celui-ci comprend ce que chantent les femmes et si « *ça a peut-être un rapport avec la grève ?* », Dejean répond avec mépris : « *penses-tu ! Des cris, comme d’habitude. La grève ? Qu’est-ce que tu veux qu’elles y comprennent ! Elles font du bruit, elles aiment ça !* » Selon la logique coloniale à laquelle est soumise la direction de la Régie, les Noirs crient, chantent et dansent parce que c’est la seule chose que font les Noirs. Pour Pierre aussi, la chaîne des associations d’idées est structurée par la logique coloniale : « *le jeune homme se souvint qu’on lui avait raconté en France que pour les Noirs tout était prétexte à danses et à chants.* »<sup>737</sup>

---

<sup>735</sup> La non-violence est aussi une valeur idéologique soutenue par Mamadou Keïta le Vieux. Relâché après une période de détention politique, il réunit, vers la fin du roman, les hommes chez lui. L’image des interlocuteurs qui participent à la scène dérive de la distribution des rôles inhérente à une scénographie où un leader spirituel adresse la parole à des leaders politiques, les derniers sont soumis à l’autorité symbolique du premier : « *tout à l’heure, poursuivit Fa [le Vieux] Keïta, j’ai entendu Konaté et Tiémoko qui parlaient de tuer le ‘gendarme’. Mais s’il faut le tuer, il faudra aussi tuer les Noirs qui lui obéissaient et les Blancs à qui il obéissait et où cela finira-t-il ? Si l’on tue un homme comme celui-ci, il y en a un autre pour prendre sa place. Ce n’est pas là ce qui est important. Mais faire qu’un homme n’ose pas vous gifler parce que de votre bouche sort la vérité, faire que vous ne puissiez plus être arrêté parce que vous demandez à vivre (...) voilà quelle doit être votre occupation. (...) les hommes se levèrent, la tête basse comme des conspirateurs dont on vient de déjouer les plans.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 369).

<sup>736</sup> « *N’ayez pas de crainte, hommes, dit le gradé indigène (...) nous avons ordre de ne pas tirer. D’ailleurs, même autrement, nous ne tirerons pas car la dignité que vous revendiquez c’est aussi la nôtre. Mais s’il vous plaît, n’avancez pas.* » (*Ibid.*, p. 377.)

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 279.



Le spectacle que la direction voit par la fenêtre du bureau prend le sens d'un événement aléatoire – une occasion comme une autre de chanter, danser, crier – qui relève de la sauvagerie primitive des Noirs, il n'est donc pas question d'un éventuel phénomène de foule psychologique constituée dans une situation de révolte sociale. La stéréotypie coloniale a ainsi pour effet d'ignorer l'importance réelle que la foule accorde à la grève.<sup>738</sup>

Mais comment expliquer que le topos de l'homme sauvage permet à Pierre et Dejean de dissocier l'action de la foule de l'action de la grève alors que ce même topos joue un rôle constitutif de la théorie des foules psychologiques<sup>739</sup> ? Quelle est en fait la position de la psychologie des foules à l'égard du phénomène de foule dans les sociétés dites primitives ?

Dans son ouvrage *Le Viol des foules par la propagande politique*, Serge Tchakhotine étaye sa psychologie des foules sur le discours colonial. Pour ce faire, il s'appuie sur l'autorité d'un spécialiste dans le domaine : Georges Hardy, ancien Directeur de l'École coloniale (1926-1933).<sup>740</sup> Celui-ci soutient des idées opératoires pour les psychologues – « la mentalité des primitifs est en tout identique à la mentalité qui règne dans la foule civilisée » – et surenchérit : « tous les traits de foule sont amplifiés chez la foule primitive. »<sup>741</sup> En s'appuyant sur l'anthropologie de fauteuil de Philippe de Félice<sup>742</sup>, Serge Tchakhotine constate davantage que les sauvages sont

<sup>738</sup> Celle-ci est exprimée par les paroles chantées par les femmes : « *Il faut jour et c'est un jour pour l'Histoire, une lueur vient de l'horizon. Il n'y plus de 'Fumée de la savane', de Dakar à Koulikoro. C'est le Dix Octobre, journée décisive, nous l'avons juré sur le « Gouille Yaram » [place publique, en note de bas de page]. Nous, vos femmes, vous soutiendrons jusqu'au bout. Pour surmonter les duretés de la lutte nous venderons boubous et bijoux. Vous avez allumé le flambeau de l'espoir, elle n'est plus loi, la victoire. Il fait jour et c'est un jour pour l'Histoire, une lueur vien de l'horizon.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 270.)

<sup>739</sup> Gustave Le Bon constate que « par le fait seul qu'il fait partie d'une foule organisée, l'homme descend de plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule c'est un barbare, c'est-à-dire un instinctif. Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs. » (Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 14.)

<sup>740</sup> Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules*. Tchakhotine présente les grands courants de la psychologie sociale sur la question de la foule. Ce faisant, il étudie le phénomène des foules dans le monde animal (« la socio-psychologie animale. » p. 145.), puis, dans la « société primitive » (p. 145), pour arriver, enfin, à la foule chez les « peuples dits civilisés » (p. 147).

<sup>741</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 146. La référence à Georges Hardy n'apparaît pas à titre de citation. Je n'ai pas trouvé la source exacte de ces propos.

<sup>742</sup> Dans son ouvrage, *Foule en délire. Extases collectives. Essai sur quelques formes intérieures de la mystique*, Philippe de Félice consacre son deuxième chapitre aux « entraînements grégaires chez les primitifs » et le troisième, aux « conséquences des entraînements grégaires chez les sauvages ». Pour étayer sa théorie, Philippe de Félice se réfère aux écrits de Jean de Léry comme à ceux de Léo Frobenius.

tellement habitués à ces états grégaires qu'ils considèrent comme désirables, qu'ils tiennent toujours sous la main les moyens pour y accéder : des tam-tams effrénés, une musique à rythme brutal, créant l'obsession et entraînant même les plus calmes. Le tapage, l'odeur de poudre, les cris et les hurlements, des gestes automatiques, des balancements réguliers du corps, des extrémités et de la tête, mènent à une sorte d'hypnose (...) Ces peuplades sauvages recherchent dans l'ivresse collective des foules un état d'obnubilation grégaire, qui se présente dans une foule excitée, et qui rappelle l'ébriété causée par les narcotiques.<sup>743</sup>

J'ai mentionné plus haut le fond racial et raciste de la psychologie des foules qui s'efforce, au moyen d'une rhétorique d'incrimination, de réduire les ouvriers européens au statut de sauvages – image qui apparaît comme doublement négative dans le contexte africain. Pour disqualifier en Occident une foule prolétaire prise dans un mouvement de grève, on la compare à une foule sauvage et primitive en expliquant par-là la violence frénétique, réelle ou imaginée<sup>744</sup>, des ouvriers européens. En Afrique, une foule, même en grève, ne peut atteindre le statut d'une foule ouvrière car des « sauvages » ne sont pas capables de parvenir au même niveau d'organisation qui caractérise une société civilisée.

Dans l'épilogue du roman, on retrouve Isnard, le chef d'atelier d'ajustage. Déçu et frustré pour avoir payé de sa peau le prix de la défaite de la Régie dans cette lutte ouvrière, il se laisse à dire devant ses collègues, Edouard et Pierrot : « *Qu'est-ce qui se passe, qu'on laisse ces sauvages, ces enfants décider ? ils ne savent même pas ce qui est bon pour eux ! C'est à peine s'ils peuvent manier un marteau et on les prend pour des ouvriers !* »<sup>745</sup>

La question posée « *qu'est-ce qui se passe, qu'on laisse ces sauvages, ces enfants décider ?* » présuppose qu'en tant que sauvages, les Africains ne peuvent/savent prendre des décisions. Le constat posé « *C'est à peine s'ils peuvent manier un marteau et on les prend pour des ouvriers !* » présuppose la distinction implicite entre une main-d'œuvre qui participe à la confection d'un ouvrage et, l'« *ouvrier* », statut social qui s'inscrit dans l'histoire européenne du prolétariat industriel. Refusant de reconnaître aux Africains le statut d'ouvrier, Isnard leur dénie leurs droits de travail en même temps qu'il réduit à néant leur horizon de possibles professionnels, les condamnant à un rôle subalterne dans l'engrenage industriel colonial.

<sup>743</sup> Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules*, p ; 146-47.

<sup>744</sup> Cette différence entre l'imagination littéraire et la réalité des faits est au centre de l'ouvrage de Susanna Barrows, *Miroirs déformants*.

<sup>745</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 378-79.

Au terme de cette étude, deux remarques s'imposent :

1/ Les théories raciales qui sous-tendent la psychologie sociale des foules, permettent, durant la Belle Époque, à des hommes de lettres et de science de dénigrer la classe prolétaire en réduisant les ouvriers au statut de sauvages. Ces mêmes théories raciales permettent aux colonisateurs de dénier aux Africains leur statut d'ouvrier parce qu'ils sont des sauvages. Les ouvriers blancs en foule se transforment en sauvages, les sauvages en foule, restent des sauvages. En France comme en Afrique, la classe ouvrière n'accède pas à la reconnaissance. Délégitimée, elle est de facto inexistante.

2/ La mise en scène du mouvement social de la grève, à travers la relation qui se noue entre un leadership politique et une foule prolétaire, souligne l'écart entre une identité collective endossée par les ouvriers africains et celle projetée sur eux par le discours colonial. La lutte menée par les cheminots dans le roman ne consiste pas seulement à modifier les conditions du travail de l'ouvrier africain mais aussi à contester son image préalable, formulée par une doxa coloniale, raciste et raciale, celle qui légitime l'inégalité des conditions du travail. La représentation d'une foule ouvrière non-violente prend ainsi la forme argumentative d'une riposte à la thèse de la « foule sauvage » qui se développe dans le discours colonial tel que les administrateurs coloniaux l'expriment aussi bien dans l'univers fictionnel du roman qu'à l'extérieur.

Cette image inversée des Noirs se produit aussi dans le rapport que les personnages nouent au langage.

### **4.3. LE RAPPORT AU LANGAGE**

J'ai souligné plus haut comment les ouvriers dans *Germinal* expriment aussi bien une « attitude de parole » qu'une « attitude à l'égard de la parole » (Claude Duchet). J'ai indiqué, après Claude Duchet, que la prise de parole ouvrière est un élément textuel signifiant, thématique tout au long de *Germinal*, tout en suivant sa thématisation comme « signe et trace d'un projet idéologique ». La prise de la parole désigne en effet une attitude de classe spécifique. Possédant le vocabulaire, la syntaxe, les codes et la pratique, le locuteur manifeste son « intégration tactique » (Duchet) à la

société bourgeoise en le rangeant du côté de la culture. La parole ouvrière est la résonance d'une authenticité brute qui situe l'ouvrier « du côté de la nature. »<sup>746</sup>

Chez Sembène aussi, la parole ouvrière est un élément textuel signifiant qui est thématiqué au cours du récit. L'étude de la double facette de l'intertextualité, ressemblance vs différence, permet de mettre en évidence non seulement la différence entre la foule chez Zola et chez Sembène mais encore la dimension argumentative qui s'en dégage.

Reprenons comme point de départ ce point de ressemblance : la figure d'Étienne chez Zola se dessine à travers celles de Tiémoko et de Lahib chez Sembène. Ces trois personnages endossent le rôle de leaders politiques. Ce rôle qu'ils ont en commun implique l'obligation évidente d'adresser la parole à la communauté qu'ils se proposent de diriger. Pour mener à bon escient ce genre d'interaction, un leader politique dépend de son talent oratoire, il doit maîtriser l'art de parler en public. Les séquences suivantes, extraites du roman de Zola puis de celui de Sembène, présentent, par le discours rapporté du narrateur, une certaine « attitude de parole ». Elles décrivent, plus précisément, les difficultés auxquelles les trois personnages sont confrontés quand ils prennent la parole en public ainsi que leur manière de les surmonter. Écoutons d'abord le narrateur de Zola, puis celui de Sembène.

*Il [Etienne] n'avait pas l'abondance facile et coulante de Rasseneur. Les mots lui manquaient souvent, il devait torturer sa phrase, il en sortait par un effort qu'il appuyait d'un coup d'épaule. Seulement, à ces heurts continuels, il rencontrait des images d'une énergie familière, qui empoignaient son auditoire ; tandis que ses gestes d'ouvrier au chantier, ses coudes rentrés, puis détendus et lançant les poings en avant, sa mâchoire brusquement avancée, comme pour mordre, avaient eux aussi une action extraordinaire sur les camarades. Tous le disaient, il n'était pas grand, mais il se faisait écouter.*<sup>747</sup>

*Sa première étape fut de comprendre son ignorance. Une honte secrète, un chagrin caché le rongèrent dès lors : il ne savait rien, il n'osait causer de ces choses qui le passionnaient, l'égalité de tous les hommes, l'équité qui voulait un partage entre eux des biens de la terre. Aussi se prit-il pour l'étude du goût sans méthode des ignorants affolés de science. Maintenant, il était en correspondance régulière avec Pluchart, plus instruit, très lancé dans le mouvement socialiste. Il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digérée acheva de l'exalter : un livre de médecine (...) des traités d'économie politique d'une aridité technique incompréhensible, des brochures anarchistes qui le bouleversaient, d'anciens numéros de journaux qu'il gardait ensuite comme des arguments irréfutables, dans des discussions possibles.*<sup>748</sup>

<sup>746</sup> Sur tout cela voir le sous-chapitre 3.1.

<sup>747</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 545-46.

<sup>748</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 316.

À propos de Tiémoko :

*Il se leva lourdement, son cou de taureau semblait plus massif encore qu'à l'ordinaire. Ses paumes moites le gênaient ; il croisa les bras. Avant de parler, il passa sa langue sur ses lèvres, comme font les reptiles, et les mordit de ses dents très blanches. Il savait bien ce qu'il avait à faire, mais sa langue se rebellait (...) Tiémoko, en parlant, avait l'air de gémir, tant les mots lui venaient difficilement.*<sup>749</sup>

*Après le procès, on l'avait peu vu ; il restait la plupart du temps enfermé chez lui en proie à une inquiétude désagréable, une sorte de gêne, presque d'angoisse, qui ne lui laissait pas de répit. (...) Il se rendait compte que si sa force physique, ses façons brutales, sa voix sonore l'avaient servi, tout cela était bien insuffisant. Il lui fallait lire, apprendre, s'instruire. Chez lui, il se livrait à de véritables, orgies de lectures (...)*<sup>750</sup>

À l'égard de Lahbib :

*Il était convaincu et s'efforçait de convaincre, mais son éloquence était maladroite, les mots venaient mal, les phrases se heurtaient l'une l'autre comme des wagons mal accrochés. Un jour qu'au cours d'une tournée (sic.) il avait rencontré Bakayoko, celui-ci l'avait sermonné :*

– *Je t'ai donné des livres. Prends le temps de les lire. Ne nous fais pas risquer un échec par maladresse. De la façon dont tu parles, tu ne convaincras même pas la petite Ad'jibid'ji !*<sup>751</sup>

Des liens intertextuels s'établissent dans la manière dont se construit, à travers le discours narratif, l'identité sociale de ces trois leaders politiques. Tous les trois personnages ont du mal à manier habilement la parole afin de capter l'attention et mobiliser la communauté à laquelle ils s'adressent ; tous trois doivent combler des lacunes intellectuelles afin d'améliorer leur compétences verbales ; tous trois le font par la lecture des livres. Quant à la ressemblance entre Tiémoko et Étienne, tous deux compensent leur faible compétence d'orateurs par un excès dans l'expression gestuelle ; tous deux sont profondément affectés par leur manque de talent (Étienne est « rongé » par une « honte secrète, un chagrin caché », Tiémoko est « en proie à une inquiétude désagréable, une sorte de gêne, presque d'angoisse, qui ne lui laissait pas de répit »). L'intertextualité s'affirme aussi dans l'intervention d'un tiers, le fournisseur des livres – Pluchart chez Zola, Bakayoko, chez Sembène. Enfin, le recours au discours rapporté rapproche le narrateur de Sembène de celui de Zola.

<sup>749</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 130-31.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 226-7.

La ressemblance entre les deux textes, à travers les règles du jeu de la réécriture, pousse le lecteur à lire le texte de Sembène à travers celui de Zola, l'engageant ainsi dans une réflexion plus générale sur les différences qui se creusent entre deux façons de thématiser le rapport au langage. D'emblée, une différence importante saute aux yeux : Étienne lit ses livres en français pour améliorer ses compétences verbales, alors qu'on sait que Tiémoko et Lahbib lisent en français pour améliorer leurs compétences rhétoriques tout en parlant le wolof ou le bambara. Si la société ouvrière chez Zola est limitée à la langue française et la possède mal, les personnages africains chez Sembène sont fondamentalement polyglottes.

Comment alors la société ouvrière du roman s'organise-t-elle en fonction des langues différentes qui l'habitent ? Comment « l'attitude » que les personnages manifestent à l'égard de la langue et du langage participe-t-elle à l'image de la société ouvrière du roman ? Comment, enfin, cette image de la société ouvrière s'articule-t-elle avec celle de la foule ouvrière ?

#### **4.3.1. « LA DIGLOSSIE (POST)COLONIALE » (Dominique Combe)**

Dominique Combe précise dans son ouvrage sur *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques* (2010) que

L'emploi des langues varie en effet selon la situation (objet du discours, identité du locuteur, du destinataire, circonstances, conditions de l'énonciation, etc.), elle-même conditionnée par des facteurs sociaux, idéologiques, ou psychologiques qui induisent une inégalité ou une dissymétrie.<sup>752</sup>

Dans une société polyglotte, comme l'explique le critique, la langue parlée encadre l'interaction, elle implique une distribution des rôles et met en place un rapport de forces. Cette attitude envers la langue ainsi qu'envers la manière de la parler, joue un rôle discursif important et comporte différentes dimensions argumentatives en fonction des enjeux de l'interaction, comme le montreront les analyses des interactions suivantes.

##### **4.3.1.1. LANGUE ET RAPPORT DE FORCES INTERGENERATIONNELLES**

Chez Zola, nous l'avons déjà dit, l'expression parlée des personnages confère à la société ouvrière du roman l'image de la pauvreté, de la soumission, de

---

<sup>752</sup> Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010, p. 90.

l'infériorité, voire de la sauvagerie. Chez Sembène, la maîtrise de la parole démontre, au contraire, la richesse de la société dans ses différents registres.

L'exemple suivant est extrait d'un dialogue entre Ad'jibid'ji, la fille adoptive de Bakayoko, et sa grand-mère Niakoro (la mère de Bakayoko). Les femmes de la concession étant parties au marché de Goumé, Fa Keita s'est retiré dans sa chambre pour méditer, il ne reste à la concession que Niakoro et Ad'jibid'ji. La petite fille adoptive accompagne sa grand-mère dans sa solitude. Pourtant, la grand-mère est toujours mécontente du comportement de sa petite fille et l'exprime à chaque occasion.

*(...) Ad'jibid'ji vit où allait mener cette discussion. Elle sauta à bas de son perchoir et, s'approchant de la vieille femme, se mit à enlever les duvets de kapok qui s'étaient posés sur son mouchoir de tête et sur ses épaules, puis elle s'installe à côté d'elle sur la marche.*

– *Grand-mère, pourquoi dit-on en bambara « M'bé sira ming », « je vois du tabac » ? « Ming » veut dire absorber tandis qu'en oulofou « avaler de l'eau » se dit « nane » et aspirer la fumée « touhe ». Il y a donc deux mots, comme en français. Pourquoi nous, les Bambara, nous n'avons pas aussi deux mots ?*

*La vieille Niakoro trouva d'abord la question dépourvue de sens, puis elle la jugea impertinente et le dit sévèrement. Cette enfant la déconcertait. Ce n'est pas à l'enfance que doit appartenir le savoir, mais à la vieillesse.*

– *As-tu demandé cela à ton petit père ?*

– *Non, c'est seulement hier que l'idée m'est venue. Je l'ai demandé à ma mère, mais elle ne comprend ni le oulofou ni le français. Elle parle le bambara et le foulah.*

– *Et toi, tu parles le oulofou ? Demande la vieille en employant cette langue.*

– *Un petit peu (...)*

*Niakoro demeura bouche bée :*

– *Où as-tu appris le oulofou ?*

– *Petit père me l'a enseigné.*

– *Ça, c'est la fin du monde ! Alors, tu comprenais tout ce que je disais à ton père ?*

– *A-han ! répondit Ad'jibid'ji avec un rire joyeux.*<sup>753</sup>

La comparaison qu'Ad'jibid'ji établit entre le bambara et le wolof (oulofou) et la question qu'elle formule – « *Pourquoi nous, les Bambara, nous n'avons pas aussi deux mots ?* » – est présenté comme un prétexte pour changer de sujet afin d'apaiser la grand-mère (« *Ad'jibid'ji vit où allait mener cette discussion* »). Néanmoins, la comparaison donne d'Ad'jibid'ji l'image d'une fille extrêmement intelligente, un esprit curieux, avide d'apprendre. Cette intelligence s'affiche aussi bien par le fait qu'elle maîtrise trois langues – wolof, bambara, français – que par la réflexion méta-

<sup>753</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 160.

langagière opérée par rapport à elles. Son intelligence menace l'autorité de sa grand-mère, Ad'jibid'ji met en cause toute la hiérarchie sociale traditionnelle. (« *Cette enfant la déconcertait. Ce n'est pas à l'enfance que doit appartenir le savoir, mais à la vieillesse* »)

Mais ce n'est pas seulement l'intelligence de l'enfant qui dérange l'adulte. La grand-mère accorde de l'importance au fait même que sa petite-fille puisse comprendre et parler le wolof. Pour Naikoro-la-vieille, il s'agit de « *la fin du monde* ». La fille s'est approprié un atout censé être hors de sa portée. Les adultes perdant leur avantage relatif, Ad'jibid'ji ébranle ainsi le rapport de forces entre l'enfant qu'elle est, et ses tuteurs.

Cette analyse permet de voir, à partir d'un exemple précis, comment la maîtrise des langues participe à la construction discursive de l'identité des personnages. En outre, le choix de parler une langue plutôt qu'une autre n'est nullement arbitraire. Eu égard à ses conséquences discursives et argumentatives, l'analyse montre comment l'usage de la langue défie les rapports intergénérationnels établis traditionnellement et institutionnellement. Dans cette même perspective, la langue devient un facteur important permettant à la fois de maintenir ou de défier l'ordre social au sein de l'espace culturel, colonial, du roman.

#### **4.3.1.2. LANGUE ET RAPPORT DE FORCES COLONISÉ-COLONISATEUR**

Dominique Combe explique comment le contexte historique de la colonisation crée, dans les colonies, une hiérarchie entre les langues. S'appuyant sur la définition donnée par Édouard Glissant à la notion de diglossie (« J'appelle diglossie [...] la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région »<sup>754</sup>), Dominique Combe étudie comment le « drame linguistique » que traverse le colonisé conduit celui-ci à renoncer, malgré lui, à sa langue maternelle et à adopter la langue du colonisateur imposée par l'école et par l'administration coloniale.<sup>755</sup> L'interaction suivante met en scène une stratégie de détournement de la contrainte langagière imposée par le colonisateur.

Lors du premier tour des négociations à la maison syndicale en présence d'Edouard, le représentant de la Régie, Bakayoko met en doute la bonne foi de celui-

<sup>754</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990. Cité dans Dominique Combe, *Les Littératures francophones*, p. 93.

<sup>755</sup> Dominique Combe, *op.cit.*, p. 94.



ci. Bakayoko ne croit pas Édouard quand il dit « *qu'il veut nous aider* » et prend la peine de préciser : « *Voilà ce que j'avais à dire et je l'ai dit en français pour qu'il comprenne, bien que je pense que nous aurions dû parler en oulofou qui est notre langue.* »<sup>756</sup> Cette valorisation de la langue des colonisés au détriment de celle du colonisateur, est prise comme un affront. Rejoignant ses collègues aux bureaux de la Régie, Édouard insiste sur le comportement de Bakayoko (« *ce salaud qui a tout gâché* »<sup>757</sup>) : « *mais le comble c'est qu'il voulait leur défendre [aux autres grévistes] de parler français !...* »<sup>758</sup>

La question de la langue ouvre le deuxième tour des négociations aux bureaux de la Régie. Édouard précise : « *nous emploierons le français, en regardant Bakayoko. – Puisque nous sommes entre Français, ajouta Victor avec un sourire ironique.* » À quoi répond Bakayoko : « *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.* »<sup>759</sup>

On voit bien que la question de la langue joue un rôle extrêmement important dans cette interaction entre employés-colonisés et employeurs-colonisateurs. L'usage du français, comme l'explique Dominique Combe, met en place un rapport de forces, elle fonde, pour les membres de la Régie, la hiérarchie entre le colonisé et le colonisateur. Le « *sourire ironique* » de Victor dévoile l'écart entre le discours (« *nous sommes entre Français* ») présupposant une situation d'égalité devant la loi, et la réalité à laquelle il se réfère : l'inégalité entre employeurs blancs et employés noirs partageant un espace social foncièrement discriminant.

Pourtant, Bakayoko arrive à détourner le rapport de forces. Il construit sa propre image à travers celle qu'il confère à l'autre, en l'occurrence, les employeurs blancs. Il se montre capable de parler la langue de l'autre, alors que l'autre n'est pas capable de parler sa langue. Les mots d'« *ignorance* » et de « *handicap* » ne sont sans accroître l'asymétrie entre les interlocuteurs par le sens axiologique, dévalorisant, qu'ils véhiculent. En effet, Bakayoko se met en position de force quand il redéfinit le rôle que la langue française joue dans l'interaction. Elle n'a plus le rôle d'une langue officielle qui émane d'une autorité reconnue, l'administration coloniale et l'État

<sup>756</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 274.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>758</sup> *Ibid.*

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 280.

français. Constatant la décision de parler le français par faute d'alternative<sup>760</sup> et à titre de politesse, Bakayoko et Lahbib réduisent le rôle de la langue française au statut de langue véhiculaire. Ils éliminent ainsi le rôle privilégié que le colonisateur croyait avoir et prennent le dessus en se posant désormais non pas comme ceux qui sont soumis aux règles mais comme ceux qui les font.

#### 4.3.1.3. LANGUE ET CHAMP DU POSSIBLE (1)

Niakoro la Vieille reproche à Ad'jibid'ji d'être « *fourrée plus souvent dans les pantalons des hommes* »<sup>761</sup> plutôt que de remplir ses obligations de jeune femme. Ad'jibid'ji rétorque que sa volonté de rejoindre la réunion des hommes sur la grève ne se fait pas sur le compte de ses responsabilités vis-à-vis du ménage :

*Ce matin j'ai été toute seule au fleuve pour laver, puis je suis allée au marché. Depuis trois jours nous pilons et j'ai toujours été là. Et ce soir, j'ai fait la vaisselle, alors ?*<sup>762</sup>

L'interaction étant entretenue en langue bambara<sup>763</sup>, le glissement du mot français « *alors* » attire l'attention de la grand-mère. Le mot lui rappelle les toubabous français s'adressant à leur chien.<sup>764</sup> Elle le trouve grossier « *surtout en l'entendant de la bouche d'une enfant qui, en s'adressant à elle, aurait dû baisser la voix.* »<sup>765</sup> Le narrateur précise le regret de la petite fille face à la colère de sa grand-mère :

*Le sentiment de sa faute la chagrinait, mais en même temps qu'elle en prenait conscience, elle éprouvait qu'elle était libre, indépendante. Elle aurait aimé pouvoir expliquer ce mot : indépendance.*<sup>766</sup>

Le mot « *alors* » provoque donc un malentendu entre la manière dont la grand-mère comprend le mot et ce que la petite fille voulait dire. Le « *mais* » argumentatif remplit le rôle de distinguer deux niveaux discursifs. Le premier se réfère à la faute in-intentionnelle de la petite fille. Pour elle, le mot « *alors* » ne voulait absolument rien dire d'autant plus qu'il ne rajoute rien au message qu'elle exprimait, bref, le mot

<sup>760</sup> « Ce fut Lahbib qui répondit : Il n'y a pas de langue intermédiaire, alors va pour le français » (ibid., p. 280.)

<sup>761</sup> Ibid., p. 18.

<sup>762</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 18.

<sup>763</sup> « *Aloss, aloss* », dit la grand-mère à sa petite fille, « *je te parles en bambara et tu me réponds dans ce langage de sauvages, deoulos !* » (Ibid., p. 19.)

<sup>764</sup> « *Les toubabous quand ils s'adressent à leur chien disent « aloss...voulo », et toi ma petite-fille, tu me traites comme un chien !* », (Ibid., p. 18.)

<sup>765</sup> Ibid., p. 19.

<sup>766</sup> Ibid.

lui a « *échappé* ». À un autre niveau, le mot « *alors* » renvoie le plan de l'énoncé à celui de l'énonciation : l'expression du mot est un lapsus révélateur de l'« *indépendance* » que la fille aimerait prendre vis-à-vis du monde traditionnel. Celui-ci est représenté ici par la langue qu'elle est censée parler (« *je te parle en bambara et tu me réponds dans ce langage de sauvages, de voulos !* »), ainsi que par la distribution des rôles dans la société : les hommes ont les leurs, les femmes, aussi. Paradoxalement, la langue française, qui participe au mécanisme de gouvernance coloniale et donc à la soumission du colonisé au colonisateur, est celle qui permet à la jeune fille d'échapper à la soumission qui s'opère à l'intérieur de la société traditionnelle limitant considérablement ses possibilités.

#### 4.3.1.4. LANGUE ET CHAMP DE POSSIBLES (2)

L'interaction suivante est entretenue par deux vieillards, Sounkaré et Bakary – l'un est fidèle à son poste de gardien-chef au dépôt de locomotives, l'autre se met à la disposition des jeunes grévistes au siège du comité de grève. Lors d'une rencontre occasionnelle<sup>767</sup>, Sounkaré demande à Bakary des nouvelles des grévistes, à quoi ce dernier répond :

*Ils se battent comme des hommes. À les voir, je les envierais presque. J'aurais voulu que tout ceci se passât de notre temps. Ils sont là jour et nuit et, tu sais, ils reçoivent de l'argent de partout et beaucoup de lettres. Il faudrait que j'apprenne le français !*<sup>768</sup>

L'énoncé « *ils sont là jour et nuit* » a une valeur axiologique valorisante, sous-entendant le dévouement des cheminots à la cause de la grève. Bakary évoque l'argent et les lettres envoyées aux grévistes comme signe de reconnaissance de ce dévouement. Insistant sur la reconnaissance publique accordée au travail de grévistes, Bakary rajoute de l'autorité à sa propre observation en renforçant ainsi son acceptabilité auprès de son interlocuteur. Qui plus est, Bakary construit l'ethos collectif des deux interlocuteurs, membres de la même génération, par l'adjectif inclusif « *notre temps* ». Au moyen de cet ethos collectif, il cherche à faire admettre

<sup>767</sup> L'interaction est extraite du chapitre « Sounkaré, le gardien-chef » du cycle sur Thiès. Sounkaré a travaillé durant toute sa jeunesse et son âge mûr sur la ligne de chemin de fer, puis, quand un gardien du dépôt à Thiès était mort, on lui avait offert sa place. Toute sa vie tourne autour de son métier de gardien-chef. Le dépôt est son lieu de travail et un lieu de résidence. Pendant la grève, il s'y trouve seul, et crève de faim. Cherchant de quoi manger, il va à la concession de Dieynaba mais là aussi règne la famine. Il tente alors sa chance à la boutique d'Aziz, le commerçant syrien, où il essuie un affront. De retour au dépôt, il croise Bakary, de la même génération que lui.

<sup>768</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 210.

auprès de son interlocuteur la pertinence de la comparaison entre la génération actuelle et celle des deux interlocuteurs.

Dans l'énoncé « *ils se battent comme des hommes* », la dénomination « *des hommes* » donne à la lutte le sens d'un acte humanisant. Il confère ainsi à la grève l'image d'un processus qui sort les Africains d'un état d'infériorité humaine, présupposant qu'avant la grève ils n'étaient pas des hommes à proprement parler. Bakary oppose ainsi, implicitement, les grévistes d'aujourd'hui à ceux d'hier, privés de leur dignité d'hommes.

Cette analyse met en relief un autre rôle joué par la langue dans l'affaire de la grève. « *Il faudrait que j'apprenne le français !* » sous-entend à la fois la part jouée par la langue française dans la lutte (par exemple, lire et écrire des lettres) et un certain modèle de société. Aux yeux de Bakary, la langue française joue un rôle constitutif de la société moderne de l'avenir à bâtir par les Africains.<sup>769</sup>

#### 4.3.1.5. LANGUE ET CHAMP DE POSSIBLES (3)

Bakayoko, dont l'attachement à la culture française est incontestable comme le montre sa bibliothèque privée, encourage son entourage à lire la littérature française, à profiter de ce qu'elle apporte au locuteur (une compétence rhétorique, par exemple). Pourtant, il est plutôt réticent, comme nous l'avons vu plus haut, à la pratique du français dans l'espace public. Quand il rentre chez lui, à la fin de la grève, ce qu'il aimerait proposer à son épouse est néanmoins l'apprentissage de la langue française :

*Il y avait maintenant deux jours que Bakayoko était revenu de Dakar. Pendant ces quarante-huit heures il était demeuré chez lui entre son épouse et sa fille adoptive. Le soir du premier jour, il avait demandé à sa femme : « Assitan, voudrais-tu apprendre la langue des toubabs ? » Étonnée, elle avait simplement répondu : « si tu le veux. » Cette barrière qu'il y avait entre eux était bien difficile à abattre. Cela venait de loin, depuis le premier jour de leur union forcée. Il avait fallu des mois à Bakayoko pour se résoudre à accomplir son devoir conjugal. Élevée selon les anciennes coutumes, Assitan était toute réserve et vivait en marge de la vie de son mari, une vie de labeur, de silence et de résignation.<sup>770</sup>*

Répondant par le « *si tu le veux* » à la proposition de son mari d'apprendre le français, Assitan construit une image compatible avec celle que le narrateur projette

<sup>769</sup> Le prénom de ce personnage et son désir d'apprendre la langue française ne sont pas sans rappeler l'histoire de Bakary Diallo, sénégalais lui aussi, qui dans *Force-Bonté*, reconnu pour être le premier roman francophone africain, exprimant un semblable désir d'apprendre la langue française. Bakary Diallo, *Force-Bonté*, Nouvelles Éditions Africaines, Paris, 1985 (1926).

<sup>770</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 366.

sur elle un peu plus loin : une femme soumise à l'autorité de son mari ainsi qu'aux tâches ménagères. L'étonnement qu'elle exprime révèle l'aspect inhabituel, extraordinaire, de la proposition de son mari. 1/ Bakayoko propose à sa femme d'intégrer dans son univers culturel une langue qui, a priori, n'y appartient pas. 2/ Il propose aussi d'intégrer à leur vie conjugale une activité mutuelle inédite pour les règles de la tradition selon lesquelles elle vit.

Par contre, cette proposition est tout à fait compatible avec l'identité de Bakayoko : un homme ouvert au monde et qui croit à l'égalité entre les sexes. La langue française joue un double rôle argumentatif. Elle participe de la notion de modernité telle que la perçoit Bakayoko et telle qu'il veut l'intégrer dans son ménage. À un autre niveau, l'apprentissage du français est présenté comme une activité mutuelle permettant au mari de lever les barrières institutionnelles, traditionnelles, qui sépare sa vie de celle de sa femme.

#### 4.3.1.6. LANGUE ET ACCULTURATION

Awa, la femme de Séné Maséne, un contremaître dans la compagnie ferroviaire Dakar-Bamako, se présente à la distribution des rations alimentaires aux femmes organisée par le syndicat afin d'aider les familles des grévistes à lutter contre la famine. Awa refuse d'être servie par Penda la prostituée, offrant son aide à l'effort collectif de la grève. Penda remplit sa pinte en riz, prête à la vider dans la calebasse d'Awa alors que celle-ci, se tournant vers la foule qui suivait, dit « *dans son français approximatif* : – *Ze ne veux pas que la piting* [putain – indication précisée en note de bas de page] *me sert !* »<sup>771</sup>

Par l'usage de la langue française, Awa désigne la distance sociale qui sépare un paria de la société de la haute société à laquelle elle croit appartenir grâce à la position professionnelle de son mari. Dans le processus d'acculturation progressive des colonisés et le « drame linguistique » (Dominique Combe) qui en découle, la langue française prend une valeur symbolique qui révèle non seulement une hiérarchie entre colonisateur et colonisé mais aussi entre colonisés qui ont monté l'échelle sociale dans l'administration coloniale et ceux qui sont restés en bas.

La problématique de l'acculturation par la langue est explorée davantage à travers un autre personnage. N'Deye Touti va souvent au cinéma. Un jour

<sup>771</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 221.

*alors qu'étaient apparues sur l'écran les ruines du Parthénon, deux hommes derrière elle s'étaient mis à parler à haute voix. N'Deye s'était dressée comme une furie et leur avait crié en français « Taisez-vous donc, ignorants ! » Si vous ne comprenez pas, sortez ! » En fait, N'Deye Touti connaissait mieux l'Europe que l'Afrique, ce qui, lorsqu'elle allait à l'école, lui avait valu plusieurs fois le prix de géographie. Mais elle n'avait jamais lu un livre d'un écrivain africain, elle était sûre d'avance qu'une telle lecture ne lui aurait rien apporté.<sup>772</sup>*

Le narrateur présente la manière dont N'Deye Touti s'assimile à la culture occidentale en rejetant celle qui est supposée être la sienne. N'Deye Touti décode l'image qui passe sur l'écran – le *Parthénon*, symbole de la culture classique européenne – alors que les autres spectateurs y prêtent une attention distraite. « *Se dressant comme une furie* », N'Deye Touti revêt le rôle du gardien du temple. Les autres spectateurs, ces « *ignorants* », ne sont pas capables de reconnaître les images, faute d'instruction appropriée. Le recours à la langue française redouble le message qu'elle véhicule. Utilisant le français, N'Deye Touti parle en connaissance de cause, au nom et à partir de la culture occidentale qu'elle se propose de défendre et d'illustrer.

Le narrateur projette sur la personne de N'Deye Touti une image compatible avec *Le Portrait du colonisé* tracée trois ans avant la publication du roman par Albert Memmi. N'Deye Touti intériorise les valeurs culturelle du colonisateur. Se pliant à la langue du colonisateur, elle adhère aussi à sa culture dont elle s'imprègne aussi bien à l'école que dans la vie quotidienne à travers notamment sa passion pour la lecture et le cinéma. L'acculturation coloniale atteint un tel degré que la culture du colonisé est dévalorisée non seulement par le colonisateur mais aussi par le colonisé lui-même. N'Deye Touti exprime envers la culture européenne un vif intérêt alors qu'elle éprouve, par opposition, une grande méfiance vis-à-vis de la littérature africaine (« *une telle lecture ne lui aurait rien apporté.* ») L'usage de la langue française est ainsi constitutif du processus social de l'acculturation. Il permet à N'Deye Touti de négocier son identité dans l'univers colonial. Elle s'assimile à la culture du colonisateur tout en rejetant la culture africaine.

#### **4.3.1.7. LE FRANÇAIS LANGUE AFRICAINE**

Le colonialisme a mis en place une nouvelle culture (coloniale) à laquelle participent également, en dépit de rapports de forces inégaux, les colonisateurs et les

<sup>772</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 98.

colonisés. Qu'on le veuille ou non, la langue française est un élément constitutif de cette culture. Elle incarne tout à la fois une hiérarchie sociale entre Blancs et Noirs et les méthodes langagières et discursives permettant de l'ébranler.

Tout compte fait, la langue française devient dans l'univers culturel du roman une langue africaine, pour parler comme Henri Lopès.<sup>773</sup> Aussi acculturés qu'ils puissent être, N'Deye Touti et son amant Daouda expriment spontanément leur intimité d'amoureux<sup>774</sup> en français. Voici ce que N'Deye Touti dit à son interlocuteur : « *Tu n'as pas remarqué que depuis que nous parlons, nous n'avons pas dit un seul mot en ouolof ?* »<sup>775</sup> Cette observation méta-langagière indique d'abord le fait que les deux locuteurs se sont complètement approprié la langue française. Elle indique aussi qu'il s'agit d'un processus social en évolution continue. En effet, si N'Deye Touti exprime son étonnement devant le fait de parler spontanément le français, pour Daouda, ce fait n'a rien d'étonnant comme l'affirme le « *et alors ?* » par lequel il réagit à l'observation de son interlocutrice.

## **5. CONCLUSION : LES BOUTS DE BOIS DE DIEU ET LA SUBVERSION DU CANON LITTÉRAIRE FRANÇAIS**

S'intéressant à la construction de l'identité collective de la foule, ce chapitre a voulu mettre en évidence certains aspects de la « réécriture intertextuelle » qui s'opère entre *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène et *Germinal* d'Émile Zola, tout en soulignant la dimension argumentative qui se dégage de ce procédé littéraire.

Il faut dire néanmoins que si Sembène renvoie le discours littéraire sur la lutte des ouvriers noirs à celui que Zola produit sur les mineurs français de Montsou, Zola lui-même renvoie son propre discours sur l'exploitation des mineurs français à celui qui se produit, depuis les Lumières, sur les Noirs réduits à l'esclavage.

Présentant un tableau de la société des mineurs de Montsou à travers la révolte ouvrière que celle-ci organise, Zola pousse le lecteur de *Germinal* à une réflexion sur l'exploitation du prolétariat par le capitalisme bourgeois et la lutte de classes qui en

---

<sup>773</sup> Voir par exemple son interview avec Frédéric Rivière dans le cadre de son émission, « L'Invité du matin » sur RFI, le vendredi 21 novembre 2014. URL : <http://www.rfi.fr/emission/20141121-henri-lopès-invite-frederic-riviere-vendredi>. Henri Lopes n'est pas le seul à le penser. C'est aussi la pensée, par exemple, d'Achille Mbembe : « Au terme de plusieurs siècles d'assimilation progressive, de réappropriation et de trafics, le français a fini par devenir une langue africaine à part entière (...) » (Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p.103-104.)

<sup>774</sup> Daouda est amoureux de N'Deye Touti alors qu'elle est amoureuse de Bakayoko.

<sup>775</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 107.

découle. Opposant les ouvriers aux bourgeois, Zola procède à une essentialisation de deux identités collectives ; l'une, ouvrière, est située du côté de la nature, l'autre, bourgeoise, du côté de la culture et de la civilisation. Zola s'appuie en effet sur un précédé discursif répandu (au moins) depuis Montaigne<sup>776</sup> et tout au long de la traite atlantique et du commerce triangulaire. Celui-ci consiste à identifier les peuples du « nouveau monde » à la sauvagerie primitive.

S'inscrivant dans cet ordre de discours, le narrateur de Zola rapproche les mineurs du monde de la nature en les transformant en sauvages. Ce faisant, il établit un réseau de négations lui permettant la construction d'un modèle antithétique. Les mineurs de Montsou, comme les « sauvages » d'Afrique ou d'Amériques, constituent, pour citer Michèle Duchet, un « peuple sans histoire, sans écriture, sans religion, sans mœurs, sans police, et dans ce premier type de discours les négations se combinent avec des traits marqués positivement pour signifier le manque, le vide immense de la sauvagerie opposé au monde plein et civilisé »<sup>777</sup>, en l'occurrence, le monde bourgeois.

À lire *Germinal* de plus près, le lecteur est invité, non sans insistance, à comparer le statut social des mineurs à celui des Noirs. En fait, le pays du charbon est littéralement un pays noir. La couleur noire, évoquée 163 fois (!<sup>778</sup>), peint l'univers ouvrier du roman. Le noir brosse le paysage<sup>779</sup>, la mine<sup>780</sup>, voire les maisons des

<sup>776</sup> Voir par exemple l'ouvrage de Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage : De l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Bordas, 1989.

<sup>777</sup> Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.

<sup>778</sup> Pour comparer, le rouge, couleur de la révolution, est évoqué 76 fois.

<sup>779</sup> « C'était simplement une collision regrettable, quelque chose de perdu, là-bas, dans le pays noir, très loin du pavé parisien qui faisait l'opinion. » « Et ce pays noir, aux routes d'encre, aux murs et aux arbres poudrés des poussières de la houille. », « C'était après la rupture, lorsqu'il l'avait vue malade de chagrin, qu'il avait accepté la direction des mines de Montsou, espérant encore la corriger là-bas, dans ce désert des pays noirs. », « Il semblait que tout le noir du Voreux, toute la poussière volante de la houille se fût abattue sur la plaine. », « La pluie battante qui tombait du trou noir », « Les routes sont empoissée de boue, une boue spéciale au pays du charbon, noire comme de la suie délayée, épaisse et collante à y laisser ses sabots. », « Le ciel bas semblait se fondre en noire poussière », « L'éternelle boue noire avait séché » « de grandes poussières noires. », « ces éternelles routes noires, sans un arbre. », « laissant la terre nue et noire. » « Dans le ciel livide, on devinait la lune pleine, derrière de grands nuages, des haillons noirs qu'un vent de tempête roulait furieusement », « Et la campagne noire, assoupie, avait à peine un frisson. » « Et, dans ce retour en masse, dans ces ombres muettes, toutes noires, sans un rire. », « La nuit, lorsqu'il errait par la campagne noire. » La nuit toujours très obscure est un décor de nombreuse scènes : « Il faisait nuit noire », « la nuit se faisait noire. », « bien que la nuit fût très noire », « Il faisait nuit noire à terre », « il faisait une nuit très noire. », « dans la nuit noire », « dans la nuit devenue noire. » « Cette nuit interminable, complète, toujours du même noir, était sa grande souffrance. », « Souvent, il arrivait ainsi, à la nuit noire », « il s'éloigna sans un regard en arrière, dans la nuit devenue noire. »

<sup>780</sup> « Les ouvriers se séparaient, se perdaient par groupes, au fond de ces trous noirs », « les ténèbres fussent d'un noir inconnu, épaissi par les poussières volantes du charbon, alourdi par des gaz qui



mineurs.<sup>781</sup> La couleur noire accorde à l'objet qu'elle désigne une valeur axiologique foncièrement négative.<sup>782</sup> Le noir est le symbole de la tristesse, du désespoir, de la peur, de la solitude et de la mort.<sup>783</sup> Le sens négatif de la couleur noire est projeté sur les choses, les personnes et les phénomènes, par synecdoque ou par métaphore.<sup>784</sup> Mais plus important encore, la couleur noire est constitutive de la description du mineur en désignant tout simplement sa couleur de peau. La couleur noire caractérise les mineurs présentés individuellement<sup>785</sup> et collectivement :

*Des files noires d'ouvriers s'éloignaient dans la nuit. (...)  
Les mineurs descendaient de toutes parts, des chantiers les plus lointains, avec leurs lampes dansantes, qui éclairaient mal ce galop d'hommes noirs »,  
« la foule restait noyée de ténèbres, peu à peu calmée, silencieuse. Lui [Étienne], noir également. (...)  
Elle les voyait mal, à la lueur rougeâtre des lampes, entièrement nus comme des bêtes, si noirs, si encrassés de sueur et de charbon, que leur nudité ne la gênait pas. (...)*

---

*pesaient sur les yeux. » « Étienne s'arrêta, jeta un dernier regard aux ténèbres. Il retrouvait la même immensité noire que le matin. », « Il vivait dans ce trou, occupant le même coin de l'écurie, faisant la même tâche le long des galeries noires, sans avoir jamais revu le jour. » « Et, devant la masse noire de la fosse, il continua (...) »,*

<sup>781</sup> « Jusqu'aux maisons noires de Marchiennes », « Alors, l'angoisse grandit encore, dans la pièce noire. », « Étienne n'entendait plus dans la pièce noire que les sanglots de la Maheude », « La maison demeurait noire et silencieuse », « Mais une maison parmi les autres, celle des Maheu, restait surtout noire et muette », « ainsi qu'une demeure vidée par le deuil, glacée et noire, abandonnée depuis longtemps. », « La maison redevint noire. », « au milieu des bâtiments mal éclairés, pleins de trous noirs, inquiétants avec la complication de leurs salles et de leurs étages. », « Le village dormait déjà, tout noir dans la nuit »,

<sup>782</sup> Dans leur *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant relie la couleur noire au « chaos », à « l'angoisse », aux « gouffres », à « l'obscurité des origines », et notent encore ceci : « dans les rêves, l'apparition d'animaux noirs, de nègres ou d'autres personnages foncés, montre que nous prenons contact avec notre propre Univers instinctif primitif qu'il s'agit d'éclairer, de domestiquer et dont nous devons canaliser les forces vers des objectifs plus élevés. » (voir l'entrée « noir » dans le *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1982, p. 671-75.)

<sup>783</sup> « Étienne marchait, pris d'une tristesse noire », « une gaieté rouge se dégageait de sa crise de noire tristesse », « l'œil éteint par la tristesse noire », « le coron tombait à la misère noire », « « Les haleines de l'invisible le grisaient, l'horreur noire de ce trou battu d'une averse le jetait à une fureur de destruction. », « Et ce village, bâti d'un coup au milieu du vaste plateau, bordé de ses routes noires comme d'un liséré de deuil » (Émile Zola, *Germinale*, p. 185-86.)

<sup>784</sup> « Le froid devenait glacial, on enfonçait dans une humidité noire », « La salle était d'une saleté noire », « Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise », « Et, sans attendre, elle tomba sur l'armée, la bouche noire, vomissant l'injure » « un froid noir prolongeait le dur hiver », « de gros mots jaillit de sa bouche noire et saignante », « Les heures se succédaient, toutes également noires, sans qu'ils pussent en mesurer la durée exacte »

<sup>785</sup> « Ils étaient déjà noirs de charbon » « ses moustaches noires », « ses yeux noirs », « Maintenant qu'elle était noire, la face poudrée de charbon fin », « flambaient dans son visage noir », « les mains et les bras noirs jusqu'aux coudes » « les mains restaient marquées en noir », « le visage noir creusait encore le cristal », « Catherine, toujours dans son vieux paletot d'homme, noire, haletante », « ses grosses moustaches étaient d'un noir d'encre. » « Les premiers charbonniers qui revenaient de la fosse, le visage noir » « petit corps apparut d'une maigreur d'insecte, souillé de poussière noire », « le haleur aux mains grasses et noires. », « elle le renfonça du doigt, puis se boutonna, toute noire à présent »

*Déjà, les jeunes filles, allongeant la tête, s'étonnaient de ce qu'elles distinguaient à gauche, un flot noir, une cohue qui débouchait en hurlant du chemin de Vandame (...)*

*C'étaient les camarades qu'il venait de voir descendre, les camarades noirs, qui tapaient, dans leur rage silencieuse.*<sup>786</sup>

Le corps noirci du charbon et la thématique de l'exploitation d'un groupe par un autre établit l'analogie entre l'identité sociale des mineurs et celle des Noirs. Le narrateur explicite l'analogie quand il compare les mineurs à des « nègres » (« *Au grand jour, ils passaient comme une bande de nègres culbutés dans de la vase.* »<sup>787</sup>), et les conditions du travail des mineurs, à l'esclavage.<sup>788</sup>

Cette analogie ajoute une couche supplémentaire à la violence de la foule ouvrière. Elle active la mémoire collective bourgeoise qui remonte, dans le cadre historique de la Révolution française, à l'insurrection des esclaves à Saint-Domingue 1791-1802, au temps des « Jacobins noirs ». L'identité du mineur insurgé, féroce et impitoyable, est doublée de celle de la figure du « nègre » révolté.

Léon-François Hoffmann rappelle dans son ouvrage classique sur *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective* (1973) comment les massacres des colons ont permis aux esclavagistes de dépeindre les esclaves révoltés comme des bêtes féroces. « La littérature franchement raciste (...) va connaître un beau développement sous le Consulat et l'Empire. L'infériorité de l'homme de couleur en viendra à être postulée comme un fait biologique, comme une vérité de la nature. (...) la révolte de Saint-Domingue confirme pour les esprits indécis l'idée que,

<sup>786</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 42, 362, 589, 668, 1006.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 127. Ou bien dans une autre occasion : « *D'abord, ils s'étaient contentés du carreau du Voreux, se culbutant dans le stock de charbon, d'où ils sortaient pareils à des nègres, faisant des parties de cache-cache parmi la provision des bois, au travers de laquelle ils se perdaient, comme au fond d'une forêt vierge.* » (*Ibid.*, p. 513).

<sup>788</sup> « *Des lectures mal digérées lui revenaient, des exemples de peuples qui avaient incendié leurs villes pour arrêter l'ennemi, des histoires vagues où les mères sauvaient les enfants de l'esclavage, en leur cassant la tête sur le pavé, où les hommes se laissaient mourir d'inanition, plutôt que de manger le pain des tyrans.* », « *Le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage* », « *Il avait étudié les maladies des mineurs, il les faisait défiler toutes, avec des détails effrayants : l'anémie, les scrofules, la bronchite noire, l'asthme qui étouffe, les rhumatismes qui paralysent. Ces misérables, on les jetait en pâture aux machines, on les parquait ainsi que du bétail dans les corons, les grandes Compagnies les absorbaient peu à peu, réglementant l'esclavage, menaçant d'enrégimenter tous les travailleurs d'une nation, des minions de bras, pour la fortune d'un millier de paresseux.* » (*Ibid.* p. 556) « *Est-ce que tous les citoyens n'étaient pas égaux depuis la Révolution ? Puisqu'on votait ensemble, est-ce que l'ouvrier devait rester l'esclave du patron qui le payait ?* » (*Ibid.*, p. 320)

laissés à eux-mêmes, les Noirs retombent dans la sauvagerie. »<sup>789</sup> Cette image, précise L.-F. Hofmann, « effrayait l'opinion publique. »<sup>790</sup>

La peur que les esclavagistes cherchent à susciter auprès de la bourgeoisie française à travers la sauvagerie naturelle de l'homme noir, est subordonnée à une visée argumentative bien précise : rétablir l'esclavage. De même, la peur chez Zola joue un rôle argumentatif important. Le rapprochement de l'histoire des mineurs de celle des Noirs fait remonter à la surface les vieux démons de Saint-Domingue et permet d'assurer que, pour citer Zola, « le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur » et que *Germinal* atteigne « au dernier degré possible de la violence. » Pour lui, rappelons-le, le roman est conçu comme un avertissement aux lecteurs : si les bourgeois ne font pas le nécessaire pour sortir les prolétaires de la pénurie et de la faim, ils risquent de vivre réellement le scénario désastreux décrit dans le monde fictionnel du roman.

Dans cette perspective, l'analogie établie entre les mineurs et les Noirs s'opère aussi bien au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation. Émile Zola s'inscrit à nouveau dans la lignée des Lumières à l'exemple de l'abbé Prévost, Raynal, Saint-Lambert et Louis Sébastien Mercier. Bien avant Zola, ceux-ci poussent la description de l'insurrection noire dans les Antilles à l'extrême brutalité en accordant à leur discours la dimension argumentative d'un avertissement. Montrant jusqu'à quel point « le thème de l'insurrection noire était présent, voire obsessionnel, dans tout un courant de la littérature des Lumières », Marcel Dorigny explique que si les auteurs évoqués ci-dessus « s'étaient fait un devoir moral de dénoncer les pratiques criminelles de l'esclavage », ils voulaient surtout

montrer tout à fait explicitement aux colons et aux métropoles quelle serait l'inexorable issue, dans un proche avenir : les Africains réduits en servitude vont se soulever et reprendre une liberté légitime et de droit naturel. Cette libération, que rien ne pourra empêcher, se fera dans un effroyable carnage des maîtres (...) Cet avertissement solennel, dans un style outrancièrement apocalyptique, destinés aux maîtres des îles et aux administrateurs coloniaux pour les engager, par une frayeur salutaire, à faire entrer les colonies à esclaves dans la voie de la réforme, conduisant à un progressif abandon de la pratique de l'esclavage.<sup>791</sup>

<sup>789</sup> Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973. p. 116.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>791</sup> Marcel Dorigny, « Le Mouvement abolitionniste français face à l'insurrection de Saint-Domingue ou la fin du mythe de l'abolition graduelle », dans : Laënnec Hurbon (dir.), *L'Insurrection des esclaves de Saint-Domingue (22-23 août 1791)*, Paris, Karthala, 2000, p. 99-100.

En définitive, pour défendre la cause du peuple, pour le sauver de la cruauté capitaliste, Émile Zola se voit obligé de *dénigrer* l'image de ce même peuple aux yeux du lectorat bourgeois. L'avertissement que Zola adresse à la bourgeoisie retentit dans les mots conclusifs du roman :

*Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.*<sup>792</sup>

Cette vision dystopique de l'avenir, celle d'une « *armée noire* » qui exerce sa vengeance, acquiert sa puissance rhétorique du sentiment éprouvé par le lecteur face à un scénario déjà existant qui se rattache au passé colonial de l'Empire français.<sup>793</sup> On peut rappeler, à titre de comparaison et pour rafraîchir notre mémoire collective, les événements tragiques de Saint-Domingue la nuit du 22 au 23 août 1791. Les esclaves fugitifs (« Marrons ») se réunissent la nuit dans la forêt, et, sous l'influence d'un Spartacus noir à l'image d'un Doutty Boukman, descendent sur les plantations. En quelques jours, la foule dévaste la moitié de la plaine du nord, tue cruellement et détruit infatigablement au cri de « Vengeance ! Vengeance ! »<sup>794</sup>

<sup>792</sup> Émile Zola, *Germinal*, p. 1010.

<sup>793</sup> Catherine est en proie à une grande peur : « *La perversion de ses sens en augmentait l'horreur maintenant, elle était reprise des superstitions de son enfance, elle vit l'Homme noir, le vieux mineur trépassé qui revenait dans la fosse tordre le cou aux vilaines filles.* » (*Ibid.*, p. 982.). Catherine communique sa peur de l'Homme noir au lecteur bourgeois, à une différence près. Le texte renvoie la peur de Catherine à une croyance superstitieuse alors qu'il fonde la peur du bourgeois sur un événement « vrai » : « *Au bout de dix minutes, lorsque les Grégoire, surpris de ne pas voir Cécile, rentrèrent chez les Maheu, ils poussèrent un cri terrible. Par terre, leur fille gisait, la face bleue, étranglée. À son cou, les doigts avaient laissé l'empreinte rouge d'une poigne de géant (...). Pourquoi Cécile s'était-elle approchée ? Comment Bonnemort, cloué sur sa chaise, avait-il pu la prendre à la gorge ? Évidemment, lorsqu'il l'avait tenue, il devait s'être acharné, serrant toujours, étouffant ses cris, culbutant avec elle, jusqu'au dernier râle. Pas un bruit, pas une plainte, n'avait traversé la mince cloison de la maison voisine. Il fallut croire à un coup de brusque démence, à une tentation inexplicable de meurtre, devant ce cou blanc de fille. Une telle sauvagerie stupéfia, chez le vieil infirme qui avait vécu en brave homme, en brute obéissante, contraire aux idées nouvelles.* » (p. 942-43).

<sup>794</sup> Le scénario est décrit dans les détails dans l'ouvrage classique de C.L.R James *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, New-York, Vintage books, 1963 [1938] : « In the night of the 22<sup>nd</sup> a tropical storm raged, with Lightning and gusts of wind and heavy showers of rain. Carrying torches to light their way, the leaders of the revolt met in an open space in the thick forests of the Morne Rouge, a mountain overlooking Le Cap. There Boukman gave the last instructions (...) Each slave-gang murdered its masters and burnt the plantation to the ground. (...) in a few days one-half of the famous North Plain was a flaming ruin (...) The slaves destroyed tirelessly (...) Now that they held power they did as they had been taught. In the frenzy of the first encounters they killed all, yet they spared the priests whom they feared and the surgeons who had been kind to them (...) "Vengeance! Vengeance!" was their war-cry, and one of them carried a white child on a pike as a standard. » (p. 88-89).

Pour conclure,

1/ la tension, chez Zola, entre l'idéal de la révolution et les actions violentes, consécutives à sa réalisation, jette l'opprobre sur les ouvriers. Au lieu de former une classe pour soi, pour parler comme Marx, ils se transforment en foule belliqueuse, cruelle, sauvage. Chez Sembène, au contraire, la foule révoltée, indignée contre la Régie des chemins de fer, s'en tient aux principes de la délibération et de la non-violence. Le respect pour la parole démocratique va permettre aux ouvriers de maintenir la grève générale jusqu'à ce que toutes leurs revendications soient acceptées. La grève générale forge une classe ouvrière pour soi qui, réciproquement, assure le succès total, historique, de la grève.

Renvoyant ainsi la révolte des cheminots à celle des mineurs, Sembène met en évidence leur différence. Si bien que Zola assimile l'identité collective des mineurs à celle des Noirs alors que les Noirs, chez Sembène, ne s'identifient pas avec les « Noirs » de Zola, ce qui est montré dans une allusion directe à la première adaptation cinématographique<sup>795</sup> de *Germinal* : « *Un jour Bakayoko les avait emmenés [Doudou et son épouse Oulaye] au cinéma. Le film se déroulait dans une mine ; il y avait eu un éboulement, des gens hurlaient, des femmes pleuraient. Oulaye n'avait pas très compris ce qui se passait, d'autant plus que les hommes sur l'écran ressemblaient à des Noirs.* »<sup>796</sup>

2/ En s'appuyant sur la théorie des foules, Zola stigmatise les mineurs de Montsou. Impulsifs, irrationnels, incapables de raisonner, ils se comportent comme des « êtres appartenant à des formes inférieures d'évolution, telles que la femme et le sauvage. » (Gustave Le Bon) (sous-chapitre 3.3) Pour porter la peur des bourgeois à son apogée, l'auteur relie la sauvagerie des mineurs en foule à celle des Noirs. La référence historique aux révoltes des esclaves à travers l'importance qu'elles prennent dans le discours social français, participent à la construction discursive de l'identité collective des mineurs révoltés de Montsou. (sous-chapitre 4.4)

Néanmoins, l'analyse argumentative du discours fédérateur du meneur (Étienne) chez Zola, permet de révéler le fond racial et raciste du discours littéraire

<sup>795</sup> Sorti en 1913 par Albert Capellani.

<sup>796</sup> Oulaye se souvient du film. Ce qui marque sa mémoire n'est pas la souffrance des mineurs mais l'union amoureuse entre Catherine et Etienne (« *à la fin, celui qui paraissait être le chef avait été embrassé par une jolie Blanche* »). Plus précisément, Oulaye se rappelle comment, plusieurs années auparavant, le baiser d'Étienne à Catherine, lui avait donné l'envie d'embrasser à son tour son jeune amoureux assis à côté d'elle. « *Jusqu'à ce que le sommeil vînt la prendre, elle pensa à ce baiser.* Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 227.

qui s'efforce, au moyen d'une rhétorique d'incrimination, de réduire les ouvriers au statut de sauvages. L'image apparaît comme doublement négative au vu du contexte historique de l'esclavage qui s'inscrit implicitement dans le texte. Sans méconnaître l'efficacité rhétorique de la théâtralité du corps (le ton de la voix du meneur, ses gestes physiques), la foule réagit tout autant à la force argumentative du discours, au raisonnement qui le structure et provoque auprès d'elle des émotions de colère et d'indignation. (sous-chapitre 3.4)

3/ L'analyse du discours montre comment une certaine « attitude de parole » ainsi qu'une « attitude à l'égard de la parole » (Claude Duchet) participe à la construction discursive de l'identité du locuteur (ethos). Elle met ainsi en évidence une différence complémentaire entre la foule chez Zola et la foule chez Sembène. Chez les deux écrivains, le rapport au langage participe à la construction discursive de l'identité collective de la foule. Vu la déficience linguistique des mineurs, la violence qu'ils exercent en formant une foule devient un mode privilégié d'expression. De la carence orale des mineurs à la violence physique, il n'y a que l'effet suggestif du meneur. Faute de mots, l'incapacité à exprimer sa colère par la parole a des conséquences sur la communication entre les mineurs et les employeurs. Celle-ci s'opère dans le registre de la violence. En revanche, chez Sembène, il y a une corrélation évidente entre la formation d'une société de délibération (sous-chapitre 4.1), la facilité de parole que possèdent ses membres et/ou l'idéal qu'elle représente (sous-chapitre 4.3), et, enfin, les caractères plausibles d'un nouveau modèle de foule construit sur les principes de la non-violence (sous-chapitre 4.2).

4/ Tout compte fait, l'inscription de la psychologie des foules dans le discours littéraire et son maniement par le narrateur de Sembène, éclaire un modèle de lutte ouvrière opposé à celui des mineurs de Montsou. La construction discursive de ce modèle et la communication littéraire dans laquelle il s'inscrit, confère au discours littéraire sa puissance politique. Là où Zola investit la thématique de la foule ouvrière pour lancer un avertissement à la classe bourgeoise, Sembène infléchit des façons de penser sur les questions de la bonne gouvernance et de la responsabilité du leadership politique, questions qui appellent un débat public en cette année 1960, date de publication du roman, l'année où 17 pays africains obtiennent leur indépendance.

On voit comment, en définitive, la réécriture d'une œuvre canonique de la littérature française permet à Sembène de mettre en cause les assises scientifiques de

la psychologie des foules ; de modifier l'image raciale et raciste projetée sur l'Afrique et ses habitants ; ainsi que d'exprimer la position critique, postcoloniale (avant la lettre), que l'auteur prend dans le champ littéraire français.

### III. L'IDENTITÉ COLLECTIVE AUX PRISES AVEC LES IDENTITÉS INDIVIDUELLES

#### INTRODUCTION

*Les Bouts de bois de Dieu* met en scène un univers social secoué par les conflits et les tensions consécutives à la grève. Les identités sociales qui se construisent dans les différentes interactions s'inscrivent dans ce contexte. La grève n'oppose pas seulement les cheminots noirs à leurs employeurs blancs. Des conflits éclatent chez les cheminots entre les partisans de la grève et ceux qui n'en veulent pas ; entre les cheminots et d'autres acteurs sociaux (leaders religieux, délégués d'autres syndicats). Les grévistes sont eux aussi divisés sur les mesures à prendre pour obtenir gain de cause. À ces conflits s'ajoutent les vives protestations des usagers du train auxquels la grève interdit tout déplacement. En outre, la durée du mouvement entraîne de lourdes conséquences sur la vie des ménages où l'argent qui vient à faire défaut ne permet plus de subvenir aux besoins familiaux, créant ou accentuant des tensions entre membres de la famille, voisins ou amis. Enfin, la grève suscite des tensions intergénérationnelles, entre les aînés et les plus jeunes.

Chaque personnage a donc un rôle à remplir dans la composition de ce monde bouleversé. On peut s'interroger d'emblée sur les rapports qui s'établissent entre les acteurs réels de la grève et les personnages fictionnels, Ibrahima Bakayoko avec Ibrahima Sarr, Ababacar Sy<sup>797</sup> avec le « Sérigne N'Dakourou »<sup>798</sup> etc.<sup>799</sup> La question des sources réelles mérite d'être posée, puisque celles-ci guidaient le travail même de l'auteur. Mais on peut aussi s'interroger sur le fonctionnement des personnages indépendamment de leurs doubles extratextuels. Ce fonctionnement, comme l'explique Henri Mitterand au sujet de *Germinal*, est la seule réalité perçue par le lecteur profane qui peut tout ignorer du contexte historique, réel, de la grève des cheminots tout en n'étant pas moins frappé, par exemple, par l'opposition entre

---

<sup>797</sup> Frederick Cooper fait référence au cas du Grand Marabout de Tivaouane. Le mois de janvier 1947, il explique, dans un meeting religieux, que la « France est bonne et généreuse » et que les employeurs ne répondent aux revendications de leurs employés qu'à conditions d'être poliment demandées et seulement après avoir terminé toutes leurs tâches. Frederick Cooper, « 'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa », *The Journal of African History* 37, 1996, p. 94.

<sup>798</sup> Le Chef religieux de Dakar. Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 190.

<sup>799</sup> Voir par exemple l'article de James A. Jones, « Fact and Fiction in "God's Bits of Wood" », *Research in African Literatures* 31, 2000, p. 117-131, nous y reviendrons plus loin.



Tiémoko et Keïta le Vieux, Houdia M'Baye et N'Deye Touti, Ad'jibid'ji et Niakoro la Vieille.

On peut dire ainsi que le statut romanesque des personnages repose précisément sur un jeu d'oppositions et de corrélations. Ce constat est en fait un principe important de la sociocritique comme approche d'analyse textuelle. Dans cette perspective, chaque personnage du roman est déterminé

avant tout par la manière dont il s'apparente et/ou s'oppose aux autres, à l'intérieur d'un ensemble plus large groupant les personnages dénommés et les personnages qui restent dans l'anonymat. Chacun est à étudier comme une pièce d'un système, qui est avant tout un système textuel, et qui est original en tant que tel.<sup>800</sup>

Henri Mitterand s'interroge sur les rapports qui s'établissent entre l'univers fictionnel et sa référence extratextuelle avouée – la société – mais ce n'est pas pour évaluer l'authenticité de la fiction vis-à-vis de celle-ci. Selon Mitterand, la fiction « est à sa façon un discours sur la société, un discours où la société se parle et projette ses problèmes. »<sup>801</sup> De ce point de vue,

chaque personnage, pris à part, n'est à vrai dire qu'une silhouette, sinon une caricature. Son aspect documentaire ne va pas loin ; en revanche, l'ensemble des personnages, comme rouage d'un récit construit, devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique tout à la fois.<sup>802</sup>

Dans cette perspective, les analyses suivantes ont pour objectif de mettre en évidence deux plans distinctifs qui coexistent dans le texte en le constituant. Un premier plan, patent, renvoie à l'image d'une société bouleversée par la grève et ses tensions sociales conséquentes ; un second plan, latent, développe une réflexion sur l'identité collective qui germe dans et à travers ces tensions sociales dont la grève est donc le théâtre.

Cette identité collective se constitue progressivement par l'effet de superposition des voix des personnages. Ceux-ci entrent en interaction, tiennent des discours, adoptent des conduites distinctes, mais dans l'ensemble, se complètent mutuellement et convergent vers le même but. Cette pluralité de voix, d'interactions, et de parcours, forme une masse critique susceptible d'ébranler les opinions et les

---

<sup>800</sup> Henri Mitterand, « Le système des personnages dans "Germinal" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24, 1972, p. 157.

<sup>801</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>802</sup> *Ibid.*

représentations sur lesquelles se fonde l'ordre social. L'identité collective se tisse dans l'imbrication des personnages. Chacun est présenté isolément avec des caractéristiques individuelles, mais la somme des interactions auxquelles les individus participent produit l'impression qu'une nouvelle identité collective est en voie d'élaboration.

Les analyses montreront, plus concrètement, comment les exigences individuelles et le désir de se développer librement dans toutes ses possibilités s'inscrivent dans la normalité d'un collectif, de sorte que l'épanouissement de l'individu est avant tout un phénomène de groupe. L'identité collective est alors à entendre, à la suite de Nathalie Heinich, non plus au sens où un individu se définit en fonction d'un collectif, mais dans celui où sa « définition se trouve partagée par un grand nombre de personnes, stabilisée, voire institutionnalisée. »<sup>803</sup>

Il n'y a rien d'étonnant à ce que cette identité collective soit composée des individus appartenant à la génération des jeunes. Leur situation sociale par la stéréotypie qui l'accompagne (sans obligation familiales ou professionnelles, pleins de fougue et d'enthousiasme, la vie devant eux etc.), font d'eux non seulement des acteurs importants dans la grève mais aussi les personnages les mieux placés pour incarner l'esprit de changement et de modernité, celui qui caractérise cette nouvelle identité collective africaine.

## **1. N'DEYE TOUTI**

Étudiant plus haut les traits identitaires de N'Deye Touti, j'ai montré comment elle perçoit la réalité au prisme de la culture dominante à laquelle elle se soumet sans se poser de questions. Elle désapprouve, rappelons-le, l'égorgement de Vendredi (le bélier du voisin) par Ramatoulaye, aidée des autres femmes de la concession. N'Deye Touti prévient les femmes que cet acte relève d'un délit pénal pour lequel Ramatoulaye serait poursuivie par la justice. N'Deye Touti raisonne ainsi en citoyenne qui reconnaît la juridiction de la cité et s'astreint aux devoirs qui en découlent. Cette posture identitaire n'est pas sans susciter la critique de l'entourage. Houdia M'Baye s'élève contre sa nièce en l'accusant de trahison. Pour elle, N'Deye Touti collabore à l'oppression des colonisateurs.

---

<sup>803</sup> Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 178.

David Murphy étudie dans son ouvrage *Sembène: imagining alternatives in film & fiction* le personnage de N'Deye Touti où il épouse le point de vue de Houdia M'Baye.<sup>804</sup> Sembène, nous dit David Murphy, est très sensible au rôle joué par la tradition dans le monde colonial, déchiré par une politique de polarisation entre Noir et Blanc, Afrique et Occident. La situation coloniale met à l'épreuve les institutions traditionnelles africaines. Les nouveaux rôles sociaux qui apparaissent entraînent des effets conséquents sur les pratiques culturelles, les mœurs et les coutumes ainsi que sur la hiérarchie sociale qui garantit la survie de ces pratiques culturelles. Ainsi, la redistribution des rôles dans la société déstabilise des vieilles institutions et structures sociales.

Pour montrer comment ces changements sociaux agissent différemment sur les personnages, David Murphy rappelle le cas de deux personnages. Mamadou Keïta le Vieux prend vite conscience des conséquences de la grève – la lutte sociale éloigne de plus en plus les Africains des modèles 'traditionnels' de comportement. Keïta propose les mesures qu'il faut prendre pour assurer à la culture sa continuité dans le changement. L'esprit de N'Deye Touti n'est pas aussi lucide que celui du Vieux. N'Deye Touti traverse une véritable crise identitaire. Loyale à l'égard de l'administration coloniale, son monde s'effondre quand elle entend les propos racistes tenus par les cadres de la Régie à la suite de l'affrontement entre les forces de l'ordre et les femmes de la concession.<sup>805</sup> N'Deye Touti réalise à ce moment qu'en adoptant les attitudes de la classe moyenne occidentale, elle a soutenu aveuglement les autorités coloniales contre son peuple en le trahissant.

Selon David Murphy, l'aliénation culturelle du personnage de N'Deye Touti ne relève pas de son choix de se positionner du côté des colonisateurs, mais plutôt des raisons qui sous-tendent son positionnement. Selon lui, N'Deye Touti « singe la culture occidentale parce qu'elle a honte de son peuple » (« N'Deye touti apes the

---

<sup>804</sup> Voir le premier chapitre intitulé « Resistance and representation in God's Bits of Wood & Man is Culture », dans : *Sembène: imagining alternatives in film & fiction*, Oxford/Trenton, J. Currey/Africa World Press, 2000.

<sup>805</sup> Cachée derrière un pan de mur, N'Deye Touti écoute la conversation entre le directeur des services d'hygiène, un officier de gendarmerie et le commissaire de police de la Médina. « *Ce sont des sauvages, dit le capitaine... Vingt Dieux ! Regardez-moi cette femme, là, elle est en train de...devant tout le monde ! des vrais sauvages ! On devrait l'arrêter pour faire un exemple et lui foutre une amende !* » Et quand les trois remarquent la présence de N'Deye Touti, celle-ci les entend dire : « *vous avez vu ces yeux ? Et cette poitrine ? une vraie petite vache normande, juste comme je les aime ! – Bah ! faites-la repérer par un de vos gardes et envoyez-lui deux kilos de riz. En ce moment, elles couchent pour moins que ça !* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 184-85.)

West because she is ashamed of her people.<sup>806</sup> ») Comme dans *Le portrait du colonisé* d'Albert Memmi, N'Deye Touti intériorise complètement les valeurs culturelles du colonisateur au détriment des siennes propres. D'où le rôle qu'elle remplit dans le récit : elle représente le « drame africain : la singerie et le désir inavoué d'imiter le maître, à défaut de devenir comme le maître. »<sup>807</sup> Ainsi, en suivant le raisonnement de David Murphy, on peut assigner au personnage de N'Deye Touti le rôle d'un traître (« betraying her own people and her own class ») qui prend conscience de sa faute, se repent et revient auprès de son peuple. Réduite à la figure plate, voire caricaturale, du traître repent, ou bien à celle d'un épigone qui imite la culture dominante, N'Deye Touti remplirait un rôle moralisateur au service d'un auteur apologiste, défenseur des traditions africaines.<sup>808</sup>

À l'encontre de cette approche critique, l'étude qui suit s'efforcera de mettre en évidence tous les paradoxes qui construisent l'identité de N'Deye Touti. Les livres et le cinéma influent sur sa perception du monde, l'enseignement scolaire fait concurrence aux vieilles traditions dans sa maison, les institutions sociales tiennent en bride sa liberté d'action... À travers les images qu'il projette sur le personnage dans un discours rapporté, le narrateur met à nu l'esprit d'une adolescente qui, en plein processus d'acculturation, essaie de donner sens au monde qu'elle habite au moyen des représentations culturelles qui composent ce monde, avec leur charge idéologique.

---

<sup>806</sup> Voici, dans son intégralité, le passage en question, extrait de l'ouvrage de David Murphy : « [Sembène] is highly sensitive to the role played by tradition in the lives of African people. For example Fa Keïta and N'Deye Touti in *God's Bits of Wood* are both made to call their own identity into question. However, their identity crises are brought about through the turmoil of colonial politics and the polarization lying at the heart of it: Fa Keïta because he realizes that the strike is a departure from 'traditional' patterns of behavior, and N'Deye Touti because she realizes that her wholesale adoption of middle-class 'Western' attitudes has caused her to side with the bosses in the strike, betraying her own people and her own class. It is not the adoption of 'Western' attitudes per se that Sembène sees as culturally alienation. It is the reasons behind such a move that interest him: N'Deye touti apes the West because she is ashamed of her people. » David Murphy *Sembène: imagining alternatives*, p. 27.

<sup>807</sup> Je cite Giscard Kevin Dessinga de son *Manifeste de l'émergence africaine*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2016, p. 36-37. La notion de singerie, comme celle de « mimétisme » d'Homi K. Bhabha s'efforce d'expliquer, à la suite d'Albert Memmi, la nature de la relation interculturelle qui caractérise la situation coloniale. Elle est foncièrement ambivalente : le colonisateur voudrait que le colonisé adhère à sa culture sans qu'il puisse l'approprier véritablement. Selon H. K. Bhabha, le processus de l'imitation dans le contexte colonial relève de la production de ce qui est toujours « presque le même, mais pas tout à fait. » (*Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 149-157.)

