

Dès *Le Docker noir* (1956), Sembène s'est vu reprocher son style « négligé », et jusqu'au *Dernier de l'empire* (1981), même ses lecteurs enthousiastes ont formulé des réserves du genre, « un effort supplémentaire de sa part serait nécessaire » (Berte, 176). Son talent littéraire a reçu moins d'éloges que sa représentation des femmes. Marxiste déclaré, il a pu détourner l'attention de son esthétique alors qu'il revendiquait aussi son droit à l'art. Ses livres et ses films célèbrent en effet les arts et artisanats africains : musique, sculpture, orfèvrerie, décoration. Cet article étudie le lien entre l'opposition politique et la créativité littéraire.

Sembène modifie ses styles d'opposition en conformant les registres de sa narration à la structure de la cible qu'il veut atteindre. Bref, il remédie à un mal en en prenant l'apparence, il crée l'opposition homéopathique. Du fait d'une charpente robuste et d'une syntaxe classique, en sus d'une grève historique mais que l'on dit parfois dérivée de *Germinal*, l'apparence européenne des *Bouts de bois de Dieu* est en réalité une stratégie esthétique pour combattre la domination européenne. Ensuite, Sembène renforce la dérision dans la dérivation, en parodiant l'objet de son attaque - la tradition africaine dans *Véhi-Ciosane ou Blanche Genèse* et la néocolonie dans *Le Mandat*. Enfin, *Le Dernier de l'empire* raille la démocratie carnavalesque d'un état africain.

Les Bouts de bois de Dieu : architecture et syntaxe au service du changement

Dans *Les Bouts*, la caractérisation individuelle dément la horde tribale dépourvue d'aspirations. Sembène érige un univers de défense où chacun a son rôle pour défaire les rouages de la colonie. Les incidents, les fonctions et les tragédies se font écho d'un camp à l'autre. Le contremaître Isnard, pusillanime, tue deux enfants et blesse Gorgui qui décédera : à ce prix, la Régie du Dakar-Niger ouvre les négociations. Au terme de la grève, Béatrice, l'épouse d'Isnard est tuée d'une balle perdue, ce qui compense, en un double sacrifice égalitaire, la mort de Penda, la dirigeante des marcheuses de Thiès à Dakar.

Les chercheurs ont retenu la participation des femmes, mais les hommes aussi se différencient comme chefs potentiels du réseau qui évincera le contrôle colonial. Tous s'en remettent à un guide moral, Bakayoko, la sève et l'âme de la grève tandis que, le comptable Lahbib en est le cerveau (290-1). Bien qu'il ne paraisse de plain-pied que pour négocier avec la Régie (264), Bakayoko anime les esprits. Les trois centres de la grève sont gérés par un syndicaliste timoré mais identifiable. À Bamako, l'indécis Konaté surmonte la torture ; à Thiès, Lahbib compte et reconforte les grévistes ; à Dakar, Alioune organise la distribution d'eau. Pourtant, sans l'aval de Bakayoko, les trois secrétaires locaux restent limités.

Chacun de ces dirigeants effacés a un double qui l'éclipse : à Bamako, face à Konaté, Tiémoko est une forte tête qui emprunte à *La Condition Humaine* le jugement des briseurs de grève ; à Thiès, si Lahbib écoute les travailleurs, Doudou, premier secrétaire, préfère le son de sa voix ; à Dakar, Daouda-Beaugosse brille par son écriture davantage qu'Alioune par ses corvées d'eau. Ces petits chefs recherchent leur succès dans la grève plutôt que le succès de la grève, ce qui les mettra hors-jeu. Tiémoko, l'admirateur de Malraux, ne saisit pas que la grève est finie (364) ; malade de ses discours, Doudou meurt après la résolution du conflit (344) ; Beaugosse enfin rejoint les Français (322).

Les secrétaires modestes, eux, s'affranchissent de leur chef révolutionnaire mais c'est pour continuer la lutte. Konaté veut tuer son tortionnaire, puis y renonce, car l'aîné Fa Keïta déconseille la revanche (367). Alioune, l'organisateur, reproche à son idole Bakayoko de ne pas comprendre les hommes. Lahbib de même, mais amicalement : le Lénine africain rejoint son épouse et sa fille héritées d'un frère décédé (368). Lahbib imposera aux Français la négociation que l'intransigent Bakayoko avait failli faire échouer. Si les êtres ordinaires se surpassent, sans pour autant opprimer autrui, il n'y a pas besoin de guide suprême dans la démocratie rêvée de Sembène.

Lahbib ne s'enivre pas de pouvoir. Son message de prévention contre la haine (295) rejoint celui des personnages spirituellement importants : Fa Keïta, le pieux musulman et Maimouna, l'aveugle, qui a le dernier mot du roman : « mais heureux est celui qui combat sans haine ». L'union triomphante

imaginée par Sembène dans *Les Bouts*, juste avant l'indépendance, proclame l'effritement du monopole français et la capacité des Africains à se diriger tout seuls.

Deuxième arme de l'opposition homéopathique : la syntaxe classique qui est régie par le concept d'aspect dans l'emploi des verbes. Au début *des Bouts*, dans la description des foyers éteints, des cours et des hangars désertés, l'imparfait sert à exprimer l'aspect imperfectif (inachevé), non résolu