<sup>808</sup> Il faut préciser toutefois que David Murphy s'attache à différencier l'attitude de Sembène vis-à-vis des traditions africaines de celle, essentialiste, de la Négritude.

### 1.1. IMAGE PRÉALABLE

Le narrateur décrit longuement le personnage de N'Deye Touti. La séquence descriptive qui se prolonge sur presque trois pages suscite, ne fût-ce que par sa longueur, l'attention du lecteur à l'égard de la place qu'elle occupe dans le roman. La séquence est située dans le chapitre Houdia-M'Baye (le cycle sur Dakar). La première partie du chapitre est consacrée au personnage d'Houdia-M'Baye, à sa nouvelle vie de mère célibataire (de neuf enfants) après la mort de son mari Badiane, tué lors des toutes premières échauffourées de la grève. Le narrateur rappelle dans un discours rapporté (direct et indirect libre) la vie de couple de Houdia M'Baye, puis les conditions sociales déplorables, sans eau ni nourriture, dans lesquelles elle vit après la disparition de son mari. La deuxième séquence, dialogale, met en scène l'interaction entre les femmes de la concession et le porteur d'eau. Elles prennent son eau et l'obligent à partir sans être payé. À l'opposé du porteur d'eau qui profite de la famine et de la soif pour gagner sa vie, N'Deye Touti apporte du secours aux siens : elle rentre à la concession avec une boîte de lait condensé dont Houdia-M'Baye va pouvoir nourrir « grève », son nouveau-né. Cet acte bénéfique de secours<sup>809</sup> constitue l'image préalable du personnage. Loin de trahir les siens, elle est complètement engagée dans la lutte collective contre la famine. Cette image montrée précède celle que le narrateur confère au personnage dans la séquence descriptive qui suit.

*N'Deye, comme on l'appelait, était jolie et savait qu'elle était la coqueluche des garçons des environs. Avant la grève, elle fréquentait l'école normale des jeunes filles, ce qui lui donnait une nette supériorité sur les garçons mais en même temps faisait d'elle l'écrivain public du quartier. En écrivant leurs lettres d'amour et leurs requêtes, en remplissant leurs feuilles d'impôts, elle se sentait de plus en plus éloignée de tous ceux qui formaient son entourage. Elle vivait comme en marge d'eux ; ses lectures, les films qu'elle voyait, la maintenaient dans un univers où les siens n'avaient plus de place, de même qu'elle n'avait plus de place dans le leur. Elle traversait l'existence quotidienne comme en rêve, un rêve où se trouvait le Prince Charmant des livres. N'Deye ne savait pas exactement qui serait ce Prince Charmant, ni quelle serait la couleur de sa peau, mais elle savait qu'il viendrait un jour et qu'il lui apporterait l'amour. Les gens parmi lesquels elle vivait étaient polygames et N'Deye n'avait pas tardé à comprendre que ce genre d'union exclut l'amour, du moins l'amour tel qu'elle le concevait. Et cela lui avait permis de mesurer ce qu'elle appelait leur « absence de civilisation ». Dans les livres qu'elle avait lus, l'amour s'accompagnait de fêtes, de bals, de week-ends, de promenades en voiture, de somptueux cadeaux d'anniversaire, de vacances sur des yachts, de présentations de couturiers ; là était la vraie vie et non dans ce*

<sup>809</sup> Il faut mentionner qu'à aucun moment N'Deye Touti n'abandonne ses obligations familiales. Elle est louée ailleurs pour son efficacité par Mame Sofi : « nous avons quatre kilos de riz, une boîte de lait pour 'Grève' et du rakal [Tourteau d'arachides], et le tout grâce à notre mad'miselle N'deye Touti » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 85.)

*quartier pouilleux, où chaque pas, on rencontrait un lépreux, un éclopé, un avorton. Lorsque N'Deye sortait d'un cinéma où elle avait vu des chalets faites de neige, des plages où se bronzait des gens célèbres, des villes aux nuits éclaboussées de néon, et qu'elle rentrait dans son quartier, elle avait comme des nausées, la honte et la rage se partageaient son cœur. Un jour, s'étant trompée de programme, elle était entrée dans un cinéma où l'on projetait un film sur une tribu de Négrilles. Elle s'était sentie rabaisée au niveau de ces nains et avait eu une envie folle de sortir de la salle en hurlant « Non, non ! ce ne sont pas de vrais Africains ! »*

*Un jour alors qu'étaient apparues sur l'écran les ruines du Parthénon, deux hommes derrière elle s'étaient mis à parler à haute voix. N'Deye s'était dressée comme une furie et leur avait crié en français « Taisez-vous donc, ignorants ! » Si vous ne comprenez pas, sortez ! » En fait, N'Deye Touti connaissait mieux l'Europe que l'Afrique, ce qui, lorsqu'elle allait à l'école, lui avait valu plusieurs fois le prix de géographie. Mais elle n'avait jamais lu un livre d'un écrivain africain, elle était sûre d'avance qu'une telle lecture ne lui aurait rien apporté.*

*N'Dye (...) se souvenait du jour où pour la première fois elle avait senti s'opérer en elle ce qu'elle nommait son « évolution vers la civilisation ». C'était durant ses premières années d'école, à l'époque où elle tenait un journal intime, qu'elle avait déchiré depuis parce que dans le milieu où elle vivait « il ne se passait rien de sensationnel » (...) Un jour, au cours de la leçon de couture, elle s'était confectionné un soutien-gorge. Tant qu'elle avait été au milieu de ses camarades de classe, elle avait fièrement arboré son œuvre, sans gêne et sans complexe, mais, rentrée chez elle pour les vacances, elle avait caché l'objet. Le soir, sous la couverture, elle mesurait du doigt la croissance de ses seins et se torturait à la pensée qu'un jour ils tomberaient comme ceux des autres femmes dont elle regardait à la dérobée les poitrines plates balloter sous les pagnes. À cette idée, elle éprouvait un véritable malaise. Un soir, par négligence, elle rentra à la maison avec le soutien-gorge. Ce fut Mama Sofi à la langue pointue qui l'aperçut :*

*– Hé, venez voir, venez voir ! Il y a une vache pleine qui se promène tout habillée dans la maison sur deux pattes !*

*N'Deye Touti avait pleuré de honte malgré les consolations de Ramatoulaye, sa petite mère [Sœur de sa mère – information donnée au lecteur en note de bas de page] qui lui avait ordonné de conserver le soutien-gorge puisqu'il lui plaisait. Mais depuis ce jour-là, elle s'était considérée comme enfermée dans un enclos.<sup>810</sup>*

De prime abord, il semble nécessaire de renverser le sens de la causalité que David Murphy produit dans son article : N'Deye Touti a honte de son peuple parce qu'elle singe la culture occidentale et non inversement (« N'Deye touti apes the West because she is ashamed of her people. »). Le texte littéraire établit en effet un lien direct entre l'influence que la culture européenne exerce sur le personnage aussi bien à l'école que dans la vie quotidienne (livres, cinéma), et sa volonté de s'assimiler à cette culture au détriment de la sienne propre. Dans l'énoncé

*Là était la vraie vie et non dans ce quartier pouilleux, où chaque pas, on rencontrait un lépreux, un éclopé, un avorton. Lorsque N'Deye sortait d'un cinéma où elle avait vu des chalets faites de neige, des plages où se bronzait des*

<sup>810</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 96-99.

*gens célèbres, des villes aux nuits éclaboussées de néon, et qu'elle rentrait dans son quartier, elle avait comme des nausées, la honte et la rage se partageaient son cœur.*

Le déictique spatial « là » produit un effet de point de vue renvoyant les objets représentés – *ce quartier pouilleux, un lépreux, un éclopé, un avorton* – à la subjectivité du personnage. Le champ lexical de la misère participe aussi à la création d'un effet de point de vue. Foncièrement axiologique (péjoratif à l'égard de ces parias sociaux), il implique un jugement de valeur critique portée aussi bien à l'égard de son quartier. L'effet de point de vue situe le lecteur dans l'esprit du personnage. Dès lors, le sentiment de honte, évoqué par David Murphy, relève de la polarisation qui s'établit dans l'esprit du personnage, entre, d'une part, une représentation d'un mode de vie européen, luxueux et opulent, médiatisé par le cinéma ; et, d'autre part, la misère immédiate dans laquelle il vit. La polarisation entre les deux univers, réel vs fictionnel, modifie la manière dont le personnage appréhende le réel. Subséquemment, elle permet aussi au lecteur de supposer un lien entre les sentiments du personnage et la cause qui les nourrit : le « *quartier pouilleux* » avec ses résidents évoque la « *nausée* » ; l'appartenance à ce quartier est à l'origine d'une émotion de « *honte* » ; l'impuissance d'y échapper suscite la « *rage* ». Pourtant, il ne s'agit pas d'un sentiment passager ni d'une brusque révélation. L'identité de N'Deye Touti, celle, en l'occurrence, d'une étrangère dans son propre pays, est façonnée par des voix sociales qui la traversent, et qui appartiennent au genre du discours colonialiste. Dans ce sens, N'Deye Touti ventriloque (Bakhtine) la voix de ses professeurs à l'École normale des jeunes filles.

## 1.2. ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE DES JEUNES FILLES

À en croire le narrateur, la pratique de la polygamie est un critère permettant à N'Deye Touti de « *mesurer ce qu'elle appelait l'absence de civilisation* » chez les « *gens parmi lesquels elle vivait* ». Le mot générique « *gens* » neutralise les liens parentaux que N'Deye Touti entretient avec les autres habitants de la concession ; le groupe adjectival de nature informative, quasi-technique « *parmi lesquels elle vivait* », neutralise l'affinité qui la rattache à eux. Ces propos prononcés par le narrateur suggèrent en filigrane la distance que le personnage prend par rapport à son milieu familial et culturel. Cette distance est constitutive de la position critique de N'Deye

Touti vis-à-vis du phénomène culturel de la polygamie auquel elle accorde une grande importance.

Pour N'Deye Touti, la polygamie souligne en effet la ligne de partage entre les peuples civilisés et les peuples non-civilisés, c'est-à-dire, tacitement, sauvages. La voix du personnage – représentée par le discours rapporté du narrateur – est traversée par la voix du colonisateur et de l'idéologie coloniale, évolutionniste, qui sous-tend la mission civilisatrice en Afrique. L'adhésion à cette voix sociale joue ainsi un rôle constitutif de son identité d'élève de l'École normale des jeunes filles où elle étudie avant la grève (« *Avant la grève, elle fréquentait l'école normale des jeunes filles* »). Cette voix sociale est donc à la mesure du monde de l'enseignement colonial que ce dernier est censé faire surgir.

Dans l'article « Instruction ou éducation ? La formation des Africaines à l'École normale d'institutrices de l'AOF de 1938 à 1958 », Pascale Barthélémy présente les deux objectifs principaux de l'École normale de jeunes filles à Rufisque<sup>811</sup> : « celui de former les premières enseignantes africaines et celui d'éduquer les futures épouses des auxiliaires masculins diplômés des écoles supérieures existantes. »<sup>812</sup> Pascale Barthélémy soutient que « les enjeux politiques et idéologiques qui déterminent la fondation de cet établissement relèvent moins d'un souci de favoriser l'épanouissement des jeunes femmes concernées que de leur inculquer des valeurs et des comportements susceptibles d'ancrer davantage la présence française dans les colonies. »<sup>813</sup>

La rhétorique de la polarisation opposant une identité collective africaine-noire à une identité collective européenne-blanche, est au fondement de la mission que l'établissement scolaire se propose de remplir dans les colonies. L'enseignement à la fois moral et pratique dans l'École normale des jeunes filles – associé à un contrôle total, par des maîtresses européennes, de la vie de leurs élèves<sup>814</sup> – repose sur un ensemble de notions scientifiques/idéologiques/politiques (théories évolutionnistes, supériorité de la race blanche, mission civilisatrice, etc.) qu'on affirme être vraies et par lesquelles on prétend fournir une interprétation des faits, orienter et diriger

<sup>811</sup> À distance de vingt kilomètres de Dakar.

<sup>812</sup> Pascale Barthélémy, « Instruction ou éducation ? La formation des Africaines à l'École normale d'institutrices de l'AOF de 1938 à 1958 », *Cahiers d'études africaines* 169-170, 2003, p. 387. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/205>

<sup>813</sup> *Ibid.*

<sup>814</sup> *Ibid.*



l'action et la perception des élèves. Il n'y a donc aucune raison de s'étonner que N'Deye Touti et Béatrice, la femme d'Isnard (cadre, membre de la Régie des chemins de fer), partagent la même opinion péjorative vis-à-vis de la pratique culturelle de la polygamie.<sup>815</sup> Il n'est pas étonnant non plus que N'Deye Touti maîtrise parfaitement la langue française, s'identifie avec la culture Occidentale et méprise celle à laquelle elle est supposée appartenir.

### 1.3. DIS-MOI CE QUE TU LIS, JE TE DIRAI QUI TU ES

*Ses lectures, les films qu'elle voyait, la maintenaient dans un univers où les siens n'avaient plus de place, de même qu'elle n'avait plus de place dans le leur. Elle traversait l'existence quotidienne comme en rêve, un rêve où se trouvait le Prince Charmant des livres. (...) Dans les livres qu'elle avait lus, l'amour s'accompagnait de fêtes, de bals, de week-ends, de promenades en voiture, de somptueux cadeaux d'anniversaire, de vacances sur des yachts, de présentations de couturiers.*

L'univers fictionnel, filmé ou livresque, joue sur le personnage un rôle déterminant. N'Deye Touti s'approprie un modèle d'amour galant, chevaleresque à partir des romans qu'elle lit sur la vie mondaine, occidentale, de la haute société. Ce modèle d'amour galant, monogame, n'est pas compatible avec le modèle d'amour polygame, promu dans sa société. Ainsi, N'Deye Touti vit dans un monde social mais « *rêve* » de vivre dans un autre. L'arrivée espérée du « *prince charmant* » et l'ennui dont elle souffre (« *dans le milieu où elle vivait 'il ne se passait rien de sensationnel'* ») activent pleinement le scénario littéraire d'une « Emma Bovary ».

L'inventaire des thèmes que comprennent les romans – « *fêtes, bals, week-ends, promenades en voiture...* » – révèle le goût littéraire du personnage : roman romantique à l'eau de rose. Notons que le narrateur de Flaubert fait aussi l'inventaire thématique de la lecture d'Emma Bovary :

*amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme*

---

<sup>815</sup> Béatrice essaie de décourager Pierre de sa volonté de « connaître une famille noire » pour mieux « comprendre » pourquoi les cheminots font-ils la grève. « vous n'avez rien à y gagner sinon des poux et peut-être une de leurs maladies...dire que ces demi-civilisés font la grève ! On aura tout vu ! (...) Il n'y rien à comprendre, ce sont des enfants, c'est tout ! on leur monte la tête et cette tête va leur coûter plus cher qu'elle ne leur rapportera (...) et puis, vous vous rendez compte, ils sont polygames et ils veulent les allocations familiales, avec le nombre d'enfants qu'ils ont, c'est incroyable ! » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 258-259.)

*des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.*<sup>816</sup>

L'intertextualité qui s'affiche aussi bien au niveau de l'énoncé (les thèmes de la galanterie chevaleresque) que de l'énonciation (en forme d'inventaire), confond l'image de N'Deye Touti avec celle d'Emma Bovary. L'activation d'un scénario bovaryste projette sur N'Deye Touti l'image d'un individu en rupture avec le monde environnant et invite le lecteur à s'interroger sur la place qu'elle occupe dans la société ainsi que sur son sort : N'Deye Touti va-t-elle s'évader, à l'exemple de Madame Bovary, dans le vide qu'elle creuse entre un monde romanesque auquel elle aspire, et la réalité « ennuyeuse » dans laquelle elle vit ? N'Deye Touti réussira-t-elle à se conformer à ses rêves ou bien ceux-ci ne lui apporteront-ils que frustrations et désillusions ? Eu égard au sort tragique de l'héroïne de Flaubert, le recours du narrateur au scénario bovaryste invite par lui-même le lecteur à répondre par l'affirmative à la première question, par la négative, à la deuxième. Aussi, le scénario bovaryste confère à la voix narrative un ton moqueur, sceptique, semblable à celui du narrateur flaubertien.

Les livres et les films constituent ainsi l'horizon culturel du personnage même si la réalité à laquelle ils se réfèrent – en l'occurrence, la haute société occidentale – n'est pas compatible avec la réalité dans laquelle il vit. Ce décalage n'est pas propre aux habitants des pays africains « sous-développés ». Il est tout à fait pertinent pour la plupart des lecteurs/spectateurs en France ou ailleurs, dans l'Ouest ou parmi les « restes », tous fascinés – depuis la misère (tout est relatif) dans leur province – par la vie somptueuse des riches à laquelle ils n'auraient jamais accès.

Cette influence est d'autant plus remarquable quand il s'agit de jeunes consommateurs, lecteurs ou spectateurs. Ceux-ci désirent imiter leurs héros – vus comme des modèles de comportement. N'Deye Touti n'est pas un cas à part. Se confectionnant un soutien-gorge, elle se conforme à l'idéal de beauté féminine (seins bien dressés et fermes) ainsi qu'aux codes esthétiques et vestimentaires que constitue l'univers fictionnel livresque et filmé dont elle s'inspire. Cet idéal de beauté féminine s'applique à la manière dont N'Deye Touti se met désormais en scène dans sa vie quotidienne (Goffman).

---

<sup>816</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie de France, 1929, p. 817.

L'éducation qu'elle reçoit dans l'École normale des jeunes filles reste tout de même une grille de perception et d'interprétation. N'Deye Touti interprète sa puberté en fonction de l'idéologie coloniale (« *évolution pour la civilisation* ») qui traverse sa voix. Elle calque le passage de fille à jeune femme sur celui de la sauvagerie à la civilisation, conformément à la « mission civilisatrice » accomplie au moyen de l'école.

L'identité de N'Deye Touti se construit ici à la croisée de deux discours sociaux : le premier, populaire, véhiculé par les livres et le cinéma ; le second, colonial, auquel le personnage est exposé à l'école. En tant que lectrice/spectatrice des romans/films, N'Deye Touti est fascinée, comme Emma Bovary, par les héroïnes des romans. Si toutes les deux rêvent d'un prince charmant, ce n'est pas au vu de quelque désir involontaire qu'elle aurait à l'égard de tel ou tel homme. Leur désir est l'imitation du désir de ses modèles adorés des romans, il est *mimétique*.<sup>817</sup> En même temps, son identité, façonnée dans le cadre de l'École normale de jeunes filles, s'exprime verbalement dans le discours idéologique que N'Deye Touti produit à propos de son comportement vestimentaire.

#### 1.4. FAN DE CINÉ

Encore faut-il rajouter que si N'Deye Touti adhère au discours colonialiste scolaire, elle rejette certaines de ses représentations cinématographiques :

*Un jour, s'étant trompée de programme, elle était entrée dans un cinéma où l'on projetait un film sur une tribu de Négrilles. Elle s'était sentie rabaissée au niveau de ces nains et avait eu une envie folle de sortir de la salle en hurlant « Non, non ! Ce ne sont pas de vrais Africains ! »*

---

<sup>817</sup> Pour la notion de « désir mimétique », je m'appuie sur le travail théorique de René Girard développé dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, et *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972. Girard fait grand cas de l'œuvre de Flaubert. « On retrouve le *désir* selon l'*Autre* et la fonction 'séminale' de la littérature dans les romans de Flaubert. Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les œuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité. C'est à Jules de Gaultier qu'il faut demander la définition de ce bovarysme qu'il découvre chez presque tous les personnages de Flaubert : 'une même ignorance, une même inconsistance, une même absence de réaction individuelle semble les destiner à obéir à la suggestion du milieu extérieur à défaut d'une autosuggestion venue du dedans'. (...) les héros flaubertiens se propose un 'modèle' et 'imitent du personne qu'ils ont résolu tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence, le geste, l'intonation, l'habit. » (René Girard, *Mensonge romantique*, p. 13-14.) Pour un exemple opératoire d'analyse littéraire à partir du modèle théorique du « désir mimétique », voir chez Anthony Mangeon, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton*, 2011, p. 51-64. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rum/2011-v42-n1-2-rum01069/1021296ar/>

Le « *film sur une tribu de Négrilles* » fait allusion au cinéma ethnographique, l'« ethnofiction », dont Jean Rouch est considéré comme le père fondateur. Ce genre cinématographique se propose d'offrir aux spectateurs européens un regard exogène sur les Africains présentés comme un Autre 'statique' et 'différent'.<sup>818</sup> Le lecteur ne peut pas savoir avec exactitude à quel film se réfère le personnage<sup>819</sup> mais il retient aisément le sentiment de malaise que le personnage éprouve à l'égard de l'image de l'Africain. Le décalage entre l'image de soi et l'image collective, cinématographique, que le film donne des Africains, suscite en N'Deye Touti un sentiment de colère et d'indignation. L'énoncé « *Non, non ! Ce ne sont pas de vrais Africains !* » sous-entend que N'Deye Touti ne se reconnaît pas dans l'identité collective africaine projetée du film, et que cette identité-là renforce, par un effet spéculaire, la sienne propre : elle est différente des Africains du film tout en s'affirmant elle-même comme une « vraie » Africaine – une Africaine de la ville certes, non moins « vraie » ni « authentique » pour autant que les Africains du village.

Cette critique du personnage, au niveau textuel, d'un certain discours colonial (ethnographique), anticipe sur celle de l'auteur, Ousmane Sembène au niveau extratextuel. En 1965 Ousmane Sembène dialogue avec Jean Rouch dans ce qu'on appelle depuis la « confrontation entre Sembène Ousmane et Jean Rouch. »<sup>820</sup> :

<sup>818</sup> Jean Jonassaint, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie : (Notes pour une recherche) », *Ethnologues* 31, 2010, 241–286. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2010-v31-n2-ethno3691/039372ar/>. Ce point de vue de Jean Jonassaint se vérifie quand on regarde par exemple *Au pays de mages noirs* (1947) de Jean Rouch. Voici les propos qui ouvrent le film : « Ce pays-là c'est cette partie de l'Afrique noire qui longe le Niger entre Gao et Niamey. Le long du gigantesque courant s'étend cette savane pleine de mystère où les éléphants broutent les clairières, où chaque coin du forêt arbitre un fauve prêt à bondir une harde en quête de nouvelles pâtures. Monde encore dans l'enfance où la vie des hommes s'amalgame avec les grandes forces naturelles car en vérité ce pays-là est un pays émergé du fond des âges, figé dans la pureté originelle d'une sorte de préhistoire. À la lisière de la grande forêt qui n'a pas changé depuis des millénaires, un village. Un village avec ces greniers de terre séchée où l'on magazine la nourriture, avec ses paillotes où s'agite dans l'ombre une vie silencieuse, avec ses métiers de grand air, ses artisans et ses bateliers, avec cette espèce de murmure de la vie qui se scande au bruit éternel de pilleurs de mines. Un des derniers villages peut-être où vivent selon des rythmes millénaires les restes de cette race Songhaï (...) » Le film est en ligne sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/video/AFE04020801/au-pays-des-mages-noirs-video.html>

<sup>819</sup> Consultante le *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Publié par l'Unesco en 1967 (préface par Jean Rouch), on constate que les films produits sur les Négrilles, les Pygmées d'Afrique, avant 1947-8, c'est-à-dire, avant la grève des cheminots – le temps où se déroule l'histoire – ne sont pas nombreux. N'Deye Touti a dû sans doute regarder un de ces trois : *Au Pays des Pygmées* (1947) de Jacques Dupont, *Au pays des colosses et des pygmées* (1925) de l'Italien Aurelio Rossi, *Pygmies of Africa* (Chez les Pygmées d'Afrique) produit par Gaumont Royaume-Uni en 1939. Voir le catalogue en ligne : <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000036/003622fo.pdf>

<sup>820</sup> Albert Cervoni, « Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : "Tu nous regardes comme des insectes" », *CinémAction* 17, 1982, p. 77-78.

Jean Rouch : Je voudrais que tu me dises pourquoi tu n'aimes pas mes films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle?

Ousmane Sembène : Parce qu'on y montre, on y campe une réalité mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes...<sup>821</sup>

Même si en 1960, lors de la publication des *Bouts de bois de Dieu*, la rencontre entre les deux cinéastes<sup>822</sup> n'a pas encore eu lieu, il convient de l'évoquer parce qu'elle permet malgré tout de montrer comment la voix de l'auteur s'entend *in absentia* à travers la voix du personnage...et vice-versa : la voix critique du personnage agite déjà l'esprit de l'auteur bien avant le moment de son expression en 1965. Ce qui rapproche davantage la voix de N'Deye Touti de celle d'Ousmane Sembène c'est leur sentiment d'être observés tous les deux sous le regard anéantissant que l'ethnologue-cinéaste porte sur eux. Là où des hommes dits sauvages partagent l'espace avec des animaux sauvages<sup>823</sup>, les frontières disciplinaires entre l'anthropologie et l'entomologie s'avèrent être perméables.<sup>824</sup> N'Deye Touti se réclame d'une identité africaine mais celle-ci ne correspond pas à celle associée, par les cinéastes-ethnographes, à des populations « purement naturelles », conformément au goût des spectateurs européens, avides d'exotisme sensationnel.

En quoi consiste alors son identité ? La maîtrise parfaite de la langue française ; l'admiration pour la culture européenne classique (« *les ruines du Parthénon* ») ; le mépris à l'égard des Africains qui ne maîtrisent pas comme elle les codes de la culture européenne (« *taisez-vous donc, ignorants !* ») ; les préjugés qui font croire comme inadmissible le fait qu'un Africain soit capable de produire une littérature digne de ce nom (« *Elle était sûre d'avance qu'une telle lecture ne lui aurait rien apporté* ») ; et encore la réussite scolaire dont N'Deye Touti fait preuve (« *prix de géographie* ») – tous ces traits identitaires qui résultent du processus

<sup>821</sup> Voir chez : Albert Cervoni, « Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : 'Tu nous regardes comme des insectes' », CinémAction 17, 1982. Et en ligne : <http://derives.tv/tu-nous-regardes-comme-des/>

<sup>822</sup> Le premier film de Sembène, un court métrage intitulé *Borom Sarret* sort en 1963.

<sup>823</sup> Les Occidentaux ont poussé l'analogie entre homme et animal jusqu'à son paroxysme : En 1906, Ota Benga, un « pygmée » arrivant de la colonie belge du Congo, est exhibé à New-York par la société Zoologique du Bronx. Durant deux semaines, il est exposé dans une cage. Un panneau indiquant sa taille et son poids, il partage la cage avec un orang-outang. Voir l'article « Ota Benga » par Lilian Thuram dans Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Nanette Jacomijn Snoep (dir.), *Exhibitions : L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud/Musée du quai Branly, 2011, p. 148-149.

<sup>824</sup> Sur ce point, voir l'article de Julien Bondaz, « L'ethnographie parasitée ? Anthropologie et entomologie en Afrique de l'Ouest (1928-1960) », *L'Homme* 206, 2013. URL : <http://lhomme.revues.org/24519>

d'acculturation subie par le personnage, sont constitutifs certainement de son *portrait du colonisé* mais aussi de son identité sociale de jeune fille scolarisée qui assume son rôle social d'élite lycéenne.

### 1.5. ADOLESCENTE RÉVOLTÉE

Le narrateur insiste sur une séparation entre deux institutions sociales : l'établissement scolaire et le foyer familial. L'anecdote du soutien-gorge permet au narrateur de présenter la manière dont ceux-ci agissent sur le personnage. N'Deye Touti est en effet tiraillée entre ces deux institutions qui se délégitiment mutuellement.

À l'école, la jeune fille peut « *arborer son œuvre, sans gêne et sans complexe* ». L'école encourage ses pubères élèves à porter des soutiens-gorge. Cette politique scolaire est compatible avec la volonté de promouvoir la culture occidentale en Afrique, dans le cadre de la « mission civilisatrice ». Le comportement de N'Deye Touti marque la réussite de cette politique scolaire.

Néanmoins, la politique scolaire prend le contrepied des valeurs promues à la maison. En effet, la voix de Mama Sofi est celle des mœurs et coutumes africaines. Se moquant du code vestimentaire-esthétique européen, elle qualifie l'acte de porter le soutien-gorge de transgression d'un tabou. Aussi, l'attitude méprisante de Mama Sofi explique pourquoi N'Deye Touti ne voulait pas porter le soutien-gorge chez elle.

Dans ce contexte conflictuel, la double apparence de N'Deye Touti – l'une réservée à l'espace public, l'autre, à la maison – est également constitutive de l'image de l'adolescente révoltée. La jeune femme s'insurge contre les valeurs traditionnelles dans la maison en préférant celles qu'elle partage avec ses camarades de classe. La voix de Mama Sofi joue un rôle social de première importance. C'est la voix d'un adulte qui limite le champ des possibles à l'intention des jeunes de la société. C'est justement au vu de ces horizons rétrécis que N'Deye Touti se considère « *comme enfermée dans un enclos* ».

### 1.6. L'ÉPOUSE À VENIR

L'école coloniale élargit de facto le champ des possibles de ses élèves. L'école expose N'Deye Touti à de nouvelles valeurs et représentations culturelles. Ces références culturelles sont étrangères à sa communauté. Du coup, l'identité sociale du personnage se construit à travers sa manière de négocier les différentes voix sociales, souvent contradictoires, qui la traversent.

Dans l'énoncé « *N'Deye ne savait pas exactement qui serait ce Prince Charmant, ni quelle serait la couleur de sa peau* », la question de la couleur de peau de son « *prince charmant* » est évoquée au passage, dans une proposition enchâssée, qui, au vu de son statut grammatical, prendrait une importance marginale. Néanmoins, cette remarque, en apparence secondaire, joue un rôle très important dans la construction discursive de l'image que le narrateur projette sur N'Deye Touti. Elle renvoie à deux univers discursifs : d'une part, sa formation dans l'École normale des jeunes filles la prédestine à un mari noir, lui aussi issu de l'école coloniale capable de servir d'auxiliaire dans l'administration et les entreprises coloniales. D'autre part, la littérature et le cinéma dont elle se nourrit mettent en valeur et légitiment un modèle de mari de la haute société occidentale, c'est-à-dire un Blanc. Pourtant, cette indécision présuppose un fait important : N'Deye Touti n'accorde peu ou pas d'importance à l'identité collective raciale dans son modèle de l'homme idéal. À travers sa manière de définir son modèle d'homme idéal, se profile un modèle particulier de femme africaine.

En effet, N'Deye Touti s'éloigne considérablement de la figure de la femme noire, celle que Frantz Fanon critique sévèrement dans *Peau noire masques blancs*. Écartant le facteur racial de l'identité de l'homme idéal, N'Deye Touti se démarque des personnages littéraires de Mayotte Capécia – auteur présumé<sup>825</sup> de *Je suis Martiniquaise* (1948), et *La Nègresse blanche* (1950)<sup>826</sup> – ou de celui d'Abdoulaye Sadjî auteur de *Nini. Mulâtresse du Sénégal* (1954).<sup>827</sup> Ces romans mettent en scène des femmes qui, marquées par la haine de soi, cherchent inlassablement comme mari « un blond avec des yeux bleus, un Français. »<sup>828</sup> Par ailleurs, n'excluant pas un amoureux blanc, la voix de N'Deye Touti se distingue aussi de celle qui circule dans la sphère sociale du deuxième roman d'Ousmane Sembène *Ô Pays, mon peau peuple* (1957). Des voix sociales mettent en cause Faye Oumar, le héros du roman, pour son choix « contre-nature » de se marier avec une femme blanche.

Qu'il soit Noir ou Blanc, ce qui est sûr c'est que N'Deye Touti ne se voit pas partager un mari (polygame) avec une autre femme. J'ai noté plus haut la signification

<sup>825</sup> Sur la lecture fanonienne de Mayotte Capécia, voir l'article d'Albert James Arnold, « Frantz Fanon, Lafcadio Hearn et la supercherie de 'Mayotte Capécia' », *Revue de littérature comparée* 302, 2002, p. 148-166.

<sup>826</sup> Mayotte Capécia, *La Nègresse blanche*, Paris, Corrêa, 1950.

<sup>827</sup> Abdoulaye Sadjî, *Nini. Mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1954.

<sup>828</sup> Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948, p. 59.

idéologique que N'Deye Touti accorde à la pratique sociale de la polygamie, lui permettant de se ranger du côté de la civilisation au détriment des Africains, polygames, qu'elle réduit à la sauvagerie. Il faut signaler néanmoins qu'en n'ayant pas « *tardé à comprendre que ce genre d'union exclut l'amour* », N'Deye Touti reproduit une voix qui circule déjà dans le discours social africain, au moins celui que comprend l'œuvre romanesque d'Ousmane Sembène.

Dans son article « Ousmane Sembène et l'institution polygamique »<sup>829</sup> Muriel Ijere relie la contestation de la polygamie au modèle de la femme émancipée. Celle-ci apparaît à l'horizon culturel africain, dans l'œuvre de Sembène, à l'image de trois personnages, Rama (*Xala*), Agnès (*Ô Pays, mon beau peuple !*), et Tiumbé (*L'Harmattan*). Si le modèle du mariage monogame est normalement conditionné par un sentiment d'amour réciproque entre les partenaires<sup>830</sup>, le modèle polygame prend en compte de toutes autres considérations. Épouser une deuxième, voire troisième femme, est une manière de se vanter de sa richesse et donc de se positionner dans la société en tant que notable.<sup>831</sup> Dans le ménage polygame, la question de l'amour ne revêt pas une importance particulière.<sup>832</sup>

L'identité de N'Deye Touti est ainsi construite dans le discours du narrateur, constamment traversé par différents discours sociaux. La voix du personnage, représentée par le discours rapporté du narrateur, entre en relation dialogale avec une voix féminine d'émancipation. Rama (*Xala*), par exemple, étudiante de l'Université, la fille aînée de la première épouse de El Hadji Abdou Kader Bèye critique sévèrement le troisième mariage de son père : « *Jamais je ne partagerai mon mari avec une autre femme. Plutôt divorcer...* »<sup>833</sup> Agnès, dans *Ô Pays, mon beau peuple !*, dresse une critique sociale encore plus réfléchie et cohérente :

<sup>829</sup> Dans *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* 48-47, 1988. Voir en ligne : [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1330](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1330)

<sup>830</sup> À l'exception des cas de mariage monogame arrangé, pratiqué aussi dans des sociétés traditionnalistes.

<sup>831</sup> Tel est le cas de El Hadji Abdou Kader Bèye dans *Xala* : « Cette troisième union le hissait au rang de la notabilité traditionnelle. » (Ousmane Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 12.) Selon Muriel Ijere, un nombre élevé d'épouses est une preuve de richesse. « Seulement un homme riche pouvait avoir plusieurs femmes à cause du montant de la dot qu'il devait verser pour chacune d'elles et par conséquent, un nombre élevé d'épouses devenait une preuve de richesse. », Muriel Ijere « Ousmane Sembène et l'institution polygamique ».

<sup>832</sup> Muriel Ijere rappelle le cas du docteur Joseph qui mentionne, dans *Ô Pays, mon beau peuple !*, « les bagarres entre frères consanguins, les questions d'héritages, les jalousies entre femmes, le manque d'amour de l'homme et tout le reste. » (Ousmane Sembène, *Ô Pays, mon beau peuple !*, Paris, Presses Pocket, 1957, p. 38.)

<sup>833</sup> Ousmane Sembène, *Xala*, p. 25.



*La polygamie a existé dans toutes les nations. Mais vous [les Africains], tant que vous ne considérerez pas la femme comme un être humain et non comme un instrument de vos viles passions, vous piétinerez. Les femmes constituent la majeure partie du peuple. Il n'y a pas de plus puissant obstacle que la polygamie en ce qui concerne l'évolution.*<sup>834</sup>

En définitive, la perception de l'union conjugale constitue l'identité de N'Deye Touti en vertu de l'univers discursif qui l'enveloppe : le discours colonial, évolutionniste, se combine dans l'ombre avec un discours féministe égalitaire. Des voix sociales, hypertextuelles (Genette), résonnent dans celle de N'Deye Touti en la façonnant.

### 1.7. « ÉCRIVAIN PUBLIC DU QUARTIER »

*Avant la grève, elle fréquentait l'école normale des jeunes filles, ce qui lui donnait une supériorité sur les garçons mais en même temps faisait d'elle l'écrivain public du quartier*

L'énoncé renvoie à de nouveaux rôles sociaux que les femmes acquièrent grâce à l'éducation. L'école coloniale permet à N'Deye Touti de se trouver une nouvelle place dans la société africaine et de se libérer du rôle traditionnel qu'elle y est censée remplir. L'énoncé « *en écrivant leurs lettres d'amour et leurs requêtes, en remplissant leurs feuilles d'impôts* » est révélateur non seulement des tâches qu'elle doit accomplir en tant qu'« *écrivain public* » mais aussi de l'état de la société qui passe d'un état d'illettrisme à la littératie. N'Deye Touti sert d'intermédiaire, de modératrice dans ce passage d'un état de société à un autre. L'écriture des « *lettres d'amour* » implique que le recours au *scripta manent* pénètre jusque dans la sphère privée en participant à l'intimité des couples. Elle implique aussi l'existence des couples « mixtes », un des deux partenaires est lettré alors que l'autre ne l'est pas.

Aussi, la beauté de N'Deye Touti (« *était jolie* »), l'admiration des garçons pour elle (« *la coqueluche* »), et enfin, son intelligence (« *supériorité sur les garçons* ») donne de N'Deye Touti l'image d'un personnage extraordinaire dans son paysage culturel. Si elle attire les regards et suscite les convoitises, sa tendance à s'isoler (« *elle vivait comme en marge d'eux* ») marque moins la volonté de s'effacer que celle de se singulariser.

---

<sup>834</sup> Ousmane Sembène, *Ô Pays, mon beau peuple !*, p. 98.

## 1.8. CONCLUSION : N'DEYE TOUTI – TRAITRESSE OU DÉCOLONISATRICE ?

Au terme de ce parcours analytique, comment peut-on enfin définir le rôle du personnage de N'Deye Touti dans le « système textuel » (Henri Mitterand) des *Bouts de bois de Dieu* ?

Avant de répondre à la question, une remarque s'impose. J'ai évoqué plus haut le caractère ambivalent de la « situation coloniale » : le colonisateur voudrait que le colonisé adhère à sa culture sans qu'il puisse l'approprier véritablement. Le processus de l'imitation (ou singerie pour reprendre le terme de David Murphy) du colonisateur par le colonisé produit un sujet colonisé qui est toujours « presque le même, mais pas tout à fait. »<sup>835</sup> Cette ambivalence n'est pas un produit secondaire résultant de la « situation coloniale », elle constitue un principe fondateur du système scolaire mis en place par l'administration coloniale.

Dans son ouvrage *École blanche, Afrique noire*, Samba Gadjigo explique que la France a donné une fausse apparence à sa « mission civilisatrice » ainsi qu'à sa politique de « l'assimilation coloniale ». Selon lui, l'entreprise coloniale consistait plus exactement à se donner comme modèle d'imitation, comme un idéal, tout en bloquant « l'autochtone dans la voie d'accès à cet 'idéal'. »<sup>836</sup> Parler ainsi d'assimilation, c'est « prêter à l'indigène une initiative que la dialectique de la domination lui refuse. »<sup>837</sup>

Dans *Littérature et développement*, Bernard Mouralis s'interroge longuement sur « le rôle de l'enseignement colonial dans la mise en place d'une culture spécifique. »<sup>838</sup> L'enseignement colonial consiste à former les élites nécessaires aux autorités pour faire fonctionner les rouages de la colonisation. En même temps, il faut « veiller soigneusement à ce que l'enseignement ne contribue pas à la longue à remettre en question l'équilibre colonial fondé sur l'inégalité sociale et politique et ne devient comme l'écrit Georges Hardy 'un instrument de perturbation sociale'. »<sup>839</sup>

<sup>835</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, p. 149-157.

<sup>836</sup> Samba Gasjigo, *École blanche, Afrique noire. L'École coloniale dans le roman d'Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 13.

<sup>837</sup> *Ibid.*

<sup>838</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984. Voir le chapitre III dans la première partie, p. 59-100.

<sup>839</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, p. 81-82.

Pour bien soumettre l'école au rôle politique qui lui est assigné, le colonisateur, explique Bernard Mouralis, procède, d'une part,

à une sélection très sévère des élèves afin de limiter l'importance que pourrait prendre cette nouvelle classe des 'lettrés' ; il donne, d'autre part, à l'enseignement un contenu et une structure destinés à empêcher l'acquisition des consciences et des méthodes qui pourraient aider à une prise de conscience critique de la situation coloniale.<sup>840</sup>

Si l'administration coloniale est consciente de la fonction émancipatrice de l'école, elle s'efforce de la neutraliser complètement. Par le rôle assigné à l'enseignement colonial, familièrement dit, elle veut aussi bien le beurre que l'argent du beurre : former une élite mais tout faire pour que celle-ci reste subalterne ; « éduquer la masse, pour la rapprocher de nous [les Français] » (Jules Brévié, Gouverneur Général de l'AOF 1930-1936<sup>841</sup>) tout en étant « soucieuse avant tout de ne point dépayser, de ne point déraciner, de ne point désaxer, de ne point déséquilibrer... » (Georges Hardy<sup>842</sup>)

Selon David Murphy, N'Deye Touti est un cas représentatif de l'effet néfaste de l'enseignement colonial. Celui-ci renvoie à la situation des élites acculturées, rejetées par les coloniaux blancs tout en se trouvant décalées par rapport à leur société d'origine. Malgré la volonté affichée et l'intention déclarée d'un Georges Hardy, ces diplômés de l'école coloniale sont désormais qualifiés de déclassés, de dépayés, déracinés, désaxés, déséquilibrés, d'étrangers chez eux, voire parfois, de « traîtres ».<sup>843</sup>

Pourtant, la construction de l'image préalable (montrée) de N'Deye Touti, la production de son point de vue par la voix narrative, la polyphonie, la reprise du discours de l'autre, l'intertextualité – sont autant de modalités et techniques narratives qui participent dans l'ensemble à la construction de son image discursive, celle d'une jeune femme qui se fraie son chemin dans la société en négociant sa place par rapport à son statut social de femme, d'élite lycéenne, d'adolescente révoltée, de passionnée de livres, de fan de ciné, d'un être singulier... Une image, en tout cas, qui ne saurait

---

<sup>840</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, p. 81-82.

<sup>841</sup> Le devoir colonial selon le Gouverneur Général Brévié, *Bulletin de l'enseignement en A.O.F.*, n° 74, cité par Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, p. 81.

<sup>842</sup> Georges Hardy, « L'Enseignement en A.O.F », *L'Afrique française*, 1932, cité par Isabelle Surun (dir.), *Les Sociétés coloniales à l'âge des Empires 1850-1960*, Neuilly, Atlande, 2012, p. 349.

<sup>843</sup> David Murphy, *Sembène: imagining alternatives*, p. 27.

pas être réduite à l'identité sociale d'un traître repent, ni d'un épigone qui imite la culture dominante.

L'analyse du discours narratif est ainsi révélatrice d'un autre phénomène propre à la « situation coloniale ». L'entreprise coloniale est dépassée par la culture qu'elle a voulu mettre en place. La colonisation, comme l'expliquait jadis (déjà en 1965) Henri Grimal, « porte en elle le germe de sa propre destruction. »<sup>844</sup> Les rapports colonisé-colonisateur peuvent s'appuyer pendant un certain temps sur l'infériorité du colonisé, mais une rupture d'équilibre devait enfin intervenir. Elle se produit lorsque les peuples dépendants, à l'image de N'Deye Touti, atteignent un niveau égal ou proche de celui de la métropole.<sup>845</sup>

L'enseignement colonial a beau déterminer le nombre d'élèves, les conditions du recrutement, le programme scolaire et le contenu enseigné, mais une fois le savoir transmis, l'école coloniale perd sa prise sur lui. Autrement dit, l'école a beau vouloir apprendre aux élèves à lire, elle ne pourra pas contrôler leurs chemins de connaissance qui est également un chemin de développement personnel. Vers la fin du roman, le narrateur décrit N'Deye Touti « *penchée des heures entières sur un livre de géographie* ». Pourtant, ce n'est plus la géographie de l'Europe qui l'intéresse : « *de carte en carte elle apprenait [celle de] son pays.* »<sup>846</sup> Ainsi, la colonisation porte en effet les germes de sa destruction, et ces germes-là croissent chez N'Deye Touti.

Quand David Murphy réduit l'identité de N'Deye Touti à celle de traître, ou d'épigone, il perçoit la situation coloniale d'une manière dichotomique, d'un côté le monde traditionnel des colonisés, de l'autre celui du modernisme européen. Il reproduit ainsi la rhétorique de la polarisation coloniale en l'appliquant à l'œuvre de Sembène : Africains vs Européens, chacun doit choisir son camp et y adhérer complètement. Pourtant, N'Deye Touti ne renonce pas à sa passion pour la géographie, ni à son soutien-gorge, elle les faits siens en élaborant une nouvelle forme d'identité africaine au fur et à mesure de la décolonisation tout en l'autorisant. En définitive, N'Deye Touti n'est pas Emma Bovary. Elle vit à l'intérieure de sa communauté, où elle joue un rôle social important, elle y participe pleinement. L'histoire de ce personnage se découpe sur l'histoire de l'ensemble de la société africaine du roman, en train de passer d'un « régime de communauté » – où la voix

<sup>844</sup> Henri Grimal, *La Décolonisation 1919-1963*, Paris, Armand Colin, p. 7.

<sup>845</sup> Henri Grimal, *La Décolonisation 1919-1963*, p. 7.

<sup>846</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 349.

collective recouvre celle des individus – à un « régime de singularité » où le développement de son identité individuelle devient une valeur fondatrice de son appartenance à la société.<sup>847</sup>

La pratique même de la lecture, l'écriture d'un journal intime, les visites solitaires au cinéma, détachent le personnage de son milieu culturel traditionnel où les activités groupales prévalent contre les activités individuelles. Se soumettant en outre au modèle de la réussite scolaire, N'Deye Touti incarne les valeurs d'excellence et de singularité dans un régime social en voie de démocratisation.

Les personnages de Daouda (Beaugoss), Penda et Tiémoko apportent de l'eau à ce moulin identitaire.

## 2. TIÉMOKO ET LE DEVOIR DE SAVOIR

J'ai déjà eu l'occasion d'étudier le personnage de Tiémoko dans le chapitre consacré à l'identité collective de la foule. Rappelons brièvement l'interaction en question et les résultats de son analyse : un meeting politique oppose Tiémoko à Mamadou Keïta le Vieux débattant les mesures à prendre pour assurer la réussite de la grève. Tiémoko coupe violemment la parole à son adversaire. Son agressivité s'exprime par la véhémence expressive de son visage et, de façon encore plus prononcée, de son corps : « [Tiémoko] *se leva, sa figure bestiale projetée en avant (...) [il] ressemblait à une bête féroce prête à charger.* »<sup>848</sup> Cette image bestiale participe à l'effet pathétique que le personnage cherche à produire dans son discours en donnant au genre discursif (meeting politique) sa dimension hautement polémique. La description intimidante de Tiémoko, assimilé à une « *bête féroce* », est aussi compatible avec le processus d'ensauvagement que le meneur cherche à déclencher dans de la foule pour la constituer comme telle. L'image bestiale de Tiémoko, évoquée dans le discours rapporté du narrateur, participe ainsi à la construction de son identité sociale de leader politique ou, plus précisément, de meneur de foule.

Cette image bestiale recouvre celle que projettent sur Tiémoko d'autres personnages. Adjibid'ji n'apprécie pas la manière dont Tiémoko parle à son grand-père (Keïta le Vieux) lors du meeting politique. « *Je ne l'aime pas* », lui dit-elle. Elle justifie son sentiment de répugnance par le fait que Tiémoko, selon elle, « *est une*

<sup>847</sup> J'emprunte la notion de « régime de communauté/singularité » à Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, p. 39-40.

<sup>848</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 23 et 26.

*brute.* »<sup>849</sup> N'Deye Touti pense aussi que Tiémoko est « *une grande brute qu'[elle] n'aime pas.* »<sup>850</sup> La définition littérale du mot *brute* fait référence à « l'animal considéré dans ce qu'il a de plus éloigné de l'homme. » (Le Robert) Cette définition s'élargissant par extension métaphorique, est celle qui permet aux deux femmes de décrire Tiémoko comme une « personne grossière, brutale, violente. » (Le Robert)

Aussi, une image bestiale est collée à Tiémoko par la voix du narrateur. Le personnage prend la parole lors du procès ouvert contre son oncle Diara (le briseur de grève) : « *son cou de taureau semblait plus massif encore qu'à l'ordinaire. (...) Avant de parler, il passa sa langue sur ses lèvres, comme font les reptiles, et les mordit de ses dents très blanches.* »<sup>851</sup> Dans cette interaction, la bestialité est constitutive de son image de mauvais orateur. Une langue de « *reptile* » n'est pas un organe de parole, et donc il n'est pas si étonnant qu'elle « *se rebelle* » (« *mais sa langue se rebellait* »<sup>852</sup>) contre la volonté du locuteur d'émettre ses idées.

Mais l'image bestiale de Tiémoko est principalement constitutive de son comportement viscéralement amoral et inhumain que lui-même s'engage à rectifier. Tiémoko se met à la tête d'un commando chargé de rendre justice aux briseurs de grève. Ce commando repère les « traîtres » et les châtie dans un cul-de-sac pour en faire un exemple public. Tiémoko use volontiers de violence, du fait de son tempérament rude et grossier.<sup>853</sup> Il joue ainsi le rôle social de l'« enfant terrible » qui se pose en justicier. Ce rôle social constitue à la fois l'image préalable du personnage et le point de départ de son évolution :

*Il marchait, tête baissée, en proie à une sarabande d'idées confuses et de sentiments contradictoires. Il avait beaucoup lu, sur le conseil de Bakayoko, et pas toujours assimilé ses lectures ; soudain, une phrase lui revint en mémoire, qu'il murmura à mi-voix, comme on marmonne une prière :*  
« *Pour raisonner, il ne s'agit pas d'avoir raison, mais pour vaincre, il faut avoir raison et ne pas trahir.* »<sup>854</sup>

Tiémoko se souvient du titre du livre dont est extraite la phrase qu'il rumine. La lecture de *La Condition humaine* d'André Malraux, empruntée à la bibliothèque de Bakayoko, a une force transformatrice sur lui. C'est l'œuvre de Malraux qui donne au

<sup>849</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 29.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>853</sup> Incapable de mettre les mains sur son oncle, « une rage folle » s'empare de lui au point où « s'il était trouvé face à face avec son oncle, il aurait été capable de le tuer. » (*ibid.*, p. 132).

<sup>854</sup> *Les Bouts de bois de Dieu*, *Ibid.*, p. 136.

personnage l'idée d'intenter un procès contre Diara. Le monde fictionnel de la révolution communiste chinoise de 1927 intervient dans l'univers des grévistes africains de 1947. Tiémoko justifie l'instauration d'un tribunal. À la pratique de la violence physique, Tiémoko préfère désormais l'usage des mots qui s'agencent en parole judiciaire. Tiémoko, rappelons-le, fait reposer son argumentation sur le topos selon lequel la parole fait l'homme, la violence le disqualifie. Pour être digne du nom d'homme, ce dernier doit renoncer à toute forme de violence physique. Dans cette perspective, l'instauration d'un tribunal est une étape qu'il faut franchir : elle « *permettra de ne plus avoir à frapper.* »<sup>855</sup>

La lecture d'un classique littéraire (français) est donc à l'origine d'une révélation d'ordre moral et philosophique qui, de surcroît, entraîne un changement radical du comportement du personnage ainsi que de la société dans laquelle il vit. L'aboutissement de ce changement est à son tour à l'origine d'une prise de conscience, voire d'une illumination :

*Tout en marchant, il mettait son plan au point tandis qu'une puissante exaltation s'emparait de lui. Pour la première fois de sa vie, une idée de lui allait mettre en jeu le destin de centaines de milliers d'êtres humains. Ce n'était pas l'orgueil qui était en lui, simplement, il venait de découvrir sa valeur d'homme.*<sup>856</sup>

Le narrateur projette sur Tiémoko l'image prométhéenne d'un homme unique capable de changer la face du monde. Cette image présuppose un argument qui relève d'une idéologie humaniste : le désir de changer le monde, d'agir sur lui, est une manière d'exprimer « *sa valeur d'homme* ». Ainsi, la pratique individuelle de la lecture s'avère à la fois un moteur de changement et un révélateur de ce changement. La collectivité permet à l'individu de s'isoler avec ses livres qui en retour enrichissent la collectivité en nouveaux modes de pensée et de comportement. Rompant avec la domination du collectif, représentée par les institutions traditionnelles, l'exécution du procès marque, en définitive, le passage d'une « société de type segmentaire » à « une société de type différenciée ».<sup>857</sup> Ce passage dépend d'un dynamisme social : des changements sociaux donnent suite à un accroissement d'autonomie et de liberté citoyenne qui accélèrent en retour des changements sociaux. Vue dans cette optique,

<sup>855</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 144.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 144-5.

<sup>857</sup> Cette formulation est empruntée à l'article de Robert Vuarin, « Un siècle d'individu, de communauté et d'État. Une lecture sociologique : Durkheim, Dumont, Maffesoli, Elias », paru chez Alain Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997. Ces deux formules se recourent avec celle de Nathalie Heinich : « régime de communauté », « régime de singularité ».

la société africaine du roman traverse un processus concomitant et interdépendant de modernisation et d'individualisation. La société de type différenciée met en place des conditions favorables à l'action individuelle et, par conséquent, à l'épanouissement de l'individualité.<sup>858</sup>

*Après le procès, on l'avait peu vu ; il restait la plupart du temps enfermé chez lui en proie à une à une inquiétude désagréable, une sorte de gêne, presque d'angoisse, qui ne lui laissait pas de répit. Certes, il avait gagné la partie qu'il avait engagée et depuis que Diara avait été mis en accusation, aucun ouvrier n'avait repris le chemin de la gare, mais il se rendait compte que si sa force physique, ses façons brutales, sa voix sonore l'avait servi, tout cela était bien insuffisant. Il lui fallait lire, apprendre, s'instruire. Chez lui, il se livrait à de véritables orgies de lectures (...)*<sup>859</sup>

Le libre échange des idées et l'esprit critique au fondement de cette société démocratique qui émerge, vont ainsi de pair avec la montée de l'idéal de l'excellence et de la singularité. Tiémoko voudrait exceller dans sa profession mais pour ce faire il doit se couper du monde afin de mieux l'intégrer à la suite de longs travaux d'érudition.

Pour conclure, l'image préliminaire de Tiémoko en « *bête féroce* » et la métamorphose qu'elle subit, permettent de mettre en relief aussi bien le parcours d'un personnage que celui de toute une société. Encore faut-il rappeler que cette représentation animalière de l'Africain n'est pas sans rappeler certains narrateurs du roman colonial. Dans son étude classique *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française. (de 1800 à la 2<sup>e</sup> Guerre Mondiale)*<sup>860</sup>, Léon Fanoudh-Siefer étudie le rapprochement de l'Africain avec l'animal. On peut évoquer à titre d'exemple le cas du roman du Révérend Père M. Briault, dont le narrateur décrit les femmes gabonaises par leur « *figure trop souvent bestiale* » (*Sous le zéro équatorial*, 1926). Renvoyant aussi la femme africaine à la bestialité, le narrateur de Pierre Bonardi utilise un langage encore plus venimeux : « *quelles figures laides,*

<sup>858</sup> Ce lien entre modernisation et individualisation est constaté depuis les tous premiers travaux de sociologie *De la division du travail social* d'Émile Durkheim, Paris, PUF, 1960 [1893], jusqu'à *La société des individus* de Norbert Elias, Paris, Fayard, 1991 [1939] et aux *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* de Louis Dumont, Paris, Seuil, 1983. Je m'appuie sur l'initiation à la théorie de ces trois sociologues proposée par Robert Vuarin, *op. cit.*

<sup>859</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 164.

<sup>860</sup> Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française. De 1800 à la 2<sup>e</sup> Guerre mondiale*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968.



*répugnantes, bestiales, et par surcroît, atrocement sculptées !* » (*Le Visage de la brousse* 1938).

Antony Mangeon rappelle, dans cette même perspective, l'existence de tout un sous-genre dans la littérature coloniale, dite littérature animalière, où, dans le sillage de Rudyard Kipling, les personnages du roman sont en effet des animaux sauvages. Ces œuvres visent une dimension allégorique : les sociétés humaines, comme celles des animaux, les habitants de la jungle, obéissent à la loi de la sélection naturelle. Or le plan narratif et le plan allégorique ne sont pas tout à fait étanches d'autant que, dans l'Afrique de ces écrivains coloniaux, homme noir et animal ne font qu'un : « d'un roman à l'autre », insiste Anthony Mangeon, « les Africains sont invariablement qualifiés de 'purs', de 'bons' ou de 'vrais sauvages' aux physionomies toujours 'bestiales'. »<sup>861</sup>

À la lumière du parcours du personnage de Tiémoko, les liens intertextuels que le lecteur aurait établis<sup>862</sup> avec la littérature coloniale, sont susceptibles d'infléchir des manières de penser et de voir le sujet africain : celui-ci peut bien ressembler à une « *bête féroce* » ou se comporter comme l'animal, ce sujet de l'histoire est un homme de raison, il est capable de s'instruire et d'exceller, de se distinguer par ses qualités ainsi que de se démarquer dans sa discipline.

### 3. DAOUDA (BEAUGOSSE) ET LA SOCIÉTÉ DES INDIVIDUS

L'étude du personnage de Daouda impose une courte réflexion théorique sur le lien qui rattache l'individu à la société. Cette réflexion s'articulera, ensuite, avec un autre article de Muriel Ijere, avant d'élaborer, enfin, ma propre réflexion.

Le célèbre article de Norbert Elias *La Société des individus* (1938) s'intéresse aux relations étroites et interdépendantes entre l'individu et sa société. Il aborde la question de savoir comment et pourquoi une « multitude d'individus isolés forme quelque chose qui est quelque chose de plus et quelque chose d'autre que la réunion d'une multitude d'individus »<sup>863</sup> par deux schémas de pensée qui s'opposent l'un à l'autre. Selon Norbert Elias,

<sup>861</sup> Anthony Mangeon, « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », *Notre librairie. Revue des Littératures du Sud* 163, Paris, Culturesfrance, 2006, p. 46-53.

<sup>862</sup> Indépendamment des intentions préconçues de l'auteur, ni des références culturelles qui alimenteraient *de facto* l'image animalière que son narrateur confère au personnage de Tiémoko.

<sup>863</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, p. 41.

l'une des plus grandes polémiques de notre temps est la querelle entre ceux qui affirment que la société dans ses différentes manifestations (...) ne représentent jamais qu'un « moyen » dont la « fin » serait le bien-être de chaque individu, et ceux qui affirment que l'individu est secondaire, que « le plus important », la véritable « fin » de la vie individuelle serait d'assurer la perpétuation de la collectivité sociale dont l'individu constitue l'une des parties.<sup>864</sup>

L'ouvrage d'Alain Marie (éd.) *L'Afrique des individus* s'inscrit dans la pensée de Norbert Elias.<sup>865</sup> Dans son article inaugural<sup>866</sup>, Robert Vuarin relie la signification accordée dans le discours, aux termes d'individu et de société au substrat idéologique sur laquelle ils reposent. Considérer, par exemple, les valeurs et les conduites individualistes comme une « trahison »<sup>867</sup> implique une prise de position idéologique : l'individu doit obéissance au groupe d'appartenance ; et la cohésion du groupe (famille, clan, race) prédomine sur toute vocation individualiste. Par opposition, la valorisation de la libération de la pensée et de l'action individuelle, présuppose l'existence dans la société de forces s'opposant à l'épanouissement de l'individu.

Dans son article « Victime et bourreau : l'africain de Sembène Ousmane », Muriel Ijere consacre un sous-chapitre à la représentation, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, des « Africains comme traîtres ». Elle écrit :

Nous constatons que la majorité des Africains suscitent de l'admiration mais Ousmane essaie toujours d'être objectif et inclut dans son roman deux ouvriers qui apportent une teinte négative à son livre : Diara et Daouda. Les militants, soutenus par le syndicat, prennent des initiatives envers leurs compatriotes auxquelles ils n'auraient jamais pensé auparavant. Le jugement de Diara leur donne « la première possibilité de jouer un rôle 'd'homme', leur rôle d'homme ». Diara a voté pour une grève illimitée et a de la nourriture mais il a repris le travail et a même obligé les femmes des grévistes à descendre du train. L'humiliation de Diara en public porte ses fruits parce qu'elle met fin à la propagation des briseurs de grève. Daouda, surnommé Beaugosse, est également un ouvrier qui a renié les siens. Dès le début du roman, il est opposé à la grève et quitte finalement le Dakar-Niger pour aller travailler comme magasinier à l'outillage du port. D'autres Africains qui ne sont pas des ouvriers reflètent une image négative de leur race dans *Les Bouts de bois de Dieu*. Ce sont El Hadji Mabigué, Le Sérigne et le député noir.<sup>868</sup>

<sup>864</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, p. 42.

<sup>865</sup> L'ensemble des articles présentés « suivent un fil d'Ariane commun, l'évolution complexe et ambiguë, souvent ambivalente, de la place et du statut de l'individu dans les sociétés africaines contemporaines. De manière directe ou indirecte, en effet, on s'efforce d'y répondre à la même question centrale : terre d'élection des identités communautaires, l'Afrique est-elle en passe de devenir 'une Afrique des individus' ». Alain Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, p. 14.

<sup>866</sup> Robert Vuarin, « Un Siècle d'individu, de communauté et d'État », p. 40.

<sup>867</sup> Ibid.

<sup>868</sup> Muriel Ijere, « Victime et bourreau : l'africain de Sembène Ousmane », *Peuples Noirs, Peuples Africains* 35, 1983, p. 67-85.

Muriel Ijere établit un lien de causalité entre le recours à la sanction – humilier Diara – et la possibilité qui s’offre aux grévistes de jouer pour la première fois un rôle « d’homme ». Par-là, elle perd de vue l’importance symbolique que les grévistes accordent au procès même, plutôt qu’à l’humiliation subie par l’accusé. Les études consacrées plus haut au personnage de Tiémoko montrent que le « rôle d’homme » dont parle Muriel Ijere est strictement lié à l’organisation du procès et à la délibération judiciaire que celui-ci incarne.

Court-circuitant l’importance symbolique du procès, Muriel Ijere soutient que l’auteur du roman cherche à susciter « l’admiration » du lecteur à l’égard de l’action du groupe et de l’identité collective, ouvrière, qu’elle permet de forger. En suivant le raisonnement de Muriel Ijere, l’effet de l’« admiration » serait produit par la rhétorique de la polarisation entre les « gentils » et les « méchants ». Les « gentils » constituent le groupe de classe et/ou de race (d’autres Africains, explique Ijere, « reflètent une image négative de leur race ») alors que les « méchants », incarnés par la figure des « traîtres », menacent la cohésion du groupe. Quand Muriel Ijere recourt à la notion de « trahison » pour qualifier les conduites individualistes de Daouda (Beaugosse), elle procède donc à une démarche critique qui est en même temps une prise de position idéologique projetée sur son objet d’analyse : l’intérêt du groupe, celui en l’occurrence de sa classe et de sa race, l’importe sur l’intérêt de l’individu.

À l’encontre de Muriel Ijere, je soutiens que, loin de jouer le rôle d’un « traître » digne du plus grand mépris, le personnage de Daouda permet au narrateur de dévoiler un aspect supplémentaire de la société africaine du roman, celle des individus.

Mais l’accusation de Muriel Ijere n’est pas complètement infondée. Comme tout lecteur, Muriel Ijere est sans doute tentée de considérer Daouda comme traître quand il se range du côté des « ennemis » de la grève lors du grand meeting qui s’organise à Dakar vers la fin du roman :

*À quelque pas, sous un arbre, venaient d’arriver Gaye accompagné d’Edouard, l’inspecteur du travail, du commissaire de la Médina et du jeune Pierre. Près d’eux, et comme eux vêtu à l’européenne, Daouda dit Beaugosse.<sup>869</sup>*

---

<sup>869</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 331.

Ce portrait de groupe laisse peu de doute : Daouda a abandonné le camp de la grève pour rejoindre le camp opposé. Le sens de cette apparente désertion à l'ennemi se produit par l'identité des membres du groupe dans lequel il s'immisce (les cadres de la Régie, administrateurs coloniaux, délégués syndicaux<sup>870</sup>) ainsi que par l'uniformité du groupe affichée par le code vestimentaire, européen.

Mais ce seul portrait du groupe ne saurait résumer à lui seul le rôle et la complexité du personnage. Si Daouda abandonne son camp pour le camp opposé, il n'est pas pour autant un scélérat.

Le premier sous-chapitre du cycle de Dakar porte le nom de Daouda-Beaugosse. Ce chapitre situe le lecteur dans le bureau syndical à Dakar. Trois hommes y ont passé la nuit. Les séquences dialogales entre Daouda-Beaugosse et ses deux camarades, Deune et Arona, donnent du premier l'image, parmi ces trois, du militant de loin le plus assidu à ses tâches : il se lève le premier, et presse les autres de se réveiller – « *il est l'heure, dit Beaugosse, allez, levez-vous ! il est six heures cinq, le temps de tout balayer, il sera sept heures* »<sup>871</sup> ; quand ils contestent, il leur fait la morale : « *vous avez joué jusqu'à deux heures cette nuit, au lieu de vous coucher de bonne heure.* »<sup>872</sup>

L'image du personnage qui se dégage de la séquence dialogale – telle d'un membre actif et essentiel dans l'effort de la grève – est complétée par un commentaire du narrateur. La séquence descriptive creuse une différence de plus en plus manifeste entre Daouda et ses collègues.

*[Beaugosse] méritait bien son surnom (...) car au milieu de ce monde de misère, il était agréable à le regarder. Quatre mois plus tôt il était sorti du centre professionnel en qualité de tourneur. Ses premiers contacts avec les ouvriers avaient été très durs, car en tous lieux en toutes circonstances il aimait à être élégant et sa paie entière était consacrée à satisfaire son perpétuel désir de paraître. Toutefois, comme il avait reçu une instruction élémentaire, il était devenu l'adjoint d'Alioune, le responsable local du comité de grève.*<sup>873</sup>

Beaugosse se singularise non seulement par son application dans l'effort de la grève, mais aussi par sa tenue vestimentaire qui trahit une volonté de cultiver son originalité par un certain dandysme. Sa singularité est davantage accentuée par ses

<sup>870</sup> La veille du meeting, Alioune tente une démarche d'entraide auprès de Gaye, secrétaire des métallos et cégétiste. Il est refusé : « *Vous n'êtes pas de la C.G.T.* » dit-il à Alioune, « *Moi, je n'ai rien à foutre des gars du D.N [Dakar-Niger]* » (*ibid.*, p. 319).

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>872</sup> *Ibid.*

<sup>873</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 66.

compétences de lettré. La maturité de son esprit est également une composante importante de son image : quand Deune s'approche de la fenêtre pour montrer sa nudité aux passants de l'avenue William-Ponti, Daouda l'empêche sous prétexte que cet acte est contre-productif à l'effort de la grève : « *tu es fou ? Tu veux qu'on nous colle une contravention ? Ce n'est pas le moment !* »<sup>874</sup>

Un autre aspect de son image relève de son respect de l'homme. Il refuse les demandes de ses camarades d'« *exploiter* » l'affection que « *la Portugaise* » a pour lui.<sup>875</sup> La collégialité est également un aspect constitutif de son image : il nettoie les toilettes alors que c'est le tour d'Arona de le faire (« *je ferai le W.-C. moi-même* »). Aussi, il s'occupe du petit déjeuner pour tous les trois (« *Beaugosse revint, apportant une cafetière en aluminium, trois tasses, un morceau de pain et du sucre* »). Et si ce n'est pas par un esprit collégial, c'est par la responsabilité qu'il assume pour assurer un environnement propice à leur activité politique.

Ainsi, la séquence dialogale, accompagnée des commentaires du narrateur, consiste principalement à mettre Daouda Beaugosse en interaction avec ses camarades de sorte qu'à un autre niveau, le lecteur puisse s'en faire une image : un individu qui mobilise toutes ses qualités en faveur de la grève, et qui démontre par-là même aussi bien son engagement que son désir d'exceller. La singularité du personnage est affichée davantage, pour finir, par son refus de s'incliner comme tous les autres devant l'influence hypnotique de Bakayoko (« *Bakayoko, Bakayoko ! s'exclama Beaugosse, je n'entends plus que ce nom à longueur de journée, comme si c'était un prophète !* »<sup>876</sup>) En définitive, la singularité de Daouda Beaugosse correspond à une véritable vocation. Elle est tout à fait compatible avec son désir de tenter sa chance dans le domaine privé (« *j'ai vu dans le journal qu'on cherchait des Africains sachant lire pour un poste de magasinier* »<sup>877</sup>) et de cultiver son propre jardin pour lui et pour N'Deye Touti à qui il offre la main : « *Moi, je t'aime. Je vais aller voir pour cette annonce et dans deux mois, nous nous marions.* »<sup>878</sup>

<sup>874</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 67.

<sup>875</sup> Deune veut demander à la Portugaise de leur apporter régulièrement le café, et en retour elle pourra fréquenter Daouda.

<sup>876</sup> Et plus loin, Daouda, dans un monologue intérieur : « *quel était donc ce Bakayoko, on aurait dit que son ombre était sur chaque chose, dans chaque maison ; dans les phrases des autres, on retrouvait ses phrases, dans leurs idées ses idées à lui, et son nom même se répétait partout comme un écho ?* » (ibid., p. 107).

<sup>877</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 102.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 104.

Ce qui précède permet de dissiper le doute sur le crime présumé de trahison que Muriel Ijere colle à la peau du personnage. Daouda, un « *homme de principe* »<sup>879</sup>, veut moins tourner le dos à ses camarades que se frayer son propre chemin dans la société, indépendamment de la collectivité des grévistes à laquelle il est rattaché malgré lui. D'ailleurs, le narrateur lui-même donne la parole à l'accusé qui s'exprime à travers le point de vue d'Alioune, le responsable du bureau syndical à Dakar :

*Alioune ne dormait pas, il songeait à une scène pénible et déconcertante qui avait eu lieu le matin.*

*Le jeune Daouda était venu trouver ses camarades au bureau du comité. Il avait l'air gêné et, sans salutations préalables, il annonça : – je vous annonce que je quitte le D.N. à partir d'aujourd'hui.*

*D'abord, on avait cru à une blague. Beaugosse était souvent facétieux*

*(...)*

*– Non, je ne plaisante pas, je pars, et je vais travailler comme magasinier à l'outillage du port.*

*– Pourquoi t'en vas-tu ? Demade Idrissa, tu arrives de Thiès où tu as participé à la rencontre avec la direction, tu as parlé devant les camarades... Nous avons encore besoin de toi. Il n'y en a pas tant que ça, parmi nous, qui savent lire et écrire ! Je ne te comprends pas...*

*– Il n'y rien à comprendre, je pars, c'est tout. J'ai bien le droit de disposer de moi, non ?*

*Deune s'approcha du jeune homme :*

*– Ce n'est pas bien ce que tu fais, petit, tu jettes des doutes dans nos esprits, nous ne sommes pas aussi intelligents que toi. As-tu dit la vérité sur ce qui s'est passé à Thiès ?*

*– J'ai dit la vérité, vous m'aviez chargé d'une mission, je l'ai accomplie honnêtement. Je pars pour des raisons personnelles.*

*– Tu nous trahis ! Voilà ce que tu fais (...) Nous étions fiers de toi, fiers de pouvoir dire : « Voyez ce petit, il est cultivé, instruit, et pourtant il préfère lutter à côté de notre misère », et maintenant, tu nous quittes. Ce n'est pas facile d'avoir une place au port, tu as dû voir des toubabs...*

*– Tu exagères, Deune, dit Alioune...*

*(...)*

*Tout cherchant le sommeil qui le fuyait, Alioune réfléchissait à cette scène qui l'avait troublé.<sup>880</sup>*

Loin de vouloir orienter le jugement du lecteur, déclarant le personnage coupable ou de l'acquitter, le narrateur met en scène toute la tension idéologique entre deux forces constitutives, d'après Norbert Elias, de toute société moderne. Les « besoins personnels et les inclinations de chaque individu » s'opposent aux

<sup>879</sup> « *Beaugosse était un garçon qui avait des principes.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 68.)

<sup>880</sup> Ousmane Sembène, *Ibid.*, p. 323.

« exigences qu'imposent à l'individu la coopération d'une multitude d'individus, l'entretien et le fonctionnement de la totalité sociale. »<sup>881</sup>

L'analyse des arguments avancés dans l'interaction ci-dessus, les pour et les contre, permettra de mettre en évidence cette tension.

1/ Idrisa. Le « *je ne te comprends pas...* » trahit le décalage idéologique entre la décision de Daouda de quitter le mouvement de grève et la conviction des autres qu'il doit rester. Pour Idrisa, l'activisme de Daouda, son implication, son efficacité, ses talents lui permettent de réaliser pleinement son rôle d'individu, celui qui consiste à répondre au « *besoin* » du groupe. N'ayant pas accès à l'idéologie dont Daouda s'inspire pour sa démarche, Idrisa est incapable de *comprendre* que Daouda ne se soumette pas au rôle social qui lui revient.

2/ Deune. Le « *tu jettes des doutes dans nos esprits* » fait appel à l'émotion de Daouda, cherchant à susciter auprès de lui un sentiment de culpabilité. « *Nous ne sommes pas aussi intelligents que toi* » relève de ce que Christian Plantin définit comme « traitement positif indu : courtisanerie, flatterie (*adulatio*) »<sup>882</sup>. Deune s'humilie devant Daouda pour l'élever et le pousser à l'orgueil, et par conséquent, à le faire revenir sur sa décision d'abandonner les siens.

3/ Daouda. La légitimité de l'argument « *je pars pour des raisons personnelles* » repose sur une séparation présupposée entre l'espace privé et la vie publique. Cette séparation implique que l'intérêt public est un critère parmi d'autres qui interviennent dans les décisions prises par un individu participant à la vie sociale. Autrement dit, l'intérêt public n'ayant plus de priorité sur l'intérêt personnel, Daouda s'autorise à faire passer sa carrière personnelle avant l'intérêt public. Enfin, cette séparation présumée entre le privé et le public permet à Daouda de garder sa discrétion par rapport à ses intentions et motivations.

L'énoncé « *Il n'y rien à comprendre, je pars, c'est tout.* » laisse entendre que Daouda est conscient de l'écart idéologique qui sépare sa propre perception du monde de celle de ses camarades. Présentant son départ comme un constat de fait plutôt qu'un sujet à débattre, Daouda qualifie, tacitement, l'interaction de dialogue de sourds.

L'argument « *J'ai bien le droit de disposer de moi, non ?* » procède par induction. Il est fondé sur des prémisses idéologiques théoriquement comprises par

<sup>881</sup> Norbert Elias, *La Société des individus*, p. 43.

<sup>882</sup> Christian Plantin, *Dictionnaire de l'argumentation*, p. 276.

l'adversaire. Le jeu argumentatif se déroule à partir du système de croyances des adversaires – Deune et Idrisa – dont l'argument a pour but de mettre à l'épreuve la cohérence. Ce système de croyances dépend, plus particulièrement, du principe idéologique – politique (droit international) et philosophique – de l'« autodétermination ».

En termes philosophiques, l'« autodétermination » préconise « la possibilité pour un individu de choisir librement sa conduite et ses opinions, hors de toute pression extérieure. En droit international, ce terme renvoie par extension au principe du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, c'est-à-dire de choisir librement leur État et leur forme de gouvernement. »<sup>883</sup> Ainsi, Daouda oppose ses adversaires à une antinomie. S'ils adhèrent à l'idée fondamentalement révolutionnaire<sup>884</sup> à propos du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes – idée qui connaît, au sortir de la Seconde guerre mondiale, une expansion renouvelée avec la Charte de l'Atlantique (1941) et celle de San Francisco (1945) et un retentissement considérable chez les peuples colonisés<sup>885</sup> – Deune et Idrisa n'ont pas d'autre choix que de reconnaître que la liberté qu'ils veulent prendre en tant que groupe/classe/peuple, doit être reconnue aussi niveau des individus. Soumis au diktat du groupe et au « régime de communauté », Idrisa et Deune contournent le piège de l'antinomie par l'ultime argument de la trahison : « *Tu nous trahis ! Voilà ce que tu fais* ».

Pour conclure,

1/la mise en scène du conflit social qui éclate entre Daouda et ses anciens camarades permet au lecteur, suivant ses propres convictions idéologiques, de prendre parti pour l'un ou l'autre opposant du conflit. En soumettant la scène au point de vue d'Alioune, le narrateur invite le lecteur à envisager la vive controverse qui se développe entre les locuteurs, à travers le regard rétrospectif d'un témoin. Autrement dit, le lecteur n'est pas conduit à trancher le conflit, mais, à l'instar d'Alioune, à « *songer à cette scène pénible et déconcertante* ». En effet, soumise à la perspective d'Alioune, le conflit entre les personnages se donne à lire comme une situation compliquée qui mérite réflexion afin d'en saisir toutes les subtilités. L'analyse

<sup>883</sup> Élise Féron, « Autodétermination », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autodetermination/>

<sup>884</sup> Selon Élise Féron, les Révolutions américaine et française sont les premières à affirmer formellement le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

<sup>885</sup> Henri Grimal, *La Décolonisation 1919-1963*, p. 8.



argumentative de l'interaction a permis, dans cette perspective, de mettre en évidence les enjeux discursifs avec leurs charges doxiques et idéologiques. D'où la deuxième conclusion :

2/ Le personnage de Daouda incarne l'esprit du changement social – il est une voix représentative de ceux, parmi tous les membres de la société, qui aspirent à se livrer à des activités professionnelles de plus en plus différenciées. Le lecteur peut prendre alors conscience d'un aspect supplémentaire de la société africaine du roman. Le conflit social qui éclate entre Daouda et ses camarades donne en même temps l'essor à la question de l'épanouissement de l'individualité et de l'action individuelle autorisée, en l'occurrence, par un moteur central de la modernisation : la division du travail social.

#### 4. PENDA ET L'ASCENSION SOCIALE

L'identité individuelle de Penda est construite dans le chapitre qui porte son nom – le quatrième du cycle sur Thiès. Cette identité est développée par opposition à l'identité collective des femmes se construisant en tête du chapitre en guise d'incipit. Le narrateur utilise le pronom personnel *elles* pour créer un groupe de femmes. Les activités auxquelles *elles* se livrent se donnent à lire comme étant pratiquées par un groupe soudé et coordonné. Les femmes forment une catégorie sociale régie par des représentations collectives stéréotypées. Le narrateur décrit la classe sociale des femmes en rapport à des tâches ménagères imposées. Celles-ci sont considérablement alourdies : les hommes étant en grève, les femmes doivent non seulement préparer le repas mais aussi trouver l'argent pour se procurer ses ingrédients. Pour ce faire, elles vendent tous leurs objets de valeur. Si le narrateur insiste sur « *les blessures infligées à leur fierté* », il décrit en détail la solidarité qui les unit les unes aux autres. Par exemple, « *plusieurs épouses de grévistes avaient pris l'habitude de se retrouver chez Dieynaba, la marchande (...) [elles venaient] près d'elle pour être encouragées.* »<sup>886</sup>  
Ou bien,

*Après les repas du soir, (...) les femmes se réunissaient autour des anciennes (...) une femme se mettait à chanter un couplet, deux couplets, puis une autres reprenait le chant : chacune ajoutait une strophe de son cru et dans la nuit montait un chant, un chant que les femmes dédiaient aux hommes.*<sup>887</sup>

<sup>886</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 214.

<sup>887</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 215.

L'identité collective des femmes se construit par l'image de la solidarité telle qu'elles l'expriment dans le chant. Le chant est un phénomène de groupe. Co-créé, le chant forme un tout qui est autre chose que la somme de ses parties, un tout qui a sa propre loi et fonction sociale, un tout qui « ne pouvait en aucun cas se déduire de la seule observation de ses différentes parties constituantes. »<sup>888</sup> Les femmes pratiquent le chant qui leur permet en retour de se définir comme femmes en assignant au chant une fonction sociale : dédicace aux hommes.

Cette harmonieuse identité collective des femmes est brutalement contrastée dans le passage qui suit, par la construction de l'identité individuelle de Penda :

*Lorsque Penda revint à la concession après une absence de quelques jours – elle avait suivi un homme et vécu un temps avec lui – tout le monde était couché. Il faisait nuit et la terre qui se reposait, elle aussi, était fraîche à ses pieds. Penda était coutumière de ce genre de fugues et personne n'essayait plus de la retenir. Dès sa plus tendre enfance, elle avait donné des preuves d'une indépendance qui n'avait cessé de croître avec l'âge. Jeune fille, elle semblait haïr les hommes et avait repoussé tous ceux qui étaient venus la demander en mariage. À la mort de sa mère, elle avait été adoptée par Dieynaba, la seconde femme de son père, qui lui avait donné l'une des cahutes de la concession. C'est là qu'elle vivait depuis plusieurs années, ou, du moins, c'est là qu'elle revenait après ses escapades.*<sup>889</sup>

Le narrateur projette sur le personnage une image qu'il construit de deux manières différentes. L'image dite – Penda est une femme indépendante – est complétée par une image montrée précisant en quoi consiste l'indépendance dont se réclame le personnage. Rejetant d'une part, le mariage comme manière institutionnalisée d'unir éternellement deux personnes, nouant, d'autre part, des relations amoureuses éphémères, voire occasionnelles (« *vivre un temps avec...* »), Penda revêt les traits d'un esprit libertin, qui ne se soumet pas à la discipline morale ni aux habitudes sociales communément admises.<sup>890</sup>

Son indépendance est encore démontrée par l'effet de l'opposition entre son identité personnelle et celle, collective, des femmes. Menant sa vie en marge de la société, Penda ne se cantonne pas à son rôle social de femme, et n'est pas non plus, par conséquent, affectée par la grève. Le moment de son entrée en scène (« *tout le monde était couché* ») pousse sa différence relative à son paroxysme : elle s'adonne à

<sup>888</sup> Je m'appuie sur Norbert Elias expliquant ce qu'est un phénomène de groupe selon la *Gestalt-théorie*. Voir dans *La Société des individus*, p. 42.

<sup>889</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 215.

<sup>890</sup> L'énoncé « *personne n'essayait plus de la retenir* » – présupposant qu'on avait essayé de la retenir mais sans succès – renforce l'image d'un « oiseau libre ».

la vie nocturne alors que les siens mènent une vie diurne. Entrant dans sa cabane et découvrant qu'elle la partage avec Maïmouna l'aveugle et son bébé, elle ne se réveille le lendemain que « *pour faire comprendre à Dietnaba qu'elle désapprouve la liberté prise par celle-ci (...) Il me semble, mère, que tu aurais pu me prévenir, m'écrire...* »<sup>891</sup> Ceci étant dit, elle rentre dans sa cabane et s'endort, la journée à peine commencée.<sup>892</sup>

Penda s'éloigne de la discipline morale du groupe et de ses coutumes. Aussi, elle s'identifie à des représentations culturelles étrangères. Sa cabane est décorée de « *gravures de mode et des photos ; les unes représentaient des acteurs de cinéma ou des chanteurs : Clark Gable, Tino Rossi, Fernandel, d'autres des femmes blanches en tenue légère qui prenaient des poses suggestives.* »<sup>893</sup> Comme N'Deye Touti, elle aussi adopte des codes esthétiques occidentaux au détriment de ceux de son pays. Comme en témoignent « *les objets de toilette* »<sup>894</sup> au service du rituel cosmétique auquel elle se livre.<sup>895</sup>

Cette image d'une femme indépendante, coquette et désobéissante, qui rentre tard la nuit après une « *absence* » dont personne ne sait dire exactement la nature, une femme qui repousse des maris éventuels au bénéfice des rencontres amoureuses occasionnelles, une telle femme ne peut qu'attirer l'attention des autres. Depuis son retour, les femmes ne parlent que d'elle.<sup>896</sup> On ne s'étonne pas de la confusion qui s'installe par rapport à l'amour qu'elle fait avec ses hommes : est-il libre ou vénal ? Le texte ne dit pas explicitement que Penda est une prostituée mais il laisse le lecteur supposer, à l'instar des personnages, que c'est effectivement le cas. Les propos de Penda elle-même ne dissipent pas le soupçon. Dans ses conversations avec Maïmouna l'aveugle avec qui se noue une amitié, Penda affirme que « *tous les hommes sont des chiens !* » et rajoute, pour étayer cet argument, que Maïmouna serait d'accord avec

---

<sup>891</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 217-18.

<sup>892</sup> Il faut dire au passage que le message qu'elle adresse à sa mère sous-entend un autre aspect de sa singularité : Penda est lettrée alors que sa mère, qui porte la voix de la vie traditionnelle, est analphabète. (« *D'ailleurs, je ne sais pas écrire.* »)

<sup>893</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 218.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>895</sup> « *Devant un miroir qui pendait à la paroi, elle se peigna soigneusement les cheveux et vérifia ses sourcils pour voir s'ils avaient besoin d'être épilés. Satisfaite, la chambre en ordre, elle se recoucha et ne tarda à s'endormir.* » (*ibid.*, p. 218-219.)

<sup>896</sup> « *Toutes les femmes qui étaient revenues de la corvée d'eau, ne parlaient que de son retour.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 217.)

elle, si elle « *pouvait voir leur figure après qu'ils soient soulagés* ». Le scénario de la sexualité s'affiche en renforçant l'hypothèse de la prostitution.

Awa, en tout cas, n'est pas la seule à croire que Penda est une « *piting* » (putain). Il s'avère, vers la fin du roman, que sa réputation de prostituée est connue de tout le monde. Ce que N'Deye Touti confirme dans un dialogue avec Bakoyoko : « *c'était une putain (...) Toute les femmes de la concession le savent. Elles disent qu'il n'y avait que le chemin de fer qui ne lui était pas passé dessus. Je me demande comment ?...* »<sup>897</sup>

Cette mauvaise réputation de prostituée constitue à la fois un statut social de quasi intouchable (lors de la distribution des rations aux femmes, Awa refuse de se faire servir par Penda), et le point de départ d'une ascension sociale qui s'opère grâce à la grève. Penda ne sait pas expliquer sa participation à l'action de la grève<sup>898</sup> mais depuis qu'elle a rejoint l'effort collectif, elle semble gagner de plus en plus le respect des autres.

*Un jour qu'au syndicat où elle venait assez souvent et se rendait utile, un ouvrier lui avait maladroitement touché les fesses, elle le gifla publiquement ce qui ne s'était jamais vu dans le pays.*<sup>899</sup>

La riposte de Penda sous-tend l'écart entre son identité passée de prostituée – à laquelle elle est rattachée par l'ouvrier – et sa nouvelle identité de militante. La gifle est une manière de dire à l'ouvrier qu'il se trompe sur son identité sociale. Penda « *tenait tête aux femmes* »<sup>900</sup> et « *se faisait respecter par les hommes* », la décision de la recruter s'avère ainsi bénéfique et Lahbib en effet s'en « *félicite* ». Penda trouve une place légitime dans la société et s'éloigne de la prostitution. Elle incline son individualisme au bénéfice de la grève. Elle « *entreprend de créer un 'comité de femmes'* », elle se met à la tête de la foule en marche<sup>901</sup>, elle mène la marche de protestation des femmes de Thiès jusqu'à Dakar.<sup>902</sup> Enfin, après sa mort, Bakayoko

<sup>897</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 344.

<sup>898</sup> « *Pourquoi me suis-je jetée dans cette affaire. Je n'ai rien à en retirer...* » (ibid., p.223).

<sup>899</sup> Ibid., p. 222.

<sup>900</sup> Chargée de la distribution des rations aux femmes, elle impose son autorité. Un exemple : quand Awa l'insulte, elle se jette sur Awa et « *la tenant au cou lui crachait en pleine figure.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 222.)

<sup>901</sup> « *La foule marche vers le dépôt, les femmes suivent les hommes. La foule arrive à l'endroit pour chercher les corps et, le chemin de retour ce sont les femmes qui sont en tête, menées par Penda, Dieynaba et Mariame Sonko.* » (Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 252.)

<sup>902</sup> Qui ne ressemble à rien à la marche « sauvage » des femmes sur Versailles, présentée par Taine, comme des orgies de prostituées et de femmes perdues.

sacre Penda en l'élevant au statut de martyr. Ce statut se révèle dans les propos formulés à l'endroit de N'Deye Touti : « *tu n'arrives peut-être à la cheville de Penda (...) Je sais ce qu'elle valait. C'était une vraie amie et elle a donné sa vie.* »<sup>903</sup> Le sacre prend toute sa légitimité, et par là-même, sa valeur symbolique, de l'identité sociale de Bakayoko, « le prophète » qui l'accomplit, qui est aussi le leader incontestable de la grève.

Pour conclure, l'analyse du rôle joué par les quatre personnages – N'Deye Touti, Tiémoko, Daouda Beaugosse, Penda – a voulu mettre en évidence l'ensemble des modalités discursives et argumentatives qui règlent les actions et les interactions auxquelles ces personnages participent. La mise en corrélation de ces actions et interactions permet de mettre en relief un aspect supplémentaire de l'univers fictif de la grève de cheminots 1947-48. Les besoins personnels et les inclinations de chaque individu s'inscrivent dans la normalité d'un collectif de sorte que l'épanouissement de l'individu constitue, aux yeux du lecteur, un phénomène de groupe.

Qui plus est, toutes ces actions et interactions bâtissent un discours littéraire susceptible d'agir sur le lecteur de 1960 : il est amené à une redistribution des rôles sociaux et à un remaniement de sens de l'action ouvrière conditionnés par la grève de 1947-8 mais indépendamment d'elle. L'image de l'auteur se dessine à travers cette reconstruction du sens de la grève et des rôles de ses acteurs. La singularité d'Ousmane Sembène repose justement sur sa vision de la démocratie au sens toquevillien du terme, celle d'une société méritocratique dont les individus isolés peuvent réaliser leur potentiel personnel à la fois dans leur intérêt propre et dans l'intérêt général. Ce modèle de société inscrit Ousmane Sembène, l'écrivain, dans l'horizon des écrivains de la modernité, il diffère de la posture littéraire des « scribes de la tribu » comme chez Senghor, ou de celle des critiques littéraires qui exhortaient au nationalisme africain.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

*Les Bouts de bois de Dieu* est écrit à la fin des années 1950 (à Marseille entre octobre 1957 et février 1959) il produit un discours sur un événement historique qui

---

<sup>903</sup> Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, p. 344-45.

s'est déroulé dix ans auparavant. Bien qu'il se donne comme réaliste, le texte n'est pas un document historique mais un roman, et c'est en tant que tel qu'il se présente à son lecteur. Au-delà de l'introduction poétique des faits historiques, l'œuvre participe à la construction d'un monde et lui ouvre un avenir.<sup>904</sup>

Cette partie consacrée aux *Bouts de bois de Dieu* a voulu montrer comment Ousmane Sembène, répondant à l'injonction lancée par Diaw Falla, le *docker noir*, assume son engagement d'intellectuel *africain* vis-à-vis de son peuple tout en développant sa singularité d'*écrivain* dans le champ littéraire français.

Les analyses textuelles ont articulé la question de la singularité artistique avec la construction discursive de l'identité collective. Elles ont montré comment l'une se développe à travers l'autre.

Le premier chapitre a relevé la manière dont le mythe de « l'homme nouveau » inscrit la société africaine du roman dans le contexte historique de l'Union française. Le maniement du mythe de « l'homme nouveau » par le narrateur fait du discours littéraire de l'auteur une riposte à « l'humanisme colonial » prôné par un Robert Delavignette. La société africaine du roman se relie à la modernité industrielle. Ce n'est pas avec les Français mais en dépit d'eux que ce lien s'établit. Plus précisément, l'esprit de la modernité et du progrès qui caractérise cette société émergente s'appuie sur les valeurs humanistes de la *République* plutôt que sur celles appliquées dans la *colonie*. Sembène marque ainsi l'échec du modèle politique de l'Union française de Robert Delavignette, tout en se revendiquant des valeurs républicaines de ce modèle.

Mais le but que j'assigne à cette conclusion générale ne consiste pas à refaire le bilan de chaque chapitre mais à montrer que le sens de l'ensemble ne se réduit pas à la somme arithmétique de ses parties.

Envisageant, désormais, cette thèse comme un « système », le premier chapitre consacré à « l'homme nouveau » y joue un rôle précis : montrer comment le narrateur de Sembène développe, dans deux séquences en marge du fil narratif, un modèle théorique de « l'homme nouveau » dont l'analyse textuelle a relevé les valeurs (rejet du passéisme, modernité, industrialisation, socialisme, humanisme...)

---

<sup>904</sup> Je rappelle avec Dominique Maingueneau que « les pratiques relevant du discours littéraire ne sont pas un 'reflet' plus ou moins brouillé d'une réalité indépendante : elles participent de ce monde qu'elles sont censées 'refléter', le 'contenu' d'une œuvre ne peut se déployer qu'en renvoyant à ses conditions d'énonciation, le texte est la gestion même de son contexte. » (Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2016. p. 22.)

sur lesquelles il repose. Dans la perspective de ce premier chapitre, les deux suivants soulignent comment l'identité collective qui se dessine dans les traits abstraits du modèle de « l'homme nouveau », se déploie concrètement, au jour le jour, dans la quotidienneté de la grève.

Le modèle abstrait commence à se concrétiser dans le même chapitre : à l'encontre de l'étalon fasciste d'« homme nouveau », l'important rôle social accordé aux femmes s'insère dans le modèle de « l'homme nouveau » africain – « l'homme nouveau » est aussi une femme.<sup>905</sup>

La mise en scène de la « foule » en marche, du comportement des femmes et de la figure du meneur, dévoile – à l'opposé du modèle de « foule psychologique » théorisé par Émile Zola ou Gustave Le Bon – un « homme nouveau » africain privilégiant la démocratie et participant à sa construction. Le meneur de la foule, jadis populiste et démagogue, cède la place à un leader politique responsable et dévoué. La foule, naguère cruelle et violente, s'affirme constructive et disciplinée. Intégrées dans la foule, les femmes sortent du huis clos du foyer familial, non pour inciter les hommes à la violence mais pour partager les responsabilités dans l'espace public. Dans la cité idéale à bâtir, les femmes auront les mêmes places que les hommes, selon la prophétie de Bakayoko.

Un dernier aspect de « l'homme nouveau » africain va à l'encontre de sa définition communément admise en tant qu'un « être abstrait, collectif et anonyme. »<sup>906</sup> « Le monde nouveau » africain ouvre aux individus qui le constituent le champ des possibles, et leur offre les moyens de réaliser leur potentiel, l'intérêt individuel coïncidant avec l'intérêt public, l'un constituant la légitimité de l'autre.

Ce modèle de « monde nouveau » et l'identité collective africaine qu'il implique s'élabore dans le discours littéraire à travers les échanges des personnages, rapportés en discours direct et commentés par un narrateur omniscient, ainsi qu'à travers des séquences descriptives dans lesquelles le narrateur use du discours indirect libre et du monologue intérieur. L'analyse de l'identité collective des grévistes a ainsi servi à mettre en évidence la complexité et la hiérarchie des différents paliers d'interactions à l'œuvre dans le texte, et de relier ceux qui sont

---

<sup>905</sup> Sur le rôle (non-existant) de la femme dans le modèle fasciste de l'homme nouveau, voir l'article d'Emilio Gentile, « L'Homme nouveau' du fascisme. Réflexion sur une expérience de révolution anthropologique. » (dans Marie-Anne Marard-Bonucci et Pierre Milza, *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945)*.)

<sup>906</sup> André Reszler, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981, p. 143.

inscrits dans le discours littéraire entre le narrateur et le groupe des grévistes, à ceux, marqués en creux, entre l'auteur et son public.

Le point de vue politique et idéologique du narrateur, relayé par la plume de l'auteur, joue un rôle constitutif dans la construction de la société africaine du roman. La description du processus social qu'elle traverse, la place centrale qu'il occupe dans le roman, relève plutôt de la dimension argumentative du roman que de la réalité des faits historiques. Dans son article « De l'incontournabilité de la fiction dans la connaissance historique », Hans-Jürgen Lüsebrink, montre, avec l'exemple de trois écrivains du « Tiers-monde » (Aledjo Carpentier, Yambo Ouologuem et Ousmane Sembène), comment le roman historique porte « la trace de la mentalité de ses auteurs : de leur acculturation, de leur perception du monde, de leurs orientations idéologiques et de leurs perspectives politiques. »<sup>907</sup> L'historien Frederick Cooper insiste en effet sur les écarts entre la représentation romanesque de la grève et la version de l'histoire, celle des grévistes « réels » telle qu'elle circule dans le discours social extratextuel. L'écart est si grand que les grévistes de l'époque ont reproché à Sembène de s'approprier le récit de la grève qu'ils considèrent comme leur appartenant en propre.<sup>908</sup> Selon eux, la possibilité qu'une femme<sup>909</sup>, qui plus est une prostituée, devienne un leader politique, n'a aucune prise sur la réalité.

Le romancier n'est pas un historien. Il ne cherche pas à refléter la réalité en se soumettant au principe d'une vérité objective. Donner aux femmes un rôle actif dans la gestion de la cité ne relève pas d'une volonté de copier la réalité mais d'agir sur elle. Les reproches que l'on a adressés à Sembène à l'égard de sa manière de « distordre »<sup>910</sup> ainsi la réalité sociale, relève de sa posture d'écrivain critique, polémiste : imaginant une société où une prostituée peut devenir en effet un leader politique, il rend possible une telle société. L'écart considérable entre la fin glorieuse

---

<sup>907</sup> Hans-Jürgen Lüsebrink, « De l'incontournabilité de la fiction dans la connaissance historique Questionnements théoriques à partir de romans historiques contemporains d'Alejo Carpentier, de Yambo Ouologuem et d'Ousmane Sembène », *Neohelicon* 16, 1989, p. 107-128.

<sup>908</sup> Frederick Cooper, « 'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics ».

<sup>909</sup> Un an après la publication des *Bouts de bois de Dieu*, Cheikh Hamidou Kane établit dans *L'Aventure Ambiguë* (1961) un autre modèle de leadership politique au féminin à l'image de la Grande Royale.

<sup>910</sup> La marche des femmes n'est de fait mentionnée dans aucun document d'archives pour la grève de 1948. Sembène met sans doute à l'honneur la célèbre Marche des femmes à Grand Bassam le 24 décembre 1949 (voir l'ouvrage d'Henriette Dagri Diabaté, *La marche des femmes sur Grand-Bassam*, Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1975). L'auteur s'inspire ainsi des divers événements historiques fondus en un seul événement pour nourrir l'intrigue de son histoire.



de la grève dans le roman, et celle de la réalité historique<sup>911</sup>, a pour objectif de donner l'image d'un monde nouveau et d'en faire un modèle capable d'inspirer ses habitants.

Le maniement du langage, des outils stylistiques, argumentatifs, du réseau intertextuel, qui constitue le discours littéraire, fonde la légitimité d'Ousmane Sembène comme artiste accompli. Sa singularité est sensible à travers le réseau de textes littéraires, historiques et philosophiques, d'origine européenne qui traverse son œuvre. J'ai montré, dans le premier et deuxième chapitre, qu'il s'éloigne du socialisme colonial à la Robert Delavignette, du socialisme naturaliste façon Émile Zola. Dans le troisième chapitre, Ousmane Sembène accède au statut d'écrivain de la modernité en faisant de la société africaine une « société des individus. »

---

<sup>911</sup> Pour un bilan détaillé de la grève « réelle », voir l'article de Frederick Cooper, « 'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics ». Cooper souligne que même s'il s'agissait d'une grève aux proportions extraordinaires, elle a débuté et s'est terminée comme une grève de cheminots. « The strike of 1947-8 was a railway strike of extraordinary proportions, but it began and ended as a railway strike. », p. 103.

**Quatrième partie –**  
**Individu et collectivité dans l'œuvre de Mongo Beti :**  
***Mission terminée (1957) et Le Pauvre Christ de Bomba***  
**(1956)**



## INTRODUCTION

Comme indiqué dans l'introduction générale, Mongo Beti peut être classé juste après Ousmane Sembène parmi les écrivains africains les plus réputés publiant leur premier roman avant les Indépendances.<sup>912</sup> C'est la singularité artistique de l'œuvre, telle qu'elle s'articule avec l'image discursive de son auteur, que je m'efforcerai d'éclairer dans cette partie.

Je privilégierai ses deux premiers romans publiés, pour le premier, *Le Pauvre Christ de Bomba*, en 1956<sup>913</sup>, pour le deuxième, *Mission terminée*, en 1957<sup>914</sup>. Les deux romans mettent en scène des narrateurs-héros qui parlent à la première personne – *Je*. Tous deux racontent des « aventures d'adolescents » qui partent en mission. Jean-Marie Medza, le narrateur de *Mission terminée*, l'effectue seul ; Denis, le narrateur du *Pauvre Christ de Bomba* accompagne son patriarche, le R.P.S. Drumont. Leurs missions respectives sont présentées *a posteriori* – le lecteur se familiarise avec l'histoire à partir du point de vue du personnage : Denis rédige un journal intime ; Jean-Marie Medza remonte à son enfance depuis l'âge adulte. Ces deux adolescents remplis d'étonnement vis-à-vis du monde tentent de comprendre la réalité environnante et d'y trouver une place. En définitive, les deux histoires sont narrées du point de vue d'un *individu* qui négocie son identité sociale avec ou contre d'autres personnages, d'autres identités sociales, qui meublent, dans l'ensemble, l'univers social du roman. Plus particulièrement, les deux romans sont en quelque sorte complémentaires dans la mesure où ils problématisent tous les deux la manière dont l'individu négocie sa place dans la société face aux institutions de la tradition, qu'elles soient d'origine africaine ou européenne, représentées par la voix des vieux ou des sorciers ou par celle des pasteurs catholiques.

### 1. L'INDIVIDUALITÉ AFRICAINE N'EXISTE-ELLE PAS ?

Les rapports entre l'individu et la collectivité furent l'objet de la thèse doctorale de Bernard Mouralis, intitulé *Individu et collectivité dans le roman négro-*

---

<sup>912</sup> Je m'appuie sur la liste de Claire Ducournau présentant les 29 premier-e-s auteur-e-s classé-e-s par ordre décroissant selon le score obtenu pour l'indicateur de réputation littéraire. Claire Ducournau, *La Fabrique...*, p. 312.)

<sup>913</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Lafont, 1956. J'utilise pour les citations l'édition de 2007 chez Présence africaine. La même année que *Le Docker noir* de Sembène. La même année aussi qu'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono. C'est en 1956 que s'est aussi tenu le Premier congrès des écrivains et artistes noirs à la Sorbonne.

<sup>914</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, Paris, Buchet/Chastel, 1957. J'utilise, pour les citations, l'édition de 1985.

*africain d'expression française* (1969) publiée en 1969. La thèse s'aligne à plusieurs égards sur l'orthodoxie critique de l'époque.<sup>915</sup> Et notamment lorsque son auteur affirme la singularité irréductible de la littérature africaine de langue française : « [ses] originalités et caractères particuliers (...) ne permettent pas de la rattacher aux littératures occidentales. »<sup>916</sup>

Bernard Mouralis conduit une recherche thématique qui vise à relever, dans le deuxième chapitre intitulé « L'individu dans le roman africain », les différentes manifestations romanesques de « l'individu ». Le chapitre est divisé en trois sous-chapitres. Dans le premier chapitre, « L'individu dans le milieu traditionnel », Bernard Mouralis constate le lien fusionnel entre l'individu et le groupe dans les romans qui mettent en scène « les collectivités du passé »<sup>917</sup> : « la société traditionnelle n'est pas simplement une collection d'unités mais un ensemble organique, où chacun assure une tâche qui lui est propre. »<sup>918</sup>

Dans le deuxième chapitre « Les personnages individualisés par un apport extérieur », Bernard Mouralis s'intéresse aux romans qui, à l'exemple du *Pauvre Christ de Bomba* et de *Mission terminée* font « la peinture de la collectivité traditionnelle d'aujourd'hui. »<sup>919</sup> Le critique souligne différents facteurs d'individualisation dus aux « contacts du milieu traditionnel avec l'Europe » qui avaient « pour conséquence d'isoler certains individus et de leur donner un rôle ou une importance qu'ils n'avaient pas dans l'ancienne société. »<sup>920</sup> Mouralis souligne, entre autres, le rôle de l'instruction européenne en évoquant le cas du lycéen citadin, à l'exemple de Jean-Marie Medza auquel « le savoir dispensé par les maîtres de la ville donne, aux yeux des villageois, une importance que ni son âge ni son rang ne lui auraient jamais donnée. »<sup>921</sup> Il devient ainsi un passeur entre les siens et le monde moderne.

Dans le troisième sous-chapitre, « L'individu à la recherche de lui-même », Bernard Mouralis développe la thématique de « l'insatisfaction devant le milieu

<sup>915</sup> Les principaux représentants en sont Lilyan Kesteloot, Claude Wauthier, Janheinz Jahn, Robert Pageard.

<sup>916</sup> Bernard Mouralis, *Individu et collectivité dans le roman negro-africain d'expression française*, Université d'Abidjan, 1969, p. 5.

<sup>917</sup> Comme ceux de *Dogucimi* (1938) de Paul Hazoumé, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* (1954) de Jean Malonga ou encore de Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens* (1962).

<sup>918</sup> Bernard Mouralis, *Individu et collectivité*, p. 57.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 71.

traditionnel. »<sup>922</sup> Les romans qu'il prend en compte permettent de voir, selon lui, comment l'individu se rebelle contre l'emprise du groupe dont le pouvoir est pérennisé par la tradition. L'individu trouve « un obstacle à son désir d'indépendance dans le principe même de la vie collective qui caractérise la plupart des sociétés africaines. L'individu peut se trouver sérieusement entravé par le fameux idéal communautaire. »<sup>923</sup> Mouralis évoque de nouveau le cas de *Mission terminée*. Son narrateur « se sent brimé par un monde incapable de discerner ses véritables aspirations. »<sup>924</sup> Se soumettant totalement à la hiérarchie traditionnelle, Medza découvre les obligations qui lui incombent en raison de sa condition de lettré : « plus savant que les autres, il est plus utile à la communauté et se doit toujours de prêter à celle-ci son concours éclairé. Il appartient entièrement au groupe et ne peut jouir d'une personnalité propre. »<sup>925</sup>

Mouralis ne précise pas ce qu'il entend par « jouir d'une personnalité propre ». Quelques pages plus loin, il conteste toute possibilité de jouissance individuelle dans les sociétés traditionnelles présentées dans le roman. Sous l'influence de « la civilisation matérielle », le développement de l'individualité n'est pas perçu, selon lui, comme source d'épanouissement mais comme un « facteur de déséquilibre » :

Mongo Beti, dans *Mission terminée*, rappelle que la civilisation matérielle est souvent un facteur de déséquilibre pour l'individu « en quittant nos villages, écrit-il [Mongo Beti], nos tribus, nos cadres, nous l'avons plus cette sagesse : irrités, ambitieux, pleins d'illusions, exaltés, nous sommes les dupes éternelles. »<sup>926</sup>

Confondant la figure du narrateur avec la figure de l'auteur, Mouralis décrit un individu africain que l'exode urbain a rendu « irrité », « ambitieux », « exalté », « dupe ». Celui-ci regrette le passé tout en voulant s'immiscer corps et âme dans la collectivité villageoise. En suivant le raisonnement du jeune Mouralis, les critères axiologiques, foncièrement négatifs, liés à l'Africain-exilé-en-ville consistent moins à l'individualiser qu'à valoriser la vie villageoise de la collectivité. Mouralis souligne néanmoins l'effort individuel de Jean-Marie Medza voulant échapper à l'emprise du groupe. Mais tout compte fait, le jeune Mouralis accorde plus d'importance aux énoncés qui valorisent l'appartenance au groupe qu'à ceux qui mettent l'accent sur

---

<sup>922</sup> Bernard Mouralis, *Individu et collectivité*, p. 73.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 88.

l'affirmation de l'individu. D'où la conclusion de sa thèse selon laquelle les romanciers des années 1950-1960 s'intéressent plus particulièrement à la redéfinition des collectivités au vu du contact avec l'Europe plutôt qu'à la place sociale de l'individu.<sup>927</sup> En effet, explique Mouralis :

Les romanciers éprouvent une grande difficulté à individualiser leurs personnages. Ceux-ci sont surtout les porte-paroles d'une génération-témoin et l'inspection à laquelle le romantisme nous a habitués leur est étrangère. L'emprise du groupe subsiste donc largement comme le montre cette perpétuelle crainte de se singulariser (...) la peinture de la collectivité est assez riche et variée et le pittoresque est obtenu essentiellement par l'emploi des termes tirés des langues vernaculaires et de notions « africaines ». Au contraire l'évocation de l'individu et surtout l'expression du moi des personnages, embarrasse sérieusement le romancier.<sup>928</sup>

Accordant une importance particulière au sens porté par les énoncés, l'approche thématique appliquée à l'analyse du texte littéraire néglige l'énonciation. C'est en faisant abstraction de la dimension énonciative que Mouralis peut qualifier les personnages romanesques de « porte-paroles d'une génération-témoin » et suggérer que « l'inspection à laquelle le romantisme nous a habitués leur est étrangère. »<sup>929</sup> En effet, lorsque dans *Le Pauvre Christ de Bomba* et *Mission terminée* on relie l'énoncé à son cadre énonciatif, on se rend compte que ce dernier se construit justement à la manière d'une introspection-contemplation psychologique : journal intime dans le cas de Denis (*Le Pauvre Christ de Bomba*), évocation nostalgique des souvenirs d'enfance dans le cas de Jean-Marie Medza (*Mission terminée*).

Jeune doctorant, Bernard Mouralis ne contourne pas l'idéologie de la négritude chère à Lilyan Kesteloot. Il ne peut pas dissocier l'individu africain de la collectivité à laquelle celui-ci est rattaché bon gré mal gré. À vouloir expliquer les pratiques et les comportements des collectivités africaines, la critique littéraire de la négritude, à la suite des ethnologues, élabore une vision homogène de l'homme : celui-ci serait constitué d'un bloc monolithique, façonné par un ensemble stable de principes (*habitus*, schèmes, normes, style de vie...). Cette posture critique aboutit à des descriptions figées, stéréotypées des Africains. L'Africain isolé reproduit par son langage, ses vêtements, son logement, ses gestes... toutes les conduites du groupe.

Ce détour théorique permet de souligner deux points importants :

<sup>927</sup> Bernard Mouralis, *Individu et collectivité*, p. 143.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>929</sup> *Ibid.*

1/ À en croire la critique de Bernard Mouralis ou celle de la négritude, le roman francophone africain diffère considérablement du roman européen dont l'invention va de pair avec la montée de l'idéal de la modernité et de l'individualisme dans les sociétés occidentales depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage *The Rise of the Novel*<sup>930</sup>, Ian Watt met en relief, dans le troisième chapitre intitulé « *Robinson Crusoe, Individualism, and the novel* », les liens historiques qui rattachent le roman à la modernité. L'émergence de l'individualisme au XIX<sup>e</sup> siècle accompagne ou même conditionne l'émergence du genre littéraire romanesque.

Selon Ian Watt, le fait que le roman se préoccupe de la vie quotidienne des gens ordinaires suppose deux conditions importantes. En premier lieu, la société doit être suffisamment intéressée par chaque individu pour qu'il soit considéré comme le sujet approprié d'une œuvre d'art. En second lieu, la société doit permettre, d'une part, une grande variété de croyances et d'actions, à laquelle, d'autre part, les membres de la société doivent manifester assez d'intérêt pour légitimer aussi bien leur transcription dans un langage romanesque que leur réception par la même société.<sup>931</sup>

Selon Watt, une société individualiste repose sur l'indépendance de chaque individu à l'égard des autres individus et des diverses pratiques sociales et modes de pensées dits « traditionnels ». L'existence d'une société individualiste dépend donc d'une organisation politique et économique qui offre aux membres de la société un large champ de possibles soutenu par une idéologie qui valorise l'autonomie de l'individu quel que soient son statut social ou ses compétences personnelles.<sup>932</sup>

Pourtant, à vouloir expliquer ainsi les pratiques et les comportements dans les sociétés individualistes dont émerge le roman, Ian Watt procède d'une logique de polarisation supposant, d'une part, un état idyllique où les individus sont

<sup>930</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth, Penguin books, 1963.

<sup>931</sup> « The novel serious concern with daily lives of ordinary people seems to depend upon two important general conditions: the society must value every individual highly enough to consider him the proper subject of its serious literature; and there must be enough variety of belief and action among ordinary people for a detailed account of them to be of interest to other ordinary people, the readers of novels. It is probable that neither of these conditions for the existence of the novel obtained very widely until fairly recent, because they both depend on the rise of a society characterized by the vast complex of interdependent factors denoted by the term 'individualism.' » (Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 62.)

<sup>932</sup> « [Individualism] posits a whole society mainly governed by the idea of every individual's intrinsic independence both from other individuals and from the multifarious allegiance to past modes of thought and action denoted by the word 'tradition' – a force that is always social, not individual. The existence of such a society depends (...) on an economic and political organization which allows its members a very wide range of choices in their actions, and on an ideology primary based, not on the tradition of the past, but on the autonomy of the individual, irrespective of his particular social status or personnel capacity. It is generally agreed that modern society is uniquely individualist in these respect (...) » (Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 62.)



complètement affranchis de toute contrainte sociale – le cas des sociétés occidentales – et, d'autre part, un état de société traditionnelle homogène, où l'individu s'insère totalement dans le groupe.

Si on croise la conclusion de Bernard Muralis et la critique de la négritude – selon laquelle le sujet principal du roman africain francophone est le groupe plutôt que l'individu – avec l'observation d'Ian Watt à l'égard d'une nette séparation entre deux types de sociétés, moderne vs traditionnelle – force est de conclure que le roman africain francophone n'appartient pas à la modernité.

2/ Pendant la période coloniale, des écrivains européens décrivent des Africains qui parlent d'eux, mais s'adressent rarement à eux, les privant ainsi de l'accès à la parole. L'Africain, homme noir, est réduit au silence, et de fait, perd son statut d'être humain. En renvoyant constamment l'individu au groupe, les ethnologues-littérateurs et théoriciens de la négritude ont beau vouloir exalter les histoires et cultures africaines, ils n'en privent pas moins l'Africain de son pouvoir d'initiative, constitutif de l'être humain. Quand il prend, enfin, la parole en disant *Je*, la subjectivité de l'Africain est immédiatement effacée par la collectivité à laquelle il est renvoyé. Or les études linguistiques, celles par exemple d'Émile Benveniste, nous ont appris que l'exercice de la parole crée le sujet : « je parle donc je suis », ou selon sa formule, « est 'ego' qui dit 'ego' ». <sup>933</sup> Relisons *De la subjectivité dans le langage* :

C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme (...) c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego » (...) Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriés à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité, du fait qu'il consiste en instances discrètes. Le langage propose en quelque sorte des formes « vides » que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa « personne », définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme *tu*. L'instance de discours est ainsi constitutive de toutes les coordonnées qui définissent le sujet. <sup>934</sup>

Cette observation d'Émile Benveniste rappelle que l'identité sociale, individuelle et collective, est d'abord une construction discursive. Elle permet aussi d'évaluer les graves conséquences politiques de la pensée senghorienne selon laquelle

<sup>933</sup> Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Galimard, 1966, p. 260.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 259 et p. 263.

« le blanc européen est d'abord discursif, le Négro-Africain d'abord intuitif. »<sup>935</sup> En suivant la logique senghorienne, si l'homme noir vit dans une collectivité et respecte ses traditions, c'est qu'il ne peut pas vivre autrement en raison des limites de ses compétences cognitives. Dans la lignée d'un Senghor, les propos suivants sont énoncés par Fernand Lafargue, Professeur de philosophie, Attaché de recherches à la Direction de la Recherche en Côte-d'Ivoire, dans le colloque international tenu à Bouaké (Côte-d'Ivoire) en 1965 :

Voici les conclusions qui ont pu être tirées de l'entretien que nous avons eu ensemble (...) dans la mission présidée par M. Hampâté Bâ consacrée aux structures mentales africaines. Il est apparu tout d'abord que la pensée africaine n'est pas discursive, qu'elle répugne à l'élaboration systématique, car l'Africain vit une organisation sociale, vit une religion, mais n'en fait jamais un système. (...) Ses structures sociales culturelles vécues n'apparaîtront jamais comme le fruit d'une élaboration conceptuelle, fruit du travail d'un cerveau humain, d'un individu qui aurait réfléchi particulièrement à tout cela, qui aurait fait une construction. En conséquence ces structures n'apparaissent jamais comme modifiables par une construction intellectuelle. Ne peut être modifié par raisonnement que ce qui a été élaboré intellectuellement. (...) Les structures sociales traditionnelles n'étant par le fruit d'une élaboration intellectuelle, ne peuvent être modifiées de cette façon.<sup>936</sup>

La vision homogène de l'homme noir s'élabore ici par une abstraction de nature scientifique s'appuyant sur une doxa raciale. On peut reconnaître que vivre dans une société traditionnelle a des conséquences politiques : elles imposent un certain champ de possibles, plus étroit sans doute que celui qui existe dans des sociétés modernes, individualistes. S'il est admis que la collectivité dans une société traditionnelle a une plus grande emprise sur l'individu, cela n'empêche pas qu'il puisse exprimer sa subjectivité. L'identité de l'individu, sa subjectivité, se construisent dans le discours, à travers les autres voix sociales et les représentations collectives dont il est traversé. Et rien n'oblige que cette identité soit cohérente et harmonieuse.

D'ailleurs, la société la plus traditionnelle n'est pas un long fleuve tranquille. Régie par les institutions de la tradition, la collectivité est rarement un bloc homogène. Elle est composée d'instances sociales qui se trouvent constamment en tension. Le village de Kala dans *Mission terminée* en est un bon exemple. Les uns profitent de la structure sociale voulant la perpétuer au nom des traditions – les vieux

<sup>935</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté V. Le dialogue des cultures*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p.18.

<sup>936</sup> Voir *Tradition et modernisme en Afrique noire. Rencontres internationales de Bouaké.*, Paris, Seuil, 1965, p.49.

– alors que les autres mettent en cause la hiérarchie sociale et les positions acquises – rôle souvent assumé par les jeunes. En bas de la pyramide on trouve les femmes, écrasées sous l'autorité masculine.

Vu dans cette perspective, le sujet parlant se soumet plus aux règles du discours régularisant l'interaction qu'il entretient, qu'au principe (idéologique) qui exige la cohérence de sa personnalité. L'individu ne saurait être le reflet identique du groupe. Il apparaît comme un être social qui se définit constamment en réaction aux pressions qui s'exercent sur lui et qui définissent sa place dans le groupe.

Eu égard à ce qui précède, la question principale au centre de cette partie analytique concerne les relations du groupe et de l'individu. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'affirmation de l'individu dans le roman ainsi qu'à la manière dont celle-ci participe à la construction de l'image de son auteur en affirmant sa singularité artistique.

## **2. « LA DOUBLE NATURE DE L'IMAGE D'AUTEUR »**

La comparaison des parcours de Mongo Beti et d'Ousmane Sembène permet de mieux comprendre « la double nature de l'image d'auteur » telle que l'a définie Ruth Amossy dans son article du même titre.<sup>937</sup>

Ousmane Sembène gagne la France comme main-d'œuvre avec la masse d'immigrés qui affluent des colonies au sortir de la Deuxième guerre mondiale. Il réussit à se faire engager comme docker avant de militer à la CGT dans le port de Marseille et de lancer sa carrière d'écrivain. Le parcours de Mongo Beti est tout autre. Né au Cameroun en 1932, de son vrai nom Alexandre Biyidi Aywala, il obtient son baccalauréat, option philosophie-lettres, et vient en France en 1951 pour s'inscrire à la Faculté de lettres d'Aix-en-Provence. Trois ans plus tard il monte à Paris pour étudier en Sorbonne. Commence alors sa carrière d'écrivain. Il publie un premier roman *Ville Cruelle* en 1954 sous le pseudonyme d'Eza Boto qu'il abandonne aussitôt. Son deuxième roman *Le Pauvre Christ de Bomba* est publié deux ans plus tard sous le pseudonyme de Mongo Beti, nom qu'il gardera ensuite tout au long de sa carrière.

La différence saute aux yeux : Ousmane Sembène gère sa carrière littéraire tout en travaillant comme ouvrier alors que Mongo Beti entre sur la scène littéraire alors qu'il appartient déjà au milieu intellectuel. Cette différence n'est pas la seule.

<sup>937</sup> Ce titre est emprunté à l'article, du même nom, de Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009. URL : <http://aad.revues.org/662>

L'image d'écrivain de Sembène dépend presque exclusivement de son œuvre propre, alors que Mongo Beti est aussi connu pour des articles critiques concernant sa propre production et plus généralement les problèmes de la création littéraire.

On peut d'emblée séparer deux régimes discursifs, l'un se rapportant à l'œuvre de l'écrivain, l'autre au métadiscours qui s'y réfère. Je montrerai, après Ruth Amossy, la manière dont ils se croisent et se combinent pour influencer les rapports du lecteur avec le texte et, modifier à un autre niveau, la position de l'écrivain dans le champ littéraire. L'articulation de ces deux régimes discursifs est moins nette chez Ousmane Sembène : on ne le voit guère à la tribune de *Présence africaine* et il publie peu ou pas d'articles critiques<sup>938</sup>, son image est essentiellement tributaire de ses œuvres. Au contraire, Mongo Beti participe activement à la revue : il fait partie de son comité de rédaction dès 1955.

Après avoir étudié, en premier lieu, différents types d'images discursives mises sur le compte de Mongo Beti, je m'attacherai à l'étude de l'image qu'il produit de lui-même d'abord dans son écriture critique, à l'exemple notamment de son célèbre article *Afrique rose, littérature noire* (1955), puis dans ses textes littéraires.

## 2.1. CRITIQUE DE L'OEUVRE DE MONGO BETI

J'ai montré plus haut comment l'image de Mongo Beti-auteur se construit à la lumière de l'image stéréotypée de Mongo Beti-Africain. En fait, la critique littéraire a tendance à confondre l'identité de l'écrivain avec celle de ses personnages. Selon elle, c'est l'« africanité » à la fois de l'auteur et de ses personnages qui détermine la spécificité de l'œuvre, son contenu thématique et stylistique. Portée par l'élan idéologique de la négritude, la critique littéraire projette sur l'auteur africain une image discursive qu'elle élabore indépendamment de son œuvre et qu'elle projette sur elle.

En 1974, Mohamadou Kane soutient que le romancier africain « reste toute sa vie marqué de façon indélébile par cet environnement socio-culturel. Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer son œuvre en faisant abstraction de son origine. »<sup>939</sup> La critique d'Eloïse Brière s'inspire de cette approche quand elle reproche à Dorothy

<sup>938</sup> Voir note 348.

<sup>939</sup> Mohamadou Kane, « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée* 48, 1974, p. 549.

Blaire de relever que les intertitres des chapitres de *Mission terminée* de Mongo Beti, en forme de résumés, font écho à des procédés employés dans le roman picaresque du XIX<sup>e</sup> siècle, au lieu de « faire appel à la littérature orale traditionnelle qui comporte bien des exemples du genre et qui est certainement plus près du contexte littéraire dont est sorti Mongo Beti. »<sup>940</sup> Pour soutenir cette assertion, Brière se réclame de Mongo Beti lui-même qui assure que de tels résumés sont fréquents dans la littérature orale, notamment dans le Mvett de la culture Fang en Afrique équatoriale, sorte d'épopée mystique. Cette particularité confirmerait l'inclination de l'écrivain envers les littératures traditionnelles de son pays, et suffirait à réfuter la thèse de Dorothy Blaire.

À cette approche essentialiste s'oppose une perspective comparative qui, à l'exemple de Dorothy Blaire, veut rattacher l'œuvre de Mongo Beti non pas au contexte culturel africain mais à la « république mondiale des lettres ». Bernard Mouralis, après sa thèse, modifie ses perspectives critiques et étudie les influences littéraires de Mongo Beti. Il rappelle la forte impression qu'ont produite sur l'écrivain, lorsqu'il était lycéen, les grands textes de la littérature française. Mouralis se réclame lui aussi de Mongo Beti pour prouver les liens avec les traditions littéraires françaises. Voici comment Beti explique l'exploitation, dans son œuvre, de la figure rhétorique de l'ironie :

En ce qui concerne l'ironie mordante, comme je vous l'expliquais ce matin à propos de *Candide* et de *Lettres persanes*, puisque je suis de culture française, j'ai été forcément marqué par des ouvrages comme ceux-là. [...] Comme le montre Voltaire, que je considère comme le grand maître de l'ironie, je pense que le lecteur est très sensible à l'ironie et surtout celui qui en est victime montre très vite que l'ironie lui fait mal.<sup>941</sup>

La critique littéraire n'échappe pas aux présupposés idéologiques. Ainsi dans son article « African Discourse and the Autobiographical Novel : Mongo Beti's Mission Terminée »<sup>942</sup>, Arthur Flanning refuse de voir dans l'œuvre de Beti autre chose que la manifestation de son « africanité » présupposée. Il soutient, comme Ian

---

<sup>940</sup> Éloïse Brière, « La réception critique de l'œuvre de Mongo Beti », *Œuvres et critique. Réception critique de la littérature africaine et antillaise d'expression française* 3, 1979, p. 78.

<sup>941</sup> Bernard Mouralis, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1981, p. 25.

<sup>942</sup> Arthur Flannigan, « African Discourse and the Autobiographical Novel: Mongo Beti's Mission Terminée », *The French Review* 55, 1982, p. 835-845. Livraison consacré au sujet de *Literature and Civilization of Black Francophone Africa*. L'article fait aussi partie de l'ouvrage de Stephen H. Arnold, *Critical perspectives on Mongo Beti*, London, Lynne Rienner Publishers, 1998.

Watt, que l'avènement du roman est à la fois le résultat et l'expression de la montée de l'individualisme occidental. Pour le cas de l'Afrique, le roman remplit une fonction radicalement différente. En Afrique, dit-il, « toute performance orale, ayant une fonction divertissante ou didactique, ne sert qu'à renforcer la solidarité du groupe. En somme, tout discours africain, pour être considéré achevé ou réussi, doit être collectif et historique dans la mesure où il se réfère à l'histoire du groupe et à ses valeurs. »<sup>943</sup> Il est ainsi hors de question de percevoir le roman africain comme expression subjective d'une quelconque modernité.

Selon Flanning, *Mission terminée* se développe à partir d'un dialogue entre un narrateur et un narrataire. Et « à bien des égards, elle [la voix narrative] peut être considérée comme l'équivalent structural et métaphorique de la voix du griot. »<sup>944</sup> Flanning renvoie le *je* du narrateur au *vous* du narrataire, pour former ensemble un *nous*. Le récit autobiographique, un genre européen, s'adapte ainsi à « l'essence de l'africanité »<sup>945</sup> ce qui explique son adoption par de nombreux écrivains africains. La collectivité l'emporte sur l'individu même quand il s'agit d'un roman à la première personne. En portant la voix collective, l'auteur, comme son narrateur, assume un rôle de griot.<sup>946</sup>

Même dans les cas contraires, où le lecteur reconnaît à l'œuvre une voix subjective, il a du mal à l'intégrer dans son horizon d'attente. Mongo Beti rappelle lui-même, dans un article intitulé « Identité et tradition »<sup>947</sup> (1978), le cas de Pierre Dumayet qui – dans une interview à la télévision en 1957, suite à l'obtention du prix Sainte-Beuve pour *Mission Terminée* – reprochait à l'écrivain de « désacraliser la société africaine »<sup>948</sup> alors que le romancier ne s'est jamais proposé le rôle de défendre la culture africaine : « J'ai toujours, dans mes romans, adopté vis-à-vis de la

<sup>943</sup> « In Africa, every oral performance, its entertaining and didactic aspects notwithstanding, serves to reinforce the solidarity of the group. In sum, every African discourse, to be considered complete or successful, must be collective and historical to the extent that it must refer to the past and to the values of the group. » (Arthur Flannigan, « African Discourse ».)

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 845.

<sup>945</sup> Arthur Flannigan, « African Discourse », p. 845.

<sup>946</sup> « In many ways, it [narrative "voice"] can be seen as the metaphorical and structural equivalent of the voice of the griot. (...) It is by saying "je" that "vous" is most logically brought into question and that it can be implicated in the narrative act. It is in this way precisely that a first-person novel can accommodate itself readily to the expression of a sentiment of solidarity and collectivity since "je" and "vous" together constitute a plural "nous." In the final analysis, it would seem then that it is in the very way that the autobiographical text can adapt itself to the articulation of what I consider the essence of Africanity that best explains its vogue among African novelists. » (*ibid.*, p. 845).

<sup>947</sup> Mongo Beti, « Identité et tradition », dans Guy Michaud, *Négritude : traditions et développement*, Paris, Éditions Complexe, 1978.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 21.

tradition africaine, la seule attitude raisonnable, la vision critique. »<sup>949</sup> Pour exprimer son attachement à la culture africaine, le romancier n'exalte pas une tradition africaine plusieurs fois millénaire, loin de là. Il veut examiner cette culture pour en faire ressortir aussi bien les qualités que les défauts.

Quant à la réception du *Pauvre Christ de Bomba*, un article récent peut illustrer le mieux la résistance des stéréotypes à l'évolution des points de vue sur roman africain.

« *Le Pauvre Christ de Bomba* : 'Je pense qu'il n'y pas blasphème' » est le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage de 2012 de Vivian Steemers, *Le (néo)colonialisme littéraire*.<sup>950</sup> Le critique suit à la lettre les propos de l'écrivain selon lesquels « le thème de son roman se résume à 'l'interrogation sur l'évangélisation missionnaire comme auxiliaire de l'asservissement des Africains'. »<sup>951</sup> À la lumière de cette remarque de l'écrivain, Vivian Steemers se propose de « comprendre l'importance de cette double critique, de la colonisation et de l'évangélisation, pour la réception du roman. »<sup>952</sup>

Steemers relie ainsi l'échec de l'évangélisation au fait que les « bonnes intentions » le R.P.S. Drumont ont manqué de « clairvoyance et de connaissance de la culture » africaine.<sup>953</sup> Elle s'appuie sur les propos de l'écrivain confirmant son hypothèse : le « mur du malentendu dressé entre le missionnaire et ses néophytes noirs les sépare en deux mondes qui se juxtaposent, mais ne se mêlent point. »<sup>954</sup> Steemers déduit une « ignorance de la culture africaine » de l'attitude affichée par le R.P.S. Drumont « concernant la danse et la polygamie. »<sup>955</sup> Cette attitude-là est contre-productive pour la mission qu'il voudrait effectuer au pays des Tala, accompagné de ses boys africains, Denis et Zacharie. Affolé par le rythme du tam-tam, le R.P.S. Drumont brise les xylophones et les tambours des musiciens du pays. Ce manque de sensibilité à la culture des autres est, selon Steemers, ce qui provoque l'échec du missionnaire. Elle pose ainsi « les différences culturelles entre les bantous et les colons » comme la « source de malentendus et d'une profonde

<sup>949</sup> Mongo Beti, « Identité et tradition », p. 21.

<sup>950</sup> Vivian Steemers, *Le (néo)colonialisme littéraire*, Paris, Éditions Karthala, 2012.

<sup>951</sup> Vivian Steemers, *Le (néo)colonialisme*, p. 92. Et l'article de Mongo Beti, « *Le Pauvre Christ de Bomba* expliqué », *Peuples Noirs Peuples Africains* 19, 1981, p. 120. URL : [http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa19/pnpa19\\_08.html](http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa19/pnpa19_08.html)

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>954</sup> Mongo Beti, « *Le Pauvre Christ de Bomba* expliqué », p. 112.

<sup>955</sup> Vivian Steemers, *Le (néo)colonialisme*, p. 93.

incompréhension »<sup>956</sup> auquel Mongo Beti fait référence dans son article cité plus haut.

Vivan Steemers s'inscrit ainsi dans une longue tradition critique qui pose une différence fondamentale entre l'Afrique et l'Europe. La reconnaissance de cette différence aurait pu atténuer les tensions entre les deux cultures et, on peut le supposer, faciliter la tâche de l'Évangile. Par là même, Steemers assigne à l'auteur du roman le rôle de défenseur d'une culture africaine authentique qu'il appellerait à respecter et à prendre en considération.

Steemers relie ainsi la voix de l'auteur à celle du chef du village disant au R.P.S. Drumont : « *Mais qu'est-ce que nous ferions mon Père, si nous ne dansions plus. Vous autres, vous avez des automobiles, des avions, des trains...Nous n'avons que cela, danser !* »<sup>957</sup> S'appuyant sur le cliché répercuté par Fodeba Keita dont elle fait un argument d'autorité, Steemers confirme une fois de plus le stéréotype colonial selon lequel « la danse historique, guerrière, amoureuse, rituelle constitue le lien qui maintient la cohésion entre les sociétés africaines. »<sup>958</sup> Steemers perd ainsi de vue une dimension argumentative importante, sous-jacente au discours du chef : si nous avons des automobiles, des avions, des trains...peut-être qu'on aurait pu faire autre chose que danser.<sup>959</sup> Ignorant cet aspect argumentatif, elle tombe dans le même piège que le R.P.S. Drumont.

L'erreur interprétative de Steemers réside dans le sens de la causalité qu'elle établit par rapport à l'argument de Mongo Beti – « mur du malentendu dressé entre le missionnaire et ses néophytes noirs les sépare en deux mondes qui se juxtaposent. » Steemers présuppose l'existence de deux mondes qui se juxtaposent, Africain et Européen. Le refus, selon elle, de reconnaître leur existence parallèle est à la source d'un malentendu.

Mais le problème élaboré dans le roman est bien autre. Au départ, il n'y pas forcément deux mondes – c'est le malentendu qui les crée. Le malentendu relève de la manière dont le R.P.S. Drumont se trompe sur l'image qu'il projette sur les Africains. Considérant ceux-ci à travers le prisme institutionnel de la colonisation et de

<sup>956</sup> Vivan Steemers, *Le (néo)colonialisme*, p. 118.

<sup>957</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 98.

<sup>958</sup> Fodeba Keita cité dans Pierre Paraf, *L'Ascension des peuples noirs : le réveil politique, social et culturel de l'Afrique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, 1958, p. 171.

<sup>959</sup> Bikokolo, le patriarche dans *Mission terminée*, est du même avis : « *si les bushmen de Kala et de tout ce pays voyaient des automobiles chaque jour, je n'aperçois plus ce qui les distinguerait de nous.* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 30.)



l'évangélisation, le R.P.S. Drumont ne reconnaît aux Africains que la possibilité d'être des sauvages-primitifs auxquels ces deux institutions apportent le salut. Ce décalage entre l'image préalable, stéréotypée, de l'Africain et son image « vraie », telle qu'elle se construit dans la vie quotidienne, est en fait à la source du malentendu mis en scène dans le roman. En effet, aveuglé par ses préjugés, Drumont est incapable de voir que sa maison de Dieu s'est transformée en maison de prostitution. Il n'est pas capable de voir non plus la *personne* ou l'*individualité* de ces deux boys qui l'accompagnent, qui n'a rien à voir avec leur image préalable, présupposée, de « primitifs » :

1/ Zacharie est un proxénète, qui, assumant complètement son rôle littéraire de fripon ou farceur, (*trickster* en anglais) s'avère être un véritable *homo economicus*, symbole de l'individualisme européen dans ses aspects économiques.<sup>960</sup>

2/ Denis, l'admirateur du patriarche, se livre sous le nez de ce dernier, à une activité purement individualiste d'écriture : son journal intime représente d'une certaine manière les annales ecclésiastiques de la mission.

Un dernier exemple à titre de conclusion. Dans son article « An Interpretation : Mongo Beti's Mission to Kala »<sup>961</sup>, Eustace Palmer ne peut même pas imaginer une autre lecture que celle qui voit dans le roman de Mongo Beti une forme littéraire d'exaltation d'une culture africaine traditionnelle. Il y a selon lui, deux types de lecteurs de *Mission terminée*. Les premiers applaudissent à la manière dont l'auteur glorifie les valeurs traditionnelles de la culture africaine ; les autres croient que la glorification de l'Afrique traditionnelle permet à l'auteur de faire bonne figure devant ses confrères en Afrique alors que lui-même profite de la splendeur parisienne.

Eustace Palmer pense que les deux types de lecteurs ne saisissent pas la complexité de l'œuvre. *Mission terminée* est, selon lui, une « satire brillante » de tous les Africains partiellement éduqués qui croient que, grâce à leur familiarité avec la culture européenne, ils se hissent au-dessus de leurs frères vivant toujours un mode de vie tribal. En fait, la « nouvelle » lecture d'Eustace Palmer n'est que la synthèse des

<sup>960</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 65.

<sup>961</sup> Eustace Palmer, « An Interpretation : Mongo Beti's Mission to Kala », dans : Stephen H. Arnold (éd.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, London, Lynne Rienner, 1998.

deux précédentes : l'œuvre glorifie l'Afrique traditionnelle tout en critiquant l'arrogance des Africains occidentalisés à l'égard de leur propre culture.<sup>962</sup>

Si le temps de la colonisation s'éloigne, on remarque que la critique littéraire a du mal à lâcher la stéréotypie constitutive de l'image de l'« écrivain africain » en l'appliquant sur son œuvre. Mon analyse ne se contentera pas de se positionner à l'écart de ce courant critique : elle s'attachera à en dévoiler l'infrastructure idéologique.

## 2.2. MONGO BETI, CRITIQUE LITTÉRAIRE : « AFRIQUE NOIRE, LITTÉRATURE ROSE »

Le Camerounais Mongo Beti fait partie des intellectuels africains qui se sont mis à contester les normes prescrites par les pères fondateurs de la Négritude. Il a donné l'exemple en 1955 en publiant dans la revue *Présence africaine* un article intitulé « Afrique noire, littérature rose ». La polémique autour du sens à donner à la notion d'« écrivain africain » s'est donc déclenchée dans les années 1950.

À travers la dimension polémique de l'article se dessine un programme artistique. L'article est, de plus, important pour l'image de l'écrivain que le discours projette sur son énonciateur. Il convient d'abord de le contextualiser dans l'entreprise générale de ce numéro de *Présence Africaine*.

Dans son article, « The Cultural Politics of the Early *Présence Africaine*, 1947-55 »<sup>963</sup> (1999), Hassan D. Sallah relie cette entreprise aux circonstances historiques de la Conférence de Bandung, à la création consécutive du bloc des pays non-alignés, au début de la Guerre d'Algérie ainsi qu'à l'impact de la guerre froide

---

<sup>962</sup> « On the one hand are those who applaud the author's single-minded glorification of the "native" African rural values and his corresponding denigration of modern "city" traditions, associated as these are with an alien (in the case French) colonialist influence. These readers see Mongo Beti as a rebel reacting against the French educational system, which has moulded and calling for a revitalization of pure native African traditions (...). On the other hand are those who, while acknowledging the idealization of African tribal life in the novel, are inclining to see this idealization as phony, bogus and affected. They see Mongo Beti as one of those gallicized African, who, while basking contentedly in Parisian elegance and splendor, feel periodically called upon to pay lip service to the superiority of African values. This article intends to demonstrate, inter alia, the both views are wrong and stem from failure to respond to the complexity of the novel's texture and the ironic experience it offers. » Et tout le tout dernier paragraphe de l'article : « Mission to Kala then is neither an attack on education nor on Western civilization ; rather it is a brilliant satire directed to all those half-educated chaps who feel that, because of a partial exposure to Western ways, they have a right to feel superior to those of their brethren who still live the tribal life. It is Jean-Marie's personal weaknesses, his condescension, arrogance and stupidity which Mongo Beti subjects to rigorous criticism by means of his comic art. »

<sup>962</sup> Eustace Palmer, « An Interpretation : Mongo Beti's Mission to Kala » (*ibid*, p. 95 et p. 107).

<sup>963</sup> Hassan D. Sallah, « The Cultural Politics of the Early "Présence Africaine," 1947-55 », *Research in African Literatures* 30, 1999, p. 194-221.

sur les anciens empires coloniaux. Ces événements donnent un fort élan au mouvement intellectuel de lutte pour l'Indépendance des pays africains qui se concrétise dans l'action de *Présence africaine*. Hassan D. Sallah soutient que l'entreprise de *Présence africaine* en 1955 est radicalement opposée au projet culturel que la revue avait voulu lancer en 1947. Son article procède à une comparaison entre le numéro inaugural de 1947 et celui de 1955. Il montre que les événements politiques entre les deux éditions ont été si dramatiques que le Comité de *Présence africaine* 1955 a jugé nécessaire de prendre un nouveau départ et de le souligner par la réinitialisation de la numérotation de la revue.

Hassan D. Sallah relève les changements explicites dans la structure éditoriale concernant la décision de se dispenser du Comité de Patronage, constitué par des intellectuels blancs. La revue a aussi renoncé à présenter les contributeurs selon une hiérarchie tenant compte de l'appartenance raciale de l'auteur (Blancs en tête) et de leur réputation dans les milieux intellectuels. Ces modifications éditoriales se conforment aux objectifs d'une intelligentsia parisienne, noire et blanche, qui, n'ayant plus confiance en la politique d'assimilation prônée par la Quatrième République, se veut solidaire de la lutte antiraciste et anticoloniale. L'importance de ces modifications mérite qu'on les observe de plus près. Je mettrai l'accent sur le rôle que la revue assigne, en 1947 puis en 1955, aux écrivains, au nom d'une identité collective africaine.

### 2.2.1. PRESENCE AFRICAINE : 1947 VS 1955

L'article éditorial du Sénégalais Alioune Diop, le directeur en chef de la revue *Présence Africaine*, inaugurant son tout premier numéro en 1947, s'intitule *Niam N'goura ou les raisons d'être de Présence Africaine*.<sup>964</sup>

Bien qu'il s'adresse à un public restreint composé de ce qu'il appelle « la jeunesse d'Afrique » ou à un auditoire universel – « tous les hommes de bonne volonté » –, l'auteur s'inscrit délibérément dans le champ intellectuel français avec lequel il noue une alliance.<sup>965</sup>

<sup>964</sup> Alioune Diop, « 'Niam n'goura' ou les raisons d'être de Présence Africaine », *Présence Africaine* 1, 1947, p. 7-14.

<sup>965</sup> « Aussi notre revue se félicite-t-elle d'être française, de vivre dans un cadre français, bien qu'elle s'adresse – encore une fois – à tous les hommes de bonne volonté. » Et plus loin, « C'est au peuple français d'abord que nous faisons confiance : je veux dire à tous ces hommes de bonne volonté qui, fidèles aux plus héroïques traditions françaises, ont voué leur existence au culte exclusif de l'homme et de sa grandeur. » (*ibid.*, p. 12 et p. 14.)

Quant à son identité énonciative, Diop l'attache d'abord à une communauté limitée d'un *nous* composé de jeunes étudiants africains : (« nous nous sommes groupés à Paris pour étudier la situation et les caractères qui nous définissaient nous-mêmes »). Mais il renvoie ensuite le *nous* de ce groupe privilégié à un *nous* bien plus large, celui de « l'humanité entière », pour envisager enfin un troisième *nous* auquel il s'associe lui-même, le *nous* qu'il appelle des « outre-mériens », les Africains tout particulièrement.

Le rôle de la pratique littéraire de l'Africain est souligné en tête de l'éditorial du premier numéro. Annonçant les trois parties qu'il va comprendre, Alioune Diop commence par « la deuxième partie, la plus importante à nos yeux, (...) constituée de textes d'Africains (romans, nouvelles, poèmes, pièces de théâtres, etc.). »<sup>966</sup> Cette importance accordée à la littérature dérive de la signification que Diop accorde généralement à l'art en s'inscrivant par-là dans une doxa européenne. « En Europe », explique-t-il, « d'aucuns vont jusqu'à estimer que l'homme n'est réel que dans la mesure où son humanité est ou peut être exprimée. »<sup>967</sup> Et c'est « l'art qui manifeste le mieux notre personnalité et traduit, davantage que toute action, les moindres singularités de notre profond vouloir (...) Les institutions sociales, du moins, ne tiennent compte de lui que dans cette limite. Et la littérature devient elle-même une institution aussi utile que le Parlement. »<sup>968</sup>

Diop considère la littérature en tant qu'institution sociale capable d'attribuer aux écrivains non seulement un droit de cité mais aussi le pouvoir d'influencer l'opinion publique dans la cité. Il charge ainsi le texte littéraire d'une fonction sociale – « contribuer à infléchir l'opinion publique et le cadre des institutions dans un sens plus largement humain. »<sup>969</sup> En précisant les objectifs de son projet « humaniste » pour lequel il invite les écrivains africains à s'engager – « définir l'originalité africaine et hâter son insertion dans le monde moderne »<sup>970</sup> – Alioune Diop désigne lui-même le contenu de cette prétendue « originalité africaine ». Pour ce faire, il suit le modèle développé par les chantres de la Négritude :

Nous sommes présents au concret, et essentiellement à sa succulence naturelle et immédiate (alors que l'Européen, c'est-à-dire le Blanc, lui, est tendu vers les périls

<sup>966</sup> Alioune Diop, « 'Niam n'goura' ou les raisons d'être ». p. 7.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 9 et p. 12.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 7.

de l'existence et se préoccupe de les conjurer, par conséquence de connaître les lois cosmiques, sociales et psychologiques.) L'univers est, pour nous, illimité en merveille, il est fécondité indéfinie offerte à notre vigoureux appétit. Nous nous soucions peu de connaître et de dompter le monde, mais de jouir de la nourriture dont l'actualité présente est chargée. Nous vivons « hic et nunc ». <sup>971</sup>

C'est dans les rapports que l'Africain entretient avec la nature que réside aussi bien la source de sa grandeur et de ses vertus que la source de l'inspiration du travail littéraire. Diop rattache ainsi l'image qu'il donne de lui et des Africains à un *nous* collectif dont il prédétermine les caractéristiques par l'appartenance à une Afrique naturelle et primitive. Néanmoins, si le but de l'écrivain consiste à exalter cette Afrique naturelle et primitive, il doit aussi s'engager dans la voie de sa modernisation.

Le développement du monde moderne ne permet à personne ni à aucune civilisation naturelle d'échapper à son emprise. Nous n'avons pas le choix. (...) Le salut n'est offert qu'à ceux qui croient en l'homme, en la valeur de l'action humaine et de la science – à ceux qui présents au rythme des lois qui mènent le monde vers son destin aveugle, s'emparent de ces lois pour appliquer la raison et la volonté humaines à la place de la spontanéité créatrice de la nature. Nous autres, Africains, nous avons besoin de prendre goût à l'élaboration des idées, à l'évolution des techniques – de comprendre ainsi la civilisation occidentale qui, sans anéantir les civilisations naturelles, en conservera juste ce que son élan vital et notre présence effective lui permettront d'en épargner. <sup>972</sup>

Dans ce processus de modernisation, Diop accorde à la France une place à part. Pour lui, les Africains doivent recevoir de « l'Europe, de la France en particulier, les instruments nécessaires à cet édifice à venir. » <sup>973</sup>

Revendiquant, d'une part, une identité authentique africaine, misant, d'autre part, sur la modernité ainsi que sur la collaboration de la France pour l'atteindre, *Présence africaine* de 1947 s'inscrit aussi bien dans « l'humanisme colonial » d'un Robert Delavignette que dans la pensée ethnologique à l'égard d'une essence nègre. L'ethos d'intellectuel d'Alioune Diop prend ainsi forme par l'ambitieux projet culturel qu'il veut mettre en place : la modernisation des sociétés Africaines selon le principe occidental du progrès, avec la collaboration de la société française, et notamment ses intellectuels dans le cadre du projet politique de l'assimilation/association.

<sup>971</sup> Alioune Diop, « 'Niam n'goura' ou les raisons d'être », p. 13-14.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 13.

### 2.2.2. PRESENCE AFRICAINE 1955

Un éditorial liminaire<sup>974</sup>, signé *Présence Africaine*, précède les contributions de l'édition de 1955. Un auteur collectif, anonyme, veut adresser la revue à un public bien ciblé (« nous écrivons surtout pour les responsables africains »<sup>975</sup>). S'inscrivant, non sans réticences, dans l'espace intellectuel français, il attribue à la revue le rôle d'agir sur la société africaine par l'intermédiaire des élites. (« Nous sommes mal placés en France pour prétendre agir directement sur les peuples. Mais les élites sont plus nombreuses et plus variées qu'on ne l'imagine volontiers. »<sup>976</sup>)

À l'opposé de Diop, l'auteur fait l'impasse sur les « jeunesses universitaires » pour s'adresser aux « élites des castes professionnelles, élites féminines, élites des communautés religieuses : toutes doivent se faire un devoir impérieux, à travers l'Afrique, de prendre une conscience chaque jour plus aiguë de notre situation. »<sup>977</sup> L'auteur fait cause commune avec les Africains du continent. Il remplace la catégorie des « outre-mériens » à laquelle, d'après Diop, ils sont censés appartenir, par les « peuples colonisés ». Le projet de l'assimilation si cher à Diop, ainsi que sa foi dans la culture française sont, en 1955, totalement rejetés : « Dans le passé, nos sociétés ont souffert de la ségrégation comme de l'assimilation. Toutes les deux sont des effets du racisme parce que liées au colonialisme. Nos traditions, nos communautés malmenées, se sont disloquées et ont trahi notre élan culturel. »<sup>978</sup>

En revanche, le *nous* qui apparaît dans le dernier paragraphe se réfère à nouveau aux intellectuels africains en exil à Paris. L'auteur se déplace ainsi hors de la communauté africaine au nom de laquelle il prétend parler de l'avenir culturel de l'Afrique.<sup>979</sup> Un nouveau souffle d'« aspiration nationale »<sup>980</sup> anime donc le projet culturel dans lequel s'engagent d'emblée les contributeurs de *Présence Africaine* en 1955.

Pour conclure, *Présence africaine* 1947 s'inspire de « l'humanisme colonial » alors qu'en 1955 la revue se présente comme axée sur l'idéologie marxiste et sur le

<sup>974</sup> Liminaire, *Présence africaine*, nouvelle série bimétrielle, 1-2, 1955.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>976</sup> *Ibid.*

<sup>977</sup> *Ibid.*

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>979</sup> « Nous ne sortons pas du domaine culturel puisque encore une fois, notre mission en Europe n'est pas celle d'un parti politique (...) il s'agit de faire front pour informer les Africains, aider et encourager les créateurs, dénoncer les impostures. » (*ibid.*, p. 7.)

<sup>980</sup> « Il n'est pas besoin de beaucoup d'imagination pour comprendre que nos communes aspirations nationales sont le fondement même de notre union en face d'un redoutable colonialisme. » (*ibid.*, p. 5.)

nationalisme. Dans le domaine artistique, on constate la tendance à remplacer l'image littéraire de l'Afrique idyllique, harmonieuse et naturelle, telle qu'elle a été dessinée par les écrivains de la Négritude, par un portrait réaliste de la situation coloniale, aussi violente et repoussante soit-elle.

### 2.2.3. « AFRIQUE NOIRE, LITTÉRATURE ROSE »

Cette contextualisation historique et éditoriale élargit notre lecture de l'article de Mongo Beti « Afrique noire, littérature rose »<sup>981</sup>, et permet de mesurer toute la portée de son argumentation.

L'article se propose d'expliquer pourquoi il n'est guère d'« œuvre littéraire de qualité inspirée par l'Afrique Noire et écrite en langue française. »<sup>982</sup> Cette absence d'œuvre de qualité est liée à une situation foncièrement paradoxale dont Mongo Beti se propose de définir la nature. Elle tient au concours de quatre circonstances principales. Elles relèvent, d'abord, de la définition de ce qu'est une « œuvre littéraire de qualité inspirée par l'Afrique Noire et écrite en langue française » ; de l'identité, ensuite, du lecteur susceptible de lire une littérature écrite en français et inspirée de l'Afrique noire ; de l'identité de l'écrivain de cette littérature, et, enfin, de son contenu thématique.

1/ Une œuvre de qualité est celle dont la qualité est appréciée *hic et nunc*. Elle doit agir sur les lecteurs contemporains auxquels elle s'adresse, « car au point de vue de l'efficacité, à quoi sert-il qu'un chef-d'œuvre ait été écrit ou même publié en 1955 s'il n'est connu, lu par le public qu'en l'an 2000 ? »<sup>983</sup>

2/ En 1955, le public qui peut lire une œuvre littéraire inspirée par l'Afrique noire et écrite en français, est « le Français-qui-lit-les-romans, c'est-à-dire en définitive le bourgeois. »<sup>984</sup> Mongo Beti rappelle, au sujet de ce lecteur, la manière dont son horizon d'attente est régi par la situation politique de l'après-guerre. L'œuvre littéraire inspirée de l'Afrique noire doit répondre aux aspirations colonialistes d'une France qui, au sortir de la guerre, aimerait préserver sa grandeur d'Empire d'avant la guerre. Ne voulant pas contrer les aspirations politiques de l'État français vis-à-vis de

---

<sup>981</sup> Mongo Beti, « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine*, nouvelle série bimetrique, 1-2, 1955.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>983</sup> *Ibid.*

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 136.

l'Afrique noire, la littérature collabore avec celles-ci en se cantonnant aux clichés pittoresques auxquels le lecteur français est déjà habitué.

3/ Dans l'écriture de cette littérature pittoresque, l'écrivain Africain-noir a un avantage sur son homologue européen-blanc. Car, lorsqu'il affirme « avoir été initié au clair de lune ; avoir appartenu à la confrérie des Lions, avoir caressé un crocodile-totem, etc..., le bourgeois ne peut que s'ébaudir et prendre ses affirmations pour argent comptant. »<sup>985</sup> Originaire de la culture qu'il décrit dans son roman, l'écrivain noir accorde ainsi à son texte sa marque d'authenticité. Cette posture d'autorité concourt à enfoncer davantage l'écrivain noir « dans le borbier du pittoresque, une vase dont il est difficile de sortir une fois qu'on s'y est embourbé. »<sup>986</sup> Mongo Beti évoque, dans cette perspective, *L'enfant noir* et *Le Regard du Roi* de Camara Laye pour reprocher aux écrivains africains de donner dans le pittoresque, voire dans le « fantastique », ce qui, selon lui, leur fait écrire des « sottises ». <sup>987</sup>

Voici donc le paradoxe en résumé :

1<sup>e</sup> postulat : une œuvre de qualité est celle qui est appréciée comme telle par son public contemporain.

2<sup>e</sup> postulat : une œuvre de qualité inspirée de l'Afrique doit être réaliste, dans la mesure où elle s'occupe de « la réalité actuelle de l'Afrique Noire, sa seule réalité profonde, c'est avant tout la colonisation et ses méfaits. »<sup>988</sup>

3<sup>e</sup> postulat : le public français qui lit le roman ne peut intégrer à son horizon d'attente qu'une littérature africaine pittoresque.

= Conclusion : le temps n'est pas venu pour l'émergence d'une œuvre romanesque de qualité écrite en français et inspiré de l'Afrique Noire.

Pour conclure, partisan d'une écriture réaliste qui seule, selon lui, permet de porter un regard juste sur le fait colonial, Mongo Beti s'oppose par-là à l'idée que l'écrivain africain possède une originalité qu'il tire de son africanité, et soutient que la qualité de l'œuvre littéraire ne dépend pas de l'« origine ethnique » de l'auteur, ni de sa « race », mais de sa « personnalité » ainsi que de sa « sensibilité à l'attitude du public ». Ainsi, Mongo Beti présente entre les lignes un programme artistique à

<sup>985</sup> Mongo Beti, « Afrique noire, littérature rose », p. 138.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 137.



travers lequel il cherche à se positionner comme écrivain africain différent des autres, un écrivain qui contourne le pittoresque, qui aborde la question coloniale, tout en relevant le défi d'écrire une œuvre de qualité, celle qui sera lue et appréciée par ses lecteurs français contemporains. L'*ethos* d'écrivain transgresseur et novateur, anti-racial, antiraciste et anticolonialiste qu'il construit, répond à l'entreprise générale de *Présence africaine*.

Il convient à présent de se demander quelles suites concrètes a connu le programme artistique que Mongo Beti élabore en théorie dans « Afrique noire, littérature rose » et comment son image de critique littéraire s'accorde en pratique avec son image d'auteur, celle qui se construit ultérieurement ou parallèlement dans son œuvre littéraire.

Le point de départ de ma recherche sur l'œuvre de Mongo Beti est la complémentarité observée entre les deux premiers romans dans leur rapport avec la problématique de l'individu face aux institutions de la tradition. Je présente d'abord mes recherches sur *Mission terminée* car son succès – immédiatement confirmé par l'obtention du prix Sainte-Beuve en 1958, à peine un an après la publication du roman – a suscité ma curiosité. Celle-ci fut confirmée par la révélation de la complexité de l'œuvre sur deux plans, textuel et péri-textuel, une complexité qui m'a paru d'abord plus grande que celle du *Pauvre christ de Bomba* – impression cependant partiellement démentie par la suite, au vu de mes recherches, présentées dans un deuxième temps.

### 3. L'IMAGE DE L'AUTEUR DE *MISSION TERMINÉE* (1957)

L'analyse du discours littéraire de *Mission terminée* se propose de montrer comment une image d'auteur se construit à travers les différents niveaux énonciatifs sur lesquels se déploie le texte.

Je distinguerai les interactions qui agissent au niveau para-textuel de celles qui se manifestent à l'intérieur du texte narratif. Sur le plan para-textuel, j'étudierai les éléments péri-textuels à partir des informations que fournissent la quatrième de couverture, l'épigraphe, l'épilogue et les intertitres.<sup>989</sup> La confrontation de l'image

---

<sup>989</sup> Le paratexte, selon Gérard Genette, se réfère à « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. » Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7. Gérard Genette distingue deux types de paratexte. Le premier regroupe des éléments textuels situés à l'intérieur du livre. Les éléments émanant de l'auteur appartiennent à la catégorie de péri-texte auctorial (épigraphe, le titre, sous-titre, intertitres...). D'autres, émanant de l'éditeur relèvent du péri-

éditoriale de l'auteur, construite sur la quatrième de couverture, avec celle qui ressort du texte narratif et des autres occurrences péri-textuelles, me permettra de souligner une tension entre l'image préalable de type collectif de l'« écrivain noir », formulée sur la quatrième de couverture, et celui que projette, dans son discours, un auteur qui s'en écarte. En effet, à la voix éditoriale, qui s'en tient aux lieux communs les plus rebattus, s'oppose la polyphonie de voix différentes que Mongo Beti orchestre à travers le texte narratif et le péri-texte qui l'accompagne.

Après l'analyse péri-textuelle, celle du texte narratif privilégiera l'interaction entre ses diverses instances – narrateur, protagoniste, personnages – pour y examiner l'ethos, la présentation de soi que chaque locuteur effectue dans son discours, et la façon dont ces diverses images se recoupent ou se superposent dans le texte. La question qui se trouve au centre de cette étude est donc de comprendre d'abord comment les images discursives que produisent tous ces intervenants (narrateur, protagoniste et personnages) sont constitutives de l'ethos de l'auteur dont le nom figure sur la couverture du roman ; ensuite, de voir comment cette construction intra-textuelle influe sur la construction de l'image de Mongo Beti en tant qu'écrivain, qui s'élabore à l'extérieur de l'œuvre fictionnelle, dans le champ littéraire français.

Les analyses textuelles montreront comment l'auteur du roman exploite tout le potentiel de l'hétérogénéité discursive, c'est-à-dire de la capacité inhérente à tout discours et au discours littéraire en particulier, à transmettre plusieurs voix simultanément. Multipliant les points de vue véhiculés par le texte, celui-ci met en question l'image stéréotypée de l'Afrique et de l'Africain. Confirmant une fois de plus la thèse développée par Bakhtine, Kristeva ou Ducrot sur la dimension polyphonique du discours, je tenterai de montrer que si l'auteur met en jeu les stéréotypes de l'Afrique et l'Africain c'est pour les subvertir.

L'auteur s'attache à élargir au maximum la distance entre les différentes instances d'énonciation en adoptant ainsi une stratégie narrative qui diffère considérablement des écrivains de la négritude. La vocation militante et idéologique de ceux-ci les fait souvent ranger dans la catégorie de la « littérature à thèse » ; elle conduit à reproduire le même message sur les différents plans énonciatifs. On sait que

---

texte éditorial (les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les illustrations, la quatrième de couverture...). Un autre type de paratexte se situe à l'extérieur du livre – l'épi-texte. Celui-ci renvoie aux interviews données par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes.

« plus la distance entre les différentes instances d'énonciation est mince, plus le texte est simple : il permet de rabattre le même message sur les différents plan en programmant une interaction toujours semblable à elle-même. »<sup>990</sup> À l'inverse, plus les personnages, le narrateur et l'auteur divergent, plus le texte s'avère polyphonique, polyvalent et complexe.<sup>991</sup> Ce dernier cas est celui qui va nous intéresser dans l'exemple de Mongo Beti.

### 3.1. LA QUATRIÈME DE COUVERTURE

Le fait de prendre un livre entre ses mains signale l'entrée du lecteur dans le jeu interactionnel avec le texte qu'il lit. En effet, le titre du livre, le nom de son auteur, les photos qui l'accompagnent, constituent une interaction préliminaire. Les informations que donne le péri-texte éditorial de *Mission terminée* méritent qu'on s'y arrête. Le commentaire éditorial donne l'impression d'une cohérence entre l'identité collective de l'Africain – conformes aux stéréotypes – et l'image éditoriale de l'auteur.

Le commentaire de la quatrième de couverture émane en principe de l'éditeur, même s'il est en général soumis à l'auteur avant publication.

Le héros de ce roman est un jeune Noir du Cameroun qui a piteusement raté son bachot ; il rentre dans son village malgré la terreur qui lui inspire son père. Là, il trouve tout le monde en effervescence car une femme est partie avec un homme appartenant à une tribu de la brousse. Il faut aller la chercher, et Medza (paré du prestige que confèrent des études, même ratées) est chargé de cette mission. Là-bas, il découvre un oncle et un cousin, personnages pittoresques, qui le présentent comme un phénomène. La femme qu'il doit ramener est repartie plus loin avec un homme. Mais peu importe : en attendant qu'elle revienne il est fêté, choyé, consulté comme une autorité. Bien que l'oncle empoche la moitié des cadeaux qu'il reçoit, il s'enrichit. Les filles tournent autour de lui, mais elles l'intimident et il n'ose avouer qu'il est puceau et que les plus entreprenantes lui font peur. Il finit cependant par séduire une très jeune fille à laquelle on le mariera par surprise. Enfin la femme qu'il est venu chercher revient et consent à retourner avec lui dans son village natal. Sa mission est terminée, mais il lui reste à affronter la terrible colère de son père. Il s'enfuira, abandonnant là sa famille et sa jeune femme, que son propre frère épousera à son tour. Ce roman est intensément vivant, l'humour y est mêlé de vraie naïveté, les mœurs et les caractères sont décrits de manière inoubliable. Voici enfin un roman africain qui n'a pas d'arrière-pensée politique, où éclate la joie de vivre, et qui révère d'une façon étonnante le talent original d'un jeune écrivain noir.

<sup>990</sup> Ruth Amossy, « La mise en scène de l'argumentation dans la fiction. Le tract pacifiste de Jacques Thibault », *Recherches et Travaux* 57, 2000, p. 50.

<sup>991</sup> Ruth Amossy, « La mise en scène de l'argumentation », p.50.

Le commentaire comprend trois parties et sa version de 1957 est plus longue que celle de la deuxième édition, publiée en 1985 au format de poche.

1/ Le début est un résumé du roman. En général, le résumé de la quatrième de couverture est censé susciter la curiosité des lecteurs, les séduire par la présentation alléchante de son contenu. Or, le résumé proposé par l'éditeur de *Mission terminée* semble à l'opposé de cet objectif. À l'en croire, le roman raconte l'histoire d'un jeune innocent qui abandonne les bancs de l'école pour aller vivre dans la débauche, « là-bas » dans « la brousse ». C'est le scénario d'une joyeuse aventure où un héros-adolescent se fond dans un décor primitif pour découvrir sa sexualité et les plaisirs de la chair – on retrouve ainsi le stéréotype de la libido nègre qui consiste en un désir ardent, jamais satisfait.

Mineke Schipper-de Leeuw relie le mythe de la sexualité nègre, développé dans le discours colonial, à celui de la danse nègre, frénétique, au rythme du tambour. « Il est certain, dit-elle, que le mythe du nègre créé pour la danse et pour le rythme du tam-tam qui invite à la licence sexuelle, existe dans le subconscient occidental. »<sup>992</sup> L'étude de Léon Fanoudh-Siefer fait également référence au mythe : « La bamboula, telle qu'elle est décrite dans la littérature coloniale, c'est tout simplement la licence, c'est la sensualité animale déchaînée et folle, c'est l'érotisme impudique, brutal et bestial, c'est la furie de la libido exaspérée collectivement par la magie du tam-tam. »<sup>993</sup> Est-ce là que réside l'intérêt du roman ? L'éditeur en tout cas y a recours au risque de surenchérir sur les stéréotypes qui stigmatisent une prétendue sexualité nègre.

Il y a pire : l'éditeur dévoile les dénouements de l'intrigue. Le résumé s'avère ainsi un *gâcheur* contreproductif (*spoiler*, selon le mot anglais extrêmement répandu auprès des internautes) : il nuit au roman en détruisant le suspense que le narrateur cherche à produire, il gâche le plaisir du lecteur en le privant du suspense et de sa résolution. C'est un mépris du lecteur jugé inapte à saisir par lui-même le sens des « aventures qui vont bouleverser le destin » du narrateur.

<sup>992</sup> Mineke Schipper-de Leeuw, *Le Blanc vu d'Afrique: le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain de langue française, des origines au Festival de Dakar, 1920-1966*, Yaoundé, Clé, 1973, p. 149.

<sup>993</sup> Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 167.

2/ Le résumé est suivi par un jugement de valeur très positif sur le roman et le romancier<sup>994</sup> :

Ce roman est intensément vivant, l'humour y est mêlé à la vraie naïveté, les caractères et les mœurs sont décrits d'une manière inoubliable. Voici enfin un roman africain qui n'a pas d'arrière-pensée politique, où éclate la joie de vivre, et qui révéla d'une façon étonnante le talent original d'un jeune écrivain noir.

On remarque la connotation aux relents coloniaux de l'expression « la vraie naïveté ». L'éditeur fait vibrer ensuite la fibre ethnologique du lecteur en évoquant « les caractères et les mœurs » des Africains. Enfin, l'absence de tout arrière-plan politique (« Voici enfin un roman africain qui n'a pas d'arrière-pensée politique ») est pour l'éditeur un gage de légèreté, voire d'euphorie, qui fait écho à la volonté présumée de l'auteur de donner libre cours à la « joie de vivre » africaine. La photo voisine de Mongo Beti tout sourire, redouble le message. (Annexe 1)

L'éditeur distingue ainsi, d'un côté, l'auteur, qui esquisse le portrait d'une société africaine, et de l'autre, son écriture : vivante, humoristique et joviale. Mais la proximité des deux jugements suggère un rapport étroit entre eux : les locutions « intensément vivant », « joie de vivre », « humour », « naïveté », permettent à l'éditeur de transposer les qualités qu'il attribue au roman à la culture africaine qu'il décrit. La figure de l'homme noir qui est ainsi suggérée ressemble fort à l'image d'Épinal de l'Africain : il est spontané, sans artifice, d'une gaieté naïve, franche et naturelle. On retrouve tout le registre des stéréotypes traditionnels auxquels est accoutumé le lecteur français, résumés par la notion de « bon sauvage ».

L'énoncé « voici enfin un roman africain qui n'a pas d'arrière-pensée politique » présuppose que tous les romans africains publiés jusque-là avaient une arrière-pensée politique. L'énoncé insiste sur la singularité du roman en le séparant de la tendance générale. Neutraliser l'aspect politique du roman consiste à signaler au lecteur que le roman mis entre ses mains est fait pour divertir et que sa lecture sera aussi gaie que les personnages qui l'habitent.

3/ La troisième partie du commentaire éditorial est une notice biographique :

---

<sup>994</sup> Dans le commentaire éditorial de 1985, Mongo Beti est présenté comme un écrivain noir couronné de succès : « *Mission terminée* de Mongo Beti, un des meilleurs écrivains noirs contemporains... » Cette manière de cataloguer l'auteur dans la collection « écrivains noirs » se remarque aussi dans le monde anglophone. Le roman *Mission terminée* est ainsi publié dans sa version anglaise sous le titre *Mission to Kala* dans la collection African Writers Series des Éditions Heinmann Educational Books (1964).

L'auteur (vingt-cinq ans), originaire du sud-Cameroun, est né dans une tribu bantou des environs de Yaoundé. Etudes secondaires et bachots dans le lycée de cette ville. Depuis 1951 il vit en France, où il s'est inscrit successivement aux Facultés de Lettres d'Aix-en-Provence et de Paris. En 1956, a publié son premier roman : « Le Pauvre Christ de Bomba. »

Cette biographie pointe deux composantes identitaires de l'auteur. L'une, innée et collective, provient de son appartenance tribale ; l'autre, acquise et individuelle, se réfère à sa formation scolaire et universitaire, au terme de laquelle il parvient au sommet de la hiérarchie culturelle en devenant romancier. L'image que l'éditeur donne de l'auteur se construit ainsi par l'intermédiaire d'une image préalable figée d'homme noir, comme le prouve la catégorie d'« écrivains noirs » dans laquelle on le range d'emblée (« ...le talent original d'un jeune écrivain noir »). Cette présentation de l'auteur fait endosser à ce dernier tous les stéréotypes que l'éditeur attribue à l'Africain, auquel il prête une identité collective raciale.

Le commentaire éditorial de la quatrième de couverture de 1985 est une version réduite de celle de 1957.<sup>995</sup> La photo de la quatrième de couverture de l'édition de 1985 attire l'attention : le Mongo Beti de 1957 a changé de pose. (Annexe 2) On le voit toujours en costume-cravate mais avec le visage inexpressif des photos d'identité. Il offre l'image classique d'un écrivain-intellectuel qui tranche radicalement avec le stéréotype du « bon sauvage » que véhicule le commentaire en vis-à-vis.

Qu'il soit frivole ou sérieux, la tenue à l'occidentale est aux antipodes de l'image exotique, affichée sur la première de couverture, des paysannes qui se livrent à une tâche ménagère.<sup>996</sup> L'image de l'écrivain-intellectuel d'une part, des paysannes, d'autre part, suscitent conjointement le scénario d'un écrivain-ethnologue qui présente de l'intérieur au lecteur la vie africaine traditionnelle. (Annexe 3) Quoi qu'il en soit, la photo de l'écrivain-intellectuel costumé et cravaté représente ce qu'il y a de plus inauthentique pour les chantres de la Négritude. C'est ce qu'écrit, par exemple, Aimé Césaire dans la revue *L'Étudiant noir*, publiée à Paris en mars 1935 :

<sup>995</sup> Les détails mentionnés dans la première édition sur l'accueil que les habitants de Kala réservent au héros, concernant tout particulièrement la relation qu'il entretient avec son oncle et, plus piquant encore, avec les femmes du village, sont réintégrés à l'intérieur du livre. Ils suivent la notice biographique que l'éditeur introduit dans la toute première page du livre.

<sup>996</sup> Le décor villageois, le style vestimentaire et la disposition des femmes ainsi que les ustensiles qu'elles utilisent, situent le lecteur dans une société rurale et traditionnelle.

Un jour, le Nègre s'empara de la cravate du Blanc, se saisit d'un chapeau melon, s'en affubla, et partit en riant... Ce n'était qu'un jeu, mais le Nègre se laissa prendre au jeu : il s'habitua si bien à la cravate et au chapeau melon qu'il finit par croire qu'il les avait toujours portés ; il se moqua de ceux qui n'en portaient point et renia son père qui a nom Esprit de Brousse... C'est un peu l'histoire du Nègre d'avant-guerre qui n'est que le Nègre d'avant-raison. Il s'est mis à l'école des Blancs : il a voulu devenir « Autre » : il a voulu être « assimilé ».<sup>997</sup>

Un autre exemple est celui de Léon Gontran Damas, considéré, avec Césaire et Senghor, comme co-fondateur du mouvement de la Négritude. Damas introduit dans *Pigments*, un recueil de poèmes qu'il publie en 1937<sup>998</sup>, avec une gravure sur bois de Frans Masereel. Cette gravure, depuis devenue célèbre, montre un homme noir, tirillé entre la ville et les tropiques, qui s'échappe vigoureusement par le col cassé, fermé par un nœud papillon d'une tenue de soirée. Dans un élan triomphal des bras et de la voix, il fuit la ville, acclamé dans son dos par une foule dominée par des palmiers, symbolisant le peuple africain. (Annexe 4)

Césaire et Damas refusent à l'homme noir le droit de s'habiller à la manière occidentale parce que, selon eux, un Nègre en costume cravate jure avec son image authentique. Doit-on s'attendre à ce que l'Africain à Paris reconnaisse son originalité culturelle, se délivre de sa tenue de soirée et communie avec la nature ? Qu'est-ce qui détermine en l'occurrence l'identité de l'auteur ? Est-ce son statut d'écrivain-intellectuel ou ses origines africaines ? Mongo Beti est-il un sauvage dans la peau d'un intellectuel qui développe, à l'image d'un Dr. Jekyll et Mr. Hyde, une double et contradictoire personnalité ?

La double présentation de l'auteur qui émane du commentaire éditorial et de sa photo est révélatrice du caractère intrinsèquement ambivalent de la dénomination « écrivain noir ». Elle comporte deux composantes de sens contraire : d'un côté, l'« écrivain » se rapporte à la classe des intellectuels de type occidental, et de l'autre, l'adjectif « africain » renvoie à la vie libre dans la nature.<sup>999</sup> Ce que le commentaire

<sup>997</sup> Aimé Césaire, « Nègreries : Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir* 1, 1935.

<sup>998</sup> Léon-Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Guy Lévy Mano, 1937.

<sup>999</sup> David Murphy mettre en relief l'aspect paradoxal de l'identité dont se réclament les intellectuels de la négritude. Senghor, explique Murphy, déclare que « l'émotion est nègre comme la raison hellène », il exalte l'essence primitive, sensuelle et naturelle de tous les Noirs alors que lui-même est agrégé de grammaire. Cela illustre selon Murphy, la nature arbitraire de la construction de toute identité raciale : « *The irony of a French-educated African, the first to be awarded the prestigious aggregation, praising the essentially primitive and sensual nature of all Africans, and indeed, of all black people, is obvious and illustrates the arbitrary nature of the construction of any racial identity* ». David Murphy, *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford/Trenton, J. Currey/Africa World Press, 2000, p. 13. J'ai déjà évoqué ce paradoxe au sujet des intellectuels de la négritude. Leur « posture » authentiquement nègre s'inscrit dans une « posture » déjà existante dans le champ littéraire français.

éditorial fait dire au monde africain – traditionnel, naturel et authentique dont est prétendument issu l’auteur – entre en conflit avec le statut d’écrivain et d’intellectuel qu’il occupe dans le champ littéraire français. Ce qui lie l’Africain à la nature est ce qui lie le roman à un lieu – l’Afrique authentique – dont l’auteur tire sa force mais auquel il s’est arraché. Réfléchir, dans cette perspective, sur l’émergence de l’œuvre de Mongo Beti, c’est considérer la construction contradictoire de l’identité discursive de l’auteur qui s’efforce d’exprimer une voix artistique, originale, propre à lui par un travail de découpage et de remaniement d’un certain imaginaire qu’il s’efforce de renouveler.

L’analyse successive des deux éditions souligne deux aspects de cet imaginaire. La photo de Mongo Beti tout sourire dans l’édition originale redouble le message éditorial à l’égard d’un univers africain où il fait bon vivre. Le même texte éditorial dans l’édition de 1985 réoriente le sens qu’il faut attribuer à la photo voisine de Mongo Beti qui se pose maintenant en écrivain-ethnologue présentant de l’intérieur la vie africaine traditionnelle.

### 3.2. EPIGRAPHE

*Les opinions subversives et parfois puritaines émises par les personnages n’engagent qu’eux-mêmes, l’auteur s’étant borné uniquement à les enregistrer – à peu de chose en somme.*

L’épigraphe se donne à lire comme un avertissement. Elle veille à ce que le lecteur ne confonde pas la figure de son auteur avec celle des personnages. La formulation restrictive (« *n’engagent qu’eux-mêmes* ») insiste sur cette séparation. On a d’un côté des personnages qui émettent des « *opinions* », et de l’autre, un auteur qui les « *enregistre* ». Le verbe « *enregistrer* » confère à l’écriture l’image d’une simple procédure technique. Le verbe « *borner* » implique que cette écriture s’effectue sous contraintes, avec des règles. L’adverbe « *uniquement* » souligne l’humilité de cette tâche. Ce dispositif énonciatif suggère que le roman est basé sur une histoire réelle,

---

J’ai rappelé plus haut le cas de Charles Ferdinand Ramuz qui se propose, selon Jérôme Meizoz, « de renouer, par-delà la classe réelle dont il est le produit immédiat, avec la condition fantasmée de ses ancêtres. » Comme chez Ramuz, Senghor, Césaire et Damas, confient aussi leur identité à un milieu rural africain même si ce n’est pas lui qui les détermine, les chantres de la négritude se forment une posture par *généalogie imaginaire* (Meizoz), « construction identitaire qui refoule la classe sociale réelle et surinvestit une lignée rêvée ». (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 68-9.)



que les personnages qui se meuvent dans l'univers fictionnel du roman existent aussi à l'extérieur du texte et que les propos qu'ils énoncent ont été recueillis sur le vif. L'auteur prend ainsi ses distances avec l'histoire racontée plus loin par le narrateur. Sa motivation réside, à l'en croire, dans les propos « *subversifs* » et « *puritains* » des personnages dont il ne veut pas assumer la responsabilité.

L'enjeu discursif et argumentatif de cet avertissement relève de l'image d'auteur qui se construit à travers cette petite note d'avertissement. Insistant sur l'authenticité du récit, sur l'exactitude des données, l'auteur semble assumer le rôle assigné aux jeunes intellectuels africains par Charles Béart et d'autres administrateurs coloniaux, rôle qui consiste à restituer « des récits mythiques et légendes africaines »<sup>1000</sup>, ou à livrer, par le roman, « une évocation authentique de l'Afrique traditionnelle, et un témoignage irrécusable »<sup>1001</sup> sur leur pays natal. Ce rôle est investi d'un sens symbolique important depuis la première heure de la colonisation.

Dans son ouvrage *Les Littératures d'Afrique noire d'expression française* (1976), Robert Cornevin montre comment le conte africain est révélé comme objet de curiosité et de recherche.<sup>1002</sup> Les littératures orales, accumulées par les jeunes intellectuels africains, sont évaluées à l'aune des critères empruntés à la science de l'ethnologie. Au-delà de considérations esthétiques, les contes africains ou les « témoignages » romancés sont examinés principalement pour le savoir qu'ils véhiculent sur l'Afrique rurale et traditionnelle en voie de disparition. Voici ce que dit François-Victor Equilbecq – administrateur colonial, l'un des pionniers de la recherche sur la littérature orale africaine – dans un ouvrage publié en 1828 :

Il est bon d'enregistrer sans retard des traditions qui ne sont pas encore tout à fait dénaturées dans les pays déjà islamisés et qui, dans les régions encore intactes, ont conservé ou – peu s'en faut – leur pureté. Ces traditions sont les suprêmes vestiges des croyances primitives de la race noire et, à ce titre, méritent d'être sauvées de l'oubli.<sup>1003</sup>

---

<sup>1000</sup> Charles Béart, « À propos d'une littérature indigène d'expression française », *Dakar-Jeunes*, 18 June 1942.

<sup>1001</sup> Voir la préface de Robert Delavignette à *Karim. Roman sénégalais* d'Ousmane Socé, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1948 [1935].

<sup>1002</sup> Robert Cornevin, *Les Littératures d'Afrique noire d'expression française*, Paris, PUF, 1976. Le devoir de mémoire et de transmission était confié à des personnes qualifiées comme les griots en Afrique de l'Ouest. Sur cette question voir par exemple chez Sory Camara, *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, 1992.

<sup>1003</sup> François-Victor Equilbecq, *Contes indigènes de l'Ouest africain*, Paris, Leroux, 1913, p. 16. Cité dans Robert Cornevin, *Les Littératures d'Afrique noire*, p. 60.

A l'instar de Cornevin, on voit comment ces collections de littératures orales, accompagnant des travaux d'ethnologues, présentent l'Afrique sous un jour nouveau, largement revalorisé. Parmi les administrateurs et missionnaires passionnés qui collectent pendant leur séjour en Afrique des contes africains<sup>1004</sup>, Robert Cornevin relève en particulier le nom de François-Victor Equilbecq, précédemment cité. Ce dernier a établi « un bilan et une synthèse, [et a] défini une véritable méthodologie de la littérature orale. »<sup>1005</sup> Les jeunes intellectuels africains, à l'exemple de Birago Diop<sup>1006</sup> ou Djibril Tamsir Niane<sup>1007</sup>, s'inscrivent dans le modèle qui s'impose progressivement chez les écrivains européens ou africains.<sup>1008</sup> Ces jeunes intellectuels s'investissent ainsi dans la littérature pour réhabiliter l'histoire et la culture africaine. Empruntant un discours ethnographique, d'autres Africains se proposent de présenter par le roman, à l'exemple de *Karim. Roman sénégalais* d'Ousmane Socé (1935), « l'organisation et la conception africaines de la vie de tous les jours, (...) au sein de collectivités relativement réduites et dont le village paraît constituer le lieu spécifique. »<sup>1009</sup>

C'est à la lumière de cette tradition littéraire coloniale qu'il faut lire et comprendre l'avertissement que l'auteur présente d'entrée de jeu à titre d'épigraphe. Tenir des propos « *subversifs* » présuppose l'existence d'un ordre établi, de valeurs reçues que ces mêmes propos menacent de saper. Si l'auteur ressent le besoin d'avertir ses lecteurs du non-conformisme des personnages, c'est que ceux-ci, qui affichent normalement un respect rigoureux des principes moraux (« *opinions puritaines* ») ne répondent pas toujours à ce qui est attendu d'eux. À travers l'avertissement de l'auteur se formule un métadiscours littéraire porteur d'un message en filigrane : ce ne sont pas seulement les personnages qui sortent des sentiers battus, mais l'ensemble du roman qui transmet leur histoire.

---

<sup>1004</sup> Tels, par exemple, le baron Roger (*Fables sénégalaises recueillies de l'ouolof et mises en vers français avec des notes sur la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les mœurs des habitants*, 1828), le lieutenant Lanrezac, le gouverneur Henri Gaden, le Dr. Béranger-Féraud, le R.P Trilles et autres. Robert Cornevin propose un compte rendu détaillé sur le recueillement des littératures orales en Afrique à partir du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1005</sup> Robert Cornevin, *Littératures d'Afrique noire.*, p. 58.

<sup>1006</sup> Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.

<sup>1007</sup> Djibril Tamsir Niane, *Soundjata et l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

<sup>1008</sup> Parmi eux, notons le nom de l'abbé Boilat, d'origine sénégalaise, qui publie en 1853 *Les Esquisses sénégalaises*. Sur l'abbé Boila, voir l'article de Bernard Mouralis, « les Esquisses sénégalaises de l'abbé Boila », dans : *L'Illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007. p. 27-48.

<sup>1009</sup> Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1976, p. 182.

### 3.3. INTERTITRES

#### *Chapitre premier*

*au cours duquel le lecteur apprendra le voyage tumultueux du héros, prodrome inquiétant à ses vacances aventurières.*

*Le lecteur sera également informé des vicissitudes matrimoniales à la suite desquelles le nommé Niam, personnage peu recommandable, en vint à charger sans scrupule ni vergogne un tout jeune garçon, presque un bébé, d'une expédition périlleuse dans un pays inconnu sinon hostile.*

#### *Chapitre II*

*Grâce auquel le lecteur, s'il est patient, pourra faire la connaissance des habitants de Kala, de leurs mœurs et même de leurs aspirations fort pacifiques, quoique un peu modernistes – ce qui est bien la preuve que le progrès peut se faire dans la paix.*

*Le lecteur apprendra aussi les aventures moins picaresques que sentimentales traversées par le héros parmi les naturels de ce pays étrange.*

#### *Chapitre III*

*Au cours duquel le lecteur aura l'impression de connaître enfin le dénouement de ce récit.*

*Impression – malheureusement – fallacieuse.*

#### *Chapitre IV*

*Au cours duquel le lecteur apprendra enfin, en non sans certain soulagement, le vrai dénouement de cette histoire. Déroulement qui, en dépit de ce qu'il a semblé jusqu'ici, n'était déjà trop prévisible.*

*Quelques recommandations afin d'empêcher toute équivoque ou tout malentendu : Si le lecteur est bon père de famille, au lieu de s'offusquer de certaines réflexions, au reste sujettes à caution, qu'il considère plutôt le caractère fictif de ces événements et se souviennent que l'auteur a déjà dégagé sa responsabilité.*

*S'il est démocrate du genre libéral, qu'il ne prenne pas ombrage de la formule : « À nous la liberté ! », cri de détresse, de désespoir même, poussé par le héros pour se masquer l'infortune de son exil.<sup>1010</sup>*

À lire les intertitres d'un seul trait, on est frappé de la différence entre la figure de l'éditeur qui se dessine à travers le texte éditorial de la quatrième de couverture et celle de l'auteur qu'on devine entre les lignes des intertitres. L'éditeur livre au lecteur tous les détails de l'histoire, alors que l'auteur s'efforce d'embrouiller le message, de leurrer et déstabiliser le lecteur. De cette première différence découle une seconde : l'éditeur se rapporte à l'histoire alors que l'auteur s'intéresse à la narration, ou plutôt à la manière dont elle est appréhendée par le lecteur. Si l'éditeur, en d'autres termes, se soucie uniquement de présenter le fil de l'histoire, l'auteur privilégie l'impact de cette histoire sur le lecteur. Les analyses suivantes s'intéressent donc à la dimension pragmatique, fonctionnelle, des intertitres : qui parlent à qui et dans quel but ?

<sup>1010</sup> Mongo Beti, *Mission Terminée*, p. 11, 35, 155, 199.

### 3.3.1. DISTRIBUTION DES RÔLES

*Chapitre premier/II/III/IV au cours/grâce au/duquel le lecteur apprendra/pourra faire la connaissance/aura l'impression de connaître/apprendra enfin...*

Assigner au lecteur le rôle d'« *apprendre* » ou de « *connaître* », c'est assumer le rôle d'un auteur qui veut instruire son lecteur, l'informer, afin que celui-ci ne s'égaré pas dans le dédale de l'intrigue. Cette image d'auteur est compatible avec le rôle que les auteurs en général assignent souvent aux intertitres : ponctuer le texte d'informations pour éclairer sa lecture.<sup>1011</sup> « Tout cet appareil titulaire concourt à l'efficacité du texte, lui assurant une cohérence et une lisibilité. »<sup>1012</sup> Pourtant, dans les intertitres qui nous concernent, cette image d'un « guide des égarés » est rapidement démentie.

L'intertitre du chapitre III, par exemple, est particulièrement vertigineux. « *L'impression fallacieuse* » signifie qu'alors que le lecteur pensait connaître enfin le dénouement, en fait, il n'en est rien. Mais pourquoi l'auteur se croit-il obligé de prévenir ainsi son lecteur au lieu de le laisser découvrir le développement de l'histoire par lui-même au vu notamment du fait, constaté plus haut, que le suspense et les rebondissements de l'intrigue sont constitutifs du plaisir de lire ?

À regarder de plus près, l'auteur n'anticipe pas sur l'évolution de l'histoire mais sur l'effet que celle-ci va produire sur son lecteur. Ne rajoutant aucune information précise sur l'histoire, l'énoncé renvoie plutôt à l'image de son énonciateur, celle d'un auteur qui atteste plus ou moins explicitement de ses compétences narratologiques à créer un suspense, à surprendre son lecteur, au risque justement de détruire le suspense et l'effet de surprise. Ce passage d'un niveau énonciatif à un autre engendre des tensions entre les attentes du lecteur non pas vis-à-vis du texte mais par rapport aux compétences artistiques de son auteur (il est attendu de ce dernier de *montrer* ces compétences par le travail de l'écriture, non pas de les *dire*). C'est en fait ce jeu paradoxal d'attentes et de réactions qui est destiné à piquer la curiosité du lecteur et l'inciter à aller jusqu'au bout de l'œuvre.

### 3.3.2. IRONIE ET PARADOXE DU MENTEUR

L'auteur du quatrième intertitre dit vouloir « *empêcher toute équivoque ou tout malentendu.* » Il dit une chose et en fait une autre. L'énoncé qui suit sème la

<sup>1011</sup> Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée* 36, 2008, p. 47–56.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 48.

confusion et provoque un malentendu. Quand l'auteur enjoint au lecteur de se souvenir que « *l'auteur a déjà dégagé sa responsabilité* », il le renvoie à l'épigraphe. Or, l'épigraphe, rappelons-le, a assuré l'authenticité de l'histoire. Pourquoi maintenant l'auteur propose-t-il au lecteur de « *considérer le caractère fictif de l'histoire* » ? Qui doit-on croire ? L'auteur de l'épigraphe ou l'auteur de l'intertitre ? Du coup, le texte jette le doute sur la crédibilité de son auteur. L'épi-texte donne de lui deux images contradictoires : la première est celle d'un garant de la véracité de l'histoire, la deuxième est celle d'un auteur livré à son imagination. Dans l'épigraphe, l'auteur engage sa responsabilité en se posant comme témoin fidèle des « *opinions* » émises par les personnages ; dans la suite, il revendique sa liberté d'auteur d'un texte de fiction.

### 3.3.3. PARODIE DU GENRE

On ressent la tension entre la description euphorique de l'aventure du héros sur la quatrième de couverture, et celle, beaucoup plus inquiétante, des intertitres.

Une image d'auteur se dessine à travers les différents modalisateurs axiologiques. La formule qui présente l'envoyé en mission comme « *un jeune garçon, presque un bébé* », les locutions qui décrivent sa mission comme « *voyage tumultueux* », « *prodrome inquiétant* », ou encore « *expédition périlleuse* », ainsi que celle qui caractérise sa destination comme « *un pays inconnu sinon hostile* », semblent imiter le scénario d'un roman picaresque. Pourtant, avec la prolifération des adjectifs, l'amplification dramatique qui en découle semble parodier le genre théâtral. Ainsi, l'image de l'auteur se précise à deux niveaux différents. À l'image du conteur picaresque au premier niveau se greffe celle du conteur parodique.

On n'est pas obligé de relever l'effet comique des intertitres pour constater la longue tradition littéraire dans laquelle ils inscrivent le texte. Gérard Genette restitue cette tradition dans le chapitre de son ouvrage *Seuils*, cité plus haut, intitulé « Intertitres ».<sup>1013</sup> Il rappelle les intertitres du *Roman de Renart* dont les premières mises en recueil datent du XVIII<sup>e</sup> siècle (« *Première aventure : comment Renart*

<sup>1013</sup> Il s'agit d'une « tradition plus récente [que la grande tradition classique des divisions numérotées] et plus populaire, d'initiative apparemment médiévale, qui recourt à une intitulation thématique (...), peut-être parodiée des textes sérieux des historiens et des philosophes ou théologiens. Ce sont les intertitres descriptifs en forme de propositions complétives : 'comment...', 'Où l'on voit...', 'qui raconte...' (sous-entendu : 'chapitre...') ». (Gérard Genette, *Seuils*, p. 276.)

*emporta de nuit les bacons d'Ysengrin* »<sup>1014</sup>). Genette rappelle Rabelais mais, selon lui, « ce sont les picaresques espagnols qui inaugurent, dans le *Quichotte* chez Servantes, un modèle fortement ludique et humoristique<sup>1015</sup> dont l'épanouissement le plus spectaculaire (...) est chez Fielding, et particulièrement dans *Tom Jones*. » On constate, au passage, la dimension intertextuelle qui pourrait relier les intertitres dans *Mission terminée* de Mongo Beti à ceux de *Tom Jones* d'Henri Fielding. On peut évoquer à titre d'exemple le « *Chapitre V Matière grave où le lecteur ne trouvera guère le mot pour rire, si ce n'est peut-être aux dépens de l'auteur* », le « *Chapitre VI moins instructifs et moins ennuyeux peut-être que le précédent* », ou le « *Chapitre VII Sujet de surprise pour le lecteur.* »<sup>1016</sup>

Et si, dans *Mission terminée*, le lecteur du premier intertitre est invité à lire le texte comme un scénario picaresque, l'auteur le réoriente dans le deuxième intertitre. Tout en confirmant l'hypothèse du picaresque, il s'inscrit dans une autre tradition littéraire, celle de la littérature sentimentale. L'auteur produit ici un métadiscours littéraire et invite le lecteur à doubler l'exercice de déchiffrement : saisir l'histoire et évaluer les points de convergences/divergences avec son image préalable.

Un autre aspect de cette parodie du genre littéraire relève de l'image que l'auteur attribue au village de Kala et à ses habitants auprès desquels vont se dérouler les aventures du héros. Les *Cinq semaines en ballon* (1863) de Jule Verne (« *Expédition périlleuse* ») se croisent avec *Au cœur des ténèbres* (1902) de Joseph Conrad (« *un pays inconnu sinon hostile* »). Celui qui incarne à présent le rôle d'un Docteur Samuel Fergusson et de celui d'un Charles Marlow, est un jeune garçon africain qui part à l'aventure auprès des sauvages (« *les naturels de ce pays étrange* »), aventure jusqu'alors réservée aux Européens.

Même l'identité culturelle des habitants de Kala est brouillée. En effet, les « *aspirations fort pacifiques, quoique un peu modernistes* », qui leur sont attribuées remettent en question leur image d'hommes sauvages. « *Pacifiques* » neutralise les

<sup>1014</sup> Cité chez Gérard Genette, *Ibid.*, p. 277.

<sup>1015</sup> Genette donne l'exemple de quelques intertitres : « Que lira celui qui lira », « qui traite de choses touchant à cette histoire et non d'aucune autre ». (*ibid.*, p. 277.)

<sup>1016</sup> Henri Fielding, *Histoire de Tom Jones, ou l'enfant trouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 77, p. 79, et p. 81. Des intertitres spectaculaires comme par exemple « Chapter vi. — By comparing which with the former, the reader may possibly correct some abuse which he hath formerly been guilty of in the application of the word love. » ou « Chapter i. — Showing what is to be deemed plagiarism in a modern author, and what is to be considered as lawful prize. » ont été curieusement écartés de l'édition française.

risques de ce « voyage périlleux » auprès de ces *homines salvatici*. « Modernistes » est aux antipodes de l'image primitiviste de ces « naturels ».

Ce n'est pas tout. L'énoncé « *ce qui est bien la preuve que le progrès peut se faire dans la paix* » implique un rapport de causalité entre les aspirations pacifiques et modernistes des habitants de Kala au progrès, perçu, en l'occurrence, comme processus social (« *le progrès peut se faire...* »). On a pourtant du mal à comprendre si ce sont les aspirations pacifiques et modernistes de la population de Kala qui ont permis de déclencher « *dans la paix* » un processus de progrès ; ou bien si c'est le processus de progrès, appliqué par des méthodes pacifiques, qui a donné lieu à l'avènement d'une population paysanne pacifique et moderniste. Dans le premier cas, le narrateur met en évidence un caractère significatif de la société colonisée, dans le second, l'accent est mis sur la politique de la colonisation à laquelle il assigne tacitement un modèle de conduite. Dans les deux cas, l'argumentation repose sur la concordance entre deux valeurs sociales, le *progrès* et la *paix*. Valorisant le rapport interdépendant entre le *progrès* et la *paix*, l'auteur s'approprie une posture progressiste, dénonciatrice d'une politique coloniale de « pacification », voulant imposer le progrès par la violence.

Pour conclure, la nature polyphonique du discours, la mise en jeu de l'intertextualité, le recours à l'ironie et l'effet parodique qui se produit, le brouillement des messages, sèment la confusion entre plusieurs images d'auteur qui se multiplient par là-même, comme dans une boucle infinie. Quand l'auteur met les choses sens dessus dessous, le lecteur ne sait plus où donner de la tête. Il serait probablement plus incliné à épouser l'opinion de Balzac – selon laquelle « Les titres des livres sont souvent d'effrontés imposteurs. Qui n'a eu à maudire leurs mensongères annonces, et cet art de bateleur qui promet, pour ainsi dire, sur l'enseigne d'un ouvrage ce que l'on ne trouvera pas dedans » – que de s'aligner sur l'opinion de Jean Giono établissant un rapport cohérent entre le titre du roman et son contenu : « Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre. »<sup>1017</sup>

<sup>1017</sup> J'emprunte cette citation à la préface de Claude Lachet à l'ouvrage dont il est l'éditeur *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, CEDIC, 2000.

### 3.4. PROLOGUE

Parmi les interactions qui se jouent à l'intérieur du texte narratif, on relève l'identité de deux *Je* : le *Je*-protagoniste de Medza enfant, qui vit les événements tels qu'ils se produisent ici et maintenant, et le *Je*-narrateur de Medza adulte, qui présente l'histoire sous forme d'autobiographie fictionnelle en se projetant à partir de son propre présent dans son passé d'adolescent. La construction de l'ethos discursif du *Je*-protagoniste ainsi que de celui du *Je*-narrateur participent d'une démarche argumentative dont il est impossible d'évaluer la nature et le fonctionnement sans prendre en considération la dimension d'autobiographie fictionnelle dans laquelle l'argumentation se déploie. Le prologue du roman nous offre quelques indices révélateurs présentés sous forme d'interrogations.

*Pourquoi est-ce de cette histoire que le souvenir reflue vers moi comme une marée, sans répit, aux jours de cafard autant qu'à ceux d'exaltation ? Pourquoi s'accommode-t-elle de tout cela : l'enthousiasme romantique, la nostalgie et la médiocrité ?  
Pourquoi ?...*

L'histoire que le narrateur se propose de narrer s'impose à lui, elle le pénètre « *comme une marée, sans répit* ». D'emblée, les questions posées par le *Je*-narrateur, Medza adulte, se donnent à lire comme la justification de l'énonciation de son histoire. La deuxième question (« *pourquoi s'accommode-t-elle de tout cela : ...* »), complémentaire, s'interroge sur la manière d'interpréter ce phénomène d'un passé qui rattrape le narrateur, qui l'obsède, ainsi que sur le genre discursif à partir duquel ce passé s'exprime. Se posant comme quelqu'un qui réfléchit, le narrateur est aussi susceptible de métaréflexion. Ayant une perception de sa propre réflexion, le narrateur double son image de quelqu'un qui s'interroge de celle d'un homme qui se livre à l'autocritique. Si « *l'enthousiasme romantique* » peut donner un relief axiologique positif à son acte de parole, le narrateur n'exclut pas la possibilité qu'il peut s'agir aussi d'un élan nostalgique, qui atteste plutôt d'un esprit « *médiocre* », banal. À un autre niveau, la triple répétition de la question « *pourquoi* » renvoie à un esprit hésitant, tourmenté.

*Je n'y peux rien. Tandis que tous mes souvenirs se désagrègent, se liquéfient et finalement s'estompent au soleil de mon âge adulte, comme bloc de glace au vrai soleil du ciel, c'est cette aventure d'adolescent, elle seule, qui tient tête à la déroute avec l'obstination des héros, remplit les vides laissés par la désertion de*



*mon passé, m'envahit, m'imprègne. Pourquoi ? A-t-elle une signification que je n'ai pas réussi à déchiffrer ? Je n'en sais rien.*

Cette séquence accorde une signification particulière à l'histoire et à son énonciation. Il n'est plus question d'un souvenir qui surgit de la conscience de façon non contrôlée. Ce souvenir efface tous les autres ; l'homme parlant ne se résume qu'à lui seul. Il l'incarne car ce souvenir d'enfance et son narrateur-énonciateur ne font qu'un, au détriment des autres souvenirs qui constituent son histoire de vie, son identité. Le caractère obsédant du passé, sa manière de s'imposer à l'esprit de façon répétée et incoercible, donne l'impression que sa relation est destinée à rendre intelligible, comme dans une thérapie psychologique, un jugement passionnel, voire pathologique, du narrateur sur lui-même.

*Mais vous qui avez parcouru le même chemin que moi ; vous qui avez accompli le même voyage, la même équipée à quelques rivières près ; vous dont les pieds nus ont foulé la même poussière de latérite, comment ce lambeau, loqueteux déjà, de notre commune jeunesse, ce jalon rouillé et vermoulu de notre commune route n'éveillerait-il pas en vous quelque écho familial, telle la voix d'un ami d'enfance longtemps oublié, la romance préférée d'une mère, entendue des années après sa mort ?*

Le *Je*-narrateur (Medza adulte), qui se propose de mettre en scène le discours du *Je*-protagoniste (Medza adolescent), s'adresse à un narrataire, figuré explicitement, à qui il veut transmettre sa propre vision des choses. À travers le discours du narrateur se dessine donc sa propre image ainsi que celle de son narrataire.

On apprend conséquemment que cet « *aventure d'adolescent* » n'est pas complètement extraordinaire : d'autres, à l'image du narrataire, ont vécu les mêmes expériences. Le lecteur peut en déduire que le ou les narrataires appartiennent au même groupe d'âge que le narrateur, ou bien qu'ils ont traversé le même parcours quand ils avaient le même âge que lui. Le souvenir d'enfance du narrateur se référerait à une expérience générationnelle, un phénomène culturel qui dépasse le cas particulier du narrateur. Le lecteur pourrait à ce stade activer le scénario d'un rite de passage ou d'initiation, au vu du voyage accompli dans un décor africain à travers rivières et latérites.

Le paratexte (le nom de la maison d'éditions, du lieu de publication, affichés sur la couverture...) et l'épi-texte (« Afrique noire, littéraire rose ») destinent le roman à un lectorat français, alors que l'épilogue adresse le texte aux homologues africains du narrateur. La relation de l'histoire par le *Je*-narrateur apparaît de fait

comme une manière de recommencer l'aventure avec, à son côté, le narrataire (et le lecteur) comme compagnons de route. Une stratégie narrative est en train de s'élaborer. Grâce à l'image détaillée, par le narrateur, de la figure du narrataire, « le Français-qui-lit-les-romans, c'est-à-dire en définitive le bourgeois », peut endosser plus facilement un masque, un costume, pour utiliser les termes de Walker Gibson.<sup>1018</sup> Drapé de son costume, le lecteur saurait mieux s'identifier aux expériences du narrateur ainsi que s'adapter au rôle que lui assigne, à l'autre bout de la chaîne de la communication littéraire, l'auteur : la figure du narrataire, et derrière elle, celle du lecteur, sont sollicitées par le narrateur pour tirer de son récit la signification que lui-même n'a pas réussi jusque-là à dégager.<sup>1019</sup>

Pour conclure, l'ethos du *Je*-protagoniste – Medza adolescent – se construit à l'aide du discours du *Je*-narrateur – Medza adulte. L'image de Medza adolescent est en fait constitutive de l'image de Medza adulte. Ensemble ils participent d'une démarche argumentative particulière : faire entrer le lecteur dans un jeu littéraire qui consiste à attribuer une signification à la vie du narrateur, la signification même qui lui a échappé.

La distanciation que cette démarche implique, entre Medza adulte et Medza jeune homme, suggère en filigrane l'aspect illusoire d'un réel que le narrateur restitue de mémoire. Ce procédé littéraire insiste en fait non pas sur le réel mais sur l'idée que le narrateur s'en fait. Qui plus est, il présente la construction de l'identité comme un artefact de discours que le narrateur mobilise dans son argumentation. Il est intéressant, dans cette perspective, que l'image (spéculaire) que le narrateur donne du protagoniste s'organise dans les différentes étapes de son séjour à Kala à travers les interactions qu'il entretient avec d'autres personnages. La question qui se pose est de savoir comment ces interactions participent de la construction du sens de la vie du narrateur ainsi qu'à sa manière particulière de construire son identité/subjectivité/individualité propre et celle des personnages qui l'entourent.

---

<sup>1018</sup> Walker Gibson, « Authors, Speakers, and Mock readers » dans: Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

<sup>1019</sup> Walker Gibson définit un « mauvais livre » comme un livre dont le lecteur y découvre une figure de lecteur implicite avec laquelle il ne s'identifie pas ou refuse de s'identifier. « Authors, Speakers, and Mock readers », p. 5.

### 3.5. ANALYSE DU TEXTE NARRATIF

Il convient de souligner d'entrée de jeu les deux axes constitutifs du récit : l'axe thématique et l'axe énonciatif.

1/ l'axe thématique. Le récit se développe à travers trois thèmes complémentaires. Le premier est lié à son évènement déclencheur : le héros, Jean-Marie Medza, part au village de Kala pour accomplir une mission au nom de sa communauté : repérer l'épouse Niam et la ramener à son mari.

Le deuxième thème se développe autour de l'amitié que le héros, une fois arrivé au village, noue avec son cousin et les amis de celui-ci, une amitié qui permet au héros de découvrir la vie villageoise. Cette amitié confronte le héros à son identité sexuelle – les filles qui jusqu'à ce moment jouaient un rôle secondaire dans sa vie d'écolier, commencent à prendre de l'importance pour lui. Sous la pression de ses nouveaux amis, Jean-Marie Medza se pose des questions sur son idéal féminin, sur l'amour, les relations de couple et l'intimité sexuelle. Il finit par tomber amoureux d'une fille du village et par l'épouser.

Le troisième thème se rattache à ses visites organisées par son oncle Mama. Ces visites nocturnes d'abord, chez les vieux du village, puis diurnes, chez les jeunes, permettent aux villageois de faire connaissance avec leur hôte qui leur raconte sa vie de lycéen et de citoyen.

2/ l'axe énonciatif. Le récit se déploie sous le regard rétrospectif du *Je*-narrateur. L'image du *Je*-protagoniste, le jeune Medza, se construit dans les interactions constitutives de sa mission à Kala. Ces interactions se manifestent, d'un côté, par un discours direct : le *Je*-narrateur rapporte, de mémoire, les dialogues échangés, plusieurs années auparavant, entre le *Je*-protagoniste et les autres personnages. Ces dialogues apparaissent dans le texte entre guillemets, sous forme de citations. Mais l'image du *Je*-protagoniste est également construite dans un autre registre de discours élaboré par un *Je*-narrateur qui accompagne les interactions de commentaires et d'interprétations. L'image qu'il donne du *Je*-protagoniste relève d'un discours de type descriptif et explicatif effectué du point de vue du présent de la narration.

Les analyses textuelles s'attacheront à dégager les différentes voix sociales qui traversent *Je*-narrateur, Medza adulte, en constituant son identité sociale ainsi que

celle projetée sur d'autres personnages. Différentes voix sociales produisent plusieurs points de vue dont la confrontation permet de mettre en question l'identité du groupe ainsi que celle des individus ou, plus précisément, la manière dont l'une interagit avec l'autre.

Les analyses textuelles se proposent de révéler la tension principale qui se fait jour entre deux voix contradictoires. D'une part, la voix individuelle de Jean-Marie Medza s'affirme dans des commentaires sous forme de monologue à la première personne, en opposition avec les habitants du village de Kala sur lesquels il projette l'image d'une société monolithique, soudée autour d'une identité collective traditionnelle. D'autre part, l'image que Medza construit des habitants de Kala est démentie par la voix de ces derniers. L'image qui se construit dans leurs discours renvoie à une population qui a soif de progrès et de modernité – à travers ses différentes manifestations telles que l'individualisme et le capitalisme, la méritocratie et la division du travail – et que les institutions traditionnelles éloignent de la source du progrès et de la modernité.

### **3.5.1. JOUTE ORATOIRE (1) – L'INVENTION DES BONS SAUVAGES**

L'événement déclencheur du récit est l'échec scolaire de Medza qui a été recalé à l'oral de son baccalauréat. Le narrateur insiste sur l'intention qu'il avait de rentrer dans son village pour y préparer la deuxième session trois mois plus tard. Il rentre mais son projet de préparer l'examen suivant ne se réalise pas. À peine arrivé, on lui demande de repartir chercher la mariée disparue de Niam dans un village de la brousse (Kala). Medza refuse. Il entre dans une négociation avec Niam, soutenu par l'oncle de Medza et Bikoloko le patriarche, et avec, comme public, les autres habitants du village.

#### **3.5.1.1. MEDZA**

*Durant le discours du patriarche, mon esprit avait travaillé et tout à coup je découvris, dans l'arsenal de ma dialectique cartésienne, un argument qui, me semblait-il, ne pourrait manquer de faire mouche, de me faire triompher du féroce ennemi, de la même façon qu'une balle explosive abat le fauve qui marche sur le chasseur – sauf que dans la situation, ce n'était pas moi le chasseur.<sup>1020</sup>*

---

<sup>1020</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 26.

Le narrateur dramatise une joute oratoire. L'énoncé « *durant le discours du patriarche, mon esprit avait travaillé et tout à coup je découvris (...)* » met en scène un individu qui se trouve dans une situation angoissante et qui doit réfléchir rapidement pour s'en sortir. « *L'arsenal de ma dialectique cartésienne* » implique un locuteur connaisseur des textes de Descartes, figure emblématique de la philosophie française et, on peut le supposer, de la philosophie en général, sur laquelle il s'appuie pour puiser une stratégie rhétorique. Medza se lance dans un dialogue raisonné à partir d'un savoir privilégié d'origine européenne. Celui-ci est présenté comme une arme qui doit avoir raison de l'adversaire. C'est le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident qui se dessine en filigrane. L'attribut ironique « *féroce ennemi* » augmente le caractère dramatique de la scène en insistant sur sa dimension éristique – la « *joute oratoire* » se présente comme une véritable discorde entre deux adversaires qui incarnent deux entités sociologiques opposées, l'Occident vs l'Afrique.

En même temps, pour décrire l'efficacité de son argumentation (« *argument [qui] ne pourrait manquer de faire mouche* »), le narrateur évoque un imaginaire situant le lecteur, cette fois-ci, en Afrique : il investit un scénario emprunté à l'univers des chasseurs. Medza amplifie l'effet dramatique de l'événement en comparant sa situation à celle d'un animal traqué. Mobilisant deux genres de discours, la philosophie et la chasse, le narrateur assume deux univers discursifs, européen et africain.

*Je sortis donc dans la cour avec l'intention bien précise d'user avant de faire éclater ma bombe, de tous les atouts oratoires connus de moi : les hésitations qui n'en sont pas, le suspense, l'ironie, le coup de théâtre.*<sup>1021</sup>

L'énoncé implique la conception d'une stratégie argumentative à deux étapes : le jeune Medza veut amollir son auditoire avant de l'anéantir par sa rhétorique (« *faire éclater ma bombe* »). L'image projetée est celle d'une personne familiarisée avec l'art oratoire et les secrets de la rhétorique, concernant notamment l'important rôle des figures de style (« *ironie* » « *suspension* ») ainsi que celui de la mise en scène de l'orateur : la théâtralisation lui permet de « faire impression » afin d'étayer son autorité.

*Ecoutez-moi bien hommes, déclarai-je. Je viens de passer un examen. Savez-vous ce que c'est que de préparer un examen et de le passer ? Non, n'est-ce pas ?*

<sup>1021</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 26.

*Imaginez-vous, hommes, une chose pire, plus terrible que de travailler dans une plantation avec une machette, du matin au soir...  
J'attendis un peu, avant de reprendre le fil de mon discours, heureux de l'impression respectueuse produite sur mon auditoire par cette comparaison adéquate.*<sup>1022</sup>

« *Ecoutez-moi bien hommes* » attire l'attention de l'auditoire et suggère l'importance du propos qui va être énoncé. Medza mobilise son identité de lycéen. Il compte sur la méconnaissance de l'auditoire à l'égard de l'établissement scolaire, méconnaissance dont résulte, en partie, l'aura qui entoure cet établissement. Les questions – « *savez-vous ce que c'est que de préparer un examen et de le passer ? Non, n'est-ce pas ?* » – ont pour objectif de mettre en évidence cette méconnaissance afin de créer un terrain d'entente entre le locuteur et l'auditoire. Une fois cette connivence établie, l'orateur se propose d'instruire l'auditoire mettant en place par là-même un rapport de force entre un homme cultivé et un peuple ignorant.

Pour instruire son auditoire, il utilise un argument par la comparaison. L'allusion au monde du travail agricole n'est pas gratuite : pour initier son auditoire à l'inconnu, il s'appuie sur l'univers culturel connu auquel appartient le public. Le recours au pathos (« *une chose pire...* », « *plus terrible que...* », « *du matin au soir* ») assure l'adhésion et l'identification des villageois avec la situation du narrateur. Pour faire admettre, enfin, la nécessité de rester au village, il fait reposer son argumentation sur le topos selon lequel un grand effort mérite repos. Après avoir commenté que l'astuce rhétorique – l'argument par la comparaison – a abouti au résultat escompté, Medza cite en discours direct la suite de son allocution.

*Après ce travail harassant, je viens me reposer parmi vous. Mais aussitôt, vous me demandez de faire un voyage, d'accomplir une mission. Remarquez bien que je ne refuse pas de le faire : vous m'avez assez dit, et je le crois, que cette femme était notre femme à tous – quoique la chose fût peu apparente – que cette affaire intéresse toute la tribu.*<sup>1023</sup>

Le « *mais* » argumentatif tend un piège à l'auditoire. Il insiste sur la contradiction entre un savoir doxique partagé à savoir qu'on laisse en paix quelqu'un qui vient d'exécuter un « *travail harassant* » – et la demande qu'on lui adresse « *d'accomplir une mission* ». Faire reconnaître à l'auditoire la contradiction dans laquelle il est désormais enfermé, c'est l'obliger à revenir sur sa demande.

<sup>1022</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 26.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 27.

« *Remarquez bien que je ne refuse pas de le faire* » consiste à augmenter la crédibilité et l'autorité de son discours. Son message implicite fait comprendre que Medza ne nie pas l'importance de la mission. Il donne de lui l'image d'un honnête homme prêt à servir l'intérêt commun si nécessaire. Construisant un ethos collectif (« *que cette femme était notre femme* »), il s'immisce dans le groupe pour exprimer sa solidarité avec lui en augmentant encore sa crédibilité.

Pourtant, Medza fait en réalité un dangereux pari. Il ne peut convaincre l'auditoire qu'à condition que celui-ci accorde plus d'importance à une valeur sociale – la protection du droit de l'individu de se reposer après un travail harassant – qu'à une autre – la défense d'une règle morale et sociale selon laquelle une femme mariée doit toujours rester auprès de son mari. Il établit donc une hiérarchie des valeurs qu'il demande aux autres de reconnaître et de partager.

Par la suite, Medza fait éclater sa « *bombe* » :

*Cependant, il est une chose que je n'ai pas encore très bien comprise : pourquoi moi plutôt qu'un autre ? Pourquoi ferais-je peur à des gens qui n'ont pas sourcillé devant de plus vieux que moi ? Quel pouvoir ai-je, moi ?...*<sup>1024</sup>

Adressant ces questions à l'auditoire, Medza voudrait le conduire à prendre conscience qu'il n'a aucun avantage par rapport à d'autres membres de la communauté ; que son jeune âge est, de surcroît, un défaut ; qu'il ne possède aucun pouvoir lui permettant de mener à bien une mission pareille. Medza veut jeter le discrédit sur ses compétences et faire savoir à l'auditoire qu'il se trompe de candidat, qu'il n'est pas, tout compte fait, le mieux placé pour accomplir la mission.

On constate une contradiction entre une image montrée, positive, construite sur la base d'un savoir acquis à l'école pour assurer l'autorité et la crédibilité du locuteur ; et une image dite, négative, celle d'un individu dépourvu de toute compétence et autorité. Celle-ci est construite par Medza pour persuader qu'il n'est pas la personne appropriée pour mener à bien la mission. Ainsi, la singularité et l'autorité qu'il revendique au départ, sont déniées par la suite. L'image change ainsi de valeur axiologique en fonction de la visée argumentative du discours.

Au vu de ce fil argumentatif, deux interlocuteurs sont érigés en adversaires. Le premier est un des oncles de Medza, le deuxième est Bikokolo, le patriarche de la tribu.

---

<sup>1024</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p 27.

### 3.5.1.2. UN DES ONCLES DE MEDZA

Pour miner l'argumentation de Medza et le forcer à partir en mission, l'oncle, d'abord, développe un argument qui consiste à rappeler à l'auditoire l'importance de la collectivité, qui prime sur l'intérêt personnel de ses membres :

*Ce garçon n'a peut-être rien compris à rien ; il n'a certainement rien compris. [...] Pourquoi voulez-vous qu'il comprenne forcément ? Je vous le demande. Songez donc, depuis qu'il ne vient parmi nous que par intermittence, depuis qu'il est à l'école, le miracle, ce serait bien plutôt qu'il soit encore à l'aise dans notre sagesse et dans nos coutumes. Au lieu de vous étonner, expliquez-lui donc. Voilà à quelque chose près ce que dit cet homme avisé.<sup>1025</sup>*

La disqualification de l'argumentation de Medza s'effectue par un argument *ad hominem*. L'oncle retourne l'ethos discursif (du lycéen) que Medza construit à l'appui de son argumentation contre Medza lui-même : il dévalorise l'ethos de jeune homme lettré, imbu de culture française, que Medza voyait comme un avantage. L'orateur établit un lien tacite avec son auditoire, les présentant comme les membres soudés de la même société traditionnelle, qui partagent les mêmes façons de voir et de penser. Par rapport à eux Medza, désigné à la troisième personne, apparaît comme un étranger : son instruction est perçue non comme un gain mais comme une déperdition, et qui plus est une source d'aliénation par rapport à la communauté. Ce sont alors tous les membres de cette communauté qui sont appelés à réintégrer en leur sein la brebis égarée : la parole de l'orateur se donne comme celle du groupe tout entier – « *expliquez-lui donc* ». L'argument avancé implicitement est le suivant : si Medza fréquentait moins l'école, il pourrait mieux comprendre « *notre sagesse* » et saurait reconnaître que la société traditionnelle à laquelle il appartient privilégie l'intérêt collectif au détriment de l'intérêt personnel. L'orateur renverse ainsi la hiérarchie des valeurs sur laquelle son neveu avait fondé toute son entreprise de persuasion, et sape l'argument qu'il croyait sans réplique.

La polémique entre les adversaires reproduit en fait la célèbre querelle – étudiée par Norbert Elias dans son ouvrage, cité plus haut, *La Société des individus* (1939) – entre ceux qui affirment que la société ne représente qu'un « moyen » dont la « fin » serait le bien-être de chaque individu ; et ceux qui affirment que l'individu est secondaire, que « le plus important », la véritable « fin » de la vie individuelle

<sup>1025</sup> Mongo Beti, *Mission terminée.*, p. 27.



serait d'assurer la perpétuation de la collectivité sociale dont l'individu constitue l'une des parties.<sup>1026</sup>

L'oncle se réclame donc des antiques traditions du village pour mettre en cause son neveu devant l'auditoire. Il flatte celui-ci par le rappel des coutumes et la sagesse que son neveu a perdues. Rappelant à l'auditoire son attachement aux vieilles traditions, l'oncle l'inclut dans une identité collective à partir de laquelle il est convié à prendre position dans le débat contradictoire. L'oncle oblige ainsi le public à reconnaître que Medza *doit* assumer ses responsabilités de membre de la communauté, et *doit* accepter, par conséquent, la demande de chercher l'épouse de Niam au nom des valeurs de la communauté. Le discours de Medza construit un auditoire composé de paysans et agriculteurs, alors que l'oncle en projette une image toute différente : celle de membres d'une société fondée sur le respect des traditions. L'oncle disqualifie ainsi l'argument de son neveu car ses prémisses ne sont plus entérinées par un auditoire dont l'image a changé d'un orateur à l'autre.

Enfin, l'identité familiale du locuteur rajoute de l'autorité à son discours. Il se donne en exemple à l'auditoire en utilisant un argument *a fortiori*. Si même lui, en tant qu'oncle de Medza, donne la priorité à l'intérêt de la tribu au détriment de celui de son neveu, c'est que cet intérêt a une valeur sociale supérieure à toute autre, fût-ce la solidarité attendue entre membres d'une même famille.

L'oncle sape ainsi le discours de Medza fondé sur son ethos discursif d'écolier ainsi que sur la valeur sociale qu'il promeut – le droit au repos de l'individu. La formation scolaire de Medza est ainsi présentée tantôt sous un jour défavorable : elle a séparé Medza de sa communauté, la mission est le passage obligé pour renouer avec elle ; tantôt sous un jour favorable comme le moyen pour Medza d'assurer la réussite de sa mission. En effet, le patriarche s'attache à expliquer à Medza que s'il a été choisi pour effectuer la mission, c'est qu'il est le plus compétent pour le faire en raison des talents acquis à l'école.

### 3.5.1.3. BIKOLOKO LE PATRIARCHE

*Bikokolo* entrepris alors de me conter, dans ce style tout en digressions, en dialogues monologués, en exclamations, qui lui valait un succès réputé dans les milieux de la palabre, une forte longue histoire tirée de notre mythologie. Il mêlait

<sup>1026</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991 [1939], p. 42.

*d'une façon très curieuse les notations réalistes à la légende, les constatations tirées de son expérience, et touchantes par la même, aux aphorismes primaires.*<sup>1027</sup>

Medza insiste à la fois sur le statut social du locuteur – le notable du village, le patriarche – ainsi que sur la manière dont ce statut social s'affirme dans le discours. Les compétences oratoires – le maniement des figures de style et de rhétorique (« ironie » « suspension ») – ont contribué à créer, dans le passage précédent, l'image du Medza lycéen. Les compétences oratoires (« digressions », « dialogues monologués », « exclamation ») permettent maintenant d'élaborer l'image du patriarche dont l'autorité, voire la réputation, sont validées non pas seulement par ce qu'il dit, mais aussi par la manière de le dire.

L'évocation de la « légende » fait partie d'une argumentation par l'analogie. Elle valide aussi la scénographie d'un « vieux sage », passeur et détenteur du savoir accumulé au cours des années, savoir qui remonte à un passé lointain, savoir qu'il mobilise dans son discours au présent et qui affirme, inversement, le statut de son énonciateur – passeur et détenteur du savoir, digne du nom de patriarche.

Le commentaire de Medza – « *Il [le patriarche] mêlait d'une façon très curieuse les notations réalistes à la légende, les constatations tirées de son expérience, et touchantes par la même, aux aphorismes primaires.* » – se propose d'attirer l'attention du narrataire sur un aspect particulier du discours du patriarche.

*Voici la légende réduite pour ainsi dire à sa plus simple expression : un homme, à son insu, parlait avec la voix du tonnerre ; quel ne fut pas son étonnement de se voir chargé un jour d'une mission semblable à celle qui m'incombait aujourd'hui ! Il se demanda notamment de quelle puissance surnaturelle il disposait pour réussir, lui, là où d'autres avait échoué.*<sup>1028</sup>

La légende reproduit le mythe selon lequel l'art oratoire, cette « puissance surnaturelle », est un don, un avantage rare et supérieur qui semble parfois inexplicable, trop grand, trop intense pour être acquis. La légende met aussi en abyme un principe méthodologique important sur lequel reposent mes analyses textuelles : la « voix » de l'homme affirme son rôle social ; son autorité se construit dans le discours en l'autorisant.

Les propos du Patriarche sont divisés en deux parties. La première partie joue un rôle séducteur :

<sup>1027</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 27-8.

<sup>1028</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 28.

*Fils, termina le patriarche, cette histoire-là, lorsqu'on la contera plus tard, après ma mort, c'est toi qui en sera le héros. Mais tu es un homme terrible ! Et tu parles aussi avec la voix du tonnerre. Et tu ne soupçonnes même pas ta puissance !*<sup>1029</sup>

Selon Bikokolo, la mission transformera celui qui l'accomplit en immortel. Il occupera dans la mémoire collective la place d'un héros épique, légendaire. Les affirmations formulées au sujet de Medza, et le ton exclamatif sur lequel elles sont énoncées, activent un scénario de révélation. En effet, le patriarche reproduit la scénographie d'un rite d'onction. Il se pose en prophète qui dévoile à l'élu son rôle social, son pouvoir. L'image de l'élu est renforcée par l'ignorance de son propre pouvoir : son humilité atteste de sa grandeur. Medza est ainsi pris dans un piège : plus il rejette le rôle qu'on lui assigne, plus il manifeste qu'il est le mieux placé pour le remplir.

La deuxième partie de la prophétie consiste à dévoiler à l'élu son pouvoir :

*Ta voix du tonnerre, sais-tu ce que c'est ? Tes diplômes, ton instruction, ta connaissance des choses des Blancs. Sais-tu ce que s'imaginent sérieusement ces bushmen de l'arrière-pays ? Qu'il te suffirait d'adresser une lettre écrite en français, de parler en français au chef de la subdivision la plus proche, pour faire mettre en prison qui tu voudrais... Voilà ce que s'imaginent ces péquenots chez lesquels nous t'envoyons.*<sup>1030</sup>

Le patriarche accorde aux « diplômes », l'« instruction », la « connaissance des choses des Blancs » une valeur symbolique qu'il met sur le compte des « bushmen de l'arrière-pays », sur les « péquenots », habitants du village de Kala. Le patriarche regroupe les « péquenots » autour d'une culture dont les croyances superstitieuses, primitives, accordent à la langue française, orale et écrite, la puissance magique d'un artifice de sorcier. « Parler en français », « adresser une lettre écrite en français » relèvent ainsi d'une argumentation par la peur. Elle est censée agir sur « les péquenots » qui, figés par la peur, libéreraient aussitôt l'épouse Niam. Le patriarche envisage la mission qu'il assigne à Medza à travers l'aspect utilitaire de son parcours scolaire.

Cette argumentation produit en filigrane un effet de hiérarchisation entre deux populations. Le patriarche qualifie les habitants de Kala de « péquenots » au vu de leur attitude envers la langue française – l'aspect apparemment mystique qu'ils

<sup>1029</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 28.

<sup>1030</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 28.

confèrent au français. N'accordant pas le même statut superstitieux à la langue française, le patriarche insinue la supériorité des habitants de son village par rapport aux « *bushmen* » de Kala.

L'évocation de la légende ne consiste qu'à offrir une apparence pompeuse à son argument de départ – « *ce n'est pas grave ce qu'on lui demande ; mais d'aller se montrer là-bas, d'aller faire peur à ces péquenots et ça sera tout...* ».<sup>1031</sup> L'argumentation par l'analogie permet au patriarche de hausser Medza au niveau d'un héros épique, de maximaliser la gloire acquise grâce à la mission, tout en minimisant le sacrifice exigé. Il présente à son adversaire Medza une proposition « gagnant-gagnant » pour tous les acteurs concernés, une proposition qui ne se refuse pas. Ainsi, le patriarche ne possède pas les lumières de la raison cartésienne et pourtant, il manie fort bien l'argumentation et parvient à réfuter les arguments du jeune Occidentalisé. Une fois de plus, les équations doxiques – l'émotion=nègre, raison=hellène – sont mises à l'épreuve et confrontées à l'échec.

Pour conclure, l'analyse argumentative qui précède met en évidence le paradoxe à partir duquel se développe le discours du patriarche. Celui-ci se réclame de la tradition pour hisser sur le trône un héros issu de la modernité occidentale. En même temps, il revendique la suprématie de la population de son village en rejetant, implicitement, tout lien avec cette modernité. Cette analyse argumentative a permis aussi de décortiquer la « *façon curieuse* » de discourir du patriarche et l'effet produit par son discours mêlant des « *notations réalistes* » (le parcours scolaire de Medez) à « *la légende* », des « *constatations tirées de son expérience* » (constitutives d'une rhétorique qui lui est propre), « *aux aphorismes primaires* » – la stéréotypie des « *péquenots* ».

### 3.5.2. PARTIR À L'AVENTURE...

La stratégie argumentative adoptée par Bikokolo porte ses fruits. Séduit, Medza fini par accepter la mission qui lui incombe.

*Mon intérêt avait crû à mesure que j'avais écouté le patriarche. Quoique je me demandasse si ses opinions sur les bushmen de Kala n'étaient pas un tantinet exagérées, et peut-être même à cause du fait que je me posais cette question, quelque chose s'éveillait en lui comme une vocation : l'amour de l'aventure. Mais*

<sup>1031</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 26.

*une aventure tout de même assez facile, parmi les populations naïves – ce qui est le souhait et même le vœu de tous les aventuriers, tant il est vrai que les aventuriers s’expliquent par la seule existence des naïfs, avec lesquels ils disparaîtront comme deux races jumelles dont l’une ne peut vivre sans l’autre. Mon imagination tournait à plein régime : le recalé au baccalauréat se muait en condottiere ou carbonaro ou je ne sais plus quel conquistador...Ah ! les conquistadores ! Je m’arrêtai définitivement sur cette belle race qui s’offrait ainsi à m’adopter. Quelle promotion !...*<sup>1032</sup>

Les analyses qui précèdent ont relevé plusieurs postures identitaires que les adversaires dans cette joute oratoire ont investies au bénéfice de leur argumentation. Medza s’est réclamé de son identité d’élève de l’école coloniale, son oncle a revêtu la voix de la tradition. Bikokolo assume pleinement son rôle de patriarche lui permettant d’immortaliser Medza en tant que futur héros populaire. Le discours du patriarche active en effet deux scénarios. Le premier, patent, renvoie à la littérature orale africaine, et plus particulièrement, au genre de l’épopée. À l’instar d’un Soundiata Keïta, les actions héroïques de Medza, un individu singularisé, exalteront les valeurs de sa civilisation et affirmeront sa suprématie, à la suite de quoi, il sera gravé dans la mémoire collective.

Pourtant, Medza est séduit par un autre scénario, latent. Celui-ci est suscité par la stéréotypie mise sur le compte des habitants de Kala. La dénomination axiologique péjorative « *péquenots* » englobe ceux-ci dans une identité collective au relent primitiviste. Bien qu’il reconnaisse le fondement factice, caricatural, du stéréotype (« *je me demandasse si ses opinions sur les bushmen de Kala n’étaient pas un tantinet exagérées* »), Medza ne reste pas indifférent à sa force évocatrice. Une tension se crée entre le rôle que Medza est censé jouer et celui avec lequel finalement il s’identifie.

Le patriarche, pour convaincre, s’appuie sur un imaginaire littéraire africain voulant activer, auprès de son interlocuteur, un scénario emprunté au genre de l’épopée. Revêtant le rôle d’un picaro, Medza s’inspire plutôt d’un imaginaire littéraire européen emprunté au roman colonial d’aventure. Celui-ci implique une certaine scénographie à laquelle Medza se soumet. Un sens symbolique est accordé aux éléments constitutifs de la scène : le village de Kala se situe désormais au fin fond du pays, loin de toute civilisation ; au vu des rôles distribués – populations naïves vs aventuriers – il ne reste au héros qu’à fixer le temps de l’aventure et à préciser le type d’aventurier qu’il préfère être. Le choix de se mettre dans la peau d’un conquistador n’est pas gratuit. Cette posture littéraire va de pair avec celle du bon

<sup>1032</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 29.

sauvage, figure mythique qui s'alimente de la rencontre avec la population amérindienne et des aventuriers espagnols, partis à la conquête de l'Amérique au XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>1033</sup>

Le jeune Medza s'est transformé en conquistador, la voix de Medza l'adulte commente, dans le présent, la nature de cette transformation. « *Tant il est vrai que les aventuriers s'expliquent par la seule existence des naïfs* » explique aussi bien l'activation, dans l'esprit du héros, d'un scénario littéraire colonial, que le modèle idéologique dans lequel il s'inscrit.

Les dénominations « *bushmen de l'arrière-pays* », « *péquenots* », « *population naïve* », forment un champ lexical réduisant les habitants de Kala à l'état de nature et de sauvagerie. Elles s'inscrivent dans un réseau de sens axiologique négatif permettant la construction d'un modèle antithétique. L'invention des « sauvages » d'Afrique ou d'Amériques, ces « *peuples sans histoire, sans écriture, sans religion, sans mœurs, sans police* »<sup>1034</sup>, pour évoquer de nouveau Michèle Duchet, s'avère être l'axe autour duquel se constitue dans l'esprit européen l'idée de sa supériorité relative par rapport aux Africains. Elle suppose un homme blanc sorti de l'état de nature pour passer à l'état civilisé, et un homme noir resté en l'état de nature.

La voix critique de Medza adulte relève de l'expression rétrospective d'un vœu pieux affirmant sa volonté de voir disparaître de la surface de la terre ce modèle antithétique idéologique et toute la tradition littéraire qui en découle (« *avec lesquels ils disparaîtront comme deux races jumelles dont l'une ne peut vivre sans l'autre.* »). Parallèlement, l'identité du jeune Medza est celle d'un lecteur assidu de romans, un véritable rat de bibliothèque. La passion manifeste envers les conquistadores (« *Ah ! Les conquistadores !* ») découle de la passion du héros pour la littérature – les romans qu'il lit constituent son réseau intertextuel, et plus largement, l'univers culturel à travers lequel il construit son identité.

---

<sup>1033</sup> On consultera sur cette question l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982. Sur le conquistador comme picaro, voir l'article d'Erik Camayd-Feixas, « From epic to picaresque. The colonial origins of the Latin American novel », dans J.R Garrido Ardila (ed.), *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 224-246.

<sup>1034</sup> Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.

### 3.5.3. DE LA SAUVAGERIE ET DU « BON SAUVAGE » : LA MISE EN ŒUVRE D'UNE STERÉOTOPIE

La stéréotypie de la sauvagerie, avec son réseau lexical et thématique, constitutive de l'identité collective des habitants de Kala telle qu'elle est construite dans le discours de Medza parcourt le roman comme un fil rouge. Pourtant, chaque fois qu'elle est investie dans le discours, elle renvoie à une image différente de son locuteur. L'altérité de Medza vis-à-vis des habitants de Kala s'affirme dans l'asymétrie qui s'établit dans le discours entre, d'une part, une identité de « bon sauvage », et d'autre part, une identité sociale opposée à celle-ci. Si, en d'autres termes, le narrateur attribue à ses hôtes de la forêt l'image du bon sauvage, ces représentations reviennent au narrateur par une image spéculaire qui l'inverse : dans son regard sur ces habitants « sauvages » de la forêt, Medza est tout ce qu'ils ne sont pas.

J'analyserai quatre séquences. L'analyse de la première – l'arrivée au pays des sauvages – montrera comment, sous l'influence du discours du patriarche, l'image préalable (« péquenots ») que Medza se fait des habitants de Kala, est confirmée lors de sa rencontre avec ceux-ci. L'analyse de la deuxième séquence montrera l'identité collective primitive que Medza met sur le compte des villageois, s'inscrivant dans un moule identitaire colonialiste, à l'image d'un Ernest Psichari. Une troisième analyse présentera la manière dont un discours primitiviste projette sur son énonciateur une image discursive d'ethnologue. Réitérant la stéréotypie du « bon sauvage », une quatrième configuration discursive permet au locuteur, Medza adulte, d'exprimer la voix d'un intellectuel engagé dans la cause de son peuple.

### 3.5.4. L'ARRIVÉE AU PAYS DES SAUVAGES

À califourchon sur son vélo, Medza contemple l'immense panorama ouvert à ses futurs exploits de conquistador, tel un Pizarro, ou en l'occurrence, un « Medzarro », qui se fraie un passage dans le pays si désiré de l'*eldorado*. Endosser le costume de lycéen avant celui de conquistador revient à habiller les habitants de Kala du costume du bon sauvage dont Medza se défait du même coup :

*C'est dans l'après-midi, aux environs de trois heures, que je parvins à Kala. (...) Le voyage à travers la forêt humide n'ayant pas manqué de refroidir considérablement mon ardeur (...) Dès l'abord, il me fut donné de vérifier à quel point le terme péquenot, utilisé le matin par Bikoloko le patriarche, s'appliquait aux gens de ce pays.*

*Juste à l'entrée du village se déroulait un spectacle saisissant non tant par son décor que par la rude sauvagerie qui en agitait tous les acteurs. (...) une vingtaine de grand gaillard, le torse et les jambes nus, se livraient à un sport dont Sparte même n'eût pas désavoué le caractère martial. (...) Il faisait très chaud.*<sup>1035</sup>

Dès son arrivée à Kala, le narrateur voit s'accomplir la prédiction du patriarche. Medza se pose comme spectateur face à un spectacle qui s'offre à lui à l'entrée du village. Il porte sur ce spectacle un jugement de valeur critique qui confirme son image préalable des habitants de Kala – les gens qu'il contemple sont en effet des « péquenots ». Medza propose au lecteur une certaine interprétation du comportement des habitants de Kala et, inversement, la description offerte au lecteur justifie son interprétation.

Pour ce faire, Medza reproduit les poncifs romantiques de l'Africain « bon sauvage » qui vit au plus près de la nature au moyen de notations physiques (« *la forêt humide* ») et climatiques (« *il faisait très chaud* »). Quand il évoque le cliché du « *torse et des jambes nus* », ce n'est pas seulement pour constater naïvement un fait, mais aussi pour confirmer, à l'instar du narrateur, qu'il s'agit bel et bien d'une activité relevant de la « *rude sauvagerie* ».

La stéréotypie de la sauvagerie est ainsi mise au service d'un locuteur qui veut englober les habitants de Kala dans une identité collective – celle d'un groupe de sauvages. Elle est constitutive d'une véritable rhétorique dont participent, entre autres, des métaphores faunesques qui établissent, implicitement, le lien intrinsèque qui lie l'homme et la nature : « *cette espèce de baobab humain qui lançait la boule...* »<sup>1036</sup>, « *la boule lancée par cette force d'orang-outang* »<sup>1037</sup>, ou encore « *tous les jeunes gens prirent le large à l'approche du rhinocéros vert, sauf Zambo qui, gambadant sur place, comme une antilope géante (...)* »<sup>1038</sup>

Le spectacle travaille l'esprit du spectateur :

*J'étais stupéfait, quoique j'eusse fini par me souvenir que vers l'époque de mes six ans on pratiquait aussi ce sport chez nous sur la route, mais sans aucun entrain, comme une survivance. À Kala, il était encore en pleine vitalité, à en juger par ce match. (...) Je n'eus aucune peine à savoir qu'il s'appelait Zambo, car à chacune de ses interventions, les clameurs des spectateurs ne scandaient que ce nom comme s'il avait été celui d'un dieu favorable au cours du siège de Troie.*<sup>1039</sup>

<sup>1035</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 37.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1037</sup> *Ibid.*

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 38.



Pour affirmer son altérité par rapport aux habitants de Kala, Medza reproduit en filigrane un scénario primitiviste. Le voyage qu'il effectue dans l'espace, sur son vélo, s'avère être aussi un voyage dans le temps. Dans cette perspective, son sentiment de « *stupéfaction* » est tributaire de l'impression de renouer avec ses ancêtres dans une rencontre inattendue, permettant de comprendre les racines de sa culture contemporaine (« *comme une survivance* »). La stupéfaction atteste en effet de la distance qui sépare un locuteur évolué d'un groupe primitif, resté dans le passé.

L'opposition entre la valeur axiologique méliorative « *pleine vitalité* » et celle de « *sans aucun entrain* » en insinue une autre : une culture africaine décadente, celle des citadins, s'oppose à une culture africaine vivante, celle des villageois. Le ton nostalgique, valorisant un passé perdu, transforme les habitants de Kala en « bons sauvages » dont les « modernes », à l'image de Medza, envient la naïveté qu'eux-mêmes ont déjà perdue.

Enfin, l'altérité du locuteur s'exprime dans l'usage des allusions et des métaphores. Elle s'exprime dans la différence constatée dans le discours entre un imaginaire africain faunesque attribué au « *bushmen* » (« *baobab humain* », « *force d'orang-outang* », « *l'approche du rhinocéros vert* », « *comme une antilope géante* ») et un imaginaire savant, emprunté à l'Antiquité grecque (« *comme s'il avait été celui d'un dieu favorable au cours du siège de Troie* », « *...dont Sparte même n'eût pas désavoué le caractère marial* ») et qui témoigne de la culture dont se réclame le locuteur.

Dans son ouvrage *Littérature africaine et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident* (2011), Bernard Mouralis étudie les principaux usages que les écrivains africains font des textes constituant la « bibliothèque antique. »<sup>1040</sup> Il rappelle, au sujet de l'écriture critique de Mongo Beti, comment l'usage rhétorique que celui-ci fait des littératures de l'Antiquité, « prend souvent la forme d'une sorte de prétérition, dans la mesure où l'écrivain montre qu'il connaît ces littératures tout en se refusant à aborder véritablement les contenus de celle-ci. »<sup>1041</sup> Mouralis relève une autre fonction rhétorique : la référence à la bibliothèque antique confère au discours

<sup>1040</sup> Bernard Mouralis, *Littérature africaine et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré champion, 2011, p. 12.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

un « certain climat de gravité et de solennité. »<sup>1042</sup> Elle permet de souligner, enfin, de façon plus ou moins explicite, que le trésor gréco-latin n'est pas l'apanage exclusif des Occidentaux.<sup>1043</sup>

La référence à la mythologie et à l'histoire grecque informe sur la culture générale de Medza. Les différents aspects de son encyclopédie personnelle, livrés au fur et à mesure de la narration, attestent de l'esprit curieux du narrateur, un esprit d'érudit. On remarque à la suite de l'observation de Bernard Mouralis que cette image renvoie en effet, à autre niveau argumentatif, à la manière dont un Africain s'approprié une culture qui *a priori* n'est pas censée être la sienne, mais qui constitue l'identité sociale qu'il construit dans son discours.

### 3.5.5. JEAN-MARIE...PSICHARI

*C'étaient tous de très jeunes gens et l'atmosphère était la meilleure, la plus réconfortante que de ma vie il m'ait été donné d'éprouver. Figurez-vous une soirée de jeunes paysans, de jeunes gens aussi libres que possibles, aussi peu soucieux de tenue, de bienséance qu'il est imaginable – et un peu ivres par-dessus le marché...*

*Et tout à coup, sur un ordre venu de je ne sais où, ils se mirent à danser l'assiko, cette danse, vous savez, qui n'était plus pratiquée que par les paysans de l'arrière brousse (...) J'étais de plus en plus dépaysé.*<sup>1044</sup>

Le narrateur ne dit pas à son narrataire que les habitants de Kala sont des « bons sauvages », il les montre comme tels dans son discours. Medza rassemble des éléments épars, fragmentaires, que le narrataire est prié (« *figurez-vous* ») de reconstruire en fonction du modèle culturel préexistant du « bon sauvage ». La scène ou plutôt le scénario que Medza décrit à son narrataire est donc nourri de représentations stéréotypées.

La Dénomination « *jeunes gens* » se réfère à l'âge des participants pour évoquer leur enthousiasme ; « *jeunes paysans* » situent le lecteur dans un milieu culturel bien précis. La réalité du monde paysan est enserrée dans une axiologie reproduisant, implicitement, un modèle antithétique : village vs ville, tradition vs modernité.

Les qualifications « *Aussi libres que possible, aussi peu soucieux de tenue, de bienséance qu'il est imaginable* » sont marquées positivement pour signifier le

<sup>1042</sup> Bernard Mouralis, *Littérature africaine et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, p. 12.

<sup>1043</sup> *Ibid.*

<sup>1044</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 49.

manque, le vide, qui caractérisent le monde civilisé. La parole emprunte des croyances préconçues à l'égard du comportement du « paysan » en fonction de l'influence de son milieu : 1/ les paysans sont des gens libres. 2/ la liberté du paysan s'exprime pas une absence de contraintes normatives, y compris celles qui concernent les codes vestimentaires. Ainsi, la formulation « *Aussi libres..., aussi peu...* » oppose le désenchantement de l'homme social à l'infini bonheur de l'homme naturel.

Dans l'énoncé « *Et tout à coup, sur un ordre venu de je ne sais où, ils se mirent à danser...* » la danse est présentée comme une activité innée au paysan que le discours transforme en homme-nature. Le paysan ne danse pas, il est plutôt dansé : dirigé par un instinct, il se donne à la danse d'une manière naturelle et spontanée.

« *J'étais de plus en plus dépaysé* » met en évidence l'altérité du locuteur par rapport à l'objet de son discours. Le terme « *dépaysé* » implique la présence d'un individu qui « change de décor, de milieu, d'habitudes » (Le Robert). « *De plus en plus* » accroît à la fois l'antinomie entre l'homme et le milieu inconnu où il se trouve et, par conséquent, le sentiment de malaise face à l'inconnu.<sup>1045</sup> Pourtant, en l'occurrence, il ne s'agit pas de malaise. Medza éprouve un grand attrait pour les habitants de la forêt. Le discours s'inscrit dans une idéologie colonialiste d'inspiration négrophile en faisant écho à la parole d'un Ernest Psichari qui, « perdu au centre de l'Afrique, est immédiatement conquis par le charme captivant d'un monde nouveau, qui est le monde primitif »<sup>1046</sup>, ou d'un Paul Gauguin ayant « besoin de [se] retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie... »<sup>1047</sup>

Dans la séquence suivante les traits du « bon sauvage » sont résumés de façon encore plus condensée :

*J'aurais donné tous les bachots du monde pour nager comme le Palmipède, danser comme Abraham le Désossé, avoir l'expérience sexuelle du jeune Petrus Fils-de-Dieu, lancer la sagaie comme Zambo, boire, manger, rire en sécurité, dans l'insouciance, sans me préoccuper de seconde session, ni de révisions, ni d'oraux.*<sup>1048</sup>

Pour manifester son mécontentement par rapport à sa vie d'écolier, Medza reproduit de nouveau l'équation antinomique sauvagerie ≠ civilisation. Assumant l'identité du civilisé (« *seconde session* », « *révisions* » « *oraux* ») connoté

<sup>1045</sup> Selon le Rober, le mot « *dépaysé* » désigne un « mal à l'aise, par changement de décor, de milieu, d'habitudes ».

<sup>1046</sup> Ernest Psichari, *Terre de soleil.*, Paris, Éditions Louis Conard, 1941, [1906]. p. IV.

<sup>1047</sup> Voir note 375.

<sup>1048</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 79.

négativement, il s'oppose au monde primitif qu'il embellit et idéalise. Là encore, Medza est traversé par une tradition discursive qui parcourt l'histoire des rapports entre l'Afrique et l'Occident. Pour dénoncer l'esclavage au siècle des Lumières, le poète Claude Louis Michel de Sacy s'inspire, lui aussi, du mythe du « bon sauvage » :

*Le Nègre n'est point tel que l'ont peint ses caprices  
Il auroit eu nos arts, s'il avoit eu nos vices  
Aussi brave que nous, mais moins industrieux  
Le fer a manqué seul à son bras généreux  
Son bien fut la santé, son code la nature  
Il vécut sans besoins, il mourut sans murmure  
Adorant sa compagne, & par elle adoré  
Heureux d'ignorer tout, heureux d'être ignoré :  
Son âme par degrés se seroit agrandie  
Si ton joug odieux ne l'eût pas avilie.<sup>1049</sup>*

Aimé Césaire fait de même au XX<sup>e</sup> siècle :

*Eia pour le Kaïlcédrat royal !  
Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé  
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré  
mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose  
ignorant des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose  
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde  
véritablement les fils aînés du monde  
poreux à tous les souffles du monde.<sup>1050</sup>*

### 3.5.6. JEAN-MARIE...LÉVY-BRUHL

Medza accorde une place importante à la narration des visites qu'il rend aux habitants du village.<sup>1051</sup> Ces visites lucratives, organisées par l'oncle Mama, attirent un grand monde :

*L'affluence tenait du prodige et, faute de place dans la case, des auditeurs restaient massés devant la porte ; une brève discussion s'institua comme la séance allait s'ouvrir. L'assistance du dehors l'emportant de loin en nombre, pourquoi ne pas tenir la réunion dans la cour ? On transporta donc dans la cour les quelques meubles dont on disposait. Ce n'est pas sans regret que le maître de la céans*

<sup>1049</sup> Claude Louis Michel de Sacy, *L'esclavage des Américains et des Nègre*, 1775, p.10-11 Cité dans Léon François Hoffmann, *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973, p. 74.

<sup>1050</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 70.

<sup>1051</sup> « Peu à peu se formait en moi la conviction que ces menus événements [les visites] joueraient dans mon existence un rôle hors de proportion avec leur signification d'alors, qu'ils marqueraient comme un tournant de ma vie. Et je n'évoque pas seulement ceux qui s'étaient produits depuis mon arrivée, mais ceux qui allaient intervenir, car j'en étais certain, d'autres devaient se produire. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 67.)

*abandonna son feu, s'il faut en juger par le regard qu'il adressa à cet élément indispensable à son confort : ici, l'individu obéissait au groupe avec une complaisance qui n'eût pas manqué de surprendre Lévy-Bruhl lui-même.*<sup>1052</sup>

Le participe présent (« *l'emportant* ») et la forme interrogative (« *pourquoi ne pas tenir la réunion dans la cour ?* ») crée un effet de point de vue. La source énonciative n'est plus le narrateur. La question, qui se formule à la manière d'un discours indirect libre, est à attribuer aux gens qui discutent devant la porte de la maison dans laquelle commence bientôt la réunion. La question qui se pose ne se transforme pas en sujet de débat. D'ailleurs, la décision de déplacer la réunion de l'intérieur de la maison à l'extérieur n'a rien de choquant. On peut facilement imaginer un scénario selon lequel la séance devrait se dérouler à l'intérieur avec un certain nombre d'invités, mais l'effectif étant dépassé, la décision est prise, en toute logique, de tenir la séance dans la cour.

Le narrateur omet la logique organisatrice de la réunion (=un évènement public devait avoir lieu dans un endroit, l'endroit est trop petit pour accueillir le public, on déplace l'évènement dans un endroit plus grand) pour l'interpréter à l'aide d'un raisonnement axiomatique déduisant la conséquence – le déplacement de la réunion dans la cour – d'une proposition ayant le statut d'un postulat<sup>1053</sup> (effet produit par la force pragmatique de la déictique « *ici* ») : « *ici, l'individu obéissait au groupe.* »

On constate néanmoins que le texte, ou plutôt l'évènement qu'il décrit, résiste au postulat qui lui est imposé. Le texte ne suggère nulle part que le groupe impose l'obéissance à l'individu : ce qui est en jeu, c'est d'assurer la réussite de la réunion dont la satisfaction du public présent est une condition *sine qua non*. On constate aussi une contradiction entre la description « *ce n'est pas sans regret que le maître de céans abandonna son feu* » et l'énoncé postulant que l'individu « *obéissait avec complaisance.* »

Ces tensions entre l'image du groupe qui se construit dans le texte, et le jugement de valeur critique formulé à son égard, renvoie à un locuteur qui décrit une réalité à partir de certains préjugés. L'allusion à Lévy-Bruhl (1857-1939) n'est certes pas fortuite. Philosophe et sociologue français, Lévy-Bruhl a exercé une grande

<sup>1052</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 101.

<sup>1053</sup> Voir l'article « Dédution » dans Christian Plantin, *Dictionnaire de l'argumentation*, Paris, ENS, 2016, p. 182.

influence sur l'orientation des études anthropologiques et ethnologiques. Il insiste sur les dangers qu'il y aurait à vouloir comprendre la vie collective des peuples sans écriture à partir des conceptions « occidentales » préétablies. Voulant valoriser la singularité des cultures primitives, Lévy-Bruhl fait pourtant, d'une certaine façon, l'opposé de ce qu'il préconise. Il définit une « mentalité primitive », en la distinguant de la mentalité civilisée, et met en question l'universalité de la logique.<sup>1054</sup> Dès lors, tout ce qu'il voit chez les « primitifs » relève d'une logique qui leur est propre et dont les contraintes dérivent, entre autres, de la domination du groupe sur l'individu.

On voit une fois de plus comment l'ethos gère la relation entre ce que dit le sujet parlant et le fait même qu'il puisse le dire. Le discours dégage une certaine image de son énonciateur qui, inversement, donne de la crédibilité au discours qu'il énonce. Dans le cas qui nous concerne, c'est donc un ethos d'ethnologue que le narrateur construit et qui, en retour, lui confère le droit de faire des observations sur le rôle et la place de l'individu dans la société. Quand Medza interprète la dynamique sociale à partir de cette perspective-là, il adopte lui-même la position d'un observateur-ethnologue à l'image d'un Lévy-Bruhl, et, projette sur les paysans de Kala, par l'effet de l'opposition, l'image d'une population africaine, objet d'étude ethnologique.

### 3.5.7. MEDZA INTELLECTUEL ENGAGÉ

La séquence suivante est extraite de la fin du roman. Elle est présentée par Medza adulte à titre de conclusion de son histoire :

*Niam a retrouvé sa femme. Il ne m'a même pas remercié, celui-là ! (...) c'est certainement moi qui devrais lui savoir gré de ce voyage qui m'a permis, entre autres choses, de découvrir, au contact des péquenots de Kala, ces sortes de caricatures de l'Afrique colonisée, que le drame dont souffre notre peuple, c'est celui d'un homme laissé à lui-même dans un monde qui ne lui appartient pas, un monde qu'il n'a pas fait, un monde où il ne comprend rien. C'est le drame d'un homme sans direction intellectuelle, d'un homme marchant à l'aveuglette, la nuit dans un quelconque New-York hostile. Qui lui apprendra à ne traverser la 5<sup>e</sup> Avenue qu'aux passages cloutés ? Qui lui apprendra à déchiffrer le « Piétons, attendez » ? Qui lui apprendra à lire une carte de métro, à prendre les correspondances ?<sup>1055</sup>*

<sup>1054</sup> Lucien Lévy-Bruhl consacre trois livres à la spécificité de la mentalité primitive (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* 1910, *La Mentalité primitive* 1922 ; *L'Âme primitive* 1927).

<sup>1055</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 219.

L'énoncé « *découvrir, au contact des péquenots* » projette sur l'énonciateur le rôle de l'explorateur aventurier qu'il adopte avant son départ pour la mission. Cette image entre en tension avec l'ethos collectif qui se construit par l'emploi de l'adjectif possessif de la première personne du pluriel *notre*. Cet ethos collectif suggère que Medza et les « *péquenots* » partagent le même destin. Il annule par là-même toute prétention d'altérité supposée par la posture de l'explorateur. Le syntagme « *au contact des péquenots de Kala* » se réfère à la présentation des personnages dans l'histoire, alors que le commentaire « *ces sortes de caricatures de l'Afrique colonisée* » implique une position critique vis-à-vis de cette présentation. Il implique un recul critique que Medza prend aussi bien par rapport à son histoire qu'à sa narration. En effet, l'image de l'« *Africain colonisé* » prend un tour caricatural de l'aveu même du narrateur (« *des péquenots de Kala, ces sortes de caricatures...*») qui se pose dès lors comme caricaturiste. Autrement dit, Medza développe un métadiscours critique sur sa propre tendance à attribuer aux Africains colonisés une image déformée par une simplification excessive, calquée sur le stéréotype familier du « bon sauvage ».

Et pourtant, Medza reconstruit l'identité collective qu'il projette sur les « péquenots » à l'aide de l'image stéréotypée du « bon sauvage ». S'il s'appuie d'une part sur un défaut d'aptitude de l'habitant de l'Afrique rurale à la modernité, il renforce, d'autre part, l'ethos d'un narrateur africain étranger à la culture qu'il décrit. La personnalité qui se révèle à travers l'allusion à la Grande Pomme ressemble beaucoup plus à celle d'un « homme du monde » qu'à celle d'un « homme du pays ». L'« homme du monde » en tout cas n'est pas un « homme de nulle part ». Le malaise que le narrateur exprime devant le sort des Africains de la brousse procède d'un ethos d'intellectuel qui prend finalement conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps. Il renonce à sa position d'étranger et s'identifie avec la cause africaine qu'il définit dans son discours.

Pour conclure, ce chapitre a montré comment Medza construit l'identité collective des habitants de Kala à partir d'une image dite en s'appuyant sur le mythe du « bon sauvage ». Cette identité collective est dessinée à travers les thématiques

stéréotypées du paysage naturel<sup>1056</sup> et de l'esprit bon vivant, de la danse mais aussi de la paresse<sup>1057</sup> et de la nudité<sup>1058</sup> et de la débauche, de la naïveté d'un côté, et de la sagesse, voire de la réflexion philosophique de l'autre.<sup>1059</sup> Les analyses textuelles ont montré aussi qu'à travers l'image projetée sur les habitants de Kala se construit une image discursive du locuteur qui varie selon l'argumentation dont elle participe.

### 3.6. CHANGEMENTS DE VOIX, CHANGEMENT DE PERSPECTIVES : L'IDENTITÉ COLLECTIVE TRADITIONNELLE MISE EN QUESTION

Le présent chapitre oppose l'identité collective africaine préalable aux identités que les personnages romanesques construisent *de facto* dans leur discours. Quand on examine de près les voix sociales endossées par les personnages, l'identité des villageois s'avère en effet moins cohérente qu'on ne l'imagine à travers le stéréotype du « bon sauvage ».

#### 3.6.1. QUI A PEUR DE LA LANGUE FRANÇAISE ?

Je rappelle que pour convaincre Medza du succès de sa mission, Bikokolo le patriarche fonde son discours sur la sauvagerie présumée des bushmen de Kala. Figés de peur face à l'usage de la langue française, qui sort, comme un sortilège, de la bouche de Medza, ils rendront l'épouse Niam sans aucune contestation. La réalité s'avère éloignée des stéréotypes. Voici le discours que Zambo prononce en l'honneur de son cousin :

*Eh bien, le voici devant vous : contemplez-le à loisir. Il est né sur la route et il s'appelle Medza : c'est un nom de là-bas et peu importe qu'il vous semble*

<sup>1056</sup> Les exemples ne manquent pas. « Kala, étiré, avec ses cases coquettes et peu distantes les unes des autres, avec cette espèce d'avenue qui le traversait, avec toute cette immense forêt qui l'entourait et dans laquelle il semblait s'être creusé comme le lit d'un ruisseau au pied d'un précipice, me produisit une impression à la fois de sauvagerie et de sécurité, la même que l'on doit éprouver sur une île martelée de vagues et dont on sait pourtant qu'elle ne sera pas submergée. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 46.)

<sup>1057</sup> « Ce pays lui-même n'invitait-il pas à la paresse ? » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 73.)

<sup>1058</sup> Medza raconte comment, par pudeur, il se baignait dans la rivière avec un slip, alors que ses amis de Kala « étaient complètement nus » (*Ibid.*, p. 61). Le narrateur se démarque du groupe par la honte qu'il éprouve devant sa nudité. Derrière son embarras d'adolescent et la situation comique qui en résulte, l'action de se couvrir prend un sens symbolique : elle positionne le narrateur à l'écart des autres qui restent dans le même état d'innocence édenique d'avant la chute. Ce dernier exemple montre comment l'image du bon sauvage sert à faire valoir celle du narrateur.

<sup>1059</sup> « En général, quand nous discutons, je prenais plaisir à l'observer [Zambo], à étudier les différentes expressions de son visage. C'est que ce garçon était un cas : je n'ai jamais constaté un tel contraste entre la psychologie de quelqu'un et son aspect physique. D'une part la force, une force sauvage ; d'autre part, une douceur de caractère qui n'aurait pas été plus grande si mon cousin avait été un sage hindou rompu à tous les exercices par lesquels on se mortifie et s'applique à la sainteté parfaite. » (*Ibid.*, p. 72.)



*étrange. Voici donc mon cher cousin Medza. Vous pouvez toujours chercher à deux cents, trois cents, quatre cents, cinq cents kilomètres d'ici et à la ronde, je vous parie tout ce que vous voudrez que vous ne trouverez jamais un homme blanc ou noir aussi instruit que lui (...) Quand je vous disais que le sang qui coule dans mes veines est celui des nobles, des gens supérieurs.*  
 – Zambo, fils de Mama ! hurla-t-on en chœur.<sup>1060</sup>

Le discours se développe à travers un registre épideictique-laudatif. Pourtant, ce n'est pas véritablement Medza qui est l'objet de l'éloge, mais Zambo lui-même. Celui-ci se réclame de l'identité de son cousin pour affirmer et magnifier la sienne propre. Autrement dit, la gloire de son cousin est en fait la sienne propre.

Tout d'abord, Zambo évoque deux faits qui pourraient discréditer l'image impeccable qu'il attribue à son cousin. « *Il est né dans la route* » implique le fait que Medza n'est pas du village, il est étranger. « *Et peu importe qu'il vous semble étrange* » explicite que le nom du cousin et ses origines citadines n'enlèvent rien à leur lien de parenté. Zambo anticipe ainsi sur des contestations possibles afin de les neutraliser.

Glorifier son cousin c'est amplifier ses qualités. La singularité du cousin s'exprime dans le discours par l'expression hyperbolique de la distance. (« *Deux cents kilomètres, trois cents, quatre cents, cinq cents* »). La distance qui s'accroît graduellement consiste à produire un effet similaire sur l'auditoire : le nombre des kilomètres et l'adoration du cousin exhibé sont censés s'élever corolairement. Le déictique « *à la ronde* » confère à l'auditoire le rôle de foyer de la focalisation, en faisant de lui le nombril du monde. La singularité de Medza est d'autant plus grande qu'elle dépasse la ligne de la séparation raciale.

L'argumentation toute entière repose sur l'adhésion de l'auditoire à la valeur de la parenté. La noblesse de Medza relève en effet de sa communauté de sang. Zambo s'est déjà vanté de ses prouesses d'athlète, mais la charge de la preuve de sa noblesse pèse toujours sur lui. L'arrivée du cousin lui offre l'occasion de s'en prévaloir. Les réussites scolaires de Medza se transforment donc en lettres de noblesse que l'auditoire est convié à accorder à son cousin. L'efficacité du discours de Zambo relève de l'adhésion tacite de son auditoire non seulement au principe de la parenté mais aussi à l'importance symbolique qu'il est censé accorder à la réussite scolaire comme valeur sociale supérieure.

<sup>1060</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 47-48.

### 3.6.2. QUI A PEUR DE LA MÉRITOCRATIE ?

La stratégie argumentative semble réussir, comme l'atteste l'exclamation « *Zambo, fils de Mama !* » par laquelle le public réaffirme son adhésion aussi bien au discours qu'au principe de la parenté qui le sous-tend. Au vu de l'effet produit par son discours, Zambo surenchérit par une stratégie d'exagération :

– *Zambo, fils de Mama ! hurla-t-on en chœur.*  
 – *Lui-même en chair et en os ! répondit mon cousin en français. Regardez bien ce garçon, continua-t-il dans notre langue, c'est mon cher petit cousin. Il est entré à l'école dès sa tendre enfance et il n'en est jamais sorti. Il a reçu tous les diplômes que vos petites caboches peuvent s'imaginer sans compter les autres, c'est pour vous dire. Et quoiqu'il se trouve aujourd'hui sur les mêmes bancs que les fils des Blancs, rendez-vous compte ! Ces derniers eux-mêmes sont en train de se demander avec désespoir quelle sorte de diplôme ils lui décerneront prochainement. C'est qu'il a épuisé tout le stock dont ils disposaient. Pourtant, regardez-le bien, c'est un enfant.*<sup>1061</sup>

Les propos cités – « *lui-même en chair et en os !* » – et les propos citant – « *répondit mon cousin en français* » – renvoient l'énoncé au cadre de son énonciation. Utiliser une expression idiomatique en français montre l'importante symbolique accordée à la langue française par les habitants de Kala. Si dans l'énoncé précédent, les liens familiaux avec Medza, étoile montante, confirme, par l'argument de la parenté, la grandeur de son cousin, le recours à la langue française apporte une preuve supplémentaire de l'effectivité de ses liens. La parenté n'est nullement une abstraction théorique, elle s'applique *hic et nunc* dans la pratique du quotidien : la culture française à laquelle Medza est associée, appartient aussi – parenté oblige – à son cousin.

L'effet pathétique – étonnement et admiration – est produit par l'antinomie entre le très jeune âge de Medza et le nombre infini de diplômes qu'il a déjà obtenus. Aussi, la gloire de Medza s'accroît en proportion inverse de l'impossibilité des habitants de Kala à jamais l'égaliser. L'analyse argumentative dévoile ainsi la tension qui sous-tend la société villageoise de Kala. Sur le terrain social, la société est organisée d'après les institutions de la tradition. Sous la surface, bouillonne une société régie par des valeurs sociales de la modernité : derrière le discours de Zambo se dessine une hiérarchie sociale fondée sur le mérite individuel, démocratiquement reconnu par l'école et auquel, paradoxalement, les habitants de Kala n'ont pas accès.

<sup>1061</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 48.

Non seulement les habitants de Kala n'ont pas peur de la langue française, ils éprouvent aussi un grand intérêt à son égard. Comme Medza, ils aimeraient eux-aussi se l'approprier :

*J'étais pris d'assaut dès la matinée. Il y avait d'abord les jeunes garçons. Ils envahissaient la case de l'oncle Mama, chargés de livres, d'ardoises. Ils me demandaient de leur enseigner à lire, à écrire, à faire les quatre opérations, de leur expliquer les illustrations de leurs livres. Il y avait les hommes. Ils me faisaient rédiger leurs correspondances : chacun, depuis mon arrivée, s'était mis en tête de faire une commande dans un magasin d'Europe. Je devins écrivain public, j'écrivais du matin au soir, sous le regard intéressé et inlassablement curieux d'une foule de gens.<sup>1062</sup>*

Le déictique temporel « *dès la matinée* » suscite une idée d'urgence. La formule « *j'étais pris d'assaut* », et le verbe « *envahir* » établissent un champ lexical de guerre au vu duquel les verbes « *à lire, à écrire, à faire les quatre opérations, (...) expliquer les illustrations de leurs livres* » se présentent comme une liste de demande à satisfaire avant de rétablir le calme. Ce scénario métaphorique de la guerre suggère que les enfants sont conscients de l'enjeu que représente le séjour de Medza : celui-ci étant limité, il faut saisir l'opportunité pour combler leur désir d'apprendre. En définitive, les enfants ont soif de savoir, Medza représente pour eux une occasion de s'abreuver à cette source.

Quant aux adultes, le nombre de tâches qu'ils assignent à Medza donne l'impression qu'il a été attendu. Une fois arrivé on se précipite sur lui pour accomplir les tâches en sursis. Pour être « sans écriture », cette société n'aspire pas moins à l'écriture. Si les commandes partent dans les magasins d'Europe, c'est qu'il y a une nécessité issue d'une demande. Et si on envoie des lettres, c'est qu'elles ont des destinataires. Selon toute apparence, les gens sont illettrés non pas parce qu'ils veulent l'être mais pas parce ils y sont contraints à cause des structures et des institutions sociales qui régissent leur société. L'image qui se dégage du texte est celle d'une société en désir de la modernité dont elle est coupée.

### **3.6.3. LES VISITES NOCTURNES CHEZ LES GENS DE VILLAGES OU QUI A PEUR DE LA MODERNITÉ ?**

Madza est un objet de désir. Tout le monde veut l'inviter chez lui pour connaître le monde de la ville et les valeurs qui le soutiennent. Les questions que l'on

<sup>1062</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 115-16.

pose à Medza tournent autour de l'école, établissement profondément valorisé par les habitants de Kala. La séquence dialogale est divisée en trois tours. Une première étape de questions-réponses rapides est suivie d'un débat autour des compétences intellectuelles des élèves noirs vs blancs. La troisième étape est consacrée à un débat autour du programme scolaire, et un dernier débat s'interroge sur les possibilités professionnelles qu'il offre.

### 3.6.3.1. PREMIERE TOURNEE : PETITES QUESTIONS, REPONSES RAPIDES

- *Est-ce qu'il y a beaucoup d'enfants blancs dans votre école ? demandait la maîtresse de céans.*
- *Oui, répondais-je, il y en a beaucoup.*
- *Sont-ils plus nombreux que nous, fils ?*
- *Non, ils sont moins nombreux, beaucoup moins nombreux que nous.*
- *Comment sont-ils, fils ? dis-nous comment sont leurs enfants ?*
- *Oh ! ils sont comme tous les enfants du monde...*
- *Non ? juste comme tous les enfants ?*
- *Juste comme tous les autres enfants : querelleurs, turbulents, désobéissants.*
- *En en classe, demanda une forte voix d'homme, sont-ils plus intelligents que vous en classe ?*
- *Non, ils ne sont ni plus ni moins intelligents, ils sont tout juste comme nous.*
- *Ce que le professeur explique, demanda la même voix avec un accent d'étonnement, ce que le professeur explique, ils ne le comprennent donc pas plus rapidement que vous ?*
- *Non, ils ne comprennent juste aussi rapidement que nous.*
- *Tiens, fit la même voix sur le même ton, tiens, ça c'est curieux. Ils devraient pourtant comprendre plus rapidement que nous ?<sup>1063</sup>*

Les questions sont posées sur un rythme haletant exprimant l'esprit agité des locuteurs ayant enfin l'occasion de tirer au clair des questions embarrassantes. Ce qui hante leurs esprits est l'infériorité supposée des enfants noirs par rapports aux enfants blancs. Medza représente l'occasion de mettre la stéréotypie à l'épreuve. La force de la stéréotypie est si grande que les habitants de Kala ont du mal à accepter que les élèves noirs ne sont pas inférieurs aux élèves blancs. Les réponses rapides, plutôt sèches et informatives, de Medza impliquent un écart entre deux communautés discursives : celle des villageois de Kala s'organise autour de l'idée reçue, raciale, à l'égard de la supériorité blanche ; celle à laquelle appartient Medza renvoie (non sans susciter l'étonnement du lecteur) à un univers d'égalité dont l'axiome est que les enfants noirs et blancs sont dotés des mêmes compétences intellectuelles.

<sup>1063</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 81-2.

Bien évidemment, cette interaction prend une valeur argumentative importante au niveau de la communication littéraire entre le texte et son « lecteur-français-bourgeois-qui-lit-des-romans ». Si celui-ci est progressiste, l'idéologie sur laquelle repose les réponses de Medza confirme et valide celle du lecteur. Si le lecteur adhère toujours à quelques préjugés raciaux – ce qui est fort possible en cette année 1957 (date de la publication du roman) – il serait conduit, à l'instar des habitants de Kala, à les réviser.

### 3.6.3.2. JOUTE ORATOIRE (2)

Le problème, explique Medza, « *divisa un peu la case et provoqua quelques joutes oratoires dans lesquelles les femmes ne se montrèrent pas les moins acharnées.* » Deux voix sociales s'opposent. La première prend ses distances par rapport au lieu commun et s'étonne de la tendance générale à croire en la supériorité de la race blanche :

*Pourquoi donc ? Protesta une autre voix d'homme, pourquoi veut-tu qu'ils comprennent plus rapidement que nos enfants ? Ils ne sont pas bêtes, nos enfants ? Qu'est-ce que tu vas t'imaginer ?*<sup>1064</sup>

La tournure interrogative cherche à exprimer un sentiment d'étonnement. L'interlocuteur n'est pas appelé à répondre aux questions mais à admettre le présupposé sur lesquels elles reposent – les enfants noirs comprennent les choses aussi rapidement que les enfants blancs – ainsi que le constat formulé explicitement et en toutes lettres : « *ils ne sont pas bêtes, nos enfants* ».

Pour contester cet argument, « *l'autre voix* » apporte des preuves :

*Comment peux-tu parler ainsi ? Reprit l'autre voix. Il est normal que les enfants blancs comprennent plus rapidement que les enfants noirs. Parce qu'il s'agit des secrets de leurs ancêtres et non de ceux des nôtres, tu ne crois pas ? Les avions, les trains, les automobiles, les navires, est-ce que ce ne sont pas les Blancs qui les ont inventés ? Si l'on enseignait la sagesse des Noirs dans cette école, est-ce qu'il ne serait pas normal que les enfants noirs comprennent plus rapidement que les enfants blancs ?*<sup>1065</sup>

Se développant sur une logique raciale, l'argumentation repose sur l'existence de deux identités collectives étanches et opposées. Chacune des identités a une sagesse qui lui est propre et cette sagesse est héréditaire – il suffit d'être Blanc ou

<sup>1064</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 82.

<sup>1065</sup> *Ibid*, p. 82.

Noir pour disposer, respectivement, d'une sagesse ou d'une autre. Le fait d'être blanc donne automatiquement l'accès à la sagesse supposée être à l'origine de la modernité. Celle-ci est représentée par des moyens de transports – emblème de l'industrie occidentale, de la mondialisation et du capitalisme. Induisant que le seul fait d'être noir empêche l'accès à cette sagesse, force est de conclure, avec le locuteur, que les Noirs sont moins aptes à intégrer le savoir transmis à l'école, le savoir de la modernité. La logique raciale oriente la réflexion du locuteur qui prend le savoir pour un don inné, le patrimoine culturel pour une sagesse atavique.

Pour mettre en cause cette argumentation, il suffit à « l'autre voix » de donner un contre-exemple de Noirs qui ont mis la main sur le savoir des blancs, qui s'en servent et qui en profitent :

*Ecoutez-moi donc. (...) Tu parles des Noirs en songeant à nous. Sûr que nous, on est des zéros. Mais que dis-tu de tous les autres Noirs du monde entier ? Comment peux-tu croire que ces Noirs-là ne fabriquent pas des avions, des trains, des automobiles, etc. ?*<sup>1066</sup>

Redéfinissant le *nous* collectif en termes culturels plutôt que raciaux, le locuteur suggère une différenciation entre les Noirs. Cet argument, ébranlant la causalité entre appartenance raciale et accès au savoir, finit par convaincre l'adversaire.<sup>1067</sup> Encore faut-il insister que si cette « *argumentation provoqua un enthousiasme sans limites, à en juger par la rumeur qui l'accueillit* », c'est justement pour sa manière de battre en brèche les lieux communs raciaux fondés sur des assertions jusqu'ici consensuelles. Mais la stéréotypie du « bon sauvage » résiste, Medza ne lâche rien :

*J'avais été complètement dépassé par la discussion, ne m'étant jamais posé de telles questions auparavant. Cependant, j'eus envie de leur dire que ce n'était pas vrai, que les Noirs d'aucun pays du monde ne fabriquaient des avions. Mais je me retins : il m'aurait fallu en même temps leur expliquer trop de choses ; or, mon efficacité pédagogique étant au moins contestable, ils n'auraient sûrement pas compris et, surtout, ils auraient pu faire un complexe. Moi, je les préférais sans complexes. Je pensais du moins que la colonisation les affligeait déjà d'assez de complexes sans que la maladresse d'un des leurs y ajoutât encore. Cette concession à mon public, je ne la regrette pas, même aujourd'hui.*<sup>1068</sup>

<sup>1066</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 82.

<sup>1067</sup> « *Je crois bien que tu as raison. Oui, il me semble que tu as raison.* » (*Ibid.*, p. 83.)

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 83.

La séquence permet de dévoiler une tension constitutive du mythe du « bon sauvage » ainsi que les enjeux discursifs qui en découlent. Un sauvage ne peut jamais égaler véritablement un « civilisé » en sagesse et intelligence. Bien qu'il existe des philosophes « bons sauvages », et en effet, les « péquenots » de Kala manifestent des compétences intellectuelles qui « dépassent » parfois celle d'un civilisé, le rapport de force se maintient : les lacunes intellectuelles de ces *hominis silvaticus* sont tellement importantes qu'il est impossible de les combler car même si on essayait, « ils n'auraient sûrement pas compris. »

Le mythe du « bon sauvage » et la stéréotypie qui le constitue permet donc de mettre en place un dispositif discursif d'inégalité des forces. *Scientia potentia est*, savoir c'est pouvoir, et Medza veut le garder pour lui-même. L'argument du complexe lui permet de justifier son choix, de le *raisonner*. Pourtant, préférer son auditoire « sans complexes » c'est le vouloir à l'état pur, à l'état de nature. Medza n'avoue-t-il pas lui-même, que « *les complexes, n'est-ce pas la preuve d'une vie intérieure assez riche ?* »<sup>1069</sup> Ne pas vouloir ajouter au complexe d'infériorité infligé aux habitants de Kala par la colonisation, c'est refuser en fait de le résoudre afin de le dépasser. Ce faisant, Medza développe une identité d'intellectuel qui veut certes défendre l'intérêt de son public (« *Cette concession à mon public, je ne la regrette pas, même aujourd'hui.* ») mais qui en réalité le trahit. Tout compte fait, Medza nourrit ainsi le système colonial au lieu de contribuer à y mettre fin.<sup>1070</sup>

### 3.6.3.3. PROGRAMME SCOLAIRE ET AVENIR PROFESSIONNEL OU QUI A PEUR DU PROGRÈS ?

Le troisième sujet autour duquel tourne la soirée concerne le programme scolaire de l'école.

- « *Et qu'est-ce que les Blancs vous enseignent au juste ? demandait impitoyablement la maîtresse du céans.*
  - *Oh ! des tas de choses...*
  - *Dis-les-nous donc, fils.*
  - *Si je vous les disais, est-ce que vous comprendriez ?*
- Une rumeur de désappointement accueillit ma question. « Nom de Dieu, quelle gaffe je viens de faire ! Pensai-je » (...)*

<sup>1069</sup> Mongo Beti, *Mission terminée.*, p. 74.

<sup>1070</sup> Medza réitère à plusieurs reprises l'argument du « complexe » lui permettant de maintenir le rapport de force entre lui et les habitants de Kala : « *Je ne leur ai pourtant pas révélé – toujours pour ne pas provoquer la formation en eux de complexes – que les Américains lynchaient les Noirs dans la rue, sans autre raison que la pigmentation de leur peau.* » (*Ibid.*, p. 83.)

- « *Ecoute bien, fils, déclara un vieillard qui s'était levé et ponctuait de gestes apaisant son intervention. Ecoute, fils, raconte-nous quand même nous ne comprendrions pas, raconte-nous tout de même. Vois-tu, pour toi les Blancs ce sont les vrais, puisque tu comprends leur langue, mais nous qui ne comprenons pas leur langue, nous qui n'avons pas été à l'école, le Blanc, c'est toi fils, parce que toi seul peux nous expliquer tout ce que nous ne comprenons pas. Fais-le par amour pour nous, fils. Si tu refusais, nous aurions probablement manqué la seule chance que nous ayons jamais eue de pouvoir comprendre. Raconte-nous, fils...* »<sup>1071</sup>

*Je pensai : « très juste. » Ces gens avaient tous une irrésistible force de persuasion.*<sup>1072</sup>

La réplique de Medza – « *Si je vous les disais, est-ce que vous comprendriez ?* » – est tout à fait compatible avec l'image stéréotypée qu'il projette sur son auditoire. La réplique est en fait une contre-question rhétorique à laquelle l'auditoire est censé répondre par la négative. Son message explicite est le suivant : vous n'allez pas comprendre même si je vous explique donc ce n'est pas la peine d'expliquer. Néanmoins, la réplique s'avère être un lapsus révélateur des préjugés du locuteur, c'est lui qui suscite en effet la contestation du public (« *Une rumeur de désappointement accueille ma question* »).

Le vieillard assigne à Medza le rôle d'intermédiaire entre Blancs et Noirs. Une analyse fine de la « situation coloniale » se formule entre les lignes de son discours. Les tensions entre Noirs et Blancs ne s'accroissent pas à cause de l'infériorité présumée de l'homme noir. Elles relèvent plutôt des problèmes de communication liés à la langue. D'où la possibilité, grâce à Medza, non seulement de *comprendre* le cursus scolaire de l'école mais aussi les attentes, aussi injustes soient-elles, que les colonisateurs ont des colonisés. C'est pourquoi le « *vieillard* » qualifie Medza de « *blanc* ». La couleur de la peau n'est plus considérée comme un critère racial mais comme un statut social. Le « *vieillard* » met ainsi en cause le rapport de causalité qui fonde la logique coloniale : l'infériorité relative de l'homme noir relève d'un accès limité à des formes modernes de savoir et non pas de sa couleur de peau.

Enfin convaincu, Medza ne peut pas résister à la « *force de persuasion* » qui s'exerce sur lui. Pour le convaincre, le « *vieillard* » redéfinit le cadre de l'interaction. « *Fais-le par amour pour nous, fils* » met en relief des sentiments d'affinité qui sont censés exister entre l'orateur et son auditoire. Le « *vieillard* » incite Medza à l'action en faisant reposer celle-ci sur un sentiment d'empathie. Aussi, le vieillard hausse

<sup>1071</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 86.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 86.



Medza au rang d'un être singulier dont dépend l'avenir de la communauté (« *nous aurions probablement manqué la seule chance...* ») en activant chez lui un sentiment de responsabilité. Flatté par l'importance qu'on lui accorde, Medza ne peut refuser. Il se met à parler géographie en présentant d'abord New-York :

*« Eh bien, articulai-je, voilà. Ils nous enseignent...par exemple...la géographie. (...) » Et c'est ainsi que je me suis surpris à les entretenir de New York, une ville inconcevable, qui abritait plus de sept millions d'habitants, dont les maisons atteignaient jusqu'à soixante-quinze étages et plus de trois cents mètres de haut. (...) C'était tellement facile de décrire New-York – probablement parce que je n'avais jamais vu cette cité qu'au cinéma. Je ne tarissais plus ; je m'excitais, je me perdais dans les détails, je m'enivrais. J'imaginai mon auditoire électrisé, survolté. J'en fus pour mes frais. (...) Mais, chose vraiment étonnante et dont le souvenir n'a cessé de me tracasser, l'évocation de l'Amérique laissait ces gens frustrés froids comme marbre.<sup>1073</sup>*

Medza est sûr que la ville de New-York va susciter l'intérêt de son auditoire. Il croit pouvoir l'impressionner par le nombre des habitants, par les gratte-ciels. Mais le manque d'intérêt est d'autant plus voyant que les efforts rhétoriques investis pour le susciter sont grands (« *Je ne tarissais plus ; je m'excitais, je me perdais dans les détails, je m'enivrais.* ») Le narrateur insiste sur le décalage entre les attentes du discours et ses résultats. Mais pourquoi l'auditoire n'est-il pas séduit par son discours ? Est-ce parce qu'il n'est pas crédible, s'inspirant des films sur une ville et non pas d'expériences qu'il y a vécues ? N'a-t-il pas vu les mêmes films que Medza ? On peut supposer aussi que l'auditoire ignore l'importance symbolique de la ville de New-York, emblème de la civilisation américaine et, par conséquent, ne partage pas l'enthousiasme de Medza par rapport à la ville. On peut lancer davantage l'hypothèse que la distance qui sépare la civilisation américaine de la nature africaine se transforme en obstacle herméneutique.

Les choses s'éclaircissent quand Medza décide de changer de sujet et se met à parler de la Russie. Il parle des kolkhozes, du travail dans les champs, de la récolte, du principe du partage du profit « *suivant les besoins de chaque famille* ». Il évoque aussi « *les tracteurs, les sovkhoses, les communautés rurales, leur gestion, les résultats magnifiques, la production décuplée comparativement à celle de l'époque où chacun avait tout simplement son petit champ.* »<sup>1074</sup> Cette fois-ci, le résultat dépasse les

<sup>1073</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 87.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 88.

attentes de l'orateur (« *la salle explosa comme un feu d'artifice* », « *mon auditoire haletait* »<sup>1075</sup>).

*Et c'est alors qu'un homme, point vieux, déclara lentement :*  
 « *Dans le fond, ces gens-là nous ressemblent. Ils s'aiment les uns les autres et ils se tiennent les coudes. C'est tout à fait comme chez nous. Voyez ce que font nos femmes au moment des cultures : elles vont toutes un matin travailler chez l'une, puis un autre jour chez une autre, et ainsi de suite...Au fond, ces gens-là, euh !...comme les appelles-tu, fils ? Ah ! Oui ! Les Russes... les Russes nous ressemblent étrangement. Si seulement on nous donnait aussi un tracteur par clan, seulement un tracteur par clan, sûr que nous aussi on ferait bon travail, et peut-être que nous aussi on produirait dix fois plus qu'en ce moment. Seulement un tracteur par clan...mais voilà : qui nous donnera jamais un tracteur ?* »<sup>1076</sup>

Si l'auditoire reste indifférent à la vie newyorkaise – emblème d'une forme de modernité qui met à l'honneur le capitalisme et l'individualisme – il se reconnaît dans le communisme russe du kolkhoze – modèle concurrent d'une société qui dénonce le capitalisme et met en valeur le groupe au détriment de l'individu, tout en profitant des acquis du progrès et de la modernité. La comparaison qui s'établit entre le kolkhoze russe et son équivalent en Afrique met en cause la singularité des sociétés dites primitives dont les structures sociales sont censées être à l'opposé de celles des sociétés modernes. En effet, les habitants de Kala se réclament de leurs homologues russes dont ils envient la modernité industrielle. Vouloir un « *tracteur* » c'est faire appel à la modernité scientifique qui a permis son invention, c'est aussi vouloir participer au jeu de la mondialisation et de la consommation de masse. Dans cette perspective, « *...mais voilà : qui nous donnera jamais un tracteur ?* » exprime la frustration d'un agriculteur africain qui aspire à la modernité mais qui ne peut pas y accéder.

Le discours sur la solidarité (« *Ils s'aiment les uns les autres et ils se tiennent les coudes* ») dévoile un autre aspect de la société concernant sa structure patriarcale et l'oppression de la femme qui en résulte. La société décrite dans le discours n'inclut pas les femmes. Si solidarité il y a, elle relève d'une fraternité masculine. Les femmes ne partagent pas les privilèges des hommes et sont considérées comme des bêtes de somme que les hommes prêtent les uns aux autres pour s'entraider, au nom de leur fraternité.

<sup>1075</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 88.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

Cette séquence met ainsi en scène une tension qui déchire la société agricole de Kala. Elle est tiraillée entre, d'une part, une forte aspiration à la modernité, tout en étant dépendante, d'autre part, des structures sociales traditionnelles opposées au passage à la modernité, la structure traditionnelle de la société pèse sur l'individu en le privant de conditions propices à son épanouissement individuel.

### 3.6.3.4. DIVISION DU TRAVAIL OU QUI A PEUR DU CAPITALISME ?

*Frère dit l'homme qui ne devait donc pas être vieux, frère, quel genre de travail feras-tu après tes études ? Et en général, quel genre de travail font tous les jeunes gens qui sont à l'école avec toi ?<sup>1077</sup>*

Les rencontres avec Medza permettent aux habitants de Kala de s'exprimer au sujet de leurs besoins, de leurs aspirations, de satisfaire leur curiosité vis-à-vis de la vie urbaine, celle qui existe hors de leur monde régi par la tradition. On constate tout de même que la « voix » de la modernité traverse celle des différents locuteurs bien que la société dans laquelle ils vivent ne joue pas selon ses règles. Après avoir mis au clair la question des compétences intellectuelles des élèves noirs (égales à celles des élèves blancs) et le programme scolaire offert à l'école, vient le moment de questionner l'avenir professionnel de ses diplômés. S'interrogeant ainsi sur l'intégralité du cycle scolaire – la place de l'élève noir dans l'éducation coloniale, le cursus scolaire, la vie professionnelle à laquelle il aboutit – c'est bien comprendre le rôle primordial joué par l'école dans les sociétés modernes. À travers le dialogue avec leur hôte, les habitants de Kala explorent les différents aspects de la modernité – progrès et méritocratie, capitalisme, mondialisation... – dont l'école constitue l'infrastructure.

*Oui, qu'est-ce que je ferais après mes études ? Et mes études, elles-mêmes, 'jusqu'ou' iraient-elles ? Vous souvient-il, nous avons plusieurs fois envisagé des tas de carrières : médecin, professeur, avocat, etc., mais y croyions-nous ? (...)*  
*« Nous exercerons toutes les professions, répondis-je sans trop de conviction. Nous enseignerons dans des écoles comme celle où je suis... »<sup>1078</sup>*

La réponse de Medza révèle encore une tension constitutive de la « situation coloniale ». L'école ouvre aux jeunes africains l'horizon des possibles. Son rôle consiste à former ses élèves à la division du travail qui caractérise les sociétés

<sup>1077</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 102.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 103.

modernes. « *Répondis-je sans trop de conviction* » trahit pourtant l'écart qui existe entre la théorie et la pratique, car les professions libérales restent encore à l'époque coloniale la chasse gardée des Européens.

*C'est le chef qui parla ensuite :*

*« Vous ne serez donc pas des chefs comme moi ? »*

*(...)*

*« Oh ! Non », répondis-je avec un détachement d'étourdi.*

*Le chef parut ulcéré à l'ouïe de cette réponse, et comme si j'avais paru mépriser ses fonctions, il me demanda agressivement :*

*« Mais pourquoi donc ? Pourquoi pas ? Pourquoi, hein ?*

*– Chef, dis-je en riant, la chefferie est héréditaire, elle ne se donne pas à l'école.*

*(...)*

*C'est une femme qui parla alors, autant du moins que je puisse m'en souvenir aujourd'hui :*

*– Fils, dit-elle, concentrée le visage irrité, lorsque vous occuperez des fonctions comme ça, est-ce que vous gagnerez beaucoup d'argent ? Vous gagnerez beaucoup d'argent, n'est-ce pas ? »<sup>1079</sup>*

Deux voix sociales s'opposent l'une à l'autre. La voix du chef qui, par naïveté, inscrit le statut social qu'il exerce dans une logique moderne de la division du travail, et confond par là-même deux univers culturels étrangers l'un à l'autre. La voix du « chef » évoque donc le vieux monde des traditions alors que celle de la « femme » s'inscrit pleinement dans une logique de modernité. Dans l'énoncé – « *est-ce que vous gagnerez beaucoup d'argent ? Vous gagnerez beaucoup d'argent, n'est-ce pas ?* » – le ton interrogatif de la première question se transforme en ton plutôt assertif dans la deuxième. Ce changement de ton trahit la pensée préconçue de la femme selon laquelle des Africains diplômés font en effet beaucoup d'argent. Elle trahit aussi l'image d'une personne curieuse, voire passionnée, par l'argent et par la richesse. La femme prend la parole en fonction de cette curiosité.

*Est-ce une question à poser ? dit-on en chœur. Sûr qu'ils gagneront beaucoup d'argent. Tu penses bien qu'après tant d'années passées à l'école, ils ne vont pas se laisser prendre pour moins que rien – comme nous.<sup>1080</sup>*

De toute évidence, l'image que Medza projette sur son auditoire ne correspond pas à celle que l'auditoire se construit dans le discours. « *Dit-on en chœur* » renvoie l'énoncé qui suit à un locuteur collectif, à un « nous » parlant (« *comme nous* »). « *Est-ce une question à poser ?* » implique que la réponse va de soi, elle se rapporte à

<sup>1079</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 104.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 105.

une évidence qui se passe de justification. Cela a un grand impact sur l'image qui ressort de la société de Kala. L'auditoire en effet change d'images. Il n'est plus tellement séduit par la vie égalitaire dans le kolkhoze. Il semble maintenant beaucoup plus enclin à un *modus operandi* capitaliste qui suit la règle d'or de l'accumulation de l'argent par le travail. L'image de soi que l'auditoire construit dans son discours n'est donc pas en phase avec celle que Medza projette sur lui. Les valeurs de la modernité ne fondent peut-être pas l'univers quotidien des habitants, mais elles n'en sont pas moins constitutives de leur univers discursif. Le principe moderne de la méritocratie implique en effet la reconnaissance par l'école des mérites de ses élèves, mais il implique aussi la reconnaissance par la société, en l'occurrence, villageoise, du diplôme scolaire comme marqueur primordial des positions sociales et professionnelles.<sup>1081</sup>

Ce décalage d'images entre l'auditoire « réel » et l'auditoire tel que Medza l'imagine, est à la source du sentiment qui trouble son esprit, celui d'être perpétuellement « *trahi par la vie* », découvrant à chaque fois que la « réalité » s'avère être éloignée de l'image qu'il avait projetée sur elle.

*Décidément, pensai-je, voici la soirée des surprises. Moi qui avais préparé de jolies définitions, m'imaginant que cette séance ressemblerait à celle de la veille. Voilà qu'encore une fois, la vie me trahissait.*<sup>1082</sup>

Medza arrive au village en position de force : le civilisé vient au pays des sauvages pour semer la peur et libérer son Hélène. Or, il se retrouve face à une réalité inattendue. Les « *populations naïves* » ne sont pas aussi naïves qu'il l'imaginait, et cela d'autant plus que les rôles s'avèrent renversés : les dominés deviennent les dominants, et le dominant, le dominé, comme le montreront les analyses suivantes.

#### **3.6.4. L'ONCLE MAMA ET LE LIEN DE PARENTÉ**

Une idée reçue importante, souvent rattachée aux sociétés traditionnelles, concerne la parenté. Cette notion prend une place primordiale dans les études ethnologiques. La thèse d'État de Claude Lévy-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* (1948) constitue la pierre ethnologique de la création de l'école structuraliste. À partir de l'observation des sociétés traditionnelles, d'abord chez les

<sup>1081</sup> La reconnaissance des mérites des élèves par l'école est consécutive à la reconnaissance de l'école par la société. Sur cette question, je renvoie à l'ouvrage d'Élize Tenret, *L'École et la méritocratie. Représentations sociales et socialisation scolaire*, Paris, PUF, 2011.

<sup>1082</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 104-5.

aborigènes d’Australie, puis, dans la seconde partie de l’œuvre, celles de l’Asie du Sud, de la Chine et de l’Inde, Claude Lévy-Strauss s’efforce d’expliquer les fondements des liens sociaux dans les sociétés humaines. Réduisant l’individu à son rôle de *parent*, la thèse affirme la primauté du groupe sur l’individu.

La thèse de Jean-Marie Medza va à l’encontre de celle de Claude Lévy-Strauss. Medza a une opinion très claire par rapport à la parenté. Il la profère quand il regarde les photos accrochées au mur de la maison de son oncle :

*Devant ces photographies, je me perdis en conjectures sur le point de savoir quel genre de parenté, quelle quantité de sang commun pouvait me rapprocher de ces gens qui n’en finissaient pas. Au reste, j’avais depuis fort longtemps renoncé à dévider l’écheveau fort embrouillé des liens de parenté qui pouvaient m’unir aux gens. Il suffisait que l’on me dise : « Untel est ton cousin » ou « Untel est ton oncle » pour que je m’incline sans même chercher à comprendre.<sup>1083</sup>*

L’expression même de cette opinion met en cause le bienfondé de l’idée reçue : elle est la preuve qu’on ne peut pas généraliser le principe de la parenté à l’échelle de tous les Africains. Aussi, le fait de soutenir une telle idée progressiste renvoie au non-conformisme de son énonciateur et atteste de sa singularité revendiquée vis-à-vis du groupe.

Mais comment les « *péquenots* » de Kala voient les choses ? Mama, par exemple, accorde à la parenté une très grande importance. Le sujet de la parenté se pose au sein d’une discussion qu’il entame avec son neveu Medza :

*Un matin, j’étais entré par désœuvrement dans l’atelier de l’oncle Mama pour le regarder travailler. (...) dès mon entrée, l’oncle Mama salua ma présence – sans que je puisse me rappeler exactement les propos joyeux qu’il me tint. Il se tut un long moment, comme pour bien marquer la marge d’importance vitale qui séparait ces propos d’agrément de la leçon de haute philosophie qu’il allait m’administrer ensuite.<sup>1084</sup>*

Medza commente les propos de son oncle *a posteriori*. Cela ne diminue aucunement la qualité de son analyse discursive. Évaluant la valeur argumentative (« *comme pour bien marquer...* ») du silence (« *Il se tut un long moment* »), Medza se pose comme un interlocuteur sensible, attentif à toutes les subtilités énonciatives ainsi qu’à l’effet rhétorique qu’elles sont susceptibles de produire. La mise en scène de l’argumentation se développe à l’aide des dialogues que le narrateur présente en discours direct, ainsi que dans les commentaires qui les accompagnent.

<sup>1083</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 44.

<sup>1084</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 110.

*Il [Mama] s'arrêta de raboter, fixa sur moi un regard plein d'ironie et de curiosité, en même temps que d'extrême bienveillance ; il est loisible d'observer la même expression dans les yeux d'un examinateur vicieux qui pose au candidat une question difficile avec l'espoir qu'il n'y pourra répondre.*<sup>1085</sup>

Medza met en scène la mimique et le comportement corporel de l'oncle. Celui-ci essaie de plaire à son interlocuteur (un regard « *d'extrême bienveillance* »). Son regard dévoile en même temps un esprit qui s'interroge sur l'identité de son interlocuteur (« *regard plein d'ironie et de curiosité* ») car mieux connaître cette identité va lui permettre de bien réussir son tour de force argumentatif, volonté qui se démontre, enfin, dans son regard d'« *examineur vicieux* ».

Le but de l'oncle consiste d'abord à faire reconnaître à son neveu l'importance des liens de parenté. Le discours se développe à partir d'une tournure interrogative. L'oncle initie la discussion par une question : « *Fils, commença-t-il sans arrêter de promener son rabot sur une longue planche, fils, sais-tu ce que c'est que le sang ?* » La métaphore du sang est constitutive de l'importance symbolique accordée au principe de la parenté : le sang est aussi indispensable à la vie biologique de l'homme que la parenté, à la vie sociale de l'individu.

La réponse de Medza – « *Le sang est un liquide rouge qui coule dans nos veines...* » – nous offre, au passage, l'occasion d'insister une fois de plus sur la différence entre langue et langage/discours. Mentionnant les deux sens du mot, l'oncle met en évidence deux registres discursifs et les identités sociales auxquels ils se rapportent. Le même mot, compris dans son sens primaire, est renvoyé à un registre de discours scolaire, cultivé. Le deuxième sens, métaphorique, s'inscrit dans un discours populaire, culturellement contextualisé. Medza comprend la question de son oncle à travers le sens littéral du mot « sang », ce qui fait rire Mama :

*Il s'esclaffa ; puis, ayant hoché la tête, se remit à son rabot, me laissant dans ma stupéfaction. (...) au bout de quelques minutes de rabotage calme, l'oncle Mama se redressa.*

*« J'ai dit sang, bien sûr. Mais ce n'est pas à ce sang là que je songe. »*

*Un temps d'hésitation, puis :*

*« Oui, si tu veux, c'est à celui-là que je songeais, mais d'une autre façon que toi, de la façon qui nous est propre à nous qui n'avons pas été à l'école. »*<sup>1086</sup>

<sup>1085</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 111.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 112.

S'immisçant dans un « *nous, qui n'avons été à l'école* », l'oncle s'approprie une identité sociale, celle d'un membre, voire porte-parole, de son groupe culturel, et accorde une identité à son neveu, celle d'un étranger à cette culture. Par là-même, il établit un rapport de force entre quelqu'un qui possède le savoir et un autre qui l'ignore. Ce jeu de questions-réponses, qui encadre toute l'interaction, réaffirme, à chaque question, ce rapport de force. L'oncle reprend la question préliminaire (« *filz, sais-tu ce que c'est que le sang ?* ») en la nuancant au bénéfice de son neveu :

« *Sais-tu ce que c'est que la parenté ?* » Mais, avant que j'aie eu le temps de répondre, il déclara :

- « *Je vais te le dire. La parenté, c'est la communauté du sang.*
- *Ah, oui.* »<sup>1087</sup>

L'oncle n'attend pas la réponse de son neveu. La réponse de ce dernier à la question précédente suffit à l'oncle pour se faire une image de son neveu, celle donc d'un étranger qui ne connaît rien de la culture africaine traditionnelle. C'est en fonction de cette image-là que l'oncle élabore sa stratégie argumentative. Pourtant, insistons sur ce point, le narrataire (et le lecteur) sait que l'oncle projette sur son neveu une image erronée. Medza a une idée précise de ce qu'est la parenté, valeur sociale à laquelle il n'adhère pas. Au lieu de mettre les choses au clair, il « *entre dans le jeu* » en assumant l'image candide que son oncle projette sur lui.

Pour faire comprendre à son neveu ce qu'est la parenté, l'oncle maintient sa stratégie de questionnement :

« *Fils, lorsque tu t'es mis en route pour venir ici, à Kala, est-ce que l'idée ne t'est pas venue de suite que tu habiterais chez moi et non chez aucun autre homme ?* »

- *Si, oncle, bien sûr.*
- *Pourquoi ?*
- *Parce que...*
- (...) <sup>1088</sup>
- *Et bien, pourquoi ? Dis-le, petit neveu.*
- *Oh ! je ne sais pas...je ne sais plus...*
- *Tu ne sais plus ? Mais c'est à cause tout simplement de notre communauté de sang.*
- (...)
- « *De même, reprit-il, lorsque tu seras un fonctionnaire important, à la ville, si j'y viens à la ville, où irai-je loger ?*
- *Ben, chez moi, voyons.*
- *Pourquoi donc ?*

<sup>1087</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 112.

<sup>1088</sup> « *Je m'arrêtais net. J'avais failli lui répondre que c'est l'oncle Bikokolo qui m'avait suggéré l'idée de venir habiter chez lui. Mais maintenant que je commençais à entrer dans le jeu, j'avais flairé une embûche et je m'étais retenu juste au borde de la gaffe.* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 112.)



- *Communauté de sang oblige...*
- *Ah ! enfin, t'y voilà. Je savais bien que tu comprendrais cela.*<sup>1089</sup>

Les questions de l'oncle guident son neveu vers la réponse attendue. Quand Medza arrive enfin à la réponse désirée – « *Communauté de sang oblige...* » –, il valide par là-même le substrat idéologique sur lequel elle repose. Pris dans le jeu, Medza reconnaît, en apparence, l'importance d'envisager ses relations avec l'oncle à travers l'identité collective familiale/clanique qui les unit. Sa réception chez l'oncle et l'accueil hypothétique de l'oncle dans sa future maison luxueuse de fonctionnaire est donc une obligation indiquée par l'étiquette de la parenté. Et éviter l'étiquette n'est pas une possibilité envisageable.

*À croire qu'à ses yeux [Mama], tout se ramenait à la communauté du sang. Ce devait être pour lui la clé de toute science, le fin mot de tout mystère, la base de sa conception de l'univers, sa théorie d'Euclide, ou mieux, sa quatrième dimension. D'autres avaient inventé la relativité de l'univers, la géométrie à courbures positives et négatives, lui, avait trouvé ça : la communauté du sang, cosmogonie irremplaçable, irréfutable, incontestable.*<sup>1090</sup>

Medza présente la parenté comme une véritable sagesse dont son oncle est le théoricien. L'évocation des grandes théories marquant l'histoire de la science et de l'humanité affirme davantage encore la culture de Medza qui l'investit cette fois-ci pour mettre en face à face l'Occident et l'Afrique. Cette confrontation entre les deux entités sociologiques rappelle en filigrane la mouvance ethnologique du début du siècle voulant revaloriser la culture africaine face à l'Europe en soulignant sa singularité relative, fût-elle « inventée » par les ethnologues. L'image de Mama, théoricien de la sagesse africaine de la parenté, est ainsi calquée sur celle des « négrologues » pour parler comme Stanislas Spero Adotevi<sup>1091</sup>, comme Maurice Delafosse (*L'âme nègre* 1922) Léo Frobenius (*Histoire de la civilisation africaine* 1936), Placide Tempels (*La Philosophie bantoue* 1945), Marcel Griaule (*Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmelé* 1948), pour ne citer que ces noms. La dimension critique du discours relève de la fonction utilitaire que l'oncle retire de la stéréotypie de la parenté. La comparaison acquiert une dimension ironique qui tourne en dérision non seulement la sagesse que Medza attribue à Mama, mais aussi l'effort intellectuel de la théoriser fourni par de célèbres « négrologues » européens ou africains. Mama a

<sup>1089</sup> Mongo Beti, *Mission terminée.*, p. 112-113.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1091</sup> Je pense à son ouvrage *Négritude et Négrologues*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

recours à la tradition non pas pour mettre à l'honneur les relations familiales avec son neveu mais, au contraire, pour le manipuler, pour l'exploiter :

*Il soufflait maintenant, l'œil rivé à l'enclos où étaient parqués les jeunes moutons. Il reprit :*

- *Ainsi, ce troupeau, ta nouvelle fortune, qu'en feras-tu, neveu ? Hein ! peux-tu seulement me dire ce que tu en feras ?* «  
*Je pensais : « allons bon, avec cette nouvelle théorie de la communauté du sang que je viens d'adopter, me voilà contraint à l'altruisme intégral ou peu s'en faut. »*
- *« Eh bien, mon oncle, mais c'est très facile : je te le laisse. »*
- *Tu me le laisseras tout entier, fils ?*
- *Tout entier, oncle.*
- *Ben non, voyons, cher petit neveu. C'est déjà suffisant que tu m'en laisses seulement la moitié. L'autre moitié, tu l'emmèneras avec toi, hum... ? »*  
*Je pensai « C.Q.F.D Est-ce que tu n'aurais pas pu me le dire plus tôt ? »<sup>1092</sup>*

Pour conclure, la motivation de Medza adulte d'évoquer en détails l'interaction avec son oncle Mama, relève d'une dimension argumentative bien précise : jeter une lumière critique sur une tradition discursive et sociale importante, la parenté. L'analyse argumentative insiste sur l'hypocrisie de Mama. Il se réclame de l'identité collective africaine et de ses valeurs traditionnelles dont il tire un profit personnel au détriment de celui d'un autre membre de son groupe de parenté.

À un autre niveau, la mise en scène de l'argumentation se donne à lire comme une riposte à la pensée senghorienne qui prétend que « la pensée africaine n'est pas discursive, qu'elle répugne à l'élaboration systématique, car l'Africain vit une organisation sociale, vit une religion, mais n'en fait jamais un système. » L'analyse argumentative montre en effet, à l'encontre d'un Fernand Lafargue ou d'un Hampâté Bâ, que « ses structures sociales culturelles vécues » apparaissent justement<sup>1093</sup> « comme le fruit d'une élaboration conceptuelle, fruit du travail d'un cerveau humain, d'un individu qui aurait réfléchi particulièrement à tout cela, qui aurait fait une construction. »<sup>1094</sup> L'analyse met en évidence que non seulement l'individu africain peut concevoir de façon abstraite des institutions sociales, il peut aussi les mobiliser dans son discours au bénéfice d'une visée argumentative conçue préalablement.

Enfin, les deux interlocuteurs, Medza et son oncle, se trouvent sur deux plans différents. Medza est conscient de la ruse de son oncle alors que celui-ci n'a pas accès

<sup>1092</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 114-115.

<sup>1093</sup> Selon Fernand Lafargue et Amadou Hampâté Bâ, elles « n'apparaissent jamais... ».

<sup>1094</sup> Voir *Tradition et modernisme en Afrique noire. Rencontres internationales de Bouak*, Paris, Seuil, 1965, p.49.

à la pensée de Medza. Et néanmoins, l'un et l'autre partagent un regard cynique vis-à-vis de la tradition. Medza développe des opinions subversives à l'égard de la valeur sociale de la parenté, alors que son oncle en fait un moyen pour s'enrichir.

Pour conclure, les analyses du texte narratif ont tenté de montrer comment la voix narrative véhicule deux images discursives qui entrent en tension l'une avec l'autre. D'une part, une image dite – construite sur le mythe du « bon sauvage » – est projetée sur les habitants de Kala dans les interactions que le jeune Jean-Marie Medza (le *Je*-protagoniste) entretient avec eux. Mais la société de Kala est bien plus complexe que l'image que Medza voulait en donner. En tant que narrateur, ce même Medza est traversé, d'autre part, par la voix des personnages qui donnent une image « réaliste » de leur société.

En effet, à travers la voix du narrateur se construit tout un univers social vivant et agité. Comme toute société, elle est soumise à des rapports de force. Certains villageois sont situés au sommet de la hiérarchie sociale, profitent de la structure actuelle de la société et veulent la maintenir – ce sont notamment les vieux. D'autres villageois, les jeunes en particulier, veulent changer le système social en leur faveur. Parfois, ceux qui défendent verbalement la tradition, en voulant préserver les vieilles valeurs sociales, par exemple la parenté, ou prétendre protéger l'intérêt du groupe au détriment de l'individu, agissent en réalité selon les règles qu'on a tendance à associer avec la modernité – capitalisme, individualisme, etc.

Mais cette image complexe de la société paysanne du roman est tributaire de celle, non moins complexe, du narrateur. La voix du narrateur est non seulement doublée de celles de tous les autres personnages du roman, mais aussi dépassée par elles. Medza, jeune ou adulte, ne saisit pas ou refuse de saisir la réalité sociale qu'il se propose de décrire. Il ne se rend pas compte du décalage entre l'image – naïve et harmonieuse – qu'il projette sur la société de Kala et celle – réaliste et conflictuelle – qui se dessine dans le discours de ses membres. Les visites chez les habitants de Kala, notamment les jeunes, permettent à Medza de connaître leur vie, racontée à la première personne. Il découvre, non sans étonnement, comment « *les vies se ressemblent au-delà de certaines apparences : elles sont toutes malheureuses.* »<sup>1095</sup>

---

<sup>1095</sup> « *Au cours de ces jours d'errance diurne, j'ai bu la coupe jusqu'à la lie. J'ai su tout ce que peut comporter de désespoir et de dégoût l'obligation d'aller passer cinq heures chaque jour chez un homme dont on est certain qu'après absorption d'une certaine quantité de nourriture et d'une autre de*

Les deux visions du monde villageois – l'une idyllique, l'autre réaliste – cohabitent dans l'esprit de Medza sans que l'une exclue l'autre.

Le décalage apparaît en toute évidence dans le débat tenu sur le rôle social de l'école. Le discours que les villageois de Kala tiennent sur l'école révèle un écart entre leur vie et la vie qu'ils aimeraient avoir. Ils aspirent à l'école et à la modernité qu'elle incarne, alors qu'ils n'y ont pas accès. Le jeune Medza est élu à la mission grâce à son parcours scolaire. Son statut d'écolier lui vaut l'honneur qu'il reçoit des habitants de Kala. En revanche, Medza adulte dénonce sévèrement cet établissement. En idéalisant la vie des villageois, il regrette la vie qu'il aurait pu avoir s'il n'était pas allé à l'école, se considérant lui-même comme « *un holocauste sur l'autel du progrès et de la civilisation.* »<sup>1096</sup> Medza critique, dans cette même veine, cette situation où des parents africains fondant de grandes espérances, obligent leurs enfants à fréquenter l'école, avec toutes les conséquences néfastes qu'une telle obligation implique.<sup>1097</sup> Il ignore pourtant le paradoxe que pour formuler sa virulente critique, il s'appuie justement sur le savoir transmis par l'école : il s'adresse à son narrataire en français et fait appel à un savoir encyclopédique acquis, entre autres, à l'école.<sup>1098</sup>

---

*vin, il sera fatalement amené à vous raconter sa vie – sa très malheureuse vie. C'est étonnant comme les vies se ressemblent au-delà de certaines apparences : elles sont toutes malheureuse.* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 135.)

<sup>1096</sup> « *Sans presque m'en rendre compte, je n'étais plus qu'un holocauste sur l'autel du progrès et de la civilisation. Envolée ma jeunesse...je payais une terrible rançon. Mais rançon de quoi ? Rançon d'être allé à l'école par la volonté de mon papa omnipotent ? Rançon de m'être fait à l'école faute de pouvoir me livrer aux jeux dont les enfants de mon âge et de mon pays étaient coutumiers ?* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 84.)

<sup>1097</sup> Medza rappelle à son narrataire comment « *Les pères menaient leurs enfants à l'école, comme on pousse des troupeaux vers un abattoir. Des villages de brousse, éloignés de plus de cinquante kilomètres, arrivaient de tout jeunes enfants, conduits par leurs parents, pour s'inscrire à une école, n'importe laquelle. Population pitoyable, ces jeunes enfants ! Hébergés par de vagues parents autour de l'école ou de vagues relations de leur père, mal nourris, faméliques, rossés à la longueur de journée par des moniteurs ignares, abrutis par des livres que leur présentaient un univers sans ressemblances avec le leur, se battant sans cesse, ces gosses-là, c'était nous, vous rappelez-vous ? Et ce sont nos parents qui nous poussaient. Pourquoi cet acharnement ? (...) Dépenaillés, querelleurs, vantards, teigneux, froussards, galeux, charpardeurs, les pieds rongés de chiques, ces gosses-là, c'était nous, n'est-ce pas ? Une faune minuscule et piaillant égaré dans le siècle comme des poussins dans l'Atlantique (...) Pourquoi nous sacrifiait-on ? À quelle divinité ?* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 203.)

<sup>1098</sup> Ce paradoxe rappelle celui des théoriciens postcoloniaux venus du Sud (l'Inde, l'Afrique...) qui, pour exposer divers aspects de l'hégémonie politique, sociale, économique ou culturelle, constitutifs de la situation (post)coloniale, font « un usage presque exclusif de théories ou de pensées venues du Nord », voir l'introduction d'Anthony Mangeon pour l'ouvrage qu'il édite, *Postures postcoloniales*, Paris, Karthala-MSH-M, 2012, p. 7.

Enfin, Medza critique l'école, celle, qui lui a permis l'accès à la modernité, et s'alarme en même temps de l'avenir des Africains inaptes à la modernité.<sup>1099</sup> D'où un paradoxe supplémentaire : l'école qui condamne les Africains au malheur est aussi celle qui est censée leur donner la solution pour s'en sortir. Mais rien n'est parfait en ce bas monde africain. S'inquiétant de l'avenir des villageois sédentaires de Kala, Medza déplore sa « *vie d'errance sans fin. Errance à travers les êtres, les idées, les pays et les choses.* »<sup>1100</sup> Cette ambivalence innée de la représentation de l'école, et plus généralement, de la modernité, est un enjeu constitutif de l'identité discursive du narrateur, Medza adulte.

### 3.7. L'IMAGE DE L'AUTEUR DE *MISSION TERMINÉE*

De la représentation de l'auteur dans le péri-texte (épigraphe, intertitres) à son image éditoriale sur la quatrième de couverture, de l'ethos du narrateur à celui des personnages, l'image discursive de l'auteur se construit sur différents paliers constitutifs de l'ensemble de l'œuvre littéraire.

La polyphonie et l'intertextualité, le recours à l'ironie et la parodie des genres littéraires confondent, au niveau péri-textuel (3.1, 3.2, 3.3), plusieurs images que le texte attribue à une figure mise en abyme, présentée comme « *l'auteur* » du texte littéraire. Cette figure brouillée de l'auteur se développe parallèlement à celle, non moins brouillée, des habitants de Kala. Ce jeu d'images spéculaires fait émerger une perception de la réalité comme construction discursive que l'auteur met en valeur dans le prologue (3.4). Il initie son lecteur au jeu littéraire où ce dernier est convié à trouver le sens de la vie du narrateur. Aussi, l'axe narratif, qui distingue la voix de Medza adulte de celle de Medza jeune homme, suggère implicitement l'aspect illusoire de la réalité. Ce dispositif énonciatif insiste en fait non pas sur le réel mais sur l'idée que le narrateur s'en fait. La construction de l'identité devient alors un artefact de discours que le narrateur mobilise dans son argumentation. Cette manière de privilégier l'existence (discursive) au détriment de l'essence affirme non seulement

<sup>1099</sup> « *C'est le drame d'un homme sans direction intellectuelle, d'un homme marchant à l'aveuglette, la nuit dans un quelconque New-York hostile. Qui lui apprendra à ne traverser la 5<sup>e</sup> Avenue qu'aux passages cloutés ? Qui lui apprendra à déchiffrer le « Piétons, attendez » ? Qui lui apprendra à lire une carte de métro, à prendre les correspondances ?* » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 219.)

<sup>1100</sup> *Ibid.*

la position critique de l'auteur mais aussi le positionnement artistique de l'écrivain.<sup>1101</sup>

1/ Le texte problématise un individu africain présentée sous les traits d'un étranger parmi les siens, qui veut s'ouvrir à différents types de rapports avec la société, qui navigue entre les sphères culturelles. Si le texte projette une image singulière de l'individu, une figure d'auteur (auctorial) se dessine aussi à travers le dispositif textuel. Elle implique un changement de point de vue et de niveau d'interaction, du discursif à l'extra-discursif. L'auteur, qui configure le texte, multiplie et justifie les images de l'Africain. La dimension argumentative de son discours relève de cette manière de légitimer différentes voix sociales qui ne procèdent pas de la « vision africaine » du monde à laquelle tenaient les écrivains de la Négritude.

Qui plus est, l'image caricaturale qu'il donne de l'Africain « bon sauvage », à travers le discours qu'il met dans la bouche du narrateur, déconstruit, par l'effet parodique, le discours stéréotypé de l'« écrivain africain ». Ainsi, le discours littéraire n'est plus perçu dans la perspective tracée par les partisans de la Négritude comme moyen d'exalter la Culture par son talent artistique, il permet désormais à l'auteur de se repositionner à l'écart de la tribu des « écrivains africains » dans une recherche permanente de nouveaux modes d'expression.

En effet, Medza adulte (*Je*-narrateur) et le jeune Medza (*Je*-protagoniste) mobilisent un savoir encyclopédique pour décrire les scènes dans lesquelles ils jouent un rôle principal. Le jeune Medza s'imagine être, par exemple, un conquistador. Medza adulte analyse la situation de la paysannerie africaine à l'aide de la métaphore d'un *homo silvaticus* qui, n'ayant pas les outils adéquats pour se repérer, se perd dans les rues de New York, symbole du progrès et de la modernité. Investi dans le discours, le savoir encyclopédique constitue l'identité énonciative d'un locuteur, homme de culture, en opposition avec l'objet de son discours, le paysan de Kala, homme de nature.

---

<sup>1101</sup> Dans son article de 1978 intitulé « Identité et tradition » Mongo Beti écrit : « J'ai ainsi très vite appris à regarder la réalité africaine non avec les yeux d'un écolier sage, chouchou des ethnologues, des missionnaires et autres baladins de la pensée primitive, mais avec la liberté d'allure et d'esprit d'une âme dressé contre le mépris et l'oppression du peuple noir (...). Pour pasticher un philosophe célèbre, j'ai toujours veillé à ce que, dans mes romans, l'existence précède l'essence, que la vie prime tout échafaudage dogmatique. » (Guy Michaud, *Négritude : traditions et développement*, p. 16-17).

À un autre niveau, le savoir encyclopédique de Medza, personnage dans l'histoire, participe de son image de narrateur dans cette même histoire. Le narrateur choisit de mettre son savoir encyclopédique à la disposition de son narrataire pour susciter son intérêt, pour le séduire, pour capter son attention. Il faut rappeler qu'inversement, l'image du narrataire est en effet décelable à travers la compétence encyclopédique que lui prête le narrateur.

Ce savoir encyclopédique est manifeste dans les allusions littéraires ou culturelles, directes ou indirectes. Le narrateur s'inspire de *L'Illiade* et de *L'Odyssée* d'Homère et de la « bibliothèque antique » générale.<sup>1102</sup> D'autres genres littéraires sont également évoqués. De *Babbitt*<sup>1103</sup> (1922) de Lewis Sinclair (prix de Nobel de littérature 1930) au conte merveilleux<sup>1104</sup>, de la littérature courtoise<sup>1105</sup> à l'histoire biblique ou à celle de la Mésopotamie<sup>1106</sup>, du catholicisme<sup>1107</sup> au Jazz américain<sup>1108</sup>.

<sup>1102</sup> Chaque fois que le chauffeur grec qui conduit Medza de l'école pour son village jurait (« merde !... Nom de Dieu ! ...Putain... ! ...Nom de Dieu ! ...Merde »), Medza pensait : « Ah ! si Socrate te voyait... ». (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 15.) Pour aller à Kala, le chef de canton prête son vélo (Raleigh) à Medza. En retour, Medza doit se tenir durant toutes ses vacances à l'écart de son « gynécée. » (*Ibid.*, p. 32) Niam se révèle comme un « Démosthène » (p. 25) du village. L'on applaudit Zambo comme s'il était « un dieu favorable au cours du siège de Troie » (p. 39) Medza se réjouit du privilège qu'il a d'avoir des parents à Kala et de ne pas être obligé de lutter seul contre tous « ainsi qu'il fût arrivé à Ménélas si seulement l'imprudente idée était venue au roi de Sparte d'aller seul récupérer Hélène en Troade ; mais c'était un homme avisé, lui, il préféra se faire accompagner d'une forte escorte. » (p. 45). L'épouse Niam joue donc dans cette histoire le rôle d'Hélène, Kala est Troie, et Medza, Ménélas : « l'épouse Niam, l'objet de ma mission, mon Hélène – celle pour laquelle j'étais venu faire une guerre de Troie tout à fait digne de Kala. » (p. 176) Zambo fut « salués par une ovation digne de César au retour de la guerre des Gaules. » (p. 47) Le chef du village est « très grand, large d'épaules, il évoquait un Apollo vieilli » (p. 160). Medza compare son père à un « dieu suprême, un dieu terrible (...) un Jupiter tonnant » (p. 195) et son cousin à Alexandre le Grand pour son pouvoir de trancher des nœuds gordiens : « Il fallut mon paysan de cousin me sortir de cette situation délicate, de même qu'il faut des Alexandre pour trancher les nœuds gordiens. » (p. 167)

<sup>1103</sup> Pour décrire le style de vie exubérant de son oncle Mama, Medza le compare à la petite-bourgeoisie américaine telle qu'elle est décrite dans le célèbre roman de Lewis Sinclair : « Ajoutez à cela qu'en vertu d'un système matrimonial favorable aux vieilles gens, un homme jeune avait moins de chance d'être marié qu'un homme plus vieux. Or, à Kala, la femme est un signe infallible d'aisance, comme le Frigidaire ou l'automobile en Amérique. Et, de même qu'en Amérique, il ne suffit pas que Babbitt ait réellement fait de bonnes affaires et qu'il ait un compte considérable en banque, encore faut-il qu'il exhibe un Frigidaire ou une voiture, faute de quoi il est tenu pour un bien pauvre type ; de même à Kala, il était essentiel d'être marié pour avoir droit aux honneurs et à la considération. L'oncle Mama, qui non seulement était un sordide conformiste, mais encore avait de la suite dans les idées, donnait donc toujours la préférence aux gens âgés, dont il y avait d'ailleurs pléthore à Kala. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 125.)

<sup>1104</sup> « Est-ce que ce n'est pas lorsque l'impossible et le possible vous semblent des valeurs d'un univers mythique inventé par une fée Carabosse imaginaire, que vous tenez la preuve que vous aimez ? » (p. 195) « Lorsqu'il apprendrait tout ce qui était arrivé à Kala, il ne se pouvait pas qu'il ne crachât du feu comme un dragon inutile qu'il était. » (p. 205)

<sup>1105</sup> À partir d'un scénario de combat « Nous rengainâmes notre joie, comme on fait d'une épée lorsque le combat n'a pas eu lieu. » (p. 193) Ou de celui de la chasse « (...) et pendant que nos admirateurs communs nous suivaient comme une meute de chiens, un gibier inespéré (...) » (p. 43)

<sup>1106</sup> « (...) je n'ais sait pas pourquoi Abraham plutôt que Moïse ou Nabuchodonosor » (*Ibid.*, p. 52.)

Le narrateur fait aussi des allusions à l'histoire contemporaine. Celles-ci participent d'un langage métaphorique et s'inscrivent dans différents registres discursifs empruntés aux domaines les plus variés comme, par exemple, la politique<sup>1109</sup> ou la psychologie<sup>1110</sup>. Le narrateur puise ses métaphores dans un univers culturel africain<sup>1111</sup>, un français/francophone<sup>1112</sup>, européen<sup>1113</sup>, universel<sup>1114</sup>. Il peut aussi mélanger les imaginaires<sup>1115</sup>. Il peut encore utiliser des expressions idiomatiques typiquement françaises.<sup>1116</sup> C'est la *Weltliteratur* et la culture mondiale toute entière qui sont investies dans le discours littéraire pour le constituer.

L'image d'un narrateur-littérateur se construit par sa façon de manier le discours rapporté. Pour dramatiser les scènes, le *Je*-narrateur (Medza adulte) change de point de vue en assumant la voix du *Je*-protagoniste (le jeune Medza). Ce changement de point de vue s'opère, dans le texte, à l'aide de la technique narrative du discours indirect libre, et notamment, de l'usage des points d'exclamation :

---

<sup>1107</sup> « Zambo revint juste à temps pour me soustraire au purgatoire que me faisait subir le Palmipède. » (Ibid., p. 56.)

<sup>1108</sup> « On eût cru que c'était la fille-des-revenants et non Laurence Brown qui avait exécuté le solo de Trombone de l'm in another world par l'orchestre de Johnnie Hodges. » (Ibid., p. 70.)

<sup>1109</sup> « Nous sortîmes, avec la dignité et l'apparente bonne conscience de représentants d'une grande puissance à laquelle un petit pays vient étourdiment de déclarer la guerre. » (p. 61.) « J'étais consigné dans ce village, comme une armée attendant indéfiniment une bataille dont les généraux antagonistes auraient tout bonnement oublié de fixer le jour J. » (Ibid., p. 115) « Je traversai le village, entouré de ces cinq lascars, comme un homme d'Etat américain entre les détectives attachés à son service. » (Ibid., p. 148) « Oui, je sais ce que vous vous demandez : comment, depuis la révolution que fut la Constitution d'octobre 1946, un chef pouvait encore menacer les citoyens de brimades administratives ? » (Ibid., p. 157)

<sup>1110</sup> « Je suis de plus en plus convaincu que je ne sais quoi de freudien tracassait mon cher cousin (...) » (Ibid., p. 167.)

<sup>1111</sup> « (...) de son corps rayonnait une chaleur étrange, une chaleur violente, la même que celle d'une terre de forêt recevant le soleil après la pluie. » (Ibid., p. 125) « Les tam-tams et les xylophones menaient grand train, faisant trembler le sol comme une course d'éléphants. » (Ibid., p. 161) « Je comptais autant sur ma bouteille pour surmonter cette épreuve qu'un chasseur de fauves sur sa carabine pour venir à bout d'un gorille. » (p. 118) « (...) peut-être viendrai-je te voir un jour à la ville. Je ne te préviendrai pas, je paraîtrai tout à coup, comme un chimpanzé dans la forêt. » (p. 197) « Je connais des moments où elle [pénis] devient aussi longue qu'un serpent-bananier et aussi volumineuse qu'un python... » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 62)

<sup>1112</sup> « (...) le même [sourire] qu'aborde un professeur de latin de quatrième lorsqu'un élève vient de commettre un irrémédiable barbarisme » (Ibid., p. 167.)

<sup>1113</sup> « (...) Comme un jeune toréador qui va se mesurer pour la première fois avec un taureau impétueux et qui escompte les applaudissements des aficionados. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 201.)

<sup>1114</sup> « Tout à coup, se produisit un vacarme épouvantable, celui qu'on entendrait dans une gare si plusieurs dizaines de trains arrivaient ou partaient à la fois, le même que feraient des dizaines de sirènes déployant au même moment leurs cris d'angoisse dans l'espace. » (Ibid., p. 163.)

<sup>1115</sup> « J'allais et venais dans la case, sans arrêter de siffloter, comme un prince dans son domaine, ou un colon dans son Sénégal, ou un Buffalo Bill dans son Oklahoma. » (Ibid., p. 208.)

<sup>1116</sup> « (...) à moins que Zambo lui-même ne voulût surtout me faire tirer les marrons du feu. » (Ibid., p. 77.)



*Je la touchais sur tout le corps et de préférence entre les cuisses, où il faisait à peu près aussi chaud qu'au-dessus d'une casserole en ébullition. Elle se défendait mal, obligée de rattraper souvent du bras droit son pagne qui s'échappait, au risque de tomber sur le sol humide. Nom de Dieu ! Elle brûlait comme un brandon, cette fillette ! Et comme elle sentait bon ! Cette odeur-là, je m'aperçois que je ne peux même pas vous la décrire ni même vous la suggérer, ô impuissance !<sup>1117</sup>*

Les points d'exclamation donnent l'impression que Medza adulte est en train de revivre une expérience passée en la racontant. Sa voix d'adulte se mêle ainsi avec sa voix de jeune homme, de même que les points de vue.

Le narrateur orchestre son histoire, gère son fil conducteur. Il fait le tri des détails, et focalise sur ce qui est, selon lui, le plus important.<sup>1118</sup> Pour créer le suspense, il dévoile des choses et en démontre d'autres.<sup>1119</sup> S'il est ainsi complètement *non-fiable*, selon la terminologie de Wayne C. Booth<sup>1120</sup>, sa « non-fiabilité » sert à l'efficacité de la narration auprès d'un narrataire, et, à un autre niveau, auprès du lecteur.

À travers la relation de son histoire se dégage l'image d'un héros-narrateur en train de constituer son récit en œuvre littéraire. L'aspect picaresque de l'œuvre ainsi que les intertitres de ses quatre chapitres l'inscrivent dans une tradition littéraire qui remonte jusqu'aux picaresques espagnols. J'ai évoqué précédemment le jeu de l'allusion littéraire aux intertitres de *Tom Jones* de Fielding, mais, comme le rappelle Gérard Genette, « cette intitulation ironique et bavarde se perpétue encore longuement au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>1121</sup> À suivre l'étude de Genette, le texte de Mongo Beti entre dans la lignée des grands classiques de la littérature française et européenne, tels que les romans de Dickens (*Oliver Twist* ou *Le voyage de l'enfant de la paroisse* 1837-1839, *L'Histoire, les aventures et l'expérience personnelles de David*

<sup>1117</sup> Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 120.

<sup>1118</sup> « Mais à quoi non parler d'elle qui n'aura aucun rôle dans cette histoire ? » (p. 19) (« ça aussi c'est une autre histoire » (*Ibid.*, p. 31 et p. 44), « comme je l'ai dit plus haut, c'est le quatrième jour seulement qu'eut lieu l'apothéose. » (*Ibid.*, p. 149.)

<sup>1119</sup> « (...) Malgré la possibilité qui m'en est tombée du ciel ainsi qu'on le verra tout à l'heure. » (*Ibid.*, p. 102) « C'était un cas, le chef, et je ne devais m'en rendre compte plus tard à mon détriment. Mais n'anticipons pas. » (*Ibid.*, p. 104) « Les quatre jeunes gens avaient vu si grand que leur entreprise, pour être pleinement réalisée, dut s'échelonner sur plusieurs jours, jusqu'au quatrième, où elle se terminera en une apothéose d'injures, de pots cassés (...) Mais n'anticipons pas. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 137) « C'est alors que commença la plus belle pièce comique que j'aie vue de ma vie et dans laquelle j'ai joué un rôle important. Une pièce en un acte et trois scènes, dont le scénario se révéla d'une précision implacable. » (*Ibid.*, p. 184-85.)

<sup>1120</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961, p. 158-159. Je donnerai à cette question toute l'importance qu'elle mérite quand je traiterai plus loin la non-fiabilité du narrateur-enfant dans le *Pauvre Christ de Bomba*.

<sup>1121</sup> Gérard Genette, *Seuils*, p. 277.

*Copperfield le jeune*), Herman Melville (*Mardi : And a Voyage Thither* 1949, *Pierre : or, The Ambiguities* 1852) et Anatole France (*La Révolte des anges* 1914).

Qui plus est, se posant en « auteur responsable de la constitution du texte, de sa gestion, de sa présentation, et conscient de sa relation au public »<sup>1122</sup>, Jean-Marie Medza repousse « du même coup l'auteur réel dans le rôle fictivement modeste de simple 'éditeur', ou présentateur. »<sup>1123</sup> Mongo Beti produit un double en partageant, fictivement, avec lui la responsabilité énonciative. Le lecteur averti des conventions littéraires est censé savoir, comme nous le rappelle Genette, qu'on ne lui demande pas vraiment d'avaler l'appât, ce dispositif narratif sème la confusion en attirant autrement l'attention sur le rapport entre prise de parole et identité discursive et sociale. Dans cette optique aussi, Mongo Beti se réclame du canon européen à l'exemple des œuvres comme *El Buscón, la Vie de l'Aventurier Don Pablos de Ségovie* (1626) Francisco de Quevedo, ou *L'Île au trésor* (1883) de Robert Louis Stevenson. Mettant ainsi en scène un picaresque, l'auteur parodie le genre en prenant comme héros un personnage africain explorant son propre pays.

2/ Mais le discours littéraire propose aussi, entre les lignes, une analyse fine de la « situation coloniale » concernant les rapports de l'individu et de la société et le rôle institutionnel de la tradition comme facteur déterminant de ces rapports. Dans son article *Mongo Beti et la Modernité* (1998)<sup>1124</sup>, Bernard Mouralis insiste sur cette « perspective sociologique »<sup>1125</sup> de l'œuvre. Celle-ci cherche à mettre l'accent sur les tensions et les conflits sociaux en s'opposant à la vision ethnologique « qui tend à donner de l'Afrique l'image d'une société immobile, 'froide' et hors de l'histoire. »<sup>1126</sup> Mongo Beti présente ainsi la notion de « tradition » comme « un moyen de pouvoir » qu'on peut « utiliser aussi bien à l'intérieur de la cellule familiale (père et enfants, mari et femme) qu'à l'échelon du pays tout entier. »<sup>1127</sup> Mouralis invoque *Mission terminée* en rappelant le cas des chefs « traditionnels » qui se

---

<sup>1122</sup> Gérard Genette, *Seuils*, p. 278.

<sup>1123</sup> *Ibid.*

<sup>1124</sup> Bernard Mouralis, « Mongo Beti et la modernité », dans Stephen H. Arnold (dir.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, Colorado Springs, Three Continents Press, 1998, p. 367-376.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 369.

réclament des traditions africaines pour maintenir leur pouvoir en jouant un rôle-clef dans la perpétuation de la « situation coloniale. »<sup>1128</sup>

Les analyses qui précèdent ont montré néanmoins que la « perspective sociologique » de Mongo Beti ne présente pas une société traditionnelle africaine pour la critiquer, elle problématise la notion même de modernité par son mode d'existence à l'intérieur de cette société traditionnelle. La société africaine du roman ne répond pas à la terminologie de George Balandier – elle résiste aussi bien à la « modernité », renvoyant aux « caractéristiques communes aux pays qui sont les plus avancés en matière de développement technologique, politique, économique et social », qu'à la « modernisation » n'ayant pas les moyens qui « permettent d'accéder à l'état de 'modernité'. »<sup>1129</sup> Il n'en reste pas moins que les habitants de Kala sont foncièrement modernes, si on prend en compte une autre définition de la modernité, celle d'Ali Mazrui. Le sens que ce dernier donne à la modernité relève, *a contrario*, du sens qu'il donne aux sociétés traditionnelles, « prémodernes » :

Si une société ne veut pas prendre en considération les formes actuelles de savoir, science et érudition, cette société est prémoderne.

Si une société supprime l'esprit d'innovation et insiste sur des savoir-faire accordés uniquement à la tradition, cette société est prémoderne.

Si une société interprète le concept d'homme en tant d'être social de manière trop étroite en limitant les liens sociaux à des appartenances claniques, tribales, voire nationales, et en tournant le dos au monde extérieur de ses frères humains, cette société est prémoderne.<sup>1130</sup>

Les paysans de Kala véhiculent des voix sociales qui participent dans l'ensemble du regard attentif de l'auteur à l'égard des différents aspects de la modernité. Individualisme, capitalisme, progrès technologique, division du travail, système scolaire, mondialisation du savoir et des cultures... – Beti met le doigt sur les différentes composantes de la modernité toute en analysant les enjeux discursifs, politiques, de la notion de tradition. Soumis à des contraintes sociales imposées par la « tradition », les paysans de Kala expriment des opinions, des désirs, des aspirations,

<sup>1128</sup> Bernard Mouralis, « Mongo Beti et la modernité », p. 369.

<sup>1129</sup> Georges Balandier, *Anthro-pologiques*, Paris, PUF, 1974, p. 246-247. Cité dans Bernard Mouralis, Bernard Mouralis, « Mongo Beti et la modernité », p. 367.

<sup>1130</sup> « If a society does not want to take into account present-day levels of knowledge, science and scholarship, that society is pre-modern. If a society suppresses innovativeness, and insists of doing things according only to tradition, that society is pre-modern. If a society interprets the concept of man as a social being too narrowly, limiting social loyalties to clans and tribes or even just to nations, turns its back on the outer world of fellow human beings, that society is pre-modern. » (Ali Mazrui, *The African condition*, London, Heinemann, 1980, p. 79-80.)

extrêmement modernes bien qu'ils ne puissent pas, sauf certains (les chefs de village<sup>1131</sup>, l'oncle Mama, Medza père<sup>1132</sup>...), les réaliser dans la pratique quotidienne. Le goût pour la modernité, l'innovation, le progrès, voire l'argent et la richesse... n'est donc pas l'apanage d'un seul peuple ou d'une seule culture. La modernité comme la tradition sont des forces constitutives de toute société. Certains veulent changer l'ordre social alors que d'autres s'efforcent de le maintenir. N'est-ce pas en quelque sorte l'histoire en bref de l'humanité toute entière ?

Mais, pour comprendre toute la portée de l'analyse et de la critique qui en découle, un court détour théorique s'impose.

La tradition, nous dit le Robert, est « une doctrine, pratique religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou l'exemple ». La définition, bien plus approfondie, de l'*Encyclopædia Universalis*, se prolongeant sur neuf pages.<sup>1133</sup> La première partie de l'article, rédigée par René Alleau, prétend donner une définition générale de la notion de tradition. Il rappelle en liminaire l'étymologie du mot. Le mot « tradition », en latin traditio, « acte de transmettre », vient du verbe tradere, « faire passer à un autre, livrer, remettre ». René Alleau insiste ensuite sur l'aspect institutionnel de la notion. La tradition se rapporte à la fois à une « chose remise » selon une « convention », et à « l'acte même de la transmission entre des sujets. La tradition désigne ainsi non seulement des « contenus » mais aussi des « opérations » et une fonction sociale.

Comme on le sait, toute société s'organise selon ses propres traditions. Mais pour éclairer ses propos, René Alleau s'attache à l'exemple des « sociétés

---

<sup>1131</sup> Medza adulte explique : « Le chef de canton de chez nous était une sorte de vieux vicieux qui, malgré son âge, possédait les six plus belles femmes de la région et s'apprêtait à en acquérir d'autres. Il jouissait, comme la plupart des chefs, d'une position très forte dans le pays : presque riche, habitant une villa imposantes, compte tenu du niveau de vie général, adulé par l'administration coloniale qui l'avait nommé, sûr de n'être jamais révoqué par cette administration à laquelle il obéissait comme un robot idéal, redouté de tous par suite de ses trahisons à l'époque des travaux forcés, bafouant la hiérarchie traditionnelle de notre tribu quand il n'en avait pas besoin pour ses manigances, cet homme aurait été comblé, en un mot, si je ne lui avais semblé suspect, moi l'étoile montante, le coming-man de la tribu. » (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 31) on voit une fois de plus ce double jeu de quelqu'un qui profite d'un statut social accordé par la tradition pour jouer pleinement le jeu de la modernité (capitalisme, individualisme) à travers sa posture d'un « coming-man ».

<sup>1132</sup> Jean-Marie Medza décrit les « intentions géniales » de son père pour tirer profit de la structure sociale traditionnelle et s'enrichir. Il était « un exemple vivant de ce que le matérialisme mercantile et hypocrite de l'Occident allié à une intelligence fine peut donner de plus admirable, de plus étonnant chez un homme de chez nous appartenant à la génération de nos pères ». (Mongo Beti, *Mission terminée*, p. 204.)

<sup>1133</sup> René Alleau, Jean Pépin, « TRADITION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition/>

primitives ». Il indique, dans cette perspective, les différences qui distinguent les « communautés primitives » l'une de l'autre, selon ses mythes, ses valeurs, ses coutumes et styles artistiques, voire les plantes cultivées ou les animaux élevés. Parmi ses exemples on trouve celui des « peuples agriculteurs ». René Alleau rappelle à leur sujet l'importance du travail de la femme réglé par les « traditions du matriarcat » ainsi que par « des relations de parenté caractéristiques de ces populations. » Un autre exemple est celui des sociétés de « pasteurs » où le rôle dominant de l'homme renvoie à des « traditions du patriarcat. » René Alleau rappelle aussi le cas des « communautés de techniciens » (les artisans itinérants, les fondeurs, les forgerons, les potiers) dont les traditions se fondent aussi sur des « relations particulières de parenté, comme sur des mythes et sur des mystères ».

On peut pourtant déplorer que cette définition encyclopédique de la notion importante de « tradition » s'inspire encore en 2017 de la même veine ethnologique qui a inspiré en 1965 un Fernand Lafargue ou un Amadou Hampâté Bâ. En effet, René Alleau établit un bilan sur la tradition chez les « peuples primitifs », lequel reproduit la distinction récurrente entre les « civilisations de type traditionnel » et celles associées à la modernité (« civilisations modernes »).<sup>1134</sup> René Alleau s'aligne complètement dans la perspective de Fernand Lafargue<sup>1135</sup> quand il convient qu'une civilisation « de type traditionnel »

ne se fonde pas sur une prise de conscience explicite et rationnelle de la solidarité humaine. Elle se constitue spontanément par une projection totale, sur le monde sensible ou sur le monde psycho-empirique, des relations spirituelles, mythiques et symboliques, qui, pour les membres de cette communauté, réaménagent l'histoire et le temps ou redistribuent les lieux et l'espace par rapport à des signes et à des objets révélateurs du sacré. (...) les communautés traditionnelles ne comptent que des acteurs ; elles excluent le spectateur ainsi que l'intervalle de la réflexion critique.<sup>1136</sup>

Pour René Alleau, les civilisations modernes représentent le modèle opposé à celui des civilisations « de type traditionnel ». Cette opposition, développée, comme

---

<sup>1134</sup> René Alleau, Jean Pépin, « TRADITION ».

<sup>1135</sup> Je rappelle les propos de Fernand Lafargue prononcés lors du colloque de Bouaké (Côte-d'Ivoire) en 1965 : « Il est apparu tout d'abord que la pensée africaine n'est pas discursive, qu'elle répugne à l'élaboration systématique, car l'Africain vit une organisation sociale, vit une religion, mais n'en fait jamais un système. (...) Ses structures sociales culturelles vécues n'apparaîtront jamais comme le fruit d'une élaboration conceptuelle, fruit du travail d'un cerveau humain, d'un individu qui aurait réfléchi particulièrement à tout cela, qui aurait fait une construction. » (*Tradition et modernisme en Afrique noire. Rencontres internationales de Bouaké.*, Paris, Seuil, 1965, p.49.)

<sup>1136</sup> René Alleau, Jean Pépin, « TRADITION », *Encyclopædia Universalis*.

on le sait, pendant la période coloniale avec les études ethnologiques, prend le statut d'un axiome dans les sciences humaines et sociales.

Quelques exemples. Pour dissoudre « *L'embarras de l'identité* », la perspective philosophique de Vincent Descombes, déployée dans son ouvrage au même titre, suppose deux modèles de société – moderne vs traditionnel – renvoyant à deux modèles d'identité individuelle. Les individus dans une société traditionnelle portent, selon Descombes, « des noms propres, ils possèdent des formes de langage pour s'adresser les uns aux autres, ils ont les moyens de distinguer le mien du sien, etc. Ils ont donc, comme il se doit, un sens de l'identité et de la personnalité de chacun. »<sup>1137</sup>

Mais Descombes rajoute que l'individu dans une société traditionnelle est identifié et s'identifie lui-même à travers le « nœud de divers rapports de complémentarité statuaire (parent/enfant, époux/épouse, maître/serviteur, maître/serviteur, aîné/cadet, compatriote de ses compatriotes, etc.) »<sup>1138</sup> Cette définition de l'individu dans la société traditionnelle rappelle celle développée par Bernard Mouralis dans sa thèse doctorale. Le milieu traditionnel que dépeint le roman africain « exige de chacun de ses membres un rôle précis nécessaire à la bonne marche de l'ensemble et va même jusqu'à permettre dans certaines conditions une promotion physique et morale de l'individu. »<sup>1139</sup>

Le deuxième modèle est compatible avec des formes de sociétés modernes. La notion d'individu désigne alors, d'après Vincent Descombes, « quelqu'un qui *se trouve* avoir diverses qualités sociales, mais qui peut se présenter lui-même *indépendamment* de ces qualités. (...) *indépendamment* des liens sociaux qu'il peut avoir par ailleurs. »<sup>1140</sup> La perspective moderne inscrit ainsi la notion d'individu dans la pensée individualiste : l'individu est un être humain qui se définit lui-même de manière désocialisée, en dehors des liens sociaux, c'est-à-dire, comme une singularité absolue, authentique, asociale.

Une division semblable s'opère dans les études sociologiques. Bernard Lahire par exemple interprète l'individu moderne et individualiste en fonction de ses diverses qualités sociales. Pour lui, l'individu moderne est un « homme pluriel ». Mais pour

<sup>1137</sup> Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, p. 138.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1139</sup> Bernard Mouralis, *Individu et collectivité*, p. 57.

<sup>1140</sup> Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité*, p. 138 et p. 141.

expliquer les traits de « l'homme pluriel », Lahire invoque lui aussi la différence établie entre la structure des sociétés traditionnelles et celle des sociétés modernes. Il insiste sur le contrôle social qui s'exerce dans les sociétés traditionnelles. Les domaines d'activités économique, politique, juridique, religieuse, morale, sont imbriqués. Les individus ne peuvent pas choisir leur modèle préféré de socialisation. Dans les sociétés modernes, la division du travail, les fonctions sociales et les sphères d'activités sont beaucoup plus disparates. Il y existe des modèles de socialisations parallèles, voire contradictoires. Il arrive ainsi « qu'un individu soit inséré dans des réseaux ou des institutions qui diffusent des valeurs et des modèles en opposition radicale les uns aux autres. »<sup>1141</sup> L'individu moderne, « homme pluriel », est alors amené « à incorporer de façons différentes de penser et de se comporter : on peut en même temps être ouvrier, aimer le football, apprécier la musique classique, être écologiste... »<sup>1142</sup>

On comprend les conséquences de cette division : une fois la société qualifiée de « traditionnelle », l'individu qui l'habite n'a plus l'accès au statut privilégié d'« homme pluriel ». Le groupe dit traditionnel est cohérent, chaque individu est la réplique exacte de son voisin. Cette construction discursive de l'altérité peut devenir une étape vers l'expression de formes de discours xénophobe/xénophile.

Mais on a vu que cette division modernité vs tradition n'épargne pas le domaine des études littéraires, surtout celles qui s'intéressent aux littératures africaines. On a eu déjà l'occasion d'évoquer (2.1) nombreuses critiques présentant l'univers social du roman comme la représentation, voire la glorification (chez Flanagan, Brière et *al.*) de l'Afrique-nature des traditions plusieurs fois millénaires, et son auteur comme un chantre de la négritude.<sup>1143</sup>

---

<sup>1141</sup> Bernard Lahire, « L'homme pluriel. La sociologie à l'épreuve de l'individu », *Sciences humaines* 91, 1999, URL : [https://www.scienceshumaines.com/l-homme-pluriel-la-sociologie-a-l-epreuve-de-l-individu\\_fr\\_10644.html](https://www.scienceshumaines.com/l-homme-pluriel-la-sociologie-a-l-epreuve-de-l-individu_fr_10644.html)

<sup>1142</sup> *Ibid.*

<sup>1143</sup> Dans son ouvrage *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti* (1981), Bernard Mouralis insiste sur l'importante place que *Mission terminée* accorde à la situation conflictuelle qui oppose l'individu à la société. Il indique, sans entrer dans les détails du texte, le point de vue critique de Jean-Marie Medza à l'égard du caractère oppressif de la société traditionnelle qui ne reconnaît pas « à ses membres la possibilité de satisfaire des aspirations individuelles. » (Bernard Mouralis, *Comprendre L'œuvre de Mongo Beti*, p. 50.) Mouralis relie ce point de vue personnel de Jean-Marie Medza à sa figure d'homme révolté. Celui-ci est confronté au pouvoir de la famille et plus largement de la société, « pouvoir qui ne peut se maintenir qu'à la condition d'exercer une répression constante du désir des individus, toujours susceptibles de penser que la réalisation de leurs aspirations les plus intimes peut s'opérer en dehors du code ou de la norme que leur propose la société. » (*Ibid.*, p. 53.) Mais Medza, selon Mouralis, représente un cas isolé. Son regard est extérieur à la société traditionnelle qui l'accueille. Mouralis constate de

S'interrogeant sur les rapports entre l'individu et société ainsi que sur les institutions sociales de la tradition, Mongo Beti dévoile ainsi un aspect important du monde colonial. La tradition est en effet un thème très cher au discours ethnologique. À travers la voix imbue des stéréotypes de Jean-Marie Medza, se profile toute une critique de la tendance discursive, dans le domaine scientifique et à l'échelle sociale plus généralement, de qualifier les sociétés africaines de « traditionnelles ». Les institutions africaines de la tradition contribuent au bon fonctionnement du système (néo)colonial. La tradition, comme l'explique Bernard Mouralis, permet « au colonisateur et au néocolonisateur de maintenir les Africains à l'égard du changement véritable et de les empêcher de reprendre l'initiative. »<sup>1144</sup>

Dans cette perspective, Mongo Beti développe un discours littéraire qui corrobore le discours scientifique que George Balandier développe en 1951 dans son célèbre article sur la « situation coloniale ». Beti double le discours sociologique de Balandier d'un discours littéraire suggérant la nécessité de changer d'idée, de point de vue ainsi que d'appareil optique quand on observe les sociétés africaines. À l'instar de Georges Balandier, Mongo Beti considère en effet le problème colonial comme une « totalité ».<sup>1145</sup> Ce n'est pas un groupe ethnique que le chercheur doit envisager mais une unité politique dans laquelle s'exerce un pouvoir qui maintient des rapports de forces. Dans le cadre de renouveau souhaité par Georges Balandier, l'on doit dépasser la question de la parenté ou de la sorcellerie, pour toucher au vif les problèmes à travers des sujets comme la conquête militaire, l'extraction économique, et l'idéologie raciste.<sup>1146</sup> Tout sujet étudié doit prendre en compte l'ensemble du « système » social,

---

façon générale que « l'individu y est toujours perçu non comme un être autonome et doté d'une personnalité propre mais comme le représentant d'une catégorie – les jeunes, les femmes, les vieux, etc. – c'est-à-dire comme quelqu'un dont le comportement ou les propos se trouvent programmés d'avance en fonction des diverses situations dans lesquelles il est susceptible de se trouver. C'est ce que l'on observe tout spécialement lors de la veillée au cours de laquelle le narrateur, invité à exposer ses connaissances acquises au collège, parle non de ce qui lui tient au cœur mais de ce qui est susceptible de plaire à son auditoire. » (Bernard Mouralis, *Comprendre L'œuvre de Mongo Beti*, p. 53.) Les analyses qui précèdent ont montré justement que ce qui plaît à l'auditoire atteste des tensions importantes qui s'exercent sur cette société, tiraillée entre tradition et modernité, et dont l'image est donc beaucoup plus complexe qu'il ne paraît au préalable.

<sup>1144</sup> Bernard Mouralis, « Mongo Beti et la modernité », p. 369. Frederick Cooper est de même avis : « La force de ce concept [modernité] vient de l'affirmation selon laquelle la modernité a été le modèle brandi aux peuples colonisés – un marqueur autorisant l'Europe à dominer, quelque chose à quoi le colonisé se devait d'aspirer mais qu'il ne pourrait jamais tout à fait mériter. » (Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question, Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2005, p. 156.)

<sup>1145</sup> Georges Balandier, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie* 11, 1951, p. 44.

<sup>1146</sup> Frederick Cooper analyse en ces termes la nouveauté de l'article de de Georges Balandier au sein des études coloniales. Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question*, p. 52.



composé par la société colonisée et la société coloniale, l'une dépendante de l'autre. L'attention de la recherche doit être portée sur la structuration sociale par classes qui s'affirme au détriment des structures sociales traditionnelles, la précarité des conditions de vie, la mobilité des individus, l'érosion des structures parentales, l'individualisation.<sup>1147</sup>

Cela implique que le terrain de la recherche sur les sociétés colonisés et/ou coloniales est dès lors ouvert à d'autres disciplines que l'anthropologie et l'ethnologie. Une « anthropologie focalisée sur l'Afrique primitive, statique, divisée en unités tribales discrètes »<sup>1148</sup> doit céder la place à aux sciences sociales – la sociologie, l'économie, les sciences politiques, l'histoire, la littérature – focalisées jusqu'alors sur l'Europe. Et pourtant, comme j'ai montré précédemment, au lieu d'influencer la recherche sur l'Afrique, les sciences sociales semblent plutôt être influencées par le savoir anthropologique, comme en témoignent, par exemple, l'étude philosophique de Vincent Descombes, celle, sociologique de Bernard Lahire, et toute la cohorte critique étudiée plus haut, de l'œuvre de Mongo Beti.<sup>1149</sup> La stéréotypie a sa propre dynamique qui, au lieu d'être étouffée par les disciplines venues d'Europe, les a envahies.

---

<sup>1147</sup> Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question*, p. 52 et p. 54.

<sup>1148</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>1149</sup> Le titre de l'article d'A. Mia Élise Adjoumani « Quand la littérature africaine francophone devient individualiste. Une lecture de *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Babyface* de Koffi Kwahulé » (dans Abdoulaye Imorou (éd.), *La littérature africaine francophone. Mesure d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014) présuppose une séparation entre une littérature africaine individualiste et non-individualiste. D'emblée A. Mia Élise Adjoumani postule une particularité de la littérature africaine : l'individu y est « masqué par l'ombre communautaire. » (« Quand la littérature africaine », p. 178) En s'appuyant sur *Individu et collectivité* de Bernard Mouralis, elle insiste sur l'« harmonie sociale » entre le groupe et l'individu dans la société traditionnelle africaine. Elle invoque l'ouvrage de Carmen Husti-Laboye (*La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, Presses universitaire de Limoges, 2009, p. 52) pour présenter l'avatar postcolonial de l'individu africain. « Il s'agit, en général, d'individus désemparés, affectés par un contexte social et culturel marqué par les désillusions consécutives aux indépendances et par les questions identitaires issues de la rencontre culturelle de l'Afrique et de l'Occident. » (A. Mia Élise Adjoumani, « Quand la littérature africaine », p. 178) La singularité de Koffi Kwahulé et d'Alain Mabanckou réside dans une écriture qui « privilégie principalement la qualité d'humaine et mettent l'accent sur des traits qui distinguent les individus les uns des autres. Pour ce faire, Mabanckou et Kwahulé se concentrent sur la description de la vie privée de ces individus et, parfois, sur leur volonté de valoriser leur(s) singularité(s) » (*ibid.*, p. 179). Les analyses précédentes ont montré que la description de la « vie privée » des personnages et leur volonté de se singulariser n'échappent pas aux individus africains dans les sociétés « traditionnelles ». On ne peut pas dissocier en tout la « vie privée » de la vie sociale. Et la singularité, comme on le sait, toujours relative, puise son sens dans des représentations collectives.

Du coup, on voit s'abolir une fois de plus la traditionnelle division du texte et du contexte. Mettant en scène « l'une des plus grandes polémiques de notre temps » (Norbert Elias) – entre une voix sociale qui assigne à l'individu le rôle d'incarner sa société, et une autre, qui assigne à la société le rôle de faire s'épanouir les individus qui l'habitent – Mongo Beti choisit son camp. Il va sans dire que le romancier assigne aux institutions sociales, le rôle d'assurer l'épanouissement de l'individu. L'œuvre ne critique pas seulement l'image de l'Afrique et de l'Africain telle qu'elle est dessinée par les « négrologues » européens ou par la Négritude, l'auteur s'attaque aussi aux méthodologies critiques et à l'idéologie, au fondement des études coloniales, ethnologique et anthropologique, qui ont donné des sociétés africaines l'image figée, immobile, « froide », anhistorique.

Mais la *tradition* que l'on impose à l'Afrique relève aussi bien des cultures locales que de celle que la colonisation apporte avec elle de l'Europe : la religion chrétienne joue en effet un rôle déterminant dans le système colonial. L'article « tradition » de l'*Encyclopædia Universalis* présente la religion comme un facteur de distinction entre société moderne vs traditionnelle. René Alleu insiste en effet sur l'importance capitale des « traditions religieuses » pour la survie des cultures des « peuples primitifs. » Jean Pépin, qui rédige la deuxième partie de l'article encyclopédique, associe religion et tradition au sujet du christianisme. La religion, dit-il, « en particulier la religion révélée, est par excellence le champ de la tradition. » L'homme religieux s'accomplit « en s'insérant dans une continuité qui le dépasse. » Si Jean Pépin argue que le christianisme est la plus traditionnelle des religions révélées, c'est que, selon lui, elle est la seule « qui ait élevé la tradition à la dignité d'un 'argument', c'est-à-dire d'un critère de vérité doctrinale ; c'est dans le christianisme que les documents relatifs au bon ou mauvais usage de la tradition sont les plus nombreux et les plus explicites. »

À étudier la mission catholique dans *Le Pauvre Christ de Bomba* à la lumière de cette constatation de Jean Pépin, on se rend compte à quel point le premier et le deuxième roman de Mongo Beti sont en effet complémentaires. Au-delà des similitudes constatées au début de cette recherche<sup>1150</sup>, les deux romans problématissent

---

<sup>1150</sup> L'un et l'autre mettent en scène des narrateurs qui parlent à la première personne *Je* ; les deux racontent des « aventures d'adolescents » qui partent en mission, Jean-Marie Medza l'effectue seul, Denis accompagne son patriarche, le R.P.S. Drumont. Leurs missions respectives sont présentées a

deux aspects du problème majeur de la « situation coloniale », à savoir le rôle joué par les institutions de la « tradition » et le fonctionnement de celles-ci dans le maintien et la perpétuation du système colonial. Plus particulièrement, les deux romans proposent une réflexion sur les rapports de force qui régissent la société africaine colonisée au nom de la tradition, assignant à ses membres le rôle d'assurer sa perpétuation.

#### 4. L'IMAGE DE L'AUTEUR DU PAUVRE CHRIST DE BOMBA

Le roman *Le Pauvre Christ de Bomba* raconte l'histoire de la tournée du R.P.S. Drumont au pays des Tala. Trois ans auparavant, le père Drumont, qui est chargé de la mission catholique de Bomba, a décidé de punir les Talas pour leur passion idolâtre et leur manque de reconnaissance à l'égard du Christ. Le récit commence le jour où Drumont annonce son désir de retourner chez les Tala pour « leur offrir une nouvelle chance de se repentir (...) et de revenir au Christ. »<sup>1151</sup> L'histoire est narrée par Denis, un enfant qui exerce le métier de boy dans la mission et accompagne le père Drumont dans son périple. Chaque chapitre du roman représente une journée dans le voyage qui commence dimanche le 1<sup>er</sup> février 193... jusqu'au 23 du même mois. La narration se présente sous la forme d'un journal intime que Denis rédige à la fin de chaque journée.

Philippe Lejeune, qui s'est attaché à définir les règles du genre, soutient que le journal intime est un moyen commode pour l'adolescent de décharger son esprit de pensées accablantes ou de se débarrasser de la gêne et de l'exaltation de la puberté, ou encore pour « fixer une image de soi qu'on vient de découvrir, qu'on sent fuyante et fragile et aussi pour s'en libérer. »<sup>1152</sup> Conformément aux règles du genre, personne à part Denis n'est censé lire son texte.<sup>1153</sup> Dans le cadre de cette scénographie, Denis est à la fois le destinataire du discours et son unique destinataire.

D'un statut du texte (roman) à l'autre (journal intime), le rôle que l'auteur assigne à son lecteur est en fait celui d'un voyeur. L'auteur suscite la curiosité du lecteur du fait qu'il a accès à un écrit qu'il n'est pas censé lire. L'objectif fondamental du journal intime est d'être écrit plutôt que d'être lu. Le journal intime de jeunesse

---

posteriori : Jean-Marie Medza remonte à son enfance depuis l'âge adulte, Denis rédige un journal intime.

<sup>1151</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 14.

<sup>1152</sup> Philippe Lejeune, « La Pratique du journal personnel Enquête », *Cahier de Sémiotique Textuelle* 17, Paris, Université de Paris X, 1990, p. 151. Sur la recherche cognitive, émotive et identitaire de l'adolescent, voir l'ouvrage de Pierre Artemenko, *L'étonnement Chez L'enfant*, Paris, Vrin, 1977.

<sup>1153</sup> Cela est nettement indiqué dans un passage, vers la fin du roman, où Denis soupçonne Zakaria d'envahir sa chambre et de lire son journal.

n'est pas un livre de mémoire que son auteur adresse à la postérité. Une fois le texte écrit, il devient lettre morte – personne sinon son auteur n'a le droit d'en prendre connaissance. En définitive, c'est l'acte thérapeutique de l'écriture qui importe aux jeunes scripteurs. Un décalage ironique, constitutif du texte, se creuse dès lors entre son statut de roman, dédié à un lectorat aussi large que possible, et son statut de texte privé – le seul lecteur possible du texte étant celui qui le rédige.

Aussi, le lecteur ne peut pas savoir si la première page du roman est la première page du journal intime de Denis. Rien n'empêche de supposer que le roman ne se réfère en effet qu'à un extrait de ce dernier. Et si le statut intra-textuel – journal intime – se superpose à son statut extratextuel – roman – c'est grâce à son aspect picaresque : la tournée au pays de Tala occupe tout l'espace du journal en constituant par là-même un évènement hors du commun qui influe sur l'esprit de Denis, marque sa vie – comme cela apparaît dans sa manière de tout rédiger, de tout noter, jusqu'au moindre détail.

Cette présentation de l'écriture en proie à une urgence confère au texte une valeur romanesque susceptible de susciter l'intérêt du public. Le dispositif énonciatif du journal assigne au lecteur le rôle d'un partenaire discret, clandestin, du voyage. Les écrits de Denis permettent de participer à des interactions confidentielles entre les personnages du roman comme s'il était une « mouche sur le mur ». À un autre niveau, cette écriture journalistique du narrateur du roman permet à l'auteur, Mongo Beti, de discuter une autre institution traditionnelle en Afrique, la mission catholique, à partir d'une voix qui en témoigne de l'intérieur.

En effet, le journal rapporte des interactions entre les personnages du roman au cours de la journée. Ces interactions affectent Denis au point qu'il veille à les remettre en scène, le soir, dans son journal. C'est dans le cadre du journal intime, donc en discours rapporté, que le diariste évoque des scènes dans lesquelles d'autres personnes (personnages) prennent la parole. S'exprimant à la première personne, un narrateur-diariste s'adressant à lui-même, est doublé par la voix de l'auteur qui s'exprime à travers le narrateur, en direction du lecteur. Cette distinction entre les instances de narration qui se superposent – le « je » qui se dit explicitement dans le journal intime, et l'auteur du texte romanesque dont on n'entend la voix qu'à travers celle du « je » – permet de mieux évaluer tous les enjeux discursifs et argumentatifs qui résultent de

cet enchevêtrement des voix. Il fait ressortir de manière apparente le statut du diariste – un enfant.

J'ai montré au sujet de *Mission terminée* comment la voix non-fiable d'un picaro africain dans *Mission terminée* permet à l'auteur, entre autres, de parodier le genre littéraire picaresque. La non-fiabilité du narrateur-enfant du *Pauvre Christ de Bomba* renvoie à d'autres enjeux discursifs.

Dans son ouvrage de référence *The Rhetoric of fiction*, Wayne Booth écrit : « un narrateur *fiable* est celui qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre (c'est-à-dire celles de l'auteur implicite), il est *non-fiable*, quand il est en désaccord avec ces normes. »<sup>1154</sup> Les travaux d'Ansgar Nünning<sup>1155</sup> ont traité de la façon dont on peut évaluer la non-/fiabilité du personnage dans la distance qui sépare les normes du narrateur de celles de l'auteur implicite. La difficulté de la définition de Booth repose, selon Nünning, dans le fait qu'elle suppose une séparation étanche, palpable et évidente, entre deux instances de narration – l'auteur et le narrateur – alors que les deux voix se révèlent emboîtées ; la voix du narrateur est traversée par la voix de l'auteur.<sup>1156</sup>

<sup>1154</sup> « I have called a narrator reliable when speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to the implied author's norms), unreliable when he does not » (Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 158-159.) L'ouvrage de Booth n'a pas été traduit en français. Mon choix de traduire *reliable* vs *unreliable*, par *fiable* vs *non-fiable* s'appuie sur l'article de Gregory Currie « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables traduction de l'article », extrait de l'ouvrage de Gregory Currie, *Arts and Minds*, Oxford, Oxford University Press, 2004. L'article, traduit par Annick Louis, se trouve sur le site *Vox-poética*. Annick justifie ainsi son choix de traduction : « Nous avons choisi de traduire 'reliable' et 'unreliable' respectivement par 'fiable' et 'non-fiable' car il nous semble que ces termes sont ceux qui en français rendent le mieux le sens qu'attribue Gregory Currie aux termes anglais, puisqu'ils sont relativement peu marqués par des connotations morales. » URL : [http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#\\_ftn1](http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn1)

<sup>1155</sup> Ansgar Nünning, « 'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. » *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, p. 83–105. Ansgar Nünning, « Deconstructing and Reconstructing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phenomenon? » *Anglistik. Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, 1997, p. 95–116. Ansgar Nünning, « Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses », W. Grünzweig & A. Solbach (eds). *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen, Narr, 1999, p. 53–73.

Ansgar Nünning, « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. », dans : J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, Blackwell, 2005, p. 89–107.

<sup>1156</sup> Sans reproduire la controverse autour de l'existence de la figure de l'auteur implicite, j'évoque, à titre d'exemple la position de Gérard Genette. Celui-ci croit qu'il s'agit d'une figure sans pertinence : « cela commence à faire beaucoup de monde pour un seul récit », dit-t-il avec ironie dans Gérard Genette, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 96. Pour les arguments principaux du débat, voir l'article de Ruth Amossy, « La double nature de l'image de l'auteur ».

Nünning fait l'impasse sur la figure de l'auteur.<sup>1157</sup> Il renverse la focalisation, du pôle de l'auteur au pôle du lecteur. Selon lui, le lecteur n'évalue pas le caractère non-fiable du narrateur selon les normes de l'auteur mais d'après ses propres normes. « Pour le lecteur, un manque d'harmonie entre des constats du narrateur ou des contradictions entre ses perspectives et celles du lecteur sont susceptibles de suggérer que la fiabilité du narrateur est suspecte. »<sup>1158</sup> Autrement dit, Nünning propose d'évaluer l'aspect non-fiable du narrateur dans l'écart ironique (« *structural or dramatic irony* »<sup>1159</sup>) qui s'ouvre entre la perspective du narrateur et celle du lecteur.

Mais si l'effet ironique se produit dans l'interaction qui se noue entre le lecteur et le texte, ne doit-on pas connaître le lecteur, l'interroger, pour savoir si et comment il comprend l'écart ironique qui se construit dans le texte ? « Pour le dire vite, avec Nünning, un pédéraste ne trouvera aucune anomalie dans *Lolita* de Nabokov, un mâle, machiste et fétichiste qui s'amuse à faire l'amour avec des mannequins de vitrine sera peu capable de détecter quelque distance entre ses propres normes et celles du fou monologuiste dans la nouvelle d'Ian MacEwan 'Dead As They Come' [*In-Between the Sheets* (1978)]. »<sup>1160</sup>

Prenant un exemple concret, extrait de notre corpus, on peut voir comment une distance idéologique entre le texte et le lecteur crée des obstacles herméneutiques qu'une analyse discursive et argumentative du texte permet de contourner.

J'ai montré plus haut (voir sous-chapitre 2.1) comment la critique littéraire impose ses prémisses théoriques et idéologiques au texte littéraire de Mongo Beti. J'ai parlé plus précisément de l'analyse thématique de Vivan Steemers. Elle fait reposer son argumentation sur une idée reçue par rapport à ce qu'est, selon elle, l'identité

---

<sup>1157</sup> « I would go much further and suggest the implied author's norms are impossible to establish and that the of the implied author is eminently dispensable. The implied author is neither a necessary nor a sufficient standard for determining a narrator's putative unreliability. », Ansgar Nünning, « Unreliable, Compared to What? », p. 56.

<sup>1158</sup> « For the reader, either the internal lack of harmony between the statements of the narrator or contradictions between the narrator's perspective and the reader's own concept of normality suggest that the narrator's reliability may be suspect (...) Unreliable narrators are those whose perspective is in contradiction to the value and norm system of the whole text or to that of the reader. », Ansgar Nünning, « 'But why will you say that I am mad' », Ansgar Nünning, « 'But why will you say that I am mad?' », p. 87.

<sup>1159</sup> Ibid.

<sup>1160</sup> « The information on which the projection of an unreliable narrator is based derives at least as much from within the mind of the beholder as from textual data. To put it quite bluntly: A pederast would not find anything wrong with Nabokov's *Lolita*; a male chauvinist fetishist who gets his kicks out of making love to dummies is unlikely to detect any distance between his norms and those of the mad monologist in Ian McEwan's 'Dead As They Come'. », Ansgar Nünning, « Unreliable, Compared to What? », p. 61.

africaine. Elle indique plus précisément un critère culturel constitutif de cette identité : la danse. Ce faisant elle reste sourde, à l'instar du R.P.S. Drumont, à une voix sociale représentée, en l'occurrence, par le catéchiste de Bitié, qui rappelle à l'encontre de la thèse de Steemers, les Africains qui n'aiment pas danser. Autrement dit, le rôle de la danse prend en effet une plus grande place dans la thèse de Steemers que dans l'univers culturel, romanesque, des Africains.

À regarder le texte de plus près, on voit que le R.P.S. Drumont, s'appuyant comme Steemers, sur des clichés coloniaux, est si obsessionnel par rapport à la danse africaine qu'il en arrive à croire que des Africains se marient dans son église à cause de la fête qui suit la cérémonie. Pour les Africains, pense-t-il, tout est prétexte à faire la fête, à danser. Voici ce qu'il demande au catéchiste du village de Bitié, le 5<sup>e</sup> jour du périple :

– *Tu ne crois pas qu'ils se marient à l'église plus simplement par goût de la fête ? Ici, la coutume s'est installée de célébrer le mariage en consacrant sept jours successifs aux réjouissances. Tu ne crois pas qu'ils se marient simplement par goût de la fête ?...*

– *Mon père, a répondu le catéchiste, il y a peut-être de cela, oui, il y a certainement de cela. Mais il semble bien que ce n'est pas tout. Vois-tu. Père, je connais des gens qui n'aiment pas les fêtes, je connais des gens que les longues fêtes horripilent, je connais des gens à qui les tam-tams portent sur les nerfs, et pourtant ils se marient à l'église sans être de bons chrétiens.*<sup>1161</sup>

Le catéchiste ne veut pas susciter une polémique avec son supérieur. Pour éliminer toute impression de contradiction, il commence par donner raison au R.P.S. Drumont. Cet esprit de conciliation permet au catéchiste de Bitié de capter l'attention et la confiance de son supérieur afin d'exprimer une restriction introduite à l'aide du connecteur « *mais* ». La triple répétition de l'énoncé « *je connais des gens* » met de l'accent sur l'écart entre le préjugé du R.P.S. Drumont et la réalité des faits. Évoquer différents types de personnes, c'est mettre en évidence qu'il y a différentes façons d'être et de penser. Le catéchiste essaie de faire comprendre à son patriarche qu'il existe différentes motivations pour se marier à l'église ; que la société de Tala est composée d'individus dont les positions varient de l'un à l'autre ; que pour éclairer une question de société importante concernant la raison pour laquelle les gens se marient à l'église, il faudrait prendre en considération les opinions personnelles des paroissiens plutôt que d'en appeler à des idées reçues sur la collectivité.

<sup>1161</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 71.

L'objectif de cette analyse ne consiste pas à dire que Steemers a tort de comprendre le texte comme elle le fait, mais à montrer tout simplement que le texte produit un effet de lecture grâce au contenu implicite qu'il convient de dégager. Du coup, il n'est pas nécessaire d'interviewer les lecteurs de Beti : plutôt que vers le lecteur empirique, il faut se tourner vers le lecteur dans le texte, celui dont l'image se dégage du savoir encyclopédique que l'œuvre lui attribue ainsi que des compétences qui lui sont prêtées et en particulier celles d'accéder aux implicites du discours. Là se trouve la clé de l'écart ironique que le texte travaille à produire entre les différentes voix narratives qui le constituent.

L'histoire dans *Le Pauvre Christ de Bomba* est narrée à partir de la voix d'un narrateur indigne de confiance, mais sa non-fiabilité ne résulte pas d'une dissimulation volontaire des informations relatives aux événements de l'histoire – c'est le cas du narrateur de *Mission terminée* – mais de la limitation de son point de vue. Le lecteur a l'impression que tout est focalisé à travers une conscience encore puérile, un narrateur qui, de fait, n'est pas capable de comprendre les événements qu'il décrit alors même que les lecteurs les comprennent parfaitement.<sup>1162</sup>

Le premier sous-chapitre présentera plus précisément la notion d'ironie à partir de l'article de Fernando Lambert « L'ironie et l'humour dans *Le Pauvre Christ de Bomba* ». <sup>1163</sup> On verra comment Lambert impose aussi au texte une idéologie préétablie avec ses stéréotypes de l'Afrique et de l'Africain, au point que sa critique en vient à éliminer l'aspect ironique du texte, celui même qu'elle se propose de relever. À l'encontre de l'approche de Lambert, l'analyse discursive et argumentative présentées dans les sous-chapitres qui suivent, s'attachera à mettre en évidence les tensions qui traversent l'énonciation entre ce qui est dit par un narrateur-enfant et ce que son texte fait comprendre au lecteur.

Cette image d'enfant se confirme tout au long de l'œuvre. Denis s'identifie complètement avec le Père religieux qu'il prend pour père d'adoption. Son point de vue personnel à l'égard des interactions qu'il décrit dans son journal est imbu

---

<sup>1162</sup> Sur la non-fiabilité constitutive dans la voix de l'enfant, voir par exemple les analyses de Jonathan D. Culler du célèbre ouvrage d'Henri James, *Ce que savait Maisie* (1896) dans : *Literary Theory: a very short introduction* New-York, Oxford University Press, 2009, p. 120.

<sup>1163</sup> Fernando Lambert « L'ironie et l'humour dans Le pauvre christ de Bomba de Mongo Beti. », *Études littéraires* 73, 1974, p. 381– 394. Une version anglaise de l'article fait partie de l'ouvrage de Stephen H. Arnold, *Critical perspectives on Mongo Beti*, London, Lynne Rienner Publishers, 1998. L'article y apparaît sous le titre « Narrative perspectives in Mongo Beti's *Le Pauvre Christ de Bomba* ».



d'admiration pour Drumont. L'analyse de l'interaction qui se déroule de la grand-messe dominicale, l'incipit du roman, va présenter la distribution des rôles parmi ses personnages : la personnalité du R.P.S. Drumont, une figure autoritaire, ferme et hardie se construit à travers la voix narrative en opposition à ses ouailles, des Africains soumis, étrangers au rigorisme religieux du prêcheur.

À l'analyse de la mise en scène du discours épideictique de la grand-messe, s'enchaînera une analyse d'un autre genre de discours, organisé selon les codes d'un repas du soir détendu entre collègues, qui entretiennent une relation amicale. L'analyse des deux interactions permet aussi de présenter le point de départ du récit pour pouvoir, par la suite, mieux évaluer l'évolution de la personnalité du Père Drumont.

Le dévouement incontestable du Père Drumont à sa mission d'évangéliser les Africains limite son point de vue et l'aveugle à d'autres forces qui agissent sur la société africaine du roman. L'esprit pieux, catholique, de Drumont et de ses catéchistes voit la richesse comme un élément qui détourne les Africains de Dieu. Pour eux, le discours religieux l'emporte sur le désir de modernité dans sa variante capitaliste, éprouvé par les Africains. Et en effet, pour les pasteurs, ce désir est illégitime. Cette dimension oppressive de la mission coloniale sera étudiée dans le troisième sous-chapitre à partir de la voix de Zacharie, l'alter-ego du R.P.S. Drumont. L'analyse de cette interaction tenue au village de Timbo soulignera vers la fin une première fissure dans la posture ferme et résolue du Père Drumont.

Je montrerai, dans le quatrième sous-chapitre, comment Drumont contemple cette fissure dans son identité de prêtre à travers la réflexion qu'il entame avec Vidal, l'administrateur colonial, sur les rôles que les deux institutions – mission catholique vs mission coloniale – se proposent de remplir en Afrique et sur la nature des rapports qu'elles entretiennent l'une par rapport à l'autre. La question du projet de la construction d'une nouvelle route dans le pays de Tala provoque une vive controverse dont les enjeux orientent Drumont vers de nouvelles manières de penser sa mission ainsi que le rôle qu'il lui revient de remplir dans la société coloniale dont il participe. L'interaction avec Vidal joue un rôle important dans l'économie du roman. Le Père Drumont passe à une phase réflexive. Absorbé dans ses pensées, il est en proie à des doutes par rapport à son travail accompli ou à venir en tant que pasteur.

Cette évolution de la personnalité de Drumont sera également examinée à la lumière d'une autre interaction avec Zacharie. Elle sera l'objet du sixième sous-chapitre. L'image de Drumont, l'homme accompli, transformé, sera étudiée successivement dans les deux derniers sous-chapitres.

#### 4.1. L'IRONIE ET SON CONTRAIRE

Dans son article « L'ironie et l'humour dans *Le Pauvre Christ de Bomba* », Fernando Lambert s'intéresse au « regard neuf » de Denis, créé par l'auteur à l'aide de l'outil rhétorique de l'ironie. Le terme « regard neuf » est une métaphore qui se réfère donc à la naïveté du jeune Denis, le narrateur du roman. Fernando Lambert s'attache à montrer plus précisément comment des modes d'expression – « l'antiphrase, l'éloge hyperbolique, l'omission volontaire et suggestive, le trait sarcastique » – produisent « un effet ironique par les interventions naïves » du personnage.

L'effet ironique s'établit donc selon lui dans l'écart énonciatif qui sépare la voix du personnage de la voix de l'auteur. Autrement dit, l'auteur met en place un dispositif énonciatif qui invite le lecteur à « entendre le contraire de ce qui est dit. »<sup>1164</sup> Ainsi, explique Lambert, « ce qui semble au premier abord une acceptation, se change en une désapprobation, en un refus »<sup>1165</sup> de cette acceptation. L'outil rhétorique de l'ironie démystifie le monde missionnaire « en soulignant le non-sens pour l'Africain d'une religion qui s'exprime à travers des valeurs européennes. » Cette démystification traduit en effet

l'incompatibilité qui subsiste entre l'univers religieux africain intimement mêlé à la vie et cette religion étrangère qui non seulement ne semble tenir aucun compte des valeurs du monde noir, mais s'attaque de front à des valeurs fondamentales de cette société : condamnation des filles-mères, interdiction de la polygamie, de la danse, etc. L'ironie valorise donc le monde africain et la démarche de Beti accomplit ici le retour aux valeurs premières de l'Afrique.<sup>1166</sup>

Fernando Lambert convient que si l'œuvre de Mongo Beti brise « l'antithèse simpliste qui opposait le bon Noir au méchant Blanc »<sup>1167</sup> elle renforce, voire valorise,

<sup>1164</sup> Fernando Lambert « L'ironie et l'humour », p. 384.

<sup>1165</sup> *Ibid.*

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1167</sup> Fernando Lambert affirme que « les Africains de Beti sont, en effet, des hommes normaux, capables du meilleur comme du pire et responsables malgré tout de leurs actes. » Cet énoncé est à la fois assertif et explicatif. Assertif, il affirme que les Africains sont des « hommes normaux ». Explicatif, il définit c'est qu'un « homme normal » veut dire, selon deux critères : l'Africain est un

l'antithèse Blanc vs Noir. Le critique oppose ainsi, sous l'inspiration du mythe du « bon sauvage », « la vie grouillante de la mission » – avec ses symboles de la modernité « école », « ateliers », « travaux dans les plantations » – à « la vie calme des gens de la forêt qui continuent à se régler sur le rythme de la nature », ainsi qu'au « goût de la liberté et la résistance spirituelle des Tala, peuple de la forêt. »<sup>1168</sup> Vu à travers ce regard critique, Mongo Beti devient un véritable chantre de la négritude. À en croire Lambert, Mongo Beti lui-même s'immisce dans l'identité collective africaine qu'il construit dans son discours : la démystification du monde missionnaire s'opère à l'aide de son « humour nègre. »<sup>1169</sup>

Envoûté par le mythe du « bon sauvage », il n'y a rien d'étonnant à ce que Lambert associe l'humour au « peuple » africain. « Le peuple demeure, chez Beti, le détenteur de l'humour et du rire. »<sup>1170</sup> Pour étayer son argument, il propose un court commentaire sur la première séquence narrative du roman :

Avant de se plier aux caprices du Père, le peuple, avec malice mais sans méchanceté, taquine les nerfs facilement à fleur de peau du missionnaire. D'ailleurs, le jugement de Denis traduit bien l'attitude de la foule, qui a l'habitude des saintes colères du bon Père et qui assiste en spectateurs amusés à ses emportements inoffensifs : « L'homme est terrible, sans doute, mais la scène était comique ». La conduite de Drumont échappe à la logique de ceux qui en sont les témoins. Elle se situe hors de leur façon de réagir et elle ne répond vraiment pas à leur échelle de valeurs. L'attitude des Noirs, face à ces comportements incompréhensibles du Blanc, est proprement humoristique. Pour s'amuser, ils font grandir la tension chez le Blanc. Ils font mine de résister, de s'opposer à ce que désire le missionnaire. Puis, ils abandonnent apparemment la partie, en disant que ces choses compliquées, ce sont des « affaires de Blancs ». Mieux vaut ne pas chercher à les comprendre.<sup>1171</sup>

Le commentaire est divisé en deux parties. Dans le texte littéraire, les paroissiens sont désignés par les pronoms personnels « *ils* », « *elles* » et par le désignatif « *les fidèles* », et cela de façon compatible avec une scénographie de grand-messe dominicale où un public professe une religion. Le choix, par Lambert, du mot « peuple » n'est pas neutre. Parler de « peuple » c'est renvoyer la scène au contexte

---

« homme normal » parce que 1/ il agit avec discernement – s'il est « capable du meilleur comme du pire », c'est qu'il sait discerner le mal du bien – ; et 2/ il assume les conséquences de ces actes, les ayant commis en toute connaissance de cause. Raisonnant ainsi, la critique s'inscrit dans le courant de pensée existentialiste.

<sup>1168</sup> Fernando Lambert « L'ironie et l'humour », p. 382.

<sup>1169</sup> Celui-ci, selon Lambert, « témoigne du dynamisme toujours présent de l'Afrique. Beti est le premier à ouvrir cette voie à la littérature africaine. », Fernando Lambert « L'ironie et l'humour », p. 394.

<sup>1170</sup> Fernando Lambert « L'ironie et l'humour », p. 392.

<sup>1171</sup> *Ibid.*

politique de la colonisation. Fernando Lambert projette sur les personnages noirs du roman l'image de membres d'une communauté de destin. Ils s'affirment comme un groupe soudé lorsqu'ils tournent en dérision l'image autoritaire du « Père ». Il y a d'un côté le « Père » qui essaie d'imposer son autorité, et de l'autre, le « peuple » qui se plie à son autorité tout en s'amusant néanmoins à la déstabiliser, comme par exemple, dans une interaction en classe où un professeur essaie d'imposer la discipline à des élèves malicieux. Interprétant ainsi la scène, Fernando Lambert établit un lien direct entre le stéréotype – les Africains au goût prononcé pour l'humour et le rire – et sa manifestation textuelle – ils se moquent du R.P.S. Drumont. Force est alors de conclure avec la critique que « Denis traduit bien l'attitude de la foule » quand il dit que « *L'homme [R.P.S. Drumont] est terrible, sans doute, mais la scène était comique.* »

Il y a pourtant quelque chose d'incongru dans ce commentaire : après avoir longuement parlé du « regard neuf » du narrateur, de l'effet ironique de son discours – produit par divers modes d'expression qui font comprendre au lecteur le contraire de ce qu'il lit – on s'étonne de voir Fernando Lambert lire le discours narratif au pied de la lettre. Dans l'analyse de Lambert, où l'ironie est-elle donc partie ? Ne devrait-on pas comprendre le contraire de ce qu'on lit ?

#### **4.2. LE R.P.S. DRUMONT ET SES « ENFANTS » (MISSION CATHOLIQUE DE BOMBA, DIMACHE, 1<sup>er</sup> FEVRIER 193...)**

On constate que Fernando Lambert, comme Vivan Steemers, impose aux personnages « noirs » une identité collective préétablie à partir de laquelle il analyse le roman. Réduits à leur huis clos identitaire (« polygamie », « danse », « nature »), les Noirs, pense Fernando Lambert, ne peuvent et ne veulent pas comprendre le Blanc, (« ce sont des 'affaires de Blancs'. Mieux vaut ne pas chercher à les comprendre. »). On pourrait pousser un peu plus loin sa logique en disant, avec Jean-Marie Medza, qu'il est inutile de leur expliquer. À regarder le texte de plus près, on peut cependant parvenir à des conclusions bien différentes de celles de Fernando Lambert.

Après avoir expliqué, dans le tout premier paragraphe du roman pourquoi, dans son village, on appelle le R.P.S. Drumont Jésus-Christ<sup>1172</sup>, décrivant ses

---

<sup>1172</sup> Pour accroître son autorité auprès des enfants du village.

prouesses (« *imposer la foi* », « *rendre les gens bons chrétiens* »), Denis insiste sur son caractère autoritaire.

*Un homme autoritaire. Un homme terrible. Un père...Jésus-Christ !  
Un homme terrible, certes, mais quand on le connaît bien, le R.P.S. donne parfois envie de rire. Tiens, il en a encore fait une histoire, ce matin, à la grand-messe...*<sup>1173</sup>

Le discours religieux utilise la métaphore père-fils pour conférer aux fidèles leur rôle dans la relation avec Dieu. L'autorité religieuse de Dieu est fondée sur son rôle imaginaire de Père, une figure bienveillante qui veut notre bien présent et à venir. À la différence de Jésus Christ, le R.P.S. Drumont a une existence concrète dans la vie de Denis qui le considère comme un Père. L'image sacrée de Jésus-Christ se dessine à l'aide de sa représentation de père, alors que le rôle paternel du R.P.S. Drumont tire son autorité de l'identification avec l'image sacrée de Jésus-Christ. Il est pourtant difficile de dire si sa représentation d'« *homme terrible* » est liée à son rôle de père adoptif ou de Père religieux. On sait que l'image du Christ dans la tradition chrétienne est celle de la douceur et de la mansuétude. Jésus est le Fils de Dieu le Père, celui de l'Ancien Testament, considéré être le Dieu terrible. Le Jésus Christ de Bomba n'est pas fait à l'image de son double biblique. Il est permis dès lors de supposer que s'il est terrible, c'est dû à sa personnalité propre. Ainsi, l'image de l'homme influe sur l'image que les jeunes ouailles se font de la figure biblique et non pas le contraire. Cette confusion de rôle est à attribuer à la voix d'un enfant qui rapporte le monde tel qu'il est aperçu à partir justement de son point de vue d'enfant. Quoi qu'il en soit, le R.P.S. Drumont est doublement autoritaire.

Le connecteur « *mais* » insiste sur la différence entre les deux rôles que le R.P.S. Drumont joue dans la vie de Denis. « *Quand on le connaît bien* » implique justement un rapport de proximité entre Denis et son « père ». « *Le R.P.S. donne parfois envie de rire* » suggère que cette intimité de père et de fils dévoile un autre visage de la personne, que sous sa figure « *terrible* » de père se cache un homme rigolo, qui aime s'amuser. Ce sur quoi repose en effet le rôle d'un père, qui sait d'une part discipliner son enfant, et d'autre part, se distraire avec lui. Pourtant, cette image préalable que Denis projette sur son père adoptif ne correspond point avec l'image qui relève de « *l'histoire* » de « *ce matin, à la grand-messe...* »

---

<sup>1173</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 11.

*Le vicaire qui officiât, mon ami et moi qui servions la messe, venions de nous asseoir après le premier évangile, pour écouter le sermon du R.P.S. Au lieu de monter directement en chaire, le R.P.S. a d'abord traversé toute la nef dans le sens de la longueur, en fouillant tous les recoins d'un regard soupçonneux. Lorsqu'il apercevait un homme assis, il lui disait :*

- *Tu es donc si fatigué que tu ne puisses attendre quelques instants avant de t'asseoir ? Jésus a porté sa croix jusqu'au bout, lui : il ne s'est pas fatigué. Allez, debout, paresseux !*

*Ils savent pourtant bien que le R.P.S. déteste les voir assis quand il faudrait être debout ou debout quand il faudrait être à genoux ; mais il se trouve toujours des gens, surtout des hommes, pour ne jamais s'y plier spontanément, comme s'ils désiraient mettre le R.P.S. en colère.*

*Maintenant, le R.P.S. remontait la nef, inspectant surtout le côté des femmes. Les femmes, au moins, se tiennent généralement bien. Aussi, quelle n'a pas été ma surprise, ce matin, en voyant le R.P.S. pénétrer tout à coup parmi les femmes, enjambant les bancs de bois d'un air courroucé. Puis, il est revenu dans l'allée centrale, tirant une femme qu'il tenait solidement par le bras gauche : il l'a traînée jusque devant la table sainte, et puis il l'a forcée à se mettre à genoux. Je ne sais pas ce qu'elle avait fait.*

*Alors seulement, le R.P.S. s'est décidé à gravir les marches de bois de la chaire, mais lentement et en accrochant un regard lourd à différents points de l'église.*

*Le R.P.S. Drumont se trouvait maintenant en chaire. Mais, au lieu de commencer son prêche, il se taisait, d'une façon inattendue. J'étais anxieux et je suis sûr que le nouveau vicaire, le Père Le Guen, l'était aussi, parce qu'à un moment nos regards se sont croisés et j'ai bien vu qu'il se demandait ce qui arrivait encore. L'homme est terrible, sans doute, mais la scène était comique...et c'est à grand-peine que je me suis empêché de pouffer de rire. Les fidèles debout, tournée vers la chaire, et qui attendaient. Le R.P.S., raide en sa chaire comme une longue souche, et qui se taisait. Et puis, ces toux qui crépitaient, crépitaient...On se serait cru dans une forêt assaillie par une armée de bûcherons frénétiques. C'est étonnant comme des gens réunis peuvent tousser ! J'ai tout de suite compris que seules ces toux pouvaient expliquer l'étrange manège du R.P.S. Drumont : ce n'était pas le premier incident de cette sorte qui se produisait. Les fidèles aussi ont dû le comprendre, car tout à coup le crépitement des toux s'est calmé et le R.P.S., qui avait jusque-là gardé une immobilité figée, a proféré d'une voix sourde :*

- *Mais oui, j'attends : vous vous déciderez bien un jour à cesser de tousser ; peut-être alors pourrai-je commencer mon sermon.*

*Aussitôt, un silence frais comme une eau de forêt a inondé l'église. Le R.P.S. s'est éclairci la voix : il allait se mettre à parler, mais juste à ce moment, un bébé a lancé trois longues plaintes à travers la nef et le R.P.S. s'est encore figé dans son immobilité réprobatrice. Le suisse s'est approché avec sollicitude et il a chuchoté quelque chose à l'oreille de la mère du bébé, en agitant sa canne. La mère, emmenant son bébé, a longé lentement le mur de l'église et elle est sortie par la porte du fond – un ordre récent du R.P.S. fait que toutes les autres portes sont fermées désormais à ce moment de la messe pour éviter que les gens ne s'en aillent au moment du prêche, ainsi qu'il était arrivé plusieurs fois.*

*Néanmoins, le R.P.S. ne pouvait encore commencer son sermon, étant donné une sourde rumeur dans la partie de la nef réservée aux femmes : celle-ci protestaient apparemment contre l'expulsion de la mère du bébé, l'air de dire que si la fantaisie de crier avait pris au bébé, ce n'était certainement pas la faute de sa mère et qu'à ce compte-là, l'accès de l'église leur serait interdit aussi un jour ou l'autre, puisque toute femme et destinée à devenir mère, tôt ou tard. Je ne sais si le R.P.S. appréciait ce raisonnement. Il n'a commencé le sermon que quand le calme*

*est revenu tout à fait, et le vicaire Le Guen a exprimé son soulagement en exhalant un long soupir.*<sup>1174</sup>

Cette grand-messe dominicale est doublement significative. Le R.P.S. Drumont se propose de prononcer un sermon où il va annoncer à « *ses enfants* » qu'il quitte la mission durant deux semaines pour effectuer une tournée au pays des Tala. Denis accorde de l'importance aussi bien à l'énoncé, qui joue par ailleurs un rôle déclencheur du récit, qu'à la situation d'énonciation. Il insiste dans cette perspective sur la manière dont le R.P.S. Drumont construit son autorité pour pouvoir enfin énoncer sa « *nouvelle* ».

Et si le R.P.S. Drumont détient une autorité, c'est qu'il cherche à la manifester ou plus précisément à l'imposer, en établissant un rapport de force hiérarchique entre un dominant et ses subordonnés. Sa domination s'exprime, d'abord, par sa manière d'occuper l'espace : « *Au lieu de monter directement en chaire, le R.P.S. a d'abord traversé toute la nef dans le sens de la longueur, en fouillant tous les recoins d'un regard soupçonneux.* » L'effectivité du sermon tient à sa capacité de créer un ethos de prédicateur. Un ethos de prédicateur « implique donc une police tacite du corps [et] une manière d'habiter l'espace social. »<sup>1175</sup> Afin de mener à bien le sermon, le prédicateur doit capter l'attention de l'auditoire. La force rhétorique du sermon découle de l'autorité de son prédicateur. Le but de « *traverser toute la nef dans le sens de la longueur* » consiste donc à impressionner l'auditoire par la figure intimidante du prédicateur. Un effet recherché d'intimidation est produit par une mimique faciale<sup>1176</sup>, une posture corporelle<sup>1177</sup> ainsi que par la violence verbale<sup>1178</sup> et physique<sup>1179</sup>.

Visiblement, le comportement du R.P.S. Drumont projette sur lui une image très différente de celle d'un papa doux et rigolo que Denis projette sur lui d'entrée de

<sup>1174</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 12-14.

<sup>1175</sup> Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 105.

<sup>1176</sup> « *Fouillant tous les recoins d'un regard soupçonneux* », « *le R.P.S. s'est décidé à gravir les marches de bois de la chaire, mais lentement et en accrochant un regard lourd à différents points de l'église.* » (Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 12.)

<sup>1177</sup> « (...) voyant le R.P.S. pénétrer tout à coup parmi les femmes, enjambant les bancs de bois d'un air courroucé », « *Le R.P.S., raide en sa chaire comme une longue souche* », « *le R.P.S., qui avait jusque-là gardé une immobilité figée* », « *le R.P.S. s'est encore figé dans son immobilité réprobatrice.* » (*Ibid.*)

<sup>1178</sup> Apercevant un homme assis au moment où il faut être debout, le R.P.S. Drumont lui dit : « *Tu es donc si fatigué que tu ne puisses attendre quelques instants avant de t'asseoir ? Jésus a porté sa croix jusqu'au bout, lui : il ne s'est pas fatigué. Allez, debout, paresseux !* » (*Ibid.*)

<sup>1179</sup> « *Puis, il est revenu dans l'allée centrale, tirant une femme qu'il tenait solidement par le bras gauche : il l'a traînée jusque devant la table sainte, et puis il l'a forcée à se mettre à genoux. Je ne sais pas ce qu'elle avait fait.* » (*Ibid.*)

jeu. Le R.P.S. Drumont assume pleinement l'image d'une autorité religieuse dont le rôle consiste à éduquer les gens, à les « *rendre quotidiennement bons chrétiens. Souvent malgré eux.* »<sup>1180</sup> En définitive, l'objectif primaire de la messe (prêcher un sermon) en implique deux autres : construire l'autorité d'un prédicateur de sermon et initier « *ses enfants* » au rituel à partir duquel un sermon doit s'énoncer. Pour atteindre ces trois objectifs, Le R.P.S. Drumont distribue des rôles.

Le rôle d'« *enfants* » qu'il assigne à ses paroissiens, implique à la fois un statut social de « *fidèles* » s'initiant à la vraie religion ; et de Noirs-colonisés, qui deviennent – stéréotype oblige – des « *enfants* » qu'il faut traiter avec méfiance, surveiller constamment afin de les éduquer aux normes de l'église et de la civilisation. Denis décrit une situation conflictuelle qui est gérée, voire provoquée, par le R.P.S. Drumont. Faisant régner ainsi la discipline, le R.P.S. Drumont vise à transformer des « *enfants* » païens, en adultes chrétiens. Ce rapport de forces entre missionnaire français et paroissiens africains s'explique dans le contexte historique de la troisième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, où l'Empire français fut à l'apogée de sa domination coloniale. Le discours religieux est traversé par le discours colonial.

Quant à l'image qui s'impose à l'auditoire, Denis adopte complètement le regard de son père :

*Ils savent pourtant bien que le R.P.S. déteste les voir assis quand il faudrait être debout ou debout quand il faudrait être à genoux ; mais il se trouve toujours des gens, surtout des hommes, pour ne jamais s'y plier spontanément, comme s'ils désiraient mettre le R.P.S. en colère.*

*Maintenant, le R.P.S. remontait la nef, inspectant surtout le côté des femmes. Les femmes, au moins, se tiennent généralement bien.*<sup>1181</sup>

Deux verbes de perception « *voir* » et « *inspecter* » orientent le regard sur l'auditoire à travers le point de vue du R.P.S. Drumont. Le verbe « *inspecter* » reproduit un rapport de force entre un sujet examinant-supérieur et un objet examiné-inférieur. Adoptant ainsi le point de vue de Drumont, Denis adopte aussi le jugement de valeur critique qui l'accompagne : mécontentement à l'égard des hommes (« *le R.P.S. déteste...* ») ; contentement à l'égard des femmes (elles, « *au moins, se tiennent généralement bien* »). Enfin, il se pose aussi comme défenseur de son patriarcat contre les « *désirs* » présumés de l'auditoire de « *mettre le R.P.S. en colère* ».

<sup>1180</sup> *Le Pauvre Christ de Bomba.*, p. 11.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 12.



Denis ne met pas seulement en scène, le soir, retiré dans sa chambre, des personnages, mais aussi des sentiments, des émotions. « *Envie de rire* », soupçon (« *regard soupçonneux* »), haine (« *R.P.S. déteste...* »), « *colère* », anxiété (« *j'étais anxieux* »), réprobation (« *figé dans son immobilité réprobatrice* »), étonnement (« *c'est étonnant comme des gens réunis peuvent tousser !* », protestation (« *celle-ci protestaient...* »), « *soulagement* ».

En regard de cette mise en scène hautement conflictuelle aussi bien qu'émotionnelle, relisons à présent le passage auquel se réfère le commentaire de Fernando Lambert :

*Le R.P.S. Drumont se trouvait maintenant en chaire. Mais, au lieu de commencer son prêche, il se taisait, d'une façon inattendue. J'étais anxieux et je suis sûr que le nouveau vicaire, le Père Le Guen, l'était aussi, parce qu'à un moment nos regards se sont croisés et j'ai bien vu qu'il se demandait ce qui arrivait encore. L'homme est terrible, sans doute, mais la scène était comique...et c'est à grand-peine que je me suis empêché de pouffer de rire. Les fidèles debout, tournée vers la chaire, et qui attendaient. Le R.P.S., raide en sa chaire comme une longue souche, et qui se taisait. Et puis, ces toux qui crépitaient, crépitaient...On se serait cru dans une forêt assaillie par une armée de bûcherons frénétiques. C'est étonnant comme des gens réunis peuvent tousser ! J'ai tout de suite compris que seules ces toux pouvaient expliquer l'étrange manège du R.P.S. Drumont : ce n'était pas le premier incident de cette sorte qui se produisait.*<sup>1182</sup>

Une tension ironique existe dans le texte entre l'aspect dramatique de la situation et l'interprétation que Denis lui attribue. Denis est « *anxieux* », et interprète le regard du Père Le Guen à partir de son « *anxiété* ». Ces regards croisés donnent l'impression que Denis n'est pas le seul à être anxieux, et que tout le monde est troublé comme lui par le sentiment de l'imminence d'un nouvel événement fâcheux, violent, à l'exemple de ceux qui précèdent. Dans cette perspective, « *pouffer de rire* » apparaît comme une réaction physique et psychologique à cette situation dramatique et anxiogène. L'image de Denis qui se dégage du texte est celle d'un jeune garçon curieux et sensible. Il capte toutes les nuances physiques et verbales des personnes qui l'entourent, notamment celles du R.P.S. Drumont. S'il décrit la scène dans les moindres détails, c'est qu'il reconnaît leur importance. Denis est tout à fait conscient de l'aspect dramatique de la scène et la subit comme telle.

En même temps, son image de jeune garçon se révèle dans sa réaction puérole, enfantine. « *Pouffer de rire* » devant une situation qui tourne à l'excès est une réaction

<sup>1182</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 12-13.

qui ne convient qu'à un enfant, ou qu'on considère comme infantile. Cette réaction explique par la puériorité de Denis son interprétation erronée de la situation. Le narrateur à la première personne décrit une scène hautement dramatique alors qu'il la qualifie de « *comique* » tout en ignorant le décalage entre son sentiment d'anxiété et le rire qu'il produit. Denis n'a pas encore la maturité suffisante pour saisir toute la complexité de la situation. L'ironie s'exprime donc dans la distance qui sépare le rire spontané et la manière de l'expliquer. Le texte donne ainsi au lecteur tous les indices pour comprendre l'énoncé – « *la scène est comique* » – comme le contraire de ce qui est énoncé. L'ironie renforce l'effet dramatique en accentuant la fragilité de l'enfant face à la gravité de la situation.

Quant à l'humour, envisagé par Fernando Lambert, la difficulté méthodologique de l'analyser consiste dans le simple constat que ce qui fait rire une personne n'en fait pas rire une autre. Un prédicateur autoritaire essaie d'imposer sa foi à ses fidèles incrédules alors que ceux-ci, toussant tous ensemble, tournent le prédicateur en dérision – la scène peut susciter chez certains un rire moqueur devant la cruauté du patriarche, un autre peut sourire amèrement devant l'absurdité de son comportement, un troisième peut s'attrister devant l'inégalité des forces entre un missionnaire tout puissant et un public inoffensif dont le seul moyen de lutte est la toux. On voit bien, en définitive, qu'il ne suffit pas de dire que la « *scène était comique* » pour conclure que le texte fait rire dans l'absolu.

Les analyses précédentes ont permis d'articuler la personnalité du Père de la mission – un homme sévère et opiniâtre, qui remplit son rôle de pasteur avec acharnement – avec sa figure de père, rôle qu'il joue dans la vie du narrateur-enfant, les deux figures sont construites parallèlement dans le discours rapporté du narrateur. On verra dans l'analyse de l'interaction suivante comment les personnages du roman négocient leurs rôles dans l'interaction en validant ou en modifiant une certaine image de soi dans le discours qu'ils élaborent.

#### **4.3. LE R.P.S. DRUMONT ET LE VICAIRE LE GUEN (MISSION CATHOLIQUE DE BOMBA, DIMACHE, 1<sup>er</sup> FEVRIER 193...)**

Le passage suivant est extrait du premier chapitre du roman. Le R.P.S. Drumont et son Vicaire Le Guen tiennent une conversation. Denis écrit :

*Je ne cesse de penser à la conversation qu'ils ont eue après le dîner, pendant qu'ils prenaient leur café. C'est surtout le Père Le Guen, le nouveau vicaire, qui parlait. Il disait des choses étranges sur notre pays, sur la forêt.*<sup>1183</sup>

La conversation rapportée dans le journal se déroule autour d'un café après le repas du soir. Cette scénographie permet aux deux interlocuteurs de développer un discours spontané et anecdotique. La nature de la conversation, les propos prononcés, insignifiants et inoffensifs en apparence, l'ambiance décontractée dans laquelle baignent les interlocuteurs, comme en témoignent les éclats de rire bruyants et instinctifs, ne ressemblent en rien au discours religieux, formel et épideictique, auquel les deux curés sont habitués dans leur relation avec leurs paroissiens. Dans le cas présent, le sujet de la conversation tourne autour de la forêt.

*Ecoutez, mon père. À mon arrivée dans ce pays, j'ai éprouvé une impression étrange, savez-vous ? Devinez ce que m'a rappelé la forêt ? La Mer ! Oui, exactement la mer !... Oh, par la Méditerranée, bien sûr ! Mais une vraie mer, brumeuse, bouillonnante, rageuse, effrayante, sauvage... tiens, l'Atlantique par exemple. (...) Eh bien, ici, figurez-vous qu'il m'a semblé retrouver la même vision en contemplant le décor au clair de lune : buissons immobiles et menaçantes, forêt statique et qui semble pourtant moutonner, cases accrochées à la forêt dans laquelle rôdent les fauves.*

- Ah, ah, ah ! a ri le Père Drumont. Vous êtes sûr que vous n'exagérez pas, mon Père ?

- Comment ?

- Il n'y a pas de fauves ici, voyons !

- Pas de fauves ici... Et les gorilles, mon Père ?

- Bon, si vous voulez ; mais il en reste si peu qu'on ne peut plus en parler qu'au passé surcomposé.

- Il en existe quand même.

- Mon Père, vous êtes ici depuis à peine un an : avez-vous déjà vu un gorille, un vrai gorille depuis votre arrivée ?

*Ils ont ri tous deux, parce que le vicaire Le Guen n'a pas encore pu voir un gorille.*

- Tout de même, mon Père, a repris le vicaire Le Guen, est-ce que la forêt ne vous a pas produit la même impression à votre arrivée ?

- Non... euh ! J'avoue que l'idée ne me serait jamais venue de comparer les arbres à la mer.

- Mais il ne s'agit pas des arbres !

(...)

*Ecoutez, mon Père. La forêt, ce n'est pas seulement des arbres qui se tiennent côte à côte. Elle a une personnalité propre, la forêt, indépendante de celle des arbres pris un par un.*

- Pas de doute, c'est curieux, [Drumont] a-t-il remarqué au bout d'un instant (...) Moi, la forêt, ça ne m'a guère frappé. Je veux dire qu'une enfilade de buissons... il ne m'a pas semblé que ça me changerait des pâtés de maisons de chez nous. De même, l'élancement d'un baobab... ma foi, me faisait surtout penser aux clochers de nos cathédrales. A dire vrai, la forêt, moi, je ne la voyais pas.

<sup>1183</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 16.

- *Mais vous chassez, mon Père ?*

- *Oh, comme ça... comme tout le monde. Tout nouveau venu dans ce pays commence par chasser, vous savez ; j'étais venu pour évangéliser les Noirs : je ne pensais qu'à ça. Aujourd'hui encore, je ne pense qu'à cela ; j'y pense même de plus en plus.*

*J'avais fini de desservir et je suis sorti.*

*C'est drôle comme j'aime le Père Le Guen, le nouveau vicaire. Pourtant j'aime aussi le R.P.S. ; mais ce n'est pas la même chose. Le R.P.S., c'est comme mon père, tandis que le Père Le Guen, c'est plutôt un ami, un copain, quoi !<sup>1184</sup>*

Le vicaire Le Guen a déjà forgé son opinion au sujet de la forêt : elle suscite en lui la peur. Ce paysage naturel, parcouru, comme il le croit, par des prédateurs, incarne le lieu par excellence de la sauvagerie. Cette image négative qu'il projette sur la forêt s'inspire des stéréotypes largement propagés par le discours politique et littéraire de l'époque.<sup>1185</sup> Dans cette perspective, la voix de Le Guen est traversée par deux institutions discursives : ecclésiastique, qui renvoie à son image préalable de vicaire, et coloniale, image qu'il se construit dans son discours. Cette image discursive mêle le but de la mission catholique au projet politique de la colonisation.

Si, à l'opposé du vicaire Le Guen, le Père Drumont n'impose aucune opinion préconçue sur la forêt c'est, comme il le dit lui-même, qu'« *il ne voit pas la forêt* ». La comparaison que Drumont établit entre « *l'élancement d'un baobab* » et « *les clochers de nos cathédrales* » suggère un rapport de familiarité entre l'homme et son milieu. Drumont, à la différence de Le Guen, se sent chez lui. La comparaison fait comprendre aussi que le Père Drumont est absorbé par l'importance de sa mission au point où il la voit se dessiner partout, même dans les arbres qui l'entourent. Cela explique pourquoi il ne comprend pas les propriétés anthropomorphiques que Le Guen attribue à la forêt (« *la forêt a une personnalité propre* »). L'aveuglement à l'égard de la forêt participe de la construction de son image personnelle : un serviteur

<sup>1184</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 16-19.

<sup>1185</sup> Selon Richard Laurent Omgba « l'Afrique des romanciers coloniaux n'est pas seulement victime du 'roi soleil', elle l'est tout aussi de l'immense forêt où tout est pourriture et maladie, où l'homme se perd ou se 'végétalise' », *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post-coloniales, Actes du colloque international du Yaoundé (15-17 décembre 2004)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20. Les romanciers coloniaux invoquent les descriptions de la forêt produire un effet d'étouffement, voire de suffocation. Pour Gaston Joseph, la forêt c'est « *la grande sylvie sans ciel, sans espace libre et trop parcimonieuse de soleil* », Gaston Joseph, *Koffi. Roman vrai d'un noir*, Paris, Éditions du Monde Nouveau, 1922, p. 171. Cité chez Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du Nègre*. p. 139. La description de la forêt chez les Frères Tharaud est encore plus menaçante : « *avalanche d'arbres gigantesques qui se bousculaient avec violence afin d'atteindre la rivière...lianes enchevêtrées dans un tel chaos végétal qu'on eût dit une mêlée, où sans cesse d'autres géants forestiers chargés de ramures et de lianes venaient prendre la place de ceux qui s'étaient abreuvés.* » (Jean et Jérôme Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Plon-Nourrit et Cie., 1922, p. 92. Cité chez Léon Fanoudh-Siefer, *op. cit.* p. 139.)

dévoué à sa seule mission d'évangélisation (« *j'étais venu pour évangéliser les Noirs : je ne pensais qu'à ça.* »).

Le sujet parlant s'affirme dans le rapport qu'il noue avec le paysage et le sens qu'il lui attribue. La projection de l'homme sur la forêt participe à son argumentation. Les images des personnages sont construites *dans* l'interaction telle qu'elle est relatée par Denis en discours direct dans son journal. Si le R.P.S. Drumont ne se reconnaît pas dans le paysage africain que lui décrit son vicaire, Denis s'y reconnaît encore moins : « *Il disait des choses étranges sur notre pays, sur la forêt* ». Le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve à l'égard de l'image que les deux prêtres projettent sur la forêt est constitutif de son ethos d'adolescent perplexe devant le monde des adultes dont il ne maîtrise pas encore les codes et les abstractions.

Sa perplexité est d'autant plus profonde que l'on parle en fait de son propre pays. Par l'usage de l'adjectif possessif *notre*, Denis s'intègre dans un *nous* africain. Pourtant, dans l'image qu'il donne de son pays, il n'y a aucune trace de l'africanité à laquelle il est censé appartenir. Denis ne se réduit pas à l'image que les deux prêtres, surtout Le Guen, confèrent à son pays à travers la référence à la sauvagerie. L'effet ironique atteint son apogée quand Denis choisit Le Guen comme modèle d'imitation. La voix du prêtre-colonialiste que Denis considère comme une voix amicale (« *un ami, un copain* »), aura une influence décisive sur la formation de sa personnalité et de son identité. Loin d'une quelconque harmonie supposée entre l'Africain et la nature, Denis adopte en définitive la vision défavorable de Le Guen vis-à-vis de la forêt. Voici les sentiments qu'il exprime un peu plus loin au sujet de la forêt, à la suite de son mentor :

*Et cette forêt, mon Dieu : cette forêt qui n'en finit pas, avec ces chimpanzés qui braillent à me rendre fou, ses hiboux qui hululent même en plein jour, les rivières qu'il faut traverser sur des passerelles douteuses...oh ! là là, je ne m'habituerai jamais.*<sup>1186</sup>

Denis revêt ainsi les traits du naïf ingénu de Voltaire qui « *n'avait point appris de préjugés.* »<sup>1187</sup> Prenant à la lettre les discours des prêtres ou bien par l'interprétation saugrenue qu'il en donne, c'est un regard d'enfant qui se révèle, regard curieux et étonné qui adopte le discours des adultes significatifs qui

<sup>1186</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 56.

<sup>1187</sup> Voltaire, incipit du chapitre XIV, « Progrès de l'esprit de l'Ingénu » dans *L'Ingénu*, Paris, Éditions du Boucher, 2002, p. 49.

l'entourent. L'effet ironique relève de la distance entre, d'une part, l'image que les prêtres donnent de la forêt africaine, et leur attitude condescendante à l'égard des Africains, et, d'autre part, l'admiration mêlée de vénération, vouée par Denis aux deux prêtres.<sup>1188</sup> L'identité de Denis est présentée sous les traits d'un enfant dont le rapport au monde est conditionné par le groupe d'adultes chargé de son éducation. L'enfant africain, comme l'explique Jean-Marie Medza à ses hôtes de Kala, s'avère être un enfant « *comme tous les enfants du monde...* »

Mais Denis n'est pas aussi naïf que l'image qu'on voulait lui attribuer. L'écriture de son journal intime remplit une fonction psychologique dans sa vie, elle l'aide à surmonter l'étonnement qui l'assaille. Le texte est né de la plume d'un jeune adolescent tiraillé entre son attachement à l'homme qu'il considère comme son père, et les aberrations qui caractérisent la mission projetée par ce dernier en Afrique. Denis est tout à fait conscient de l'état des choses et essaie constamment de le justifier en faveur du R.P.S. Drumont. L'acte même d'écrire trahit un décalage entre le R.P.S. – le père qu'il veut avoir – et le R.P.S. – le père qu'il est en réalité. En effet, l'écriture permet à Denis de raisonner sur le monde et surtout d'adapter l'image du missionnaire catholique de façon à ce qu'elle corresponde à l'idéal qu'il projette sur lui, celui d'un père qui se montre bienveillant à l'égard de ses enfants.

#### **4.4. LE R.P.S. DRUMONT ET ZACHARIE, SON ALTER-EGO (TIMBO, 3 FEVRIER)**

Le caractère audacieux de Zacharie occupe une place centrale dans le roman. Ses interactions avec R.P.S., la manière dont Zacharie dit les choses telles quelles, perturbent Denis, le déséquilibrent. L'écriture apaise son esprit. Des interactions qui prennent place le jour, à leur transcription s'opérant le soir, le texte déroule devant lecteur le paradoxe qui caractérise le rôle exercé par la tradition chrétienne ou africaine au sein de la société coloniale. Si Zacharie s'exprime librement, c'est qu'il considère le R.P.S. Drumont à travers une certaine image préconçue, celle d'un homme pieux d'esprit fermé qui peut écouter son discours sans atteindre à la logique qui le sous-tend.

---

<sup>1188</sup> Je m'inspire pour ce développement de l'ouvrage de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 118

Le Père Drumont demande au catéchiste du village les raisons pour lesquelles selon lui, les habitants du village abandonnent la religion. Le catéchiste constate qu'au vu de la richesse accumulée par les villageois avec le développement du commerce de cacao, les villageois ont perdu leur intérêt envers la religion. Pour le catéchiste, les gens riches que sont devenus les villageois sont des pécheurs, l'argent a corrompu leurs esprits égarés. Le riche est par définition pécheur est donc s'égaré loin de la vue du pasteur. (*« n'est-il pas facile au dromadaire de passer à travers le trou d'une aiguille qu'à un riche d'aller au ciel... »*<sup>1189</sup>) Le point de vue de Zacharie est tout autre. Il prend la parole en *« interrompant les paroles pleines de sagesse du catéchiste »* :

*Les premiers d'entre nous qui sont accourus à la religion, à votre religion, y sont venus comme à...une révélation, c'est ça, à une révélation, une école où ils acquerraient la révélation de votre secret, le secret de votre force, la force de vos avions, de vos chemins de fer, est-ce que je sais, moi ... le secret de votre mystère, quoi ! Au lieu de cela, vous vous êtes mis à leur parler de Dieu, de l'âme, de la vie éternelle, etc. Est-ce que vous vous imaginez qu'ils ne connaissaient pas déjà tout cela avant, bien avant votre arrivée ? Ma foi, ils ont eu l'impression que vous leur cachiez quelque chose. Plus tard, ils s'aperçurent qu'avec de l'argent ils pouvaient se procurer bien des choses, et par exemple des phonographes, des automobiles, et un jour peut-être des avions. Et voilà ! Ils abandonnent la religion, ils courent ailleurs, je veux dire vers l'argent. Voilà la vérité, Père ; le reste, ce n'est que des histoires...*<sup>1190</sup>

Il n'est pas besoin de pousser l'analyse plus loin pour révéler les enjeux discursifs du passage :

1/ Zacharie traite la tradition chrétienne comme si on mettait du vin ancien – *« parler de Dieu, de l'âme, de la vie éternelle »* – dans des outres nouvelles – la mission catholique dans le contexte historique de la colonisation. Les prêtres chrétiens ne disent pas autre chose que les prêtres africains.

2/ Si être moderne c'est vouloir profiter des innovations, du confort, d'une meilleure qualité de vie grâce aux acquis du progrès et du développement technologique, alors, les Africains dont parlent Zacharie sont foncièrement modernes.

<sup>1189</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 54.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 54.

3/ Si la modernité c'est vouloir s'enrichir pour acquérir tout le confort du monde ainsi que le statut social qui l'accompagne, alors les Africains sont en effet fondamentalement modernes.<sup>1191</sup>

La réaction de Denis à ce discours de Zacharie est la raison d'être de sa relation dans son journal :

*Je sentais la sueur dégouliner sur mon front, le long de mon nez, sur mes joues, et se former en gouttelettes à la pointe de mon menton, tellement m'échauffait la colère. Je l'aurais volontiers gratifié de quelques gifles...choses curieuses, le R.P.S. l'écoutait attentivement...*<sup>1192</sup>

Denis adopte le point de vue du R.P.S. en jouant le rôle de défenseur de la tradition chrétienne. On ne peut pas savoir avec exactitude ce qu'il retient des propos de Zacharie. Sa colère atteste qu'il comprend qu'il s'agit de propos hérétiques. Zacharie s'oppose au catéchiste en mettant en cause son point de vue. Mais ce qui compte pour Denis n'est pas le rôle social des traditions dans l'univers social africain, ni ses conséquences politiques par rapport au projet de la modernisation. Ce qui importe pour lui est la fonction que le R.P.S. remplit dans sa vie à lui, le rôle d'un homme qu'il considère comme son père. Rejeter dans cette perspective le discours de Zacharie en bloc c'est, pour Denis, rester fidèle à son père qu'il admire. L'image de Denis se dessine ainsi sous les traits d'un enfant dont le rapport au monde est conditionné par l'environnement social, et plus particulièrement, par la relation avec son père, chargé du devoir de l'élever et de l'éduquer, le père, avec lequel, par conséquent, il s'identifie.

La place de l'énoncé « *chose curieuse, le R.P.S. l'écoutait attentivement...* » à titre conclusif de son rapport journalier, suggère tacitement un changement d'habitude dans le comportement du Père Drumont. Est-ce l'hirondelle qui annonce l'arrivée du printemps ? L'interaction entre le R.P.S. Drumont et M. Vidal, l'administrateur colonial joue un rôle révélateur non seulement des rapports entre deux institutions

---

<sup>1191</sup> Zacharie explique pourquoi les habitants de Tala montrent peu d'intérêt à la mission catholique : « En bien, quoi ? C'est normal, non ? Qu'est-ce que tu veux que ça leur foute, vos histoires de confesse, de communion, et de...je ne sais plus quoi, hein ? Je te le demande, qu'est-ce que tu veux bien que ça leur foute ? Ils sont occupés d'autre chose, mon petit père. L'argent, l'argent...ça, c'est le grand problème de la vie, mon pote ! Mais ouvre donc les yeux et regarde autour de toi. Oh ! (...) tu comprendras que nous courons tous après l'argent, les prêtres autant et peut-être plus que les autres. » (Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba.*, p. 36)

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 55.



coloniales mais aussi de la manière dont le R.P.S. conçoit ces rapports pour se positionner désormais vis-à-vis d'eux.

#### 4.5. LE R.P.S. DRUMONT ET MONSIEUR VIDAL, L'ADMINISTRATEUR COLONIAL (KOTA 4 FEVRIER)

La rencontre entre le R.P.S. Drumont et Monsieur Vidal est importante pour Denis, il en fait l'évènement principal de la journée de mercredi 4 février, lors de la visite du village Kota, un évènement qui trouble son sommeil.

*Ce Blanc est arrivé ici vers quatre heures ; il montait une motocyclette side-car, qui ressemblait à celle de la mission, et il avait un tirailleur avec lui. (...) Apercevant le R.P.S., le jeune administrateur s'est arrêté ; il a sauté à bas de sa motocyclette. Il s'est approché du R.P.S. et l'a salué en se découvrant. C'est une bonne leçon pour les Tala qu'un Blanc, un administrateur, aborde un prêtre avec tant de respect, presque de vénération. Si un prêtre ce n'était rien, est-ce qu'un Blanc, un administrateur même, consentirait avec joie à s'humilier ainsi devant lui ?*

– *Loué soit Jésus-Christ, Père Drumont ! a dit le jeune Blanc en souriant.*<sup>1193</sup>

Denis présente Vidal par deux critères identitaires : son identité raciale et sociale sont enchevêtrées – c'est, entre autres, la couleur de la peau qui se porte garante de sa position sociale et professionnelle d'administrateur colonial. À son tour, Vidal aborde le R.P.S. Drumont pas son statut social et professionnel de prêtre. Vidal ôte son chapeau, geste qui marque du respect envers le Père, c'est ainsi du moins que l'interprète Denis. Celui-ci voit les choses à travers l'intérêt et la réussite de la mission catholique. Il établit une hiérarchie dans la société coloniale dont l'administrateur est la tête. S'humilier devant le Père a la valeur symbolique, selon Denis, de hausser le Père, au moins momentanément, au sommet de la hiérarchie.

Denis, on le sait déjà, capte toutes les nuances verbales et corporelles des gens qu'il décrit dans son journal. Le lecteur a appris à faire confiance à la sensibilité de l'enfant-narrateur pour capter des choses significatives bien qu'il ne sache très bien les interpréter. On se demande si le sourire du Blanc est une expression de gentillesse ou bien est lié à la salutation prononcée en direction du Père lui assignant son rôle dans l'interaction qui va être entamée.

L'administrateur Vidal est un nouveau arrivé au pays et Le R.P.S. demande à son interlocuteur s'il est « *toujours aussi enthousiaste* » qu'à son arrivée. À quoi répond Vidal en riant :

<sup>1193</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 57.

Père, vous ne pouvez savoir quelle surprise c'est de vous retrouver là, au détour d'une piste, dans votre blanche soutane immaculée, comme une divine apparition...Parfois, il me semble que je vais croire aux anges gardiens. Mais je vous interdis formellement, entendez-vous ? formellement (et il prenait une voix grave, arrondissait la bouche et faisait de grands gestes circulaires avec sa main droite), oui, formellement, d'appeler enthousiasme le splendide épanouissement que je dois à ma sublime, une vocation unique...hum ! avec la vôtre, quoi ! D'ailleurs, je continue à soutenir envers et contre vous que la mienne et la vôtre n'en font qu'une...

Le R.P.S. riait, lui aussi.<sup>1194</sup>

Les propos de Vidal expriment à la fois une identité partagée – un individu est heureux de rencontrer un compatriote dans un pays tiers. Et une différence – Vidal n'est pas un homme pieux. Mais le rapport différent à la religion ne fait pas obstacle à l'amitié qui se noue entre les deux hommes. Pour Vidal, la relation entre les deux hommes est plus qu'une relation amicale mais aussi collégiale – leur travail respectif est complémentaire et concourt au même but sous-entendu : la mission civilisatrice. Vidal accorde à cette mission un aspect spirituel (« *sublime* »). Se singularisant par son travail spirituel d'administrateur, il considère celui-ci, à la manière des artistes, comme une « *vocation* ».

« *Je continue à soutenir envers et contre vous* » suggère que les deux hommes ne voient pas la chose du même œil. Vidal voit que son interlocuteur n'éprouve pas la même gaité d'esprit. Il demande des nouvelles du Père sans pour autant lui céder la parole. Ainsi, continue-t-il :

– *Oh ! mon père, je vois ce que c'est ! Une mauvaise digestion parce qu'il fait un peu plus chaud, un petit coup de cafard parce qu'on vous a écrit du pays...Peuh ! ça passera. Excusez-moi de vous dire ça, à vous qui être un vétéran, moi qui ne suis qu'un blanc-bec. Pourtant, il me semble bien que l'essentiel c'est d'aimer tout de même le pays, en dépit de tous les cafards, malgré toutes les nostalgies. Tenez ! Regardez-moi ce soleil altier, puissant, énorme, irrésistible...Admirez avec moi cette forêt majestueuse, immobile, inexpugnable, inépuisable. Moi, je trouve que le paludisme vaut bien d'être contracté, pourvu que ce soit en contemplant une seule heure ce grouillement de sauvageries, cet univers antédiluvien qui n'a pas d'équivalent dans notre chétive Europe, toutes ces inoubliables horreurs.*

– *Et poète, avec ça ! a fait le R.P.S. en décochant un regard malicieux au jeune administrateur.*

– *Ne vous moquez pas, Révérend Drumont. J'avais bien rêvé d'une Afrique monstrueuse ; mais, comme ils disent, la réalité dépasse décidément la fiction. Et vous, mon père ?<sup>1195</sup>*

<sup>1194</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 57-58.

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

L'image que Vidal construit dans son discours est celle d'un homme énergique, plein de zèle pour servir la cause de sa mission. Le Père Drumont est sensible à l'image de l'artiste qui se dégage du discours de son adversaire (« *Et poète, avec ça !* ») Le topos sous-jacent de la vocation associant le travail de l'administrateur à celui d'un artiste, est davantage mis en relief par un discours compatible, hautement métaphorique (« *Regardez-moi ce soleil altier, puissant, énorme, irrésistible...Admirez avec moi cette forêt majestueuse, immobile, inexpugnable, inépuisable, qui s'appuie entièrement* ») sur l'Afrique des littératures coloniales, *Terra incognita*, mystérieuse et inaccessible, terre des origines (« *univers antédiluvien* ») qui se pose comme un modèle antithétique de l'Europe. « *La réalité dépasse décidément la fiction* » implique que Vidal, comme le vicaire Le Guen avant lui, adhère complètement aux stéréotypes véhiculés par les écrivains coloniaux ou européens plus généralement, en allant jusqu'à se montrer lui-même semblable à l'un d'eux.

Le R.P.S. Drumont ne se reconnaît pas dans l'image que son interlocuteur projette sur lui. En effet, la passion pour l'art permet à Drumont de se démarquer de son interlocuteur :

– *De toute façon, les plaisirs que nous pouvons goûter dans ce pays, vous et moi, ne seront jamais de même nature, mon petit. Vous serez toujours un poète, un amateur du beau, un dilettante – un qui n'est pas dans le coup, quoi ! Moi, je suis dans le coup, je suis apôtre. Oh, tout ceci ne doit pas vous être très accessible !*<sup>1196</sup>

La conversation rapportée par la voix, ou plutôt par l'écrit, de Denis, offre l'occasion de voir une fois de plus comment l'idéal de la singularité ne peut se concrétiser qu'en interaction, en l'occurrence, entre deux locuteurs qui s'individualisent mutuellement, l'un par rapport à l'autre. Les points d'exclamation attestent de l'importance que le Père Drumont accorde à sa différence relative, et pour cause : sa voix est traversée par le discours religieux exprimant, et c'est une longue tradition, des réticences envers l'art.<sup>1197</sup>

<sup>1196</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 59.

<sup>1197</sup> Dans son étude sur « L'art et le christianisme », Alain Besançon rappelle comment « tout un versant de la théologie proprement chrétienne détournait de l'art. L'imminence du royaume de Dieu, ses prémisses déjà accomplies dans la résurrection et dans l'incorporation du baptisé dans le corps ressuscité, nourrissaient en effet non pas un anticosmisme (celui-ci prenait alors des teintes gnostiques fort présentes dans l'Eglise, mais condamnées et combattues) mais une certaine perte d'intérêt pour le Cosmos. Ce n'est pas qu'il soit mauvais, il est bon, mais il y a des choses meilleures qui invitent davantage à la contemplation. Il est donc moins nécessaire de l'orner. De plus, le goût des images, des représentations matérielles donnent prise à la superstition. Un sentiment élitair dans les hautes classes

Vidal ressent une amertume dans la voix du Père Drumont. Il se pose en ami compatissant, à l'écoute. Les deux entrent dans la case de Drumont. La description de Denis – « *Ils se sont assis autour de la table, bien calés dans les fauteuils de rotin* » – implique un nouveau scénario. Le jeu de rôles change sensiblement. Il s'agit d'une conversation plus détendue, dans une ambiance plus intime. Les questions que Vidal pose à Drumont – « *Qu'est-ce qui vous arrive, mon père ? Vous allez bien dire ça à votre petit Vidal ? Hum ! qu'est-ce qui vous arrive ?* » – active un scénario de confession où cette fois c'est l'athée qui se pose en prêtre, et le prêtre qui fait sa confession.<sup>1198</sup>

Pourtant, le R.P.S. Drumont ne se livre pas véritablement au jeu. Au lieu d'exprimer le fond intérieur de sa pensée, il renvoie la responsabilité à Vidal. S'il vit en effet un « *drame* », il entend que Vidal en devine la nature. Les deux sont d'accord sur l'aspect dramatique du travail de l'Évangile.<sup>1199</sup> Mais le vrai drame se trouve ailleurs, Vidal réessaie de mettre le doigt sur ce qui trouble le Père :

– *Un autre [drame] en dehors de celui-là ? Ah, ah, ah !...Je vous aime bien, mon Père. En dehors de ce drame-là, mais vous rejoignez l'artiste, comme je l'ai toujours prétendu ; vous me rejoignez et vos problèmes deviennent tout simplement d'ordre esthétique : modeler une race, comme on fait d'un vase, lui imposer la forme que l'on désire...*<sup>1200</sup>

Vidal est un homme de son époque. En tant qu'artiste-athée, il veut s'affranchir des règles pour créer en toute liberté. Pourtant, Vidal n'est pas un artiste dans le sens propre du mot. Sa vision de l'art est compatible avec un interdiscours européen fasciste, en vogue. À l'instar de ses leaders de l'époque il voit la construction d'un peuple/race comme une œuvre d'art. Dans son article « *Avant-gardes artistiques et dictatures totalitaires* », Tzvetan Todorov étudie l'interdiscours européo-fasciste dans lequel Vidal puise, pour l'incarner, un modèle d'homme nouveau. La représentation de la création d'un peuple/race comme pratique artistique, joue un rôle central dans la perception du pouvoir qui naît dans la montée des mouvements fascistes et communistes durant ces mêmes années 1930.

---

discrédite les supports naïfs de la piété populaire. Elle s'en tient au culte en esprit et en vérité, méprise les médiations et veut atteindre directement le divin. » (Alain Besançon, « *L'art et le christianisme* », dans : Cyrille Michon (dir.), *Christianisme : héritages et destins : ouvrage collectif*, Paris, LGF, 2002.)

<sup>1198</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 60.

<sup>1199</sup> « *L'évangélisation est déjà en soi tout un drame : rassembler un troupeau, le conduire à la bonne destination, sans en perdre une seule tête... Mais ce drame-là, vous en avez conscience depuis toujours.* » (*Ibid.*)

<sup>1200</sup> *Ibid.*

L'avant-garde artistique donne matière à la création d'une avant-garde politique (voir le chapitre sur *Les Bouts de bois de Dieu*). Cubistes, futuristes, dadaïstes, peintres abstraits... affirment haut et fort leur droit de modeler le monde selon leur volonté. Les hommes politiques se voient aussi comme des artistes. En novembre 1917, Mussolini affirme dans le *Popolo d'Italia* : « Le peuple italien est en ce moment une masse de minerai précieux. Une œuvre d'art est encore possible. Il faut un gouvernement. Un homme. Un homme qui aura le toucher délicat de l'artiste et le poing de fer du guerrier. » Puisant dans la même veine discursive, Staline aussi assignait aux artistes le rôle d'être les « ingénieurs de l'âme humaine. » Et le Reich aussi, comme l'indique Todorov,

Il ne suffit donc plus à Hitler d'esthétiser sa politique, d'organiser des marches et des processions triomphales ou funèbres, de joindre les éclairages sidérants aux musiques retentissantes ; il doit faire fusionner le politique et l'esthétique, en subordonnant toutes les institutions et toutes les actions à cet objectif ultime : la production d'un *Volk*, d'un peuple nouveau, tant physiquement que spirituellement. L'artiste s'est fait démiurge.<sup>1201</sup>

Au vu d'un tel ordre du discours, Vidal inscrit sa « *vocation* » dans un mouvement politique – le colonialisme – élaborant un projet de transformation de la société et des êtres humains, calqué sur l'activité créatrice de l'artiste.

Ce discours séduit Drumont qui adhère à la métaphore d'un leader-artiste forgeant son chef-d'œuvre à l'image d'un *verus* Israël. Et pour expliquer le drame qu'il vit, il utilise aussi une métaphore empruntée à l'art : « *Vous qui êtes amateur d'art, prenez donc un vase déjà cuit, essayez de lui imposer votre forme à vous et venez m'en dire des nouvelles.* »<sup>1202</sup> À l'opposé de Vidal, et après lui, d'un Mussolini, Drumont ne considère pas les Tala comme une matière de base auquel il lui revient de donner forme et structure. Les Tala ont *déjà* une forme et une structure.

L'interaction change de registre discursif. La question que pose Vidal « *Mais qu'est-ce qui correspondrait chez eux à notre christianisme ?* » implique que la société de Tala est déjà réunie autour d'une forme de religion, celle-ci fait concurrence au christianisme, et empêche sa pénétration. Vidal propose une solution :

---

<sup>1201</sup> Tzvetan Todorov, « Avant-gardes artistiques et dictatures totalitaires », propos prononcés à l'Université de Ca' Foscari (Venise, 30 mai 2013). URL : [file:///C:/Users/talsela/Downloads/todorov\\_avangardes\\_court%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/talsela/Downloads/todorov_avangardes_court%20(1).pdf). Et aussi Tvetan Todorov, « Artists and Dictators » dans : *The limits of Art. Two Essays*, Chicago, University of Chicago, 2010.

<sup>1202</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 60.

– À mon point de vue, il suffirait que nos Bantous comprennent que notre civilisation, à laquelle ils aspirent tant, ce n'est pas seulement les bicyclettes, les machines à coudre, c'est surtout notre christianisme.<sup>1203</sup>

Le fait d'être athée n'empêche pas l'administrateur d'établir un lien direct entre christianisme et modernité. Pour ce faire, il s'inscrit dans une tradition philosophique lui permettant, dans la lignée de Chateaubriand, de faire l'éloge du *Génie du christianisme*, et notamment de la force progressive du catholicisme, réunissant, dans la lignée d'un Chateaubriand, les conditions pour l'accélération du progrès humain et de la démocratie. Pour Vidal, cette idée reconnue par les Bantous garantit qu'ils « *adhèrent sincèrement au christianisme, et de leur propre gré.* » Ce qui va résoudre le problème qui tourmente le R.P.S. Drumont.<sup>1204</sup>

L'énoncé « *Enfin, nous voici au cœur du problème !* » dévoile l'aspect manipulateur de l'interaction. Les questions posées par Drumont avaient pour but de guider son interlocuteur vers la réponse désirée. Une fois que Vidal reconnaît le *libre arbitre* comme principe fondateur de la croyance religieuse, il tombe dans le piège tendu par le Père.

– *Qu'est-ce que cette histoire ?... Qui donc les aurait contraints à adhérer à une religion ?*  
 – *Voyez-vous, le problème qui me tourmente est celui-ci : les quelques Noirs qui ont adhéré au christianisme l'ont-ils réellement fait de leur propre gré ?*  
 – *Tiens, c'est peut-être vous, M. Vidal, ad-mi-nis-tra-teur des co-lo-nies ? Non, je vous en prie, ne nous querellons pas aujourd'hui. Je vais vous faire une confidence : il n'y que les gens de la route pour être bons chrétiens ; ceux d'ici sont absolument réfractaires.*<sup>1205</sup>

Le Père Drumont se présente comme un grand pédagogue. Il use la forme interrogative pour acheminer son adversaire à la conclusion désirée et avouer sa part de responsabilité dans la conversion religieuse sous contrainte. Si l'usage de l'adverbe de modalité « *peut-être* » ainsi que la forme interrogative de la phrase, dévoilent un ton de doute, le découpage du mot « *ad-mi-nis-tra-teur des co-lo-nies* » en voyelles, non seulement désigne le coupable mais aussi transforme toute l'interaction en une sorte d'investigation policière au bout de laquelle un Sherlock Holmes met la main sur le criminel.

<sup>1203</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 61.

<sup>1204</sup> « *Mon Père, si les Bantous adhèrent sincèrement au christianisme, et de leur propre gré, le problème n'est-il pas résolu ? Pourquoi vous tourmenter ?* » (*Ibid.*)

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 62.

Mais Vidal ignore pourquoi il est responsable du fait que les gens de la route sont « *bons chrétiens* » et ceux de la forêt, « *réfractaires* ». Drumont lui suggère, en respectant toujours la forme interrogative, que des gens qui « *vivent dans une terreur perpétuelle à cause des réquisitions, des travaux forcés, des bastonnades, des tirailleurs* » se tournent vers l'Évangile non pas par amour de Dieu mais pour trouver une consolation à leur souffrance. Par-là, Drumont se soumet au topos formulé par Rousseau, selon lequel « quand les infortunés ne savent à qui s'en prendre de leurs malheurs, ils s'en prennent à la destinée qu'ils personnifient et à laquelle ils prêtent des yeux »<sup>1206</sup>, destinée représentée, en l'occurrence par le R.P.S. Drumont.

Vidal ne reconnaît pourtant pas le ton ironique de la voix de Drumont. Celui-ci dit « *bons chrétiens* » alors qu'il veut exprimer le sens contraire. Par conséquent, Vidal ne se sent pas dans son tort. Qui plus est, il tourne le blâme en éloge. Il raisonne sous forme de syllogisme : si les gens de la route sont « *bons chrétiens* » grâce à la route, alors il n'y qu'à construire une route pour les gens de la forêt et eux aussi deviendront « *bons chrétiens* ».

– *Réjouissez-vous, Révérend Drumont, réjouissez-vous et n'avez plus de souci. Vous l'aurez bientôt, votre route et votre clientèle. Ah, ah, ah ! Réjouissez-vous, vous dis-je.*

– *Est-ce que vous déraillez ?*

– *Écoutez, mon Père, le voyage que je fais ici en ce moment précède de peu la mise à exécution d'un très grand projet. Nous nous préparons à creuser une route à travers le pays des Tala. Nous avons été autorisés à ouvrir le chantier aussitôt que nous le jugerons opportun (...) en ce moment, je suis en train de voir ce que vaut ce tracé idéal, compte tenu de la géographie réelle du pays. Et voilà, Révérend Drumont ! Intéressant, n'est-ce pas ?*

– *Oui, très intéressant.*

*Ils se considéraient mutuellement comme avec circonspection. Puis le R.P.S. a demandé :*

– *Vous avez beaucoup de machines ?*

– *Des machines, ah, ah, ah !...Des machines, pour quoi faire mon Dieu ? Et avec quoi les paierions-nous ?*

– *Autrement dit, vous allez procéder à une espèce de Congo-Océan de petit développement.*

– *Nom de Dieu ! Qu'est-ce que ça peut vous foutre ? Vos gars vont rappliquer, vous aurez beaucoup de fidèles, ça ne vous suffit donc pas ?*

– *Il est aussi de mon devoir de les protéger, non ?*

– *Tout à fait d'accord : vous les protégerez spirituellement. Vous leur direz : « Mes chers enfants, acceptez les souffrances de cette vallée de larmes. À votre mort, vous serez largement indemnisés. » Oh, ces curés...Qu'appellez-vous un Congo-Océan ? Croyez-vous que nous devons en rougir ?*

<sup>1206</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*. Paris, Lefèvre, 1839, p. 801.

– *Mon petit Vidal, je vous assure que je n'ai pas le cœur à me quereller aujourd'hui.*<sup>1207</sup>

Les deux interlocuteurs comprennent « *intéressant* » de façon différente. Pour Vidal, l'intérêt de la route chez Drumont réside dans le potentiel de ramener les enfants perdus au bercaïl de l'Évangile. Si Drumont approuve que « *oui, c'est intéressant* », il ne reconnaît pas dans les propos de Vidal l'intérêt personnel qu'il peut en tirer, comme l'atteste sa question naïve « *vous avez beaucoup de machines ?* » Vidal justifie l'intérêt de Drumont à partir de la fin ultime de l'Évangile : faire vivre les hommes au sein de la Nouvelle Alliance (le pacte entre Dieu et tous ceux qui reconnaissent le sacrifice du Christ) selon laquelle l'Évangile désire les rassembler en communion avec Dieu et entre eux. Drumont met l'accent sur les moyens. S'appuyant sur un lieu commun, lui aussi chrétien – les pécheurs doivent venir vers Dieu selon leur bon gré, aucune contrainte ne doit être infligée. Aussi, il reconnaît une responsabilité envers ses enfants perdus (« *Il est aussi de mon devoir de les protéger, non ?* »). Il redéfinit son rôle en le précisant : un prêtre doit corriger un tort social quand il le voit, et non pas être spectateur, surtout pas collaborer.

Le cynisme de Vidal bat son plein quand il abandonne complètement ses principes d'athée se mettant complètement dans la peau d'un homme d'église qui voit la souffrance humaine comme un châtement divin pour son péché – l'Évangile représente le salut (par la mort s'il le faut) dans la repentance, c'est à Dieu de faire le reste.

Derrière cette conversation se met en scène l'« immense mutation » qui, selon Todorov, « caractérise l'histoire de notre modernité : c'est le passage d'un monde structuré par la religion à un autre, organisé par référence aux seuls êtres humains et aux seules valeurs terrestres. » Vidal s'inscrit dans une tradition européenne qui, depuis le romantisme, glorifie « le poète à la place du prophète et l'œuvre d'art plutôt que la prière. » À un autre niveau, pour transformer le monde en « monde nouveau », calqué sur l'activité créatrice de l'artiste, « la violence est considérée comme un moyen légitime pour hâter l'accomplissement du projet : ses animateurs savent qu'ils promeuvent une révolution qui risque de rencontrer des résistances ; il faut donc les éliminer, au besoin par la force. » C'est pourquoi Vidal ne croit pas qu'il doit avoir honte des « *travaux forcés* » ni de la « *terreur* » général qu'il inflige aux Africains

---

<sup>1207</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 62-63.



afin d'accomplir sa mission. La question « *Qu'appellez-vous un Congo-Océan ? Croyez-vous que nous devons en rougir ?* » est bien évidemment rhétorique, comme l'atteste le dissensus qui ressort de la réplique de Drumont « *Mon petit Vidal, je vous assure que je n'ai pas le cœur à me quereller aujourd'hui.* »

La voix de Vidal exprime ainsi ce que Todorov voit comme « ce double mouvement de rapprochement entre les grandes formes d'absolu terrestre, politique et artistique ». Et ce mouvement, il faut le dire, se poursuit non seulement en Europe mais aussi en Afrique. Le discours littéraire de Mongo Beti entre ainsi en rapport dialogique avec *le discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire, publié chez Présence africaine un an avant la publication du *Pauvre Christ de Bomba*. Césaire, rappelons-le, montre comment les rapports des forces qui se produisent en Europe, se reproduisent en Afrique.<sup>1208</sup>

Vidal offre au Père de collaborer à cette entreprise politique et artistique. Il lui offre en fait une affaire gagnant-gagnant – la mission catholique verra ses brebis perdues revenir auprès d'elle, et le projet colonial se verra prospère et réussi. C'est pourquoi Vidal pense, et il le dit au début de la conversation, que la mission de Drumont et la sienne propre « *n'en font qu'une* ». Drumont ne se soumet pas à ce jeu colonial, ni à l'idéologie qui le sous-tend. Avant de partir, Vidal joue jusqu'au bout la carte cynique, en adoptant cette fois-ci une voix de moraliste :

– *Au fait, pendant que j'y pense, quels salaires pratiquez-vous donc à Bomba ? Pourriez-vous me le dire ? Votre mission n'a tout de même pas surgi de terre comme ça, par l'effet d'un coup de baguette de Jésus-Christ ?*

– *Du moins, nous n'avons pas institué de travaux forcés.*

– *Que vous dites, mon Père, que vous dites ! Vous leur déclarez : « Venez travailler à la mission, sinon vous irez en enfer. » Est-ce que ce n'est pas une contrainte pire que toutes les contraintes du monde ?*

– *Comme vous y allez, monsieur Vidal ?*

*Ils ont encore ri.*

– *Mon Père, a dit l'administrateur sur le seuil, quand on se met à douter de sa mission, est-ce qu'on n'est pas un homme fini ou tout au moins en passe de l'être ?*

– *Possible, pourquoi ?*

– *Vous devriez y réfléchir, mon Père.*

*Ils ont éclaté de rire. Puis le R.P.S. a dit :*

– *Monsieur Vidal, savez-vous ce que c'est qu'un blanc-bec ?*

– *C'est un type qui ne doute jamais de sa mission.*

*En rian très fort, l'administrateur s'est éloigné vers la piste. (...) Je crois que c'était une grande plaisanterie. Depuis cette conversation, le R.P.S. semble plus gai, plus confiant, plus calme.*<sup>1209</sup>

<sup>1208</sup> Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955, [1950].

<sup>1209</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 64-65.

Vidal veut démasquer l'hypocrisie constitutive de la mission catholique. S'il met au même plan les « *travaux forcés* » par l'administration et ceux qui se produisent, selon lui, dans la mission catholique de Bomba, c'est en soulignant leur similitude. Et l'administration coloniale et la mission catholique *forcent* le travail. La contrainte sous laquelle le travail se fait est en fait la même : les Africains sont destinés à *l'enfer*, qu'il soit terrestre ou céleste.

Le « *rire* » qui accompagne les propos tout au long de la conversation joue plus qu'un rôle : s'il approuve l'aspect amical de la conversation, il démasque ici la part de vérité dans les propos qui viennent de s'énoncer. Le rire désigne l'embarras dans lequel se trouve le R.P.S. devant ces propos véridiques de Vidal. Pourtant, le R.P.S. Drumont ne balaie pas la vérité qui vient d'être brandie devant ses yeux mais il fait face – il rajoute un aspect critique à la notion neutre de « *blanc-bec* » – elle ne se réfère pas seulement à quelqu'un qui vient de commencer sa mission en Afrique, mais aussi à la conviction d'un apprenti-missionnaire. Drumont suggère en filigrane qu'il n'est plus convaincu de ses vérités de missionnaire.

L'analyse du discours révèle la dimension polyphonique de l'énonciation : les deux voix, imbues d'idéologies, sont traversées par différentes traditions discursives qui s'opposent au service de l'argumentation étayée par chacun des locuteurs. L'analyse permet aussi de relever toute la distance ironique entre le dit et la manière dont Denis, son scripteur, l'interprète :

*Mon Dieu ! Comme je me sens fatigué ! Moi qui suis venu me coucher juste après le repas du R.P.S., voilà que je n'arrive pas à m'endormir et je pense à ce jeune Blanc, l'administrateur (...) Je ne fais que penser à ce jeune Blanc et à tout ce qu'il racontait ; c'était certainement pour rire, oui ; probablement pour rire, mais il y a des choses que j'aimerais comprendre ; (...) Si seulement le R.P.S. n'était pas comme ça, triste et découragé ! Il n'est plus comme autrefois, quand il menait les gens tambour battant, quand il fonçait sans regarder à gauche ni à droite ! ils accouraient alors à lui... Oh ! c'est vrai que d ce côté-ci, ils n'ont jamais été très commodes. Tiens, cette histoire de route...J'ai cru comprendre qu'on viendra les extraire de leurs cases, qu'on les courbera sous les soleil, qu'on les fera travailler du matin au soir à piocher, à remuer la terre sans arrêt. Ouais ! je crois que j'ai bien compris ; c'est certainement cela. Je savais bien qu'un jour Dieu les frapperait. Ouais ! je commence à comprendre. Un malheur devait bien finir par leur arriver tôt ou tard. J'ai vue creuser la route Manding-Zobma ; c'était terrible ! Les gens travaillaient attachés à une corde qui s'enroulait autour de la taille du premier, allait s'enroulait autour de la taille du suivant et ainsi de suite. Et les tirailleurs les surveillaient : si quelqu'un tombait, ils lui faisaient claquer leurs chicotes sur le dos (...) Cette route, mon Dieu, pourvu qu'on la creuse ! Pourvu qu'on ouvre bientôt le chantier ! On verra les Tala pleurer d'humiliation,*

*de fatigue et de désespoir, comme pleuraient ceux qui ont creusé la route Manding-Zomba, on les verra pleurer de douleur comme de pauvres femmes. On les verra accourir vers le R.P.S., même ceux d'entre eux qui n'ont jamais voulu recevoir le baptême (...) c'est étonnant combien les hommes peuvent avoir soif de Dieu quand la chicote leur strie le dos. Ne t'en fait pas, Père Drumont, ne te tracasse surtout pas, ils te reviendront.*<sup>1210</sup>

Denis comprend le rire au sens premier, comme l'expression de la gaité par un geste facial et vocal. N'étant pas capable de saisir toutes les nuances pragmatiques véhiculées par le rire, Denis établit un rapport de causalité entre « *tout ce qu'il a [Vidal] raconté* » et l'effet produit – le « *rire* » du Père Drumont. Il réduit ainsi toute la charge politique de la conversation à une « *plaisanterie* » en assignant à la rencontre toute entière l'objectif de s'amuser ensemble. Denis est incapable de déchiffrer l'état d'esprit de son père d'adoption. Si le texte met en scène un homme en proie à des doutes, son jeune scripteur ne les saisit pas. Il n'est donc pas en mesure de les déchiffrer ces indices de changement de comportement de son Père.

Denis, comme tout enfant, veut son père joyeux et enthousiaste. C'est la raison pour laquelle il adhère à la proposition de Vidal qu'il comprend au pied de la lettre. En outre, ces propos sont en phase avec son instruction catéchiste, s'alignant dans les principes de la foi chrétienne : les Tala méritent les travaux forcés que Denis prend comme un châtiment de Dieu (« *Je savais bien qu'un jour Dieu les frapperait* »). On comprend néanmoins entre les lignes que le reproche adressé aux Talas par Denis ne vise pas leur mécréance mais la tristesse de son Père dont les Tala sont, selon lui, la cause.

Si Denis raisonne à partir de son regard « naïf » d'enfant qui veut voir son père heureux, son discours est traversé par l'idéologie chrétienne dans laquelle il baigne mais aussi par le genre discursif biblique dont il se réclame en se posant lui-même comme prophète de colère : « *On verra les Tala pleurer d'humiliation, (...) on les verra pleurer de douleur comme de pauvres femmes. On les verra accourir vers le R.P.S....* »

#### **4.6. LE R.P.S. DRUMONT ET ZACHARIE (BITIÉ 6 FEVRIER)**

Le sujet de la construction de la route est ré-évoqué dans une conversation rapportée par Denis deux jours plus tard, entre le R.P.S. et son cuisinier. Quand le R.P.S. Drumont raconte à Zacharie qu'une route va se construire, Zacharie se réjouit :

<sup>1210</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 65-67.

« *C'est une bonne chose, Père, ce pays mérite une route : tant d'hommes, tant de cacao !* »<sup>1211</sup>) Zacharie, partisan fervent de la modernité, s'étonne que le R.P.S. Drumont pense qu'une route construite n'est pas une bonne chose. Comme on le sait, Le R.P.S. Drumont s'oppose aux travaux forcés imposés aux Africains pour construire des routes. Zacharie se rappelle de la construction de la route Manding-Zomba. Pourtant, s'il insiste, à l'instar du R.P.S., sur l'aspect tragique de la situation (« *Eh bien, c'était terrible, mon Père, réellement terrible ; il en mourait des tas.* »<sup>1212</sup>), c'est pour rappeler tacitement au Père Drumont sa part de complicité. Au lieu de faire en sorte que l'hécatombe s'arrête, le R.P.S. s'était souvent rendu sur les lieux du crime comme le rappelle Zacharie, parce que « *des tas de gens mouraient et qu'ils désiraient se confesser ou être baptisés avant de mourir.* »<sup>1213</sup> Autrement dit, il rappelle au Père le fait d'avoir trahi son « *devoir de protéger* » les brebis même quand elles s'égarèrent.

Zacharie rejoint la voix colonialiste de Vidal en suggérant au père Drumont qu'il ne doit pas s'attrister. La construction de la route est selon lui une aubaine dont il doit se réjouir :

– *Mon Père, tu dois être content, très content, hein ? Tu as obtenu ce que tu voulais, n'est-ce pas ? On les traitera comme des bêtes et ils seront très malheureux. Alors, ils viendront à toi et ils te diront : « Mon Père, toi seul es bon, tu es vraiment notre père. Pardonne-nous de ne pas t'avoir écouté plus tôt. » Pourquoi ne pas le dire, ils vont enfin revenir, pas vrai ? Ce Zacharie, il a vraiment osé dire ça au R.P.S. ! Et aussitôt, il a éclaté de rire. Le R.P.S. n'a rien dit ; il a simplement fait :  
– Humm...<sup>1214</sup>*

Un double décalage ironique apparaît entre la chose dite et la chose comprise. Il se révèle, d'abord, dans la manière dont le R.P.S. Drumont comprend les propos de Zacharie, et celle de Denis ; puis entre l'interprétation que Denis se fait de la scène et celle à laquelle le lecteur est invité.

Visiblement, Denis a changé de point de vue deux jours auparavant. S'il souhaitait alors cette situation où les Tala, souffrants, « *accourent vers le R.P.S.* », aujourd'hui, il est plutôt réticent par rapport à cette prophétie. La proposition de Vidal à laquelle il avait adhéré, cette même proposition dans la bouche de Zacharie

<sup>1211</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 72.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1213</sup> *Ibid.*

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p. 74.

provoque aujourd'hui un sentiment de rejet. La voix de Vidal et celle de Zacharie entrent en rapport dialogique tout en se complétant. La ressemblance entre les deux voix s'exprime ainsi dans la formulation quasiment similaire de leur proposition, enchâssant dans leurs propos le discours rapporté des brebis qui accourent vers le pasteur, chez Zacharie, et la réponse du pasteur, chez Vidal. Les brebis chez Zacharie :

*Mon Père, toi seul es bon, tu es vraiment notre père. Pardonne-nous de ne pas t'avoir écouté plus tôt.*

Et la réponse du pasteur chez Vidal :

*mes chers enfants, acceptez les souffrances de cette vallée de larmes. À votre mort, vous serez largement indemnisés.*<sup>1215</sup>

Le changement de point de vue chez Denis est ainsi d'autant plus frappant que Zacharie adopte le même point de vue que Vidal. Quoi qu'il en soit, Denis trouve la proposition de Zacharie scandaleuse (« *Ce Zacharie, il a vraiment osé dire ça au R.P.S. !* ») Mais comment expliquer ce changement de perspective ?

Denis applique à la proposition un sens moral différent de celui de la fois précédente. Il la déchiffre toujours par la morale qui lui a été inculquée – par cette proposition, Zacharie projette sur le Père Drumont l'image d'un esprit animé par un intérêt sordide. Il est en colère contre Zacharie en raison de son cynisme, susceptible de porter atteinte au respect dû au Père, à sa religiosité. L'audace de Zacharie réside dans la pensée que le Père pourrait d'emblée adhérer à une telle idée indigne. On peut penser aussi que Denis est fâché contre Zacharie car celui-ci a eu le courage de dire tout haut ce que Denis souhaitait dans le fond de son cœur.

Mais comment Drumont comprend-t-il les propos de Zacharie ? que veut dire le « *humm...* » qui s'échappe de sa bouche ainsi que sa rupture abrupte avec les accompagnateurs ? Le R.P.S. Drumont est-il séduit par la possibilité que lui laisse entrevoir le discours cynique de Zacharie ? À première vue, le « *humm...* » donne de lui l'image d'un homme qui révise ses opinions en face à des propos séduisants, qui lui ouvrent les yeux sur une possibilité attrayante à laquelle il n'avait pas pensé. Pourtant, cette possibilité est écartée au vu de l'image préalable de Drumont, celle d'un homme rongé par des doutes à l'égard de ses véritables obligations de

---

<sup>1215</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 63.

missionnaire. À lire le « *humm...* » à la lumière de l'image préalable de son énonciateur, celle d'un homme taraudé par des doutes, on est invité à l'interpréter comme une réaction de surprise ou d'étonnement – on constate un effet abrupt, vertigineux, dans le fait que son cuisinier africain s'exprime aujourd'hui de la même manière que l'administrateur colonial deux jours auparavant. Est-ce cet emboîtement de voix qui laisse le R.P.S. bouche bée ? N'exprimant plus un mot,

*il a enfourché son vélo ; il s'est éloigné, pédalant au ralenti de côté et d'autre, comme s'il admirait la forêt. C'est étonnant, la patience et la complaisance dont le R.P.S. fait preuve vis-à-vis de Zacharie. Il ne s'est même pas mis en colère. Non, le R.P.S. n'est certainement plus lui-même ; tout cela est bien étrange. Zacharie, oh là là, quel salaud !*<sup>1216</sup>

Un écart ironique s'ouvre entre la description de Denis et la compréhension du lecteur. Si Denis associe le comportement du Père à un homme qui admire la forêt, l'état mental du Père permet au lecteur d'activer un autre scénario : la séparation brusque d'avec le groupe, et le regard qui s'égaré parmi les arbres, ne sont pas ceux d'un homme qui admire la forêt mais bien d'un individu profondément plongé dans ses réflexions.

Denis, de nouveau, ne perçoit pas l'esprit agité de Drumont, et ne comprend pas non plus l'effet produit par la parole de Zacharie. Pour Denis, tout se joue dans la relation entre le Père et son cuisinier. L'étonnement de Denis (« *c'est étonnant* ») consiste dans le décalage entre la réaction du Père à la proposition de Zacharie (« *la patience et la complaisance* ») et la réaction qu'il devait avoir, et qu'on peut supposer par effet de contradiction – intolérance, et sévérité. Denis ne reconnaît plus son père, jadis sévère et autoritaire, devenu pensif et contemplatif. Ce changement est vécu par l'enfant comme une expérience déséquilibrante (« *Non, le R.P.S. n'est certainement plus lui-même* »). L'injure que Denis lance à Zacharie dans son journal est une manière de réhabiliter l'honneur du Père à sa place. On voit bien que si la conversation entre le Père et son cuisinier capte l'attention de Denis, c'est qu'il essaie de comprendre sa nature. L'étonnement qu'il éprouve accorde à la scène sa raison d'être écrite.

À un autre niveau, cet écart ironique entre la perception de la scène par Denis et celle que son texte donne à voir au lecteur, accentue, par ce jeu de contraste entre

<sup>1216</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 74.

deux images contradictoires, le comportement cynique du cuisinier africain, et une attitude de perplexité du Père Drumont. L'un essaie de profiter au maximum du système colonial, l'autre commence à mettre en doute son bien-fondé. Zacharie, qui vit en parasite, voudrait continuer à s'enrichir sur la mission. L'interaction projette sur Zacharie l'image d'un rapace et sur Drumont, celle d'un missionnaire qui ne veut plus construire sa gloire locale sur la souffrance des gens en collaborant avec le mécanisme de leur assujettissement. L'étonnement qu'il ressent devant les propos de Zacharie, il va le surmonter dans une interaction ultérieure des deux hommes, six jours plus tard, toujours au sujet de la route.

#### **4.7. LE R.P.S. DRUMONT, LE CATÉCHISTE DU VILLAGE ET ZACHARIE (AKAMBA 12 FEVRIER)**

L'interaction sur la route se développe durant le repas de soir du R.P.S. Celui-ci est toujours en état de réflexion mais commence à mettre en mots sa pensée. (« *il y a des tas de choses que j'aurais dû voir plus tôt, si je m'étais seulement donné la peine de regarder.* »<sup>1217</sup>) C'est Zacharie qui interrompt le monologue du Père pour savoir si la construction de la route aura lieu. Le Père répond par l'affirmative. Mais pour Zacharie, la construction de la route n'a aucun intérêt si le Père décide de quitter la mission :

*Alors, n'abandonne pas le pays, Père. Les gens vont changer ; je suis certain qu'ils vont changer : ils vont avoir besoin de toi ici. Ne disais-tu pas qu'il leur fallait une épreuve et qu'alors ils deviendraient meilleurs ? Maintenant que c'est presque arrivé, tu parles d'abandonner le pays à d'autres, ce n'est pas normal ; tu devrais attendre de cueillir le fruit de ta peine. Tu as peut-être travaillé jusqu'ici en pure perte, mais justement, c'est une raison de plus pour attendre encore un peu.*<sup>1218</sup>

Si Zacharie garde son cynisme, il change de posture. Ce n'est pas la personne dénuée de scrupules qui conseille au Père de réussir dans sa mission par n'importe quel moyen, en l'occurrence, les travaux forcés. L'image projetée est celle d'un homme honnête qui se conforme aux principes de la probité religieuse, du devoir et de la vertu chrétienne. Pour convaincre, il adopte le point de vue de son interlocuteur en le confrontant à son propre discours. Zacharie s'appuie sur une logique religieuse qui voit la souffrance comme une épreuve de Dieu. Présentant les choses ainsi, le Père

<sup>1217</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 187.

<sup>1218</sup> *Ibid.*

devrait rester au pays pour assumer son obligation de révéler le salut aux pécheurs. Et si cela ne suffit pas, il mobilise l'argument du gaspillage qui consiste à dire que, puisque le Père « a déjà commencé une œuvre, et accepté des sacrifices qui seraient perdus en cas de renoncement à l'entreprise, il faut poursuivre dans la même direction. »<sup>1219</sup>

À présent, la pensée du R.P.S. Drumont est bien mûrie et ne se laisse pas confondre par l'imposture de Zacharie (« *Toi, je te connais, tu es le Diable, ah, ah, ah ! Tu veux me tenter, pas vrai ? Tu as donc oublié ce que tu me disais l'autre jour à propos de cette route ? Ah, ah, ah !* ») On voit l'évolution du personnage qui a abandonné l'esprit d'escalier pour commencer à répondre du tac au tac. Dès lors, il a une perception claire par rapport au rôle assigné à la mission catholique dans le système colonial :

*les Noirs se sentiront très malheureux, ils accourront vers moi en me disant : « Père, Père, Père... », eux qui jusque-là se seront si peu soucieux de moi. Et moi je les baptiserais, je les confesserai, je les enterrerai. Et ce retournement heureux des choses, je le devrais à la méchanceté des Blancs (...) Regardez, ils en sont encore à venir dans votre pays pour vous infliger des traitements aussi cruels. Je ne veux pas tirer profit de leur malice, moi, je m'y refuse. Le Christ aussi ! Tenez, c'est comme les gens de la tribu de Saba. Vous connaissez la réputation dont ils jouissent dans tout ce pays. Les Saba, raconte-t-on ici, voyagent souvent par deux. Le premier va devant, très loin, à des jours de distance, et il jette des sorts maléfiques à tout de bras : les gens tombent malades dans tout le pays comme s'il y avait une épidémie. Quelques jours plus tard, passe le deuxième Saba ; il se prend de pitié pour tous ces malades et il se met en devoir de les soigner. Naturellement, il sait les guérir, mais il perçoit de l'argent, beaucoup d'argent à chaque guérison et il s'enrichit. Mais pour qu'il s'enrichisse, il a fallu que son frère soit passé avant lui en jetant des sorts maléfiques à droite et à gauche. Je ne crois pas aux superstitions païennes, mais je vous en parle en manière de comparaison : c'est seulement un symbole. Voyez-vous, je n'ai pas envie de jouer la petite comédie des Saba.*<sup>1220</sup>

L'exemple de Drumont fait coup double. Il présente le mécanisme d'exploitation mis en place en Afrique par les Européens à travers un exemple de mode d'exploitation des Africains par des Africains. Drumont analyse ainsi la « situation coloniale » à la manière d'un Georges Balandier, comme un « système ». Il examine la société au vu des rapports de forces qui s'exercent sur elle afin de relever un ordre ou une hiérarchie sociale, de mettre le doigt sur ceux qui en profitent et ceux qui subissent, d'évaluer sa propre responsabilité à la lumière des principes de la

<sup>1219</sup> Sur l'argument du gaspillage voir chez Perelman et Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1976 [1970], p. 375.

<sup>1220</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 189-190.



justice sociale. On voit aussi que ni le capitalisme ni la passion pour l'argent ne sont l'apanage des sociétés occidentales. Ce sont aussi des principes organisateurs des sociétés qualifiées de « traditionnelles ». La comparaison établie par Drumont met en relief ce parallélisme.

On voit l'enjeu social qui traverse de manière structurante à la fois le journal intime de Denis et la société qui se met en scène dans son discours. Il s'agit d'un processus qui se développe parallèlement mais en sens contraire : le R.P.S. reconnaît sa part de responsabilité dans le système colonial au fur et à mesure que le lecteur reconnaît la part de responsabilité des Africains eux-mêmes dans ce même système. Ce processus se montre aussi à travers l'analyse suivante.

#### **4.8. LE R.P.S. DRUMONT ET LE MONITEUR DE L'ÉCOLE DE KOUMA (SAMEDI 15 FÉVRIER)**

Le R.P.S. Drumont interroge le moniteur de l'école du village au sujet de la route qui va se construire. Il ne comprend pas pourquoi le moniteur pense que la construction de la route serait une bonne chose même au prix de la souffrance de ses frères :

*[Drumont] – Serais-tu content de travailler sur un chantier ?*

*[Moniteur] – Non, mon Père.*

*– Comment ne comprends-tu pas que les autres, tes frères, tous ceux qu'on s'apprête à rassembler comme un troupeau pour les forcer à travailler sur ce chantier... Ils ne seront pas contents non plus, ceux-là : comment ne le comprends-tu pas ?*

*– Il nous faut pourtant bien une route, mon Père.*

*– Tu crois vraiment qu'il vous faut une route ?*

*– Oh ! oui, Père !*

*– Et pourquoi donc ?*

*– Toutes les régions ont une route, sauf la nôtre !*

*– Eh bien ?*

*– Eh bien... ils nous traitent tous de sauvages, de péquenards, parce que nous habitons encore au sein de la forêt.*

*Le R.P.S. a éclaté de rire<sup>1221</sup>*

Avant d'analyser cette séquence dialogale, il convient de faire le bilan des voix qui s'expriment pour la construction de la route, thème qui traverse le roman et préoccupe ses personnages. L'administration coloniale (Vidal) a mis en route le projet. Pour Denis, la construction de la route offre l'occasion de revoir les jours de gloire de son père d'adoption – Denis est pour. Zacharie est aussi en faveur de la

<sup>1221</sup> Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, p. 237.

route. Il pense d'abord que les Tala méritent une route car elle facilitera le commerce de cacao. Aussi, la route va engendrer la souffrance par les travaux forcés. Et la souffrance c'est la raison d'être de la mission dont le but consiste à délivrer les Africains soumis au joug colonial de cette même souffrance en leur révélant le salut du Père céleste. Zacharie, rappelons-le, a besoin de la mission qui sert de cadre à sa maison de prostitution.

Et là, à Kouma, on rencontre une voix sociale de plus, elle aussi s'exprime en faveur de la route. Le R.P.S. Drumont soutient une logique à laquelle le moniteur refuse de se soumettre. Il avance implicitement la règle d'or biblique « Tu aimeras ton prochain comme toi-même ». Si toi, dit Drumont, tu ne serais pas content de travailler sur le chantier, tu n'as pas le droit de demander à ton prochain d'être content. Le pathos est également mobilisé. Drumont essaie de persuader son interlocuteur en suscitant chez lui un sentiment de pitié et de compassion vis-à-vis de ses « frères » pour lesquels il doit exprimer une solidarité ou s'indigner devant un système qui les déshumanise.

Drumont prête enfin une oreille attentive aux opinions des gens au lieu de se contenter d'un savoir tout fait. Il essaie véritablement de comprendre la logique qui guide son interlocuteur. Mais celui-ci ne la dévoile pas facilement. Sa réponse « *Il nous faut pourtant bien une route, mon Père* » est tautologique. « *Toutes les régions ont une route, sauf la nôtre !* » repose sur une pensée grégaire : si tout le monde pense la même chose c'est qu'on a raison. Justifier la route au nom de l'égalité entre les régions présuppose un principe de justice morale selon laquelle les régions doivent profiter des mêmes infrastructures. Quand Drumont s'interroge sur la valeur symbolique de cette demande de cohérence entre les régions, il découvre ce que la route signifie pour les habitants de la forêt. Avoir une route permet de changer de statut social, de ne plus être traité de « *sauvage* », de « *péquenot* » – La route incarne le passage de la sauvagerie à la modernité. Tout le discours de la modernité se réduit à un jeu d'images spéculaires que les uns projettent sur les autres. Mais n'est-ce pas ce jeu d'images qui règle la mainmise de l'Occident sur la Modernité et l'exclusion qu'elle inflige aux Africains regroupés en société dite « traditionnelle » ? Du coup, on constate un paradoxe fondamental de la modernité en situation coloniale : l'oppression la plus brutale, la plus violente, des colonisés est aussi celle qui ouvre pour certains la voie à la modernité. Et si on écoute bien, on peut entendre la voix de

Jean-Marie Medza et celle de Bikokolo le Patriarche raisonner à travers la voix du moniteur...

#### **4.9. CONCLUSION**

Les analyses discursives et argumentatives ont mis en évidence une polyphonie des voix qui constituent des scènes d'argumentation remarquables. On entend des voix diversifiées défendant des points de vue opposés et éventuellement incompatibles. Des modes de rationalité alternatifs sont présentés à travers la voix « naïve » du narrateur qui met en scène un univers social extrêmement complexe et varié. Les voix sociales qui traversent le roman ne correspondent pas à la stéréotypie de l'Africain « bon sauvage ». Les forces qui agissent sur la société coloniale du roman la fracture en identités sociales qui sont de loin plus nuancées et individualisées que l'identité collective raciale, panafricaine, que l'on essaie d'imposer aux individus qui la composent. En définitive, l'échec de la mission est aussi le succès du R.P.S. qui finit par voir le rôle auxiliaire que la mission, et plus généralement, la « tradition » chrétienne/africaine, joue dans le maintien du système colonial.

Les analyses ont souligné plusieurs types de rapports de forces qui constituent la « situation coloniale » mise en scène dans le roman. Le système colonial décrit dans le roman n'a pas pour objectif de servir l'intérêt des Africain. Loin de là, Vidal n'est pas Robert Delavignette. La colonisation vue en tant que « système » s'efforce de maintenir les Africains sous la tutelle de l'administration coloniale avec l'aide des institutions de la « tradition ». Mais à l'intérieur du système colonial opère tout un univers social qui a sa propre dynamique. Des forces s'exercent au sein du corps social, parallèlement au mécanisme colonial, et en tirent profit. Des individus prennent l'initiative, s'occupent de leur avenir, explorent leur champ de possibles et cherchent l'occasion de l'élargir. Le personnage de Zaccarie en est un exemple éclairant.

Mais cette image d'une société complexe, traversée par différentes tensions sociales, contradictoires, voire, paradoxales est tributaire du dispositif énonciatif à travers lequel se développe le texte. D'abord, la voix d'un enfant, sa naïveté, accorde aux discours rapportés par Denis le label d'authenticité de la parole. Que les enfants disent les choses de matière crue est une idée reçue. Pourtant, la communication littéraire se joue dans la distance qui sépare ce que Denis dit et ce qui se montre à

travers le dit. Tout un univers discursif est construit dans le discours rapporté du narrateur. La non-fiabilité impose au lecteur le rôle de déchiffrer, dans la distance ironique qui se crée dans le discours, les tensions sociales qui s'exercent au sein de la société africaine du roman – la concurrence de pouvoir entre trois institutions discursives représentée par les pasteurs et les catéchistes de la mission et par l'administration coloniale, par les chefs traditionnels, puis par des discours alternatifs qui essaient de tourner les choses en leur faveur. Derrière cette concurrence discursive, se dessine toute la gamme d'images de ceux qui essaient d'échapper à la prise du pouvoir, ceux qui parasitent le pouvoir tout en participant à son maintien – Denis qui s'identifie avec le pouvoir, Zacharie, qui le critique sévèrement tout en tirant un profit personnel.

Cette société qui se complexifie à l'infini renvoie, à l'instar de *Mission terminée* à un auteur engagé pour la cause africaine. Le discours littéraire qu'il développe double une nouvelle approche scientifique et idéologique, menée par la voix de Georges Balandier, à l'égard de la manière dont il faut voir et appréhender le dynamisme qui régit la « situation coloniale. » Il faut être à l'écoute de la rumeur du monde qui le constitue plutôt que se soumettre à des théories imposées de l'extérieur. On comprend maintenant mieux l'épigraphe du roman :

*Je m'en voudrais de leurrer le lecteur. De mémoire d'Africain, il n'y a jamais eu de Révérend Père Supérieur Drumont ; il n'y en aura probablement jamais, autant du moins que je connaisse mon Afrique natale : ce serait trop beau. Les Noirs dont grouille le roman ont été saisis sur le vif. Et il n'est ici anecdote ni circonstance qui ne soit rigoureusement authentique ni même contrôlable.*

Si l'auteur se pose ainsi en ethnologue, l'approche qu'il applique dans le roman ne correspond plus à l'orthodoxie du genre. L'authenticité captée de l'Africain ne se rapporte pas à une image préalable, stéréotypée, à laquelle certains critiques la renvoyaient mais à l'image que les gens qui habitent la société africaine du roman construisent « *sur le vif* », c'est-à-dire, en interaction, pour utiliser une notion empruntée au cadre de mon analyse.

Mais si l'auteur demande aux chercheurs – sociologues, historiens, économistes etc. – d'appliquer les mêmes méthodes scientifiques en Europe et en Afrique, il donne lui-même l'exemple. Inscrivant son texte dans l'histoire disciplinaire de la psychologie de l'enfant, son roman signale le passage d'une perception darwiniste du développement de l'homme à une perception psychologique

progressiste qui prend en considération l'influence de l'environnement social sur le développement de l'enfant.<sup>1222</sup> Mongo Beti est en phase avec les études psychologiques les plus avancées.<sup>1223</sup>

Mais l'auteur s'avère être aussi en phase avec le goût des lecteurs. En effet, Mongo Beti fait partie lui-même d'un public de lecteurs auquel il s'adresse comme auteur, public pour lequel le point de vue de l'enfant évoque à l'époque un intérêt accru, comme en témoigne la traduction du célèbre roman d'Henry James *Ce que savait Maisie*<sup>1224</sup> publié en France en 1954 après avoir été traduit de l'anglais par la célèbre écrivaine Marguerite Yourcenar, et la publication, à Paris, en 1955, de *Lolita* de Vladimir Nabokov – deux romans dont la voix non-fiable d'un enfant joue un rôle central pour l'économie du récit. Il faut noter que dans le roman d'Henry James comme celui de Nabokov, le narrateur n'est pas un enfant bien qu'il donne à voir le monde à travers les yeux d'un enfant. La singularité de Mongo Beti réside, par rapport aux deux écrivains précédents, dans son talent à exploiter le genre discursif du journal intime au bénéfice de sa création fictionnelle. Avec Yourcenar et Nabokov, Mongo Beti est également en phase, voire anticipe, l'intérêt que la critique littéraire découvre pour la structuration narrative de la non-fiabilité, comme en témoigne le célèbre ouvrage de Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* publié en 1961.

De toute évidence, Mongo Beti porte le flambeau de la modernité et la met en scène dans son discours littéraire.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

*Le Pauvre Christ de Bomba* et *Mission terminée* dévoilent les enjeux d'une société soumise aux contraintes de la tradition tout en jouant selon les règles de la modernité. La modernité se révèle à la fois comme moteur de changement et enjeu de lutte de pouvoir. La tradition et la modernité incarnent des institutions discursives dont le but consiste à assurer le bon fonctionnement du système colonial. Le discours de la tradition est complémentaire du discours sur la modernité. Si la force du concept

---

<sup>1222</sup> Sur la montée de cette sous-discipline de la psychologie, voir par exemple, l'ouvrage de Dominique Ottavi, *De Darwin à Piaget : pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS éditions, 2009.

<sup>1223</sup> Pensons par exemple à Henri Wallon, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, Paris, Armand Colin, 1941. Ou à Lev Vygotski, *Pensée et Langage* (1934) mais dont la traduction française n'apparaîtra qu'en 1985 (Paris, Editions Sociales). Jean Piaget publie en 1966 *La psychologie de l'enfant*, Paris, PUF. Bien que ses travaux sur le sujet existent déjà bien avant la guerre (*La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1926. Et *La causalité physique chez l'enfant*, Paris, F. Alcan., 1927.)

<sup>1224</sup> Henri James, *What Maisie Knew*, London, William Heinemann, 1987.

de modernité, comme l'explique Frederick Cooper, « vient de l'affirmation selon laquelle la modernité a été le modèle brandi aux peuples colonisés – un marqueur autorisant l'Europe à dominer »<sup>1225</sup>, la tradition est l'institution que l'on oppose aux Africains pour les priver de l'accès à la modernité. La modernité et la tradition s'avèrent être deux forces qui s'exercent sur la société coloniale/colonisée en constituant un aspect important de l'univers culturel et social de ses membres.

L'image discursive du narrateur et celle des personnages, suggèrent un rapport dialectique entre l'individu et la société, et se situent loin de la « vision africaine » essentialiste à laquelle tenaient la critique littéraire et les écrivains de la Négritude. Les différentes voix sociales portées par les personnages sont à la fois l'instrument et la source d'un discours ironique porté sur la tradition africaine/chrétienne en Afrique mais qui devient par là même le support d'un discours critique de l'auteur sur la « situation coloniale » en général, à travers le rôle joué par la « tradition » africaine/chrétienne, en particulier.

L'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain est ainsi perpétuellement remise en cause dans le travail discursif d'un écrivain africain qui s'appuie sur une image valorisée héritée du XIX<sup>e</sup> siècle : le romancier est capable d'éclairer la réalité sociale d'une façon originale. La fresque sociale qu'il offre aux lecteurs et la dimension argumentative qui s'en dégage est susceptible d'orienter leur regard sur une nouvelle image de l'Afrique et de ses habitants, sur des problèmes sociaux qui déchirent le monde africain enclavé dans la « situation coloniale », et sur les manières possibles d'y échapper.

*Mission terminée*, on le sait, a reçu le prix Sainte-Beuve en 1958, un an après sa publication. Il fait connaître l'auteur sur la scène littéraire et lui assure une visibilité, une place privilégiée parmi les écrivains français et ceux venus d'Afrique. Sans doute l'ampleur de la critique qui se multiplie durant les années autour de son œuvre ne peut que renforcer son importance et lui conférer une place non négligeable dans le monde des Lettres françaises en général et africaines en particulier. Il incombe néanmoins à celui qui est pris par certains comme le chantre de la négritude, d'opposer une image contraire, critique.

Aux stratégies des commentaires les plus divers allant des manœuvres éditoriales à la critique savante, s'ajoutent celles de Mongo Beti lui-même : l'auteur

---

<sup>1225</sup> Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question*, p. 156.

développe l'image d'un écrivain ambitieux qui est, de plus, un polémiste acharné n'ayant aucune réticence à s'attaquer, dans *Afrique noire, littérature rose*, ni à son lectorat potentiel – « le Français qui lit des romans » – ni aux écrivains africains de sa « tribu », à l'exemple de Camara Laye. L'auteur s'efforce de retrouver le pouvoir sur une image qui lui échappe de toutes parts, celle de l'auteur d'une œuvre « littéraire de qualité inspirée par l'Afrique Noire et écrite en langue française ». Le métadiscours littéraire de son article redéfinit le rôle de l'écrivain africain pour modifier son image préalable selon le modèle de la Négritude. (2.2.3.)

De l'image du narrateur et des personnages à l'image que l'auteur construit dans son discours littéraire ou à celles produites dans ses métadiscours littéraires, on voit comment les images de soi produites par l'auteur et les représentations fabriquées à son égard par la critique, se recourent et se complètent dans une dynamique qui affecte la lecture du texte aussi bien que la position institutionnelle de l'écrivain.<sup>1226</sup> Prenant en compte la figure imaginaire de l'auteur, celle qui se construit aussi bien dans le discours littéraire qu'à ses alentours, on constate le lien étroit que les différents régimes discursifs d'images entretiennent avec des facteurs institutionnels d'une part – la position et le positionnement de l'écrivain dans le champ – et, d'autre part, avec l'imaginaire social – les modèles stéréotypés de l'Afrique et de l'Africain, en vigueur à cette période-tournant de la fin de la colonisation. Une écriture journalistique, vive et agressive, dans la revue intellectuelle *Présence africaine*, s'articule avec une écriture romanesque, subtile et nuancée, qui se développe dans *Le Pauvre Christ de Bomba* et *Mission terminée* et permet à l'auteur de négocier sa place dans le champ littéraire français et d'affirmer sa singularité artistique.

---

<sup>1226</sup> Ma conclusion développe la ligne critique de l'analyse du discours littéraire telle qu'elle est présentée par Ruth Amossy dans son article « La double nature de l'image d'auteur », *op.cit.*





## **Conclusion générale**



Dans une interview avec Carrie Moore à Paris en 1971, Ousmane Sembène évoque ses amitiés avec deux écrivains africains, Mongo Beti et Ferdinand Oyono.

Je voyais Mongo Beti... Lui était à Aix.<sup>1227</sup> À Paris il y avait aussi Oyono. Alors, nous avons notre petit triangle. Nos œuvres sont sorties l'année même du Congrès des Ecrivains [Il se réfère au Congrès de Paris en 1956]. À ce congrès, on n'a pas voulu nous écouter, on nous considérait comme des 'minus'. On leur a dit : d'accord, mais nous avons la certitude que l'avenir nous appartient.<sup>1228</sup>

Ousmane Sembène insiste sur le rapport de forces entre le groupe dominant des précurseurs de la négritude et leurs jeunes successeurs, et sur la volonté de ces derniers de le remettre en cause. En 1959, au moment de la publication des *Bouts de bois de Dieu*, les anciens continuent à occuper les premiers rangs du Congrès de Rome<sup>1229</sup>, bien que les cadets ne se laissent plus faire. Odile Tobner, l'épouse de Mongo Beti se rappelle<sup>1230</sup> de l'incident survenu à propos du discours que Frantz Fanon, le « théoricien de la révolution algérienne », devait tenir.<sup>1231</sup> Selon Odile Tobner, les organisateurs du colloque empêchent Fanon de parler, en accord avec la ligne directrice des autorités françaises en raison de ses actions révolutionnaires du côté du FLN. Mongo Beti est de ceux qui prennent la défense de Fanon en affirmant, selon Tobner, que « personne n'interviendra si Fanon n'intervient pas. »<sup>1232</sup> Si les jeunes écrivains africains à l'instar d'Ousmane Sembène et de Mongo Beti ne montent pas à la tribune lors des événements les plus importants organisés par *Présence*

<sup>1227</sup> Beti a obtenu une licence de littérature à l'université d'Aix-en-Provence avant de monter à Paris.

<sup>1228</sup> Ousmane Sembène, « interview avec Carrie Mourre », Paris, 1971. Cité dans Samba Gadigo, *Ousmane Sembène. Une conscience africaine*, Paris, Présence africaine, 2013, p. 221.

<sup>1229</sup> Lilyan Kesteloot insiste sur cette différence générationnelle dans son *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001). Le Congrès de Rome, dit-elle, était « la jonction de trois générations. Aux anciens (Gratiant, Maran, Price-Mars, Mercer Cook) et à ceux d'âge moyen (elle parle de Senghor, Césaire, Damas), s'ajoutaient les « jeunes », écrivains, artistes, essayistes, étudiants : Mongo Beti (*Le Pauvre christe de Bomba*), Cheikh Anta Diop (*Nations nègres et culture*), Frantz Fanon, René Piquion, David Diop (*Coups de pilon*), Epanaya (*Kamerun, Kamerun*), Édouard Glissant (*La Lézard*), Eric Williams (*Capitalisme et esclavage*), Paul Niger (*Initiation*), Bernard Dadié (*Climbié, Afrique Debout*), Ousmane Sembène (*Le Docker noir*). » (Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, 2001, Paris, Karthala, p. 225.)

<sup>1230</sup> Dans une interview qui a eu lieu le 26 mai 2003, en ligne dans le site de la revue *Peuples noirs, peuples africains*, dont Odile Tobner a codirigé avec son mari de 1978 à 1991. <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/tobner2003.htm>

<sup>1231</sup> Sur la contribution de Fanon au Congrès de Rome, voir l'ouvrage de David Macey, *Frantz Fanon. Une vie*, Paris, La découverte, 2013, p. 393-401.

<sup>1232</sup> Je n'ai pas trouvé de confirmation pour cette anecdote relatée par Odile Tobner. Bernard Dadié qui était présent au Congrès de Rome se souvient que « Fanon est venu, a prononcé son discours et est reparti aussitôt. » (Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Illinois, University of Illinois Press, 2000, p.67.) Même si on considère qu'Odile Tobner exagère quelque peu l'ampleur réelle de l'incident, il fut assez significatif aux yeux de Mongo Beti pour qu'Odile Tobner en ait gardé le souvenir.

*africaine* et la *Société africaine de culture* (à l'exception de Fanon qui s'exprime aussi bien à Paris en 1956 qu'à Rome en 1959), ils se croient désormais suffisamment forts pour empêcher les autres de parler, au risque d'interrompre la tenue du congrès. Cette anecdote est propre à démontrer comment les tensions entre les jeunes progressistes et les conservateurs s'expriment dans les débats publics auxquels se livrent « les écrivains et les artistes noirs ».

La première partie de la thèse a donné toute la place à cette tension intergénérationnelle. On a vu comment des intellectuels, à l'exemple d'Albert Franklin, Frantz Fanon et Jacques Rabemananjara, un ancien qui tient des propos similaires aux deux premiers, s'opposent au discours essentialiste qui réduit l'individu à une identité collective noire. Il convient de rappeler la voix d'Albert Franklin qui souligne le fait que la Négritude comme stratégie discursive de renforcement de l'individu par une identité collective glorifiée, peut s'avérer être une arme à double tranchant. L'individu ne pourrait plus se départir d'une telle identité collective collée à sa peau. Peut-on dire avec le recul du temps que la prophétie de Franklin s'est réalisée, eu égard aux travaux récents de Claire Ducournau considérant que le sacre de l'« écrivain africain » serait fondé sur une « spécificité africaine » que l'on cherche à trouver dans les romans ?

Dans l'incipit de son ouvrage, Ducournau rappelle l'exemple de Thierno Monémbo auquel on demande de changer le titre d'un manuscrit. *Les Crapauds* deviennent *Les Crapauds-brousse*, le comité de lecture estimant « que le premier choix sonnait pas suffisamment *africain*. »<sup>1233</sup> C'est sans doute aussi la raison pour laquelle dans la nouvelle édition des *Bouts de Bois de Dieu* (Pocket, 2013) on insiste dans le péri-texte éditorial sur la carrière cinématographique de l'artiste qui « après avoir étudié le cinéma au studio Gorki à Moscou, tente de retrouver, par le récit visuel, l'art des griots... » Le lecteur du roman est invité à inscrire Sembène dans la tradition littéraire orale. Ousmane Sembène est-il un griot ? Sans vouloir diminuer la valeur et le statut social important du griot, l'analyse du troisième roman de Sembène (ainsi d'ailleurs que du premier) a montré que Sembène n'est pas un griot mais un romancier.

Les travaux de Claire Ducournau laissent supposer que ce qui se joue ici est une tentative de l'éditeur de déterminer par là-même « un horizon d'attente

<sup>1233</sup> Claire Ducournau, *La Fabrique des Classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017, p. 7.

symbolique aussi bien qu'économique prenant en compte ce lieu géographique »<sup>1234</sup> qui est l'Afrique. Mais pourquoi alors la critique insiste-t-elle sur l'origine africaine de l'auteur au détriment de son texte ? Cette qualification relève-t-elle des règles du marché des livres où des éditeurs, par exemple, chercheraient à satisfaire un certain lectorat français en mal de dépaysement ?

Les recherches qui précèdent montrent en effet comment la stéréotypie de l'Afrique et de l'Africain traverse aussi bien l'œuvre fictionnelle que la critique formulée à son égard. Tout au long du travail on a pu constater la tension entre, d'une part, la tendance de la critique à envisager l'œuvre à la lumière de l'identité collective qu'elle assigne préalablement à l'auteur, et, d'autre part, l'image d'un auteur en quête d'une représentation d'un univers social africain plus complexe, insistant sur les différentes identités sociales qui le constituent, et avec les tensions qui s'exercent sur ces identités. Les analyses se sont efforcées de dégager toute la force communicationnelle de l'œuvre littéraire par sa capacité d'agir sur le lecteur, elles ont pourtant aussi souligné la puissance de la stéréotypie à résister à l'effet produit par le discours littéraire des deux écrivains.

La focalisation sur l'identité africaine de l'auteur a pour effet de reproduire les rapports des forces, ceux justement que l'auteur se propose de contester. Ne voir Diaw Falla qu'à travers son identité sociale de Noir c'est passer à côté du potentiel critique du discours littéraire et de l'image de l'auteur qui s'en dégage – Diaw Falla se pose en écrivain-apprenti qui cherche à se singulariser dans la lignée des « scénarios auctoriaux » hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, il se singularise dans sa perception post- raciale rejetant l'argument du « *sang noir* » qui doit l'associer, selon Catherine, à Alexandre Dumas. Si Dumas était un grand écrivain, c'est dû à son talent et à la pratique, comme le rappelle Fanon au sujet de Césaire :

il n'y a pas de raison pour que M. Breton dise de Césaire : « Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. Et quand bien même M. Breton exprimerait la vérité, je ne vois pas en quoi résiderait le paradoxe, en quoi résiderait la chose à souligner, car enfin M. Aimé Césaire est martiniquais et agrégé de l'Université.<sup>1235</sup>

Encore faut-il signaler la symbolique duelle mise en scène par Diaw entre un sorcier et un médecin qui représente non pas le face-à-face entre l'Occident et

<sup>1234</sup> Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains*, p. 8.

<sup>1235</sup> Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1971 [1952], p. 31.

l'Afrique mais plutôt entre la tradition et la modernité. L'identité noire à laquelle Sembène est censée appartenir aveugle la critique qui ne voit pas le programme d'un écrivain qui articule sa vocation artistique à une opposition farouche à la négritude et un fervent soutien à la modernité.

Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène théorise l'identité de toute une collectivité en transformant l'image des cheminots en groupe d'avant-garde. Le texte établit des liens intertextuels avec des mythes littéraires et sociaux tel que celui de « l'homme nouveau » dans ses variantes coloniale, fasciste ou franco-africaine, façon Robert Delavignette. Sembène opère une dialectique par laquelle il déconstruit le mythe en forgeant son propre modèle d'homme nouveau. La version africaine de l'homme nouveau s'écarte de son homologue européen. Il s'agit d'un modèle inclusif, dans la société à construire où l'homme et la femme sont égaux, l'individu est solidaire du groupe mais soucieux de son épanouissement personnel ; il est engagé pour la cause de la société tout en étant conscient des forces de la modernité comme par exemple le processus de la division du travail consécutif au progrès technologique que la société met au bénéfice de ses membres ; il est prêt à lutter pour ses droits mais sa lutte est foncièrement non-violente.

On voit bien que l'impression, ou plutôt la « certitude » éprouvée par Sembène dans les années 1950 par rapport à un « avenir [qui lui] appartient » se réfère probablement moins au fait qu'il va entrer dans l'histoire littéraire comme l'un des écrivains africains les plus réputés, mais plutôt à son regard propre, tourné vers l'avenir. Est-ce cette posture qui a assuré son succès littéraire alors que d'autres écrivains, par exemple de la négritude, glorifiant un passé africain lointain, sont tombés dans l'oubli ?

Bien sûr, Sembène ne se détache pas de l'histoire. D'aucuns ont souligné comment *Les Bouts de bois de Dieu* a créé, à partir de l'exemple historique de la grève des cheminots 1947-48, une sorte d'*epos* national imbu d'idéologie marxiste. Mes recherches ont dégagé du texte une dimension argumentative importante. L'image que le texte donne de la société africaine intra-textuelle participe d'un effort de souder la société africaine extratextuelle autour de valeurs communes. Si l'indépendance se profile à travers le texte, son auteur oriente des manières de penser et de voir sur son avènement. La modernité est ainsi constitutive de la singularité du texte. L'auteur met en scène et problématise ses variantes – progrès technologique et

division du travail, individualisme et démocratie, féminisme et multiculturalisme. Cette dimension argumentative de l'œuvre appelle à un débat social autour des nouveaux états africains en émergence.

Mais si les thèmes de la modernité, de l'innovation et de l'inventivité s'esquissent dans la construction thématique de l'œuvre, c'est-à-dire, sur le plan de l'énoncé, cet effort de modernité est manifeste aussi au niveau de l'énonciation.

Dans son ouvrage *Littérature et développement*, Bernard Mouralis étudie le goût manifeste chez certains africains pour un romanesque qui « prend en grande partie sa source dans la tradition littéraire occidentale, 'classique', 'populaire' (...) tant au niveau des thèmes que de la construction du récit. »<sup>1236</sup> Mouralis étudie le cas de Félix Couchoro en soulignant « l'admiration qu'éprouverait le romancier pour les modèles littéraires européens, quels qu'ils soient, et révélerait plus particulièrement l'illusion que ce dernier nourrirait à l'égard de certaines catégories littéraires comme le mélodrame ou le roman 'populaire' ». <sup>1237</sup> A priori, cet engouement pour des modèles littéraires vieilliss peuvent heurter la réception d'une œuvre qui n'est pas en phase avec les 'modernités' du jour. Pierre Soubias énumère les genres littéraires auxquels *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma auraient dû être associés afin d'être admis par le milieu littéraire « parisiano français »<sup>1238</sup> :

Le malheur de Kourouma, en 1965, c'est qu'il n'est d'aucune avant-garde, ne se rattache à aucune 'modernité' connue. Il ne relève pas du 'réalisme merveilleux', puisqu'il n'est pas latino-américain. Il est étranger au Nouveau Roman, puisque son narrateur est aussi envahissant qu'un narrateur balzacien.<sup>1239</sup>

On pourrait reprocher ainsi à Sembène d'utiliser un modèle littéraire désuet – le réalisme. Et pourtant, quand on regarde au plus près du texte, on constate la singularité d'un auteur qui « pastiche » le réalisme zolien tout en le subvertissant. Sembène conserve, transforme et fusionne dans son texte la mémoire historique de diverses grèves en Afrique (Thiès 1938 ; Dakar 1947-8 ; Grand-Bassam, 1949), tout en se jouant de la mémoire littéraire de son lecteur grâce à l'intertexte. *Les Bouts de bois de Dieu* s'inscrit pleinement dans l'histoire de l'Union française à travers les

<sup>1236</sup> Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984, p. 354.

<sup>1237</sup> *Ibid.*

<sup>1238</sup> Pierre Soubias, « La question du destinataire dans Les soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma », *Les champs littéraires africains*, Karthala, Paris 2001, p. 233.

<sup>1239</sup> Pierre Soubias, « La question du destinataire dans Les soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma », p. 234.

rapports intertextuels qu'il établit avec le modèle de l'homme nouveau africain de Delavignette. Ce modèle est développé dans les écrits théoriques et littéraires de ce dernier. Son roman *Les Paysans noirs* constitue aussi un roman de transformation sociale rendant compte d'un évènement historique, celui de la huilerie de Banfora. De la même façon, *Germinal* de Zola rapportait un évènement historique tout en lui permettant de se graver dans l'histoire littéraire.

La modernité se trouve au cœur de l'œuvre de Mongo Beti. Lui aussi met en scène les différents aspects de la modernité tel qu'ils s'expriment par la voix des personnages. La société africaine du roman est en soif de modernité. Ce qui se joue dans le roman n'est rien moins que la mise en scène du grand débat qui traverse la modernité sur les rapports entre individu et société, dont les enjeux ont été étudiés quelques années auparavant par Norbert Elias. L'auteur met en scène ce débat à travers une voix sociale qui veut rattacher l'Afrique à ses traditions plusieurs fois millénaires sans qu'elle puisse jamais se libérer, comme dans la prophétie d'un Albert Franklin. Une autre voix qui veut briser les institutions sociales de la tradition pour élargir son horizon de possibles, tendance sociale souvent associée à la notion de modernité. À l'instar d'un George Balandier, Mongo Beti expose toute les tensions qui sous-tendent la société en situation coloniale. Ce faisant, il abolit la séparation traditionnelle entre société dite traditionnelle et société dite moderne. Toute société est traversée par des forces conservatrices et des forces progressistes qui s'opposent les unes aux autres dans un rapport de pouvoir ; certains veulent le maintenir, d'autres l'acquérir.

Qui plus est, l'auteur montre à quel point la notion de modernité et de tradition sont des images sociales qu'on projette sur les membres de la société ou que ceux-ci veulent adopter ou rejeter selon leurs statuts sociaux. À un autre niveau, ces dimensions argumentatives qui se dégagent du texte consistent à donner l'exemple d'une exploration de la société africaine en situation coloniale, perçue comme « système » traversé par des forces contradictoires qu'il convient de suivre si on veut procéder, avec les sciences humaines et sociales, à une analyse adéquate de la société et les crises qu'elle traverse, dans l'objectif de les surmonter. Le romancier participe aux efforts intellectuels les plus pointus qui, dans la lignée d'un Georges Balandier, se



proposent d'envisager autrement les problèmes sociaux qui déchirent la société africaine.

À un autre niveau, il anticipe de loin sur travaux de Frederick Cooper quant à la notion d'identité et de modernité qui constituent deux chapitres de son important essai *Le Colonialisme en question*. Cooper, rappelons-le, avertit de l'usage abusif de la notion d'identité en tant que « catégorie d'analyse ». Il conteste l'usage courant qui consiste à imposer une identité préconstruite à l'objet observé. Il constate une tendance critique semblable chez ceux qui s'intéressent à la modernité comme phénomène social.

La réaction habituelle du chercheur face à la confusion conceptuelle qui entoure la modernité consiste à approfondir le sujet. On peut bien entendu laisser les utilisateurs du mot régler cela entre eux en souhaitant que la meilleure modernité l'emporte ; pour ma part, cependant, je préconise la démarche inverse : les chercheurs doivent non pas rechercher une définition légèrement meilleure leur permettant de parler plus clairement de la modernité, mais se mettre à l'écoute du monde. S'ils entendent parler de la modernité, ils doivent regarder comme elle est utilisée, et pourquoi ; sinon, faire entrer de force un discours politique dans des discours modernes, antimodernes ou postmodernes, ou dans « leur » modernité ou dans « la nôtre », a un effet plus déformant qu'éclairant.<sup>1240</sup>

Autrement dit, Frederick Cooper veut qu'on suive l'exemple du R.P.S. Drumont se mettant « à l'écoute du monde ». La rumeur du monde est celle qui le constitue précisément. Et connaître le processus de la constitution du monde social, c'est l'étudier « sur le vif », pour parler comme Mongo Beti, en interaction. C'est la seule manière de savoir comment l'homme parlant, le seul qui existe, pour raisonner comme Benveniste, manie la doxa qui, en retour, le façonne. De toute évidence, les observations de Mongo Beti sur la notion d'identité et de modernité précèdent celles formulées par l'éminent historien un demi-siècle plus tard.

Les études sur l'œuvre de Mongo Beti ont montré aussi comment cette modernité, problématisée dans le discours, s'articule avec son énonciation. Comme Ousmane Sembène, Mongo Beti semble adopter un genre littéraire démodé. On a constaté l'effet subversif du genre picaresque, la parodie qu'il établit et la critique sociale qu'il génère. La voix d'un enfant situe le romancier dans la modernité, Mongo Beti est en bonne compagnie dans le « milieu littéraire 'parisien français' »<sup>1241</sup> avec

<sup>1240</sup> Frederick Cooper, *Le Colonialisme en question, Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2010, p. 157.

<sup>1241</sup> Pierre Soubias, « La question du destinataire ».

Marguerite Duras et Vladimir Nabokov. En fait, l'auteur n'apporte pas seulement sa pierre à l'édifice de la recherche sociale : la construction d'un texte hautement polyphonique, polyvalent et complexe, montre un intérêt manifeste pour l'énonciation où se dessine l'image d'un auteur qui, se posant en linguiste, s'intéresse, comme un Benveniste, à l'émergence de l'individu dans l'acte de langage. On constate ici toute la différence entre la perception du langage de Mongo Beti et celle promue par Senghor, le premier grammairien africain.

Il faut également mentionner l'intérêt manifeste des deux écrivains pour la mise en scène de l'argumentation dans le discours littéraire : c'est à travers la mise en scène de discussions, d'échanges de vue et de tentative de persuasion mutuelle qu'ils parviennent à projeter l'image d'un homme africain maniant habilement le *logos*, qui est parole et raison. Qui plus est, c'est à travers ce que révèlent ces confrontations verbales que s'éclaire une partie importante des enjeux du roman. De ce point de vue, ils manifestent l'importance de l'argumentation dans les échanges individuels aussi bien que dans les décisions collectives, et participent de l'horizon ouvert par les études sur l'argumentation. On rappelle que 1958 est l'année-clef dans le champ des études sur l'argumentation où ont paru deux ouvrages fondamentaux, celui de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, et celui, de Stephen E. Toulmin, *The Uses of Argument* [Les usages de l'argumentation].

Enfin, l'abolition de la séparation entre le texte littéraire et le contexte qui l'entoure permet de voir comment le social croise le texte en le constituant, d'évaluer son potentiel communicationnel en tant que discours produit à l'intention d'un public, afin d'agir sur lui, et l'orienter vers différentes façons de penser et de voir. Cette abolition permet ainsi de révéler, à un autre niveau, un aspect institutionnel du champ littéraire français et le statut qu'il accorde aux textes littéraires des écrivains venus d'Afrique. Plus particulièrement, le travail a permis de constater toute la tension qui traverse le champ littéraire français entre, d'une part, une œuvre originale, novatrice, extrêmement complexe, chargée d'un potentiel communicatif susceptible d'agir sur le discours social ; et, d'autre part, un champ littéraire qui ne veut considérer l'œuvre qu'à travers l'identité collective de son auteur, un champ littéraire qui paraît, comme l'explique Bourdieu,

si attrayant et si accueillant pour tous ceux qui possèdent toutes les propriétés des dominants moins une, « parents pauvres » des grandes dynasties bourgeoises, aristocrates ruinés ou en déclin, membres de minorités stigmatisées, comme les juifs ou les étrangers, et que leur identité sociale mal assurée et contradictoire prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants.<sup>1242</sup>

Encore faut-il mentionner que cette « moins une » dont parle Bourdieu est une construction discursive que les instances du champ littéraire projettent sur les écrivains venus d'Afrique, construction discursive mise en évidence tout au long de ma recherche.

Au terme de cette étude, il convient peut-être de revenir à la question inaugurale : la littérature africaine existe-t-elle bien ? Loin de vouloir mettre un terme au débat évoqué dans l'introduction autour de la question, la recherche a voulu opérer un renversement méthodologique. Au lieu d'aborder l'œuvre littéraire à travers l'identité collective africaine de son auteur, je me suis intéressée à l'identité que l'auteur élabore de manière singulière dans son discours. Procédant ainsi, on a pu révéler tous les enjeux discursifs, argumentatifs, stylistiques qui constituent à la fois l'œuvre et son auteur. Si ces enjeux sont conditionnés par le discours littéraire d'un écrivain soucieux de l'avenir de son pays, sa singularité artistique dépend moins de son origine africaine que de sa manière originale de s'intégrer dans la République mondiale des lettres, à partir du champ littéraire français, en fonction de l'ensemble des discours littéraires et sociaux qui traversent ce champ-là.

En m'appuyant sur les outils de l'analyse du discours et l'argumentation dans le discours, mon objectif était d'apporter une contribution aux études littéraires africaines tout en m'efforçant de fonder moi aussi une singularité, celle d'un critique littéraire en devenir.

---


<sup>1242</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* 89.



## ANNEXES

1.

550 te



**M I S S I O N**

**T E R M I N E E**

par

**Mongo Beti**

Le héros de ce roman est un jeune Noir du Cameroun ayant piteusement raté son bachot; il rentre dans son village malgré la terreur que lui inspire son père. Là, il trouve tout le monde en effervescence car une femme est partie avec un homme appartenant à une tribu de la brousse. Il faut aller la chercher, et Medza (paré du prestige que confèrent des études, même ratées) est chargé de cette mission.

Là-bas, il découvre un oncle et un cousin pittoresques, qui le présentent comme un phénomène. La femme qu'il doit ramener est repartie plus loin avec un autre homme, mais peu importe. En attendant qu'elle revienne il est fêté, choyé, consulté comme une autorité. Bien que l'oncle empoche la moitié des cadeaux qu'il reçoit, il s'enrichit. Les filles tournent autour de lui, mais elles l'intimident et il n'ose avouer qu'il est puceau et que les plus entreprenantes lui font peur. Il finit cependant par séduire une très jeune fille à laquelle on le mariera par surprise. Enfin la femme qu'il est venu chercher revient et consent à retourner avec lui dans son village natal. Sa mission est terminée, mais il lui reste à affronter la terrible colère de son père.

Il s'enfuira, plantant là sa famille et sa jeune femme, que son propre frère épousera à son tour.

Ce roman est intensément vivant, l'humour y est mêlé à la vraie naïveté, les caractères et les mœurs sont décrits d'une manière inoubliable. Voici enfin un roman africain qui n'a pas d'arrière-pensée politique, où éclate la joie de vivre, et qui révèle d'une façon étonnante le talent original d'un jeune écrivain noir.

L'auteur (vingt-cinq ans), originaire du sud-Cameroun, est né dans une tribu bantou des environs de Yaoundé.

Études secondaires et bachots dans le lycée de cette ville.

Depuis 1951 il vit en France, où il s'est inscrit successivement aux Facultés de Lettres d'Aix-en-Provence et de Paris.

En 1956, a publié son premier roman : « Le Pauvre Christ de Bomba ».

Buchet/Chastel - Corrèa - 166, boul. Montparnasse, Paris-XIV<sup>e</sup>

2.



Le héros de ce roman est un jeune Noir du Cameroun. Ayant piteusement raté son bachot, il rentre dans son village malgré la terreur que lui inspire son père. Là, il trouve tout le monde en effervescence car une femme est partie avec un homme appartenant à une tribu de la brousse. Il faut aller la chercher. Mezda

(paré du prestige que confèrent des études, même ratées) est chargé de cette mission.

Et voici notre adolescent parti pour des aventures qui vont bouleverser son destin.

*Mission terminée* de Mongo Beti, un des meilleurs écrivains noirs contemporains, est un roman intensément vivant où éclate la joie de vivre ; l'humour y est mêlé à la vraie naïveté et les caractères, les mœurs, sont décrits d'une manière inoubliable.

**Prix Sainte-Beuve roman.**



9 782253 037224

30/6089/4

Dépôt légal Impr. 3287-5 Édité. 5236 10/1985

Illustration  
Photo P. Verbeeck, Explorer



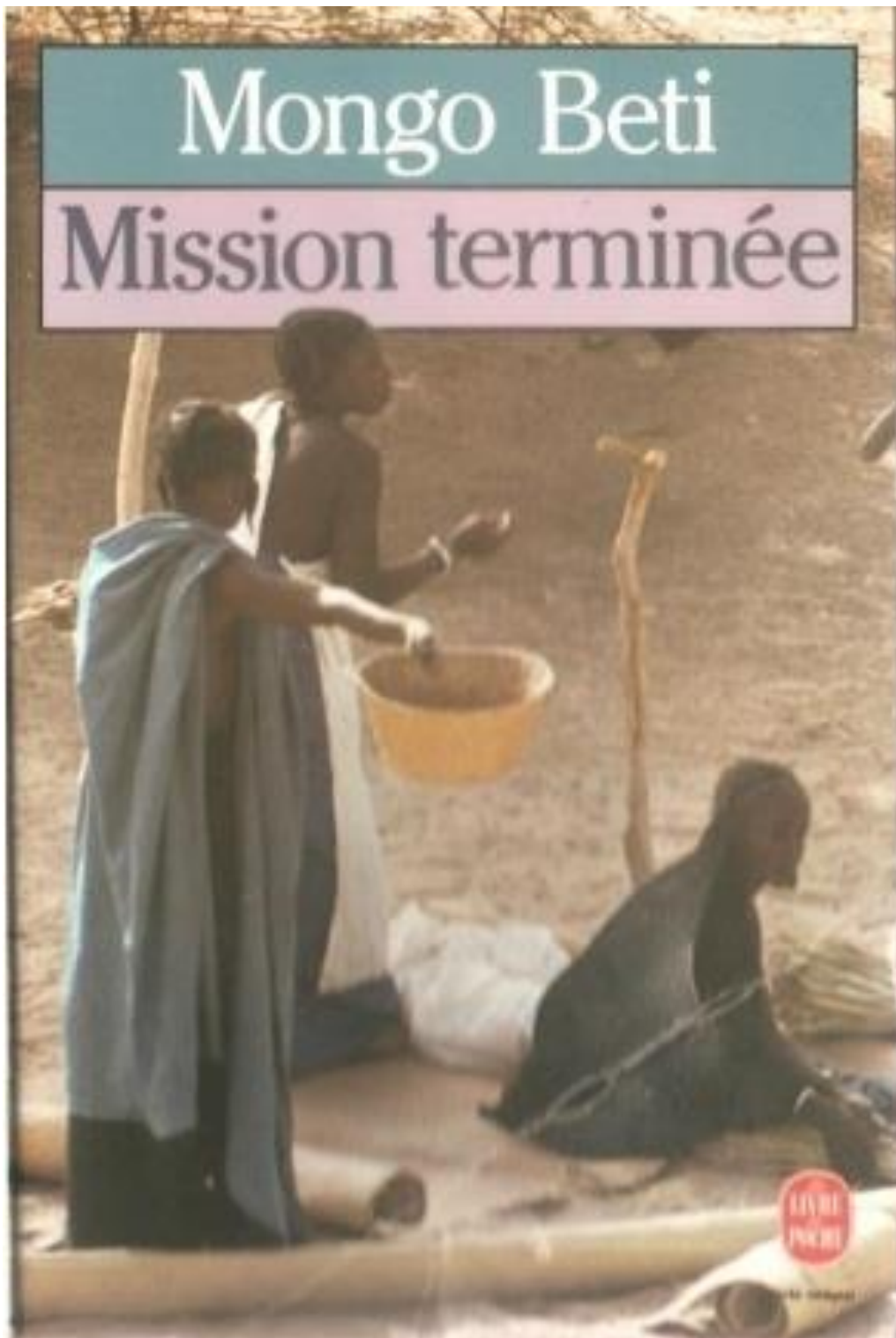
6089

Mission terminée

Mongo Beti

\*\*\*

3.



4.





## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES LITTÉRAIRES

BETI Mongo,

- *Mission terminée*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.
- Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence africaine, 2007 [1956].

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 2004 [1942].

CAPECIA Mayotte,

- *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948.
- *La Nègresse blanche*, Paris, Corrêa, 1950.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956 [1939].

DELAVIGNETTE Robert, *Les Paysans noirs*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2011 [1931].

DIALLO Bakary, *Force-Bonté*, Nouvelles Éditions Africaines, Paris, 1985 [1926].

DIOP Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, 1947.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie de France, 1929.

FIELDING Henri, *Histoire de Tom Jones, ou l'enfant trouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

HUGO Victor, *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872.

JAMES Henri, *What Maisie Knew*, London, William Heinemann, 1987

JOSEPH Gaston, *Koffi. Roman vrai d'un noir*, Paris, Éditions du Monde Nouveau, 1922.

KANE Cheikh Hamidou, *L'Aventure Ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

MCKAY Claude, *Harlem Shadows: The Poems of Claude McKay*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1922.

OYONO Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

PSICHARI Ernest, *Terre de soleil et de sommeil*, Paris, Éditions Louis Conard, 1941, [1906].

SEMBÈNE Ousmane,

- *Ô Pays, Mon beau Peuple !* Pocket, Paris, 1975 [1957].
- *Véhi-Ciosane ou Blanche-genèse*, Paris, Présence africaine, 1966.
- *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine, 2002 [1956].
- *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre Contemporain, 1960

SOCÉ Ousmane, *Roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1948 [1935].

THARAUD Jean et Jérôme, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Plon-Nourrit et Cie., 1922.

VOLTAIRE, *L'Ingénu*, Paris, Éditions du Boucher, 2002 [1767].

ZOLA Émile, *Germinal*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1906.

## OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

ADAM Jean-Michel,

- *La Description*, Paris, PUF, 1993.
- *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
- *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990.

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

ADJOUMANI A. Mia Élise « Quand la littérature africaine francophone devient individualiste. Une lecture de *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Babyface* de Koffi Kwahulé » (dans Abdoulaye Imorou (éd.), *La littérature africaine francophone. Mesure d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, en ligne : <https://www.revuebaobab.org/images/pdf/baobab010/article%2018.pdf>)

ADOTEVI Stanislas Spero, *Négritude et Négrologues*, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

AGGARWAL Kusum et AZARIAN Viviane, « La théorie postcoloniale à l'épreuve de la littérature africaine francophone : Réflexions générales et lecture de l'œuvre auto-bio-graphique d'Amadou Hmapâté Bâ », dans dans Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris-Montpellier, Karthala-MSH-M, 2012, p. 31-64.

ALEXIS Jacques-Stephen, « où va le roman ? », *Présence africaine*, 1957, p. 81-101.

AMOSSY Ruth,

- « La mise en scène de l'argumentation dans la fiction. Le tract pacifiste de Jacques Thibault », *Recherches et Travaux* 57, 2000, p. 49-62.
- *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.
- « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009, en ligne : <https://aad.revues.org/662>
- « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de L'Acacia de Claude Simon », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire* 45/46, 2009, p. 115-134.
- *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, 2014.

AMOSSY Ruth, KRIEG-PLANQUE Alice et PAISSA Paola, « La formule en discours : perspectives argumentatives et culturelles », *Repères-Dorif* 5, 2014, en ligne : [http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?art\\_id=177](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=177)

AMOSSY Ruth, MAINGUENEAU Dominique,

- entretien de BARONI Raphaël « Le Tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires », *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMainAmossey.html>
- (dir.) *L'analyse du discours dans les études littéraires. Colloque, du 2 au 9 septembre 2002 à Cerisy*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

ANGENOT Marc, *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989

ANSCOMBRE J.-C., DUCROT Oswald, « Deux MAIS en français ? », *Lingua* 43, 1977, p. 23-40.

ARNOLD James Albert

- « Frantz Fanon, Lafcadio Hearn et la supercherie de 'Mayotte Capécia' », *Revue de littérature comparée* 302, 2002, p. 148-166.
- (dir.), *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Paris, CNRS/Présence Africaine, 2013.

ARNOLD Stephen H. (dir.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, London, Lynne Rienner, 1998.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

ARTEMENKO Pierre, *L'étonnement Chez L'enfant*, Paris, Vrin, 1977.

ARVON Henri, *L'Esthétique marxiste*, Paris, PUF, 1970.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London-NY, Routledge, 2002 [1989].

ASTIER LOUTFI Martine, *Littérature et colonialisme, L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française 1871-1914*, Paris, Mouton & Co, 1971.

AZOULAY Catherine, « Psychose, douleur et création : des liaisons singulières », *Le Carnet PSY* 178, 2014, p. 29-33.

BALANDIER Georges, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie* 11, 1951, p. 44-79.

BARONI Raphaël, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* 18, 2010, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6085>

BARROWS Susanna, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1990 [1981].

BARTHÉLÉMY Pascale, « Instruction ou éducation ? La formation des Africaines à l'École normale d'institutrices de l'AOF de 1938 à 1958 », *Cahiers d'études africaines* 169-170, 2003, p. 371-388.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1993 [1973].

BAUDELAIRE Charles, « L'Art philosophique », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calman Lévy, 1885.

BÉART Charles, « À propos d'une littérature indigène d'expression française », *Dakar-Jeunes*, 18 June 1942.

BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1993.

BENOT Yves, « Négritude, socialisme africain et réalisme », *La Pensée* 121, 1965.

BENVENISTE Émile,

- « Les rapports de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, 1966, p.237-250.
- *Problème de linguistique générale*, vol. I, Paris, Galimard, 1966.

BESANÇON Alain, « L'art et le christianisme », dans : Cyrille Michon (dir.), *Christianisme : héritages et destins : ouvrage collectif*, Paris, LGF, 2002.

BETI Mongo,

- « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine*, nouvelle série bimétrielle, 1-2, 1955.
- « Identité et tradition », dans : MICHAUD Guy, *Négritude : traditions et développement*, Paris, Éditions Complexe, 1978, p. 9-26.
- « Le Pauvre Christ de Bomba expliqué », *Peuples Noirs Peuples Africains* 19, 1981, p. 104-132.

- une interview qui a eu lieu le 26 mai 2003, en ligne dans le site de la revue Peuples noirs : <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/tobner2003.htm>

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BLACHÈRE Jean-Claude, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX<sup>e</sup> siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Nouvelle édition africaine, 1981.

BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles et SNOEP Nanette jacomijn (dir.), *Exhibitions : L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud/Musée du quai Branly, 2011.

BLANCHAUD Corinne, CHAULET-ACHOUR Christiane, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, Honoré Champion, 2010.

BONDAZ Julien, « L'ethnographie parasitée ? Anthropologie et entomologie en Afrique de l'Ouest (1928-1960) », *L'Homme* 206, 2013, p. 121-150.

BONN Charles, GARNIER Xavier et LECARME Jacques (dir.), *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, Hatier/AUPELF-UREF, 1997.

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961.

BOUDON Raymond, « la logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, 1994, p. 19-51.

BOURDIEU Pierre,

- « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, p. 3-46.
- *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

BRIÈRE Éloïse, « La réception critique de l'œuvre de Mongo Beti », *Œuvres et critique. Réception critique de la littérature africaine et antillaise d'expression française* 3, 1979, p. 78-85.

BRISSETTE Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, 2008, en ligne : <https://contextes.revues.org/1392>

BROWN Penelope and LEVINSON Stephen C., *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BRUNSCHWIG Henri, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français. 1871-1914*, Paris, Armand, 1960.

BURNS Alain (Sir), *Le préjugé de race et de couleur et en particulier le problème des relations entre les blancs et les noirs*, Paris, Payot, 1949.

CAMARA Sory, *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, 1992.

CAMAYD-FEIXAS Erik, « From epic to picaresque. The colonial origins of the Latin American novel », dans J.R Garrido Ardila (dir.), *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 224-246.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CERVONI Albert, « Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : 'Tu nous regardes comme des insectes' », *CinémAction* 17, 1982 [1<sup>re</sup> édition dans *France Nouvelle* 1033, 4-10 août 1965].

CÉSAIRE Aimé,

- « Nègreries : Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir* 1, 1935.
- *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955, [1950]
- « Sur la poésie national », *Présence africaine* 4, 1955, p. 81-101.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Le Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, l'entrée « Noir » dans le *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1982, p. 671-75.

CHEVRIER Jacques,

- *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2004 [1974].
- « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? », *Notre librairie* 90, 1987, p. 61-72.

CHUECA Miguel, *La Grève générale aux « temps héroïques » du syndicalisme révolutionnaire (1895-1906)*, Marseille, Agone, 2008.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes et représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COMBE Dominique, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.

COOPER Frederick,

- « 'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa », *The Journal of African History* 37, 1996, p. 81-118.

- *Décolonisation et travail en Afrique. L'Afrique britannique et française 1935-1960*, Paris, Karthala, 2004.
- *Le Colonialisme en question, Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2010 [2005].
- *Français et Africains ? : être citoyen au temps de la décolonisation*, Paris, Payot, 2014.

CORNEVIN Robert, *Les Littératures d'Afrique noire d'expression française*, Paris, PUF, 1976.

COULIBALY Ouezzin, « La Colonisation française vue par un évolué Indigène », *Dakar-Jeunes*, 4 juin 1942.

CULLER Jonathan., *Literary Theory: a very short introduction*, New-York, Oxford University Press, 2009

CURRIE Gregory, *Arts and Minds*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

DAMAS Léon-Gontran, *Pigments*, Paris, Guy Lévys Mano, 1937.

DANAÏ O.B., « L'épopée de Soundjata et ses prolongements littéraires », dans :

DERIVE Jean (dir.), *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p. 217-228.

DELAFOSSÉ Français Maurice, *Les Nègres*, Paris : Les Éditions Rieder, 1927.

DELAFOSSÉ Maurice, *L'âme nègre*, Paris, Payot, 1922.

DELAVIGNETTE Robert,

- *Service africain*, Paris, Gallimard, 1946 [1939].
- *Mémoires d'une Afrique française*, Paris, L'Harmattan, 2017. (Introduction et édition critique par Anthony Mangeon, deux tomes)

DEMAISON André, *Le Sens du conflit*, Paris, Flammarion, 1942.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2015.

DERIVE Jean, JOUBERT Jean-Louis, LABAN Michel, « Afrique noire (Culture et société) - Littératures », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-culture-et-societe-litteratures/1-les-litteratures-traditionnelles/>

DESCOMBES Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

DESSPORTES Georges, « Points de vue sur la poésie nationale », *Présence Africaine* 11, 1957, p. 88-99.

DESSINGA Giscar Kevin, *Manifeste de l'émergence africaine*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2016.

DIA Mamadou, « Pour ou contre une culture africaine », *Dakar-Jeunes*, 12 mars 1942.

DIABATÉ Henriette Dagri, *La marche des femmes sur Grand-Bassam*, Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1975.

DIAKHATE Lamine, « Le *Docker noir* par Sembène Ousmane » [compte rendu], *Présence Africaine* 13, 1957, p. 153-154.

DIOP Alioune, « 'Niam n'goura' ou les raisons d'être de Présence Africaine », *Présence Africaine* 1, 1947, p. 7-14.

DORIGNY Marcel, « Le Mouvement abolitionniste français face à l'insurrection de Saint-Domingue ou la fin du mythe de l'abolition graduelle », dans : HURBON Laënnec (dir.), *L'Insurrection des esclaves de Saint-Domingue (22-23 août 1791)*, Paris, Karthala, 2000, p. 97-113.

DUCHET Claude,

- « Le trou des bouches noires. Parole, société, révolution dans *Germinal* », *Littérature* 24, 1976. p. 11-39.
- *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979

DUCHET Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995.

DUCOURNAU Claire,

- « Qu'est-ce qu'un classique « africain » ? » Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 206-207, 2015, p. 34-49.
- *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017.

DUCROT Oswald,

- « Présupposés et sous-entendus », *Langue française* 4, 1969, p. 30-43
- « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte* 60, 1969, p. 1-23.
- *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- « Analyses pragmatiques », *Communications* 32, 1980, p. 11-60.
- *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DUMONT Louis, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.



DURAND Jean-François (éd.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone*, Tome I, Paris, L'Harmattan, 1999.

DURKHEIM Émile,

- *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1960 [1893].
- « L'individualisme et les intellectuels », *Revue bleue* X, 1898, p. 7-13.

ELIAS Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991 [1939].

EFOUI Kossi, interview avec Boniface Mongo-Mboussa, dans : MONGO-MBOUSSA Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.

ENGELS Friedrich et MARX Karl, *Le Manifeste du parti communiste*, 1848, [traduction de 1893 par Laura Lafargue], en ligne : [https://www.ucc.ie/archive/hdsp/Literature\\_collection/Manifest\\_French.pdf](https://www.ucc.ie/archive/hdsp/Literature_collection/Manifest_French.pdf)

EQUILBECQ François-Victor, *Contes indigènes de l'Ouest africain*, Paris, Leroux, 1913.

EVANS-PRITCHARD Edward, *La Religion des primitifs à travers les théories des anthropologues*, Paris, Payot, 1971 [1965].

FANON Frantz,

- *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2011 [1961].
- *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1971 [1952].

FANOUDH-SIEFER Léon, *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2<sup>e</sup> Guerre Mondiale)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968.

FÉLICE (de) Philippe, *Foule en délire. Extases collectives. Essai sur quelques formes intérieures de la mystique*, Paris, Albin Michel, 1947.

FEVRE Justin, *Qu'est-ce que le Quatrième État ?*, Paris-Lyon, Delhomme et Briguet, 1893. Voir en ligne sur Gallica, BNF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54851447>

FLANNIGAN Arthur, « African Discourse and the Autobiographical Novel: Mongo Beti's Mission Terminée », *The French Review* 55, 1982, p. 835-845.

FONKOUA Romuald, « Relire le Docker noir de Sembène Ousmane : le *Book-maker* ou la fabrique de la littérature. » dans Douaire-Banny (dir.), *Isthmes Francophones. Du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikhi*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 233-246.

FONKOUA Romuald, HALEN Pierre et STÄDTLER Katharina (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

FORSICK Charles et MURPHY David, (dir.), *Francophone Postcolonial Studies: A critical introduction*, London, Routledge, 2014.

FRANKLIN Albert, « La négritude : réalité ou mystification ? Réflexions sur 'Orphée noir' », *Présence Africaine* 14, 1953, p. 287-303.

FREUND Julien, *La décadence : histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Sirey, 1984.

FROBENIUS Leo, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1936.

G.D. KILLAM (dir.), *African writers on African writing*, London, Heinemann, 1973.

GADJIGO Samba,

- *École blanche, Afrique noire. L'École coloniale dans le roman d'Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- *Ousmane Sembène, Une Conscience africaine*, Paris, Présence Africaine, 2013.

GENETTE Gérard,

- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

GIBSON Walker, « Authors, Speakers, and Mock readers » dans: TOMPKINS Jane P. (dir.), *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 1-6.

GIGNOUX Anne-Claire,

- *L'Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipse, 2005.
- « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* 13, 2006, en ligne : <https://narratologie.revues.org/329>

GINIO Ruth,

- « Vichy Rule in French West Africa: Prelude to Decolonisation? », *French Colonial History* 4, 2003, p. 205-226.
- « Les Élités européennes et coloniales face au nouveau régime en Afrique-occidentale française », dans : CANTIER Jacques, JENNINGS Éric (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 109-118.

GIRARD René,

- *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table Ronde, 1972.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmel*, Paris, Fayard, 1966 [1948].

GRIMAL Henri, *La Décolonisation 1919-1963*, Paris, Armand Colin, 1965.

GUÈYE Omar, *Sénégal : histoire du mouvement syndical, la marche vers le Code du travail*, Paris, L'Harmattan, 2011.

GUILLAUMIN Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

HIDDLESTON Jane, « The Perplexed Persona of Frantz Fanon's Peau noire, masques blancs », *Postcolonial text* 4, 2008, p. 1-16.

HOFFMANN Léon-François, *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.

HOMBERG Octave, *L'École des colonies*, Paris, Plon, 1929.

HUSTI-LABOYE Carmen, *La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009.

IJERE Muriel,

- « Victime et bourreau : l'africain de Sembène Ousmane », *Peuples Noirs, Peuples Africains* 35, 1983, p. 67-85.
- « Ousmane Sembène et l'institution polygamique », *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* 48-47, 1988, p. 173-184.

JACK Belinda Elizabeth, *Negritude and Literary Criticism. The History and Theory on "Negro-African" Literature in French*, London, Greenwood Press, 1996.

JAHN Janheinz, *Muntu. Umriss der neoafrikanischen Kultur*, Cologne, Eugen Diederichs, 1958.

JAMES C.L.R., *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, New-York, Vintage books, 1963 [1938].

JOAD C.E.M (Cyril Edwin Mitchinson), *Decadence: a philosophical inquiry*, London, Faber and Faber, 1948.

JONASSAINT Jean, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie : (Notes pour une recherche) », *Ethnologies* 31, 2010, p. 241–286.

JONES James A., « Fact and Fiction in "God's Bits of Wood" », *Research in African Literatures* 31, 2000, p. 117-131.

JOYEUX Arthur, « Le marxisme et les foules : une défense des révolutions », dans : BOVO Elena (dir.), *La Foule*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 73-98.

JULES-ROSETTE Bennetta, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Illinois, University of Illinois Press, 2000.

JUNG Carl G.,

- *Dialogue du moi et de l'inconscience*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1991.

KAHAN Michèle Bokobza, « qu'est-ce qu'un auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009.

KANE Mohamadou, « Sur les formes traditionnelles du roman africain », *Revue de littérature comparée* 48, 1974, p. 536-568.

KECK Frédéric, « Le primitif et le mystique chez Lévy-Bruhl, Bergson et Bataille », *Methodos* 3, 2003, p. 137-157. URL : <http://methodos.revues.org/111>

KERBRAT-ORRECCHIONI Catherine,

- *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- *Les Interactions verbales I-II*, Paris, Armand Collin, 1990,1992.
- *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001.

KESTELOOT Lilyan,

- *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1965 [3<sup>e</sup> édition].
- *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.

KOM Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara. Volume 1. Des origines à 1978*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KRIEG-PLANQUE Alice, *Une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

KRZYWKOWSKI Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.

LACHET Claude (dir.), *À plus d'un titre : les titres des oeuvres dans la littérature française du Moyen âge au XXe siècle : actes du colloque, 18 et 19 mai 2000*, Lyon, CEDIC, 2000.

LAHIRE Bernard,

- « L'homme pluriel. La sociologie à l'épreuve de l'individu », *Sciences humaines* 91, 1999, p. 30-33.
- *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001

LAMBERT Fernando « L'ironie et l'humour dans Le pauvre christ de Bomba de Mongo Beti. », *Études littéraires* 73, 1974, p. 381– 394.

LAMY Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, PUF, 1998 [1675].

LAYE Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2016 [1953].

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963 [1885].

LEBEL Roland, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Librairie Larose, 1931.

LECLERC Gérard *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972.

LEECH Geoffrey N., *Principles of Pragmatics*, London and New York, Longman, 1983.

LEGRAIN Michel, « La querelle du Devoir de décolonisation autour du père Joseph Michel et de l'aumônerie des étudiants d'outre-mer (1954) », *Histoire et missions chrétiennes* 10, 2009. p. 95-117.

LEJEUNE Paule, *Germinal. Un roman antipeuple*, Paris, Harmattan, 2002.

LEJEUNE Philippe, « La Pratique du journal personnel Enquête », *Cahier de Sémiotique Textuelle* 17, Paris, Université de Paris X, 1990

LÉVY-BRUHL Lucien,

- *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910.
- *La Mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922.
- *L'Âme primitive*, Paris, Félix Alcan, 1927.

« Liminaire », *Présence africaine*, nouvelle série bimétrielle, 1-2, 1955.

LISTA Giovanni (dir.), *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

LOPÈS Henri, interview avec Frédéric Rivière, « L'Invité du matin », RFI, le vendredi 21 novembre 2014. <http://www.rfi.fr/emission/20141121-henri-lobes-invite-frederic-riviere-vendredi>

LOUIS-VINCENT Thomas, « La vieillesse en Afrique noire », *Communications* 37, 1983, p. 69-87.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen,

- « De l'incontournabilité de la fiction dans la connaissance historique Questionnements théoriques à partir de romans historiques contemporains d'Alejo Carpentier, de Yambo Ouologuem et d'Ousmane Sembène », *Neohelicon* 16, 1989, p. 107-128.
- *La Conquête de l'espace public colonial : Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec/Frankfurt, ota bene/IKO, 2003.

MACEY David, *Frantz Fanon. Une vie*, Paris, La découverte, 2013.

MAINGUENEAU Dominique,

- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- « Problèmes d'ethos », *Pratiques* 113-114, 2002, p. 55-68.
- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- (dir.) *Postures postcoloniales*, Paris, Karthala-MSH-M, 2012.
- *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2016.

MALELA Buata B., *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008.

MANGEON Anthony

- « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », *Notre librairie. Revue des Littératures du Sud* 163, Paris, Culturesfrance, 2006, en ligne : [http://www.academia.edu/15927015/ Des hommes et des b%C3%AAtes sauvages humanit%C3%A9 animalit%C3%A9 chez les %C3%A9crivains coloniaux](http://www.academia.edu/15927015/Des_hommes_et_des_b%C3%AAtes_sauvages_humanit%C3%A9_animalit%C3%A9_chez_les_%C3%A9crivains_coloniaux)
- *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale et Barack Obama*, Cabris, Sulliver, 2010.

- « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton* 42, 2011, p. 51-64.
- (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris-Montpellier, Karthala-MSH-M, 2012.
- *Crimes d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.

MARARD-BONUCCI Marie-Anne et MILZA Pierre (dir.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste : (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

MARIE Alain (dir.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997.

MARX John, « Postcolonial literature and the Western literary canon », in Neil Lazarus, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 p. 83-96

MARX Karl,

- *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon. Ouvres Complètes*, Paris, Éditions Sociales, 1948.
- *Les révolutions de 1848 et le prolétariat*, discours prononcé à une fête de « The People's Paper », journal des chartistes de Londres (14 avril 1856), en ligne :  
<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1856/04/km18560414.htm>
- *Salaires, prix et profits*, Paris, Giard & Brière, 1912 [1865], en ligne :  
<http://entremonde.net/IMG/pdf/CAHIERS02-Livre.pdf>

MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAZRUI Ali, *The African condition*, London, Heinemann, 1980.

MBEMBE Achille, *Sortir de la grande nuit, essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.

MEIZOZ Jérôme,

- *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2015.
- *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MERCIER Roger, *L'Afrique noire dans la littérature française. Les premières images (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Dakar, Université de Dakar, Publication de la section de langues et littératures (n° 11), 1962.

MITTERAND Henri,

- « Le système des personnages dans "Germinal" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24, 1972, p. 155-166.
- « Zola à Anzin : les mineurs de Germinal », *Travailler* 7, 2002, p. 37-51.

MOLINIÉ Georges, VIALA Alain, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

MOSCOVICI Serge, *L'Age des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1985.

MOURALIS Bernard,

- *Individu et collectivité dans le roman negro-africain d'expression française*, Université d'Abidjan, 1969.
- *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975 [réédition : Paris, Hermann, 2011].
- *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1981.
- *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984.
- « Le Concept de primitif », *Notre librairie* 90, 1987, p. 86-91.
- *Montaigne et le mythe du bon Sauvage : De l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Bordas, 1989.
- (dir.), la livraison « Primitivismes » de la *Revue des Sciences Humaines* 227, 1992.
- « Mongo Beti et la modernité », dans Stephen H. Arnold (dir.), *Critical Perspectives on Mongo Beti*, Colorado Springs, Three Continents Press, 1998, p. 367-376.
- *L'Illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- *Littérature africaine et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré champion, 2011.
- *République et colonies. Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 2012 [2000].

MOURALIS Bernard, PIRIOU Anne (dir.) avec la collaboration de FONKOUA Romuald, *Robert Delavignette. Savant et politique (1897-1976)*, Paris, Karthala, 2003.

MURPHY David,

- « La danse et la parole : l'exil et l'identité chez les Noirs de Marseille dans *Banjo* de Claude McKay et *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène », *Canadian Review of Comparative Literature* 27, 2000, p. 462-479.
- *Sembène: imagining alternatives in film & fiction*, Oxford/Trenton, J. Currey/Africa World Press, 2000.

NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.



N'GORAN David K., *Le Champ littéraire africain, essai pour une théorie*, Paris, l'Harmattan, 2009.

NIANE Djibril Tamsir, *Soundjata et l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

NÜNNING Ansgar,

- « 'But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. » *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, p. 83–105.
- « Deconstructing and Reconstructing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phenomenon? » *Anglistik. Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, 1997, p. 95–116.
- « Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses », W. Grünzweig & A. Solbach (eds). *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Narr, 1999, p. 53–73.
- « Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. », dans : J. Phelan & P. J. Rabinowitz (eds). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, Blackwell, 2005, p. 89–107.

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

OLBRECHTS-TYTECA Lucie et PERELMAN Chaïm, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1976 [1970].

OMAR Gueye,

- *Sénégal, Histoire du mouvement syndical. La marche vers le code du travail* Paris, L'Harmattan, 2011.
- « Social Reforms in the Interwar Period and the 'Revolution' of the Popular Front in French Africa », dans SHULZ-FORBERG Hagen (dir), *Zero Hours: Conceptual insecurities ad new beginnings in the interwar period*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p.97-105.

OMGBA Richard Laurent (dir.), *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et post-coloniales, Actes du colloque international du Yaoundé (15-17 décembre 2004)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

OST François, *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001.

OTTAVI Dominique, *De Darwin à Piaget : pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS éditions, 2009.

PAISSA Paola, « Introduction : l'exemple historique dans le discours – enjeux actuels d'un procédé classique », *Argumentation et Analyse du Discours* 16, 2016, en ligne : <https://aad.revues.org/2204>

*Palabres. Art, Littérature, Philosophie* (revue) 3-4, 1997, « Intertextualité et plagiat en littérature africaine ».

PARAF Pierre, *L'Ascension des peuples noirs : le réveil politique, social et culturel de l'Afrique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, 1958.

PAUL Jean-Marie (dir.), *La Foule : Mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

PIAGET Jean, *La psychologie de l'enfant*, Paris, PUF, 1966.

PLANTIN Christian,

- *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris, Kimé, 2000
- *Dictionnaire de l'argumentation*, Paris, ENS, 2016.

POPELARD Johan, « Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique », *Perspective* 4, 2009, p. 560-566.

RABATEL Alain,

- *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1998.
- « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels MAIS, CEPENDANT, MAINTENANT, ALORS, ET dans l'embrayage du point de vue : Propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel », *Romanische Forschungen* 113, 2001, p.153-170.

RABEMANANJARA Jacques, « Le Poète noir et son Peuple », *Présence Africaine* 16, 1977, p. 9-24.

RAPPE David, « Les Bourses du travail, une expression de l'autonomie ouvrière », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 116-117, 2011, p. 43-55.

RESZLER André,

- *Intellectuel contre l'Europe*, Paris, PUF, 1976.
- *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981.

REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck – Duculot, 2009.

RIESZ János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexes-contextes-intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

ROHRBACH Véronique, « singularité », Socius : Ressources sur le littéraire et le social, en ligne : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/164-singularite>

ROSIER Laurence, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

ROUSSEAU Jean-Jacques,

- « Du contrat social », *Ecrits politiques*, Paris, Garnier, 1968 [1762].
- *Les Confessions*, Paris, Lefèvre, 1839

ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée* 36, 2008, p. 47–56.

RUBIN William, *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987.

RUBIO Vincent, « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 28, 2010, p. 13-33.

SACY (de) Claude-Louis-Michel, *L'esclavage des Américains et des Nègre*, 1775.

SADJI Abdoulaye, *Nini. Mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1954.

SAÏD Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1994 [1978] .

SALLAH Hassan D., « The Cultural Politics of the Early "Présence Africaine," 1947-55 », *Research in African Literatures* 30, 1999, p. 194-221.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* Paris, Nathan/HER, 2005.

SARRAUT Albert, *Grandeur et servitude coloniales*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1931.

SARTRE Jean-Paul,

- « présentation », *Les Temps modernes* 1, 1945, p. 1-21.
- « Orphée noir » dans : SENGHOR Léopold Sédar (dir.) *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 2011 [1948].
- *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SCHIPPER-de LEEUW Mineke, *Le Blanc vu d'Afrique: le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain de langue française, des origines au Festival de Dakar, 1920-1966*, Yaoundé, Clé, 1973.

SCHÜLLER Thorsten,

- « 'La littérature africaine n'existe pas', ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française. » *Études littéraires africaines* 32, 2011, p. 135–146.
- « Jouer la carte nègre : la réception conditionnée des littératures africaines », dans BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne et MAZURIC Catherine (dir.), *La Question de l'auteur en littératures africaines*, Frankfurt, Peter Lang, 2015.

SEILLAN Jean-Marie, *Aux Sources du roman colonial*, Paris, Karthala, 2006.

SEMBÈNE Osumane, « interview avec Carrie Mourre », Paris, 1971. Dans : Samba

GADIGO, Ousmane Sembène. *Une conscience africaine*, Paris, Présence africaine, 2013, p. 221

SENGHOR Léopold Cédar,

- « Ce que l'homme noir apporte », *L'homme de couleur*, Paris, Cardinale Verdier, 1939, p. 291-313.
- *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- *Liberté V. Le dialogue des cultures*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- « Éléments constructifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », *Présence africaine* 24-25, 1959.

SENSAL Catherine, « Le discours de la décadence dans le *Bellum Catilinae* de Salluste : éléments d'une mise en forme du récit », [Dialogues d'histoire ancienne 4, 2010, p. 469-477.](#)

SIELEC (Société Internationale d'Étude des Littérature de l'Ère Coloniale),

- Jean-François DURAND Jean SÉVRY (dir.), *Littérature et colonies [premier colloque de la Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale, Montpellier, 2002]*.
- *Nudité, sauvagerie, fantasmes coloniaux dans les littératures coloniales*, Paris, Kailash, 2004.
- Jean-François DURAND Jean SÉVRY (dir.), *L'aventure coloniale*, Paris, Kailash, 2011.
- Jean SÉVRY, *Quatre femmes écrivains dans l'aventure coloniale : Mary Kingsley, Karen Blixen, Elspeth Huxley, Gertrude Bell*, Paris, Kailash, 2013.

SOCÉ Ousmane, « L'Évolution culturelle de l'AOF », *Dakar-Jeunes*, 29 janvier 1942.

SOMMIER Isabelle, *La Violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Science Po, 2008.

SOREL Georges, *Réflexions sur la violence*, Genève, Paris, Entremonde, 2013 [1908].

SOUBIAS Pierre, dans Pierre Halen et Romuald Fonkoua (dir.), « La question du destinataire dans Les soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma », *Les champs littéraires africains*, Karthala, Paris 2001.

STEEMERS Vivan, *Le (néo)colonialisme littéraire*, Paris, Éditions Karthala, 2012.

SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

SURUN Isabelle (dir.), *Les Sociétés coloniales à l'âge des Empires 1850-1960*, Neuilly, Atlande, 2012.

TAINÉ Hyppolite,

- *Sa vie et sa correspondance*, Paris, Hachette, 1905.
- *Les origines de la France contemporaine. Vol. 2 La Révolution*, Paris, Hachette, 1878

TCHAKHOTINE Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1939.

TEMPELS Placide, *La Philosophie bantoue*, Elisabethville, Lovania 1945.

TENRET Élize, *L'École et la méritocratie. Représentations sociales et socialisation scolaire*, Paris, PUF, 2011.

THOMAS Dominic,

- « Intertextuality, Plagiarism, and Recycling in Ousmane Sembène's *Le Docker noir* (Black Docker) », *Research in African Literatures* 37, 2006, p. 72-90.
- *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Bloomington Indiana University Press, 2007.
- *Noirs d'encre. Colonialism, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, La Découverte, 2013.

TODOROV Tzvetan,

- (dir.) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.
- « Avant-gardes artistiques et dictatures totalitaires », propos prononcés à l'Université de Ca' Foscari (Venise, 30 mai 2013). URL : [file:///C:/Users/talsela/Downloads/todorov\\_avangardes\\_court%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/talsela/Downloads/todorov_avangardes_court%20(1).pdf)
- « Artists and Dictators » dans : *The limits of Art. Two Essays*, Chicago, University of Chicago, 2010.

*Tradition et modernisme en Afrique noire. Rencontres internationales de Bouak.*, Paris, Seuil, 1965

TREIL Claude, *L'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Québec, Cosmos, 1971.

UNESCO, *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Paris, 1967. URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000036/003622fo.pdf>

URFALINO Philippe, « La délibération n'est pas une conversation. Délibération, décision collective et négociation », *Négociations* 4, 2005, p. 99-114.

VAILLANT Alain, *La crise de la littérature - Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VILLEGARDELLE François, *Histoire des idées sociales avant la révolution française*, Paris, Guarin, 1848.

VUARIN Robert, « Un siècle d'individu, de communauté et d'État. Une lecture sociologique : Durkheim, Dumont, Maffesoli, Elias », dans : MARIE Alain (dir.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala, 1997, p. 19-52.

VYGOTSKI Lev, *Pensée et Langage*, Paris, la Dispute, 1997 [1934].

WABERI Abdourahman A., « Écrivains en positions d'entraver », Dans : Le BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

WAINAINA Binavanga, « Comment écrire sur l'Afrique ? » dans l'anthologie présentée par Michel Le Bris et Alain Mabanckou *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013.

WALLON Henri, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, Paris, Armand Colin, 1941

WATT Ian, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth, Penguin books, 1963.

WAUTHIER Claude, *L'Afrique des Africains. Inventaire de la Négritude*, Paris, Seuil, 1964.

WEINRICH Harald, *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973.

WOLF Nelly, « Le Devoir démocratique en littérature », *Les cahiers de Fontenay* 24-25, livraison consacré aux *Représentations du peuple*, 1982, p. 71- 94.

YAGIL Limore, *L'Homme nouveau et la révolution nationale de Vichy (1940-1944)*, Lille, Septentrion, 1997.

ZIMA Pierre V., *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982.



## Tal SELA

### **Le roman africain francophone au tournant des indépendances (1950-1960). La construction d'un nouvel ethos d'auteur.**

#### Résumé

La présente recherche s'intéresse à l'identité que l'auteur élabore de manière singulière dans le texte. Elle révèle des procédures discursives, argumentatives et stylistiques qui constituent à la fois l'œuvre et son auteur. Si les enjeux du discours littéraire sont ceux qui préoccupent un écrivain africain soucieux de l'avenir de son pays, sa singularité artistique dépend moins de son origine africaine que de sa manière originale de s'intégrer dans la République mondiale des lettres, à partir du champ littéraire français, en fonction de l'ensemble des discours littéraires et sociaux qui traversent ce champ particulier.

la recherche examine l'image discursive (ethos) qui se construit dans les romans de deux auteurs : *Le docker noir* (1956) et *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) d'Ousmane Sembène ; *Le Pauvre Christ de Bomba* 1956 et *Mission terminée* 1957 de Mongo Beti – les deux « écrivains africains » les plus réputés qui ont publié leur premier roman avant les Indépendances.

#### Résumé en anglais

This research focuses on the identity that an author uniquely constructs and elaborates throughout his works. In doing so, the thesis reveals major discursive, argumentative and stylistic aspects of the literary works as well as of the image of their authors. Although their writing may be concerned with the future of their country, the artistic uniqueness of the work depends less on one's African origins, and more on his connections to The World Republic of Letters as a member of the French literary field, taking into account the totality of literary and social discourses that constitute this field.

This study wishes to examine the discursive Image (ethos) of two authors – Ousmane Sembène (*Le docker noir* 1956 et *Les Bouts de bois de Dieu* 1960) and Mongo Beti (*Le Pauvre Christ de Bomba* 1956 and *Mission terminée* 1957) – two of the most acclaimed “African writers” published before the time of the African Independence (1960's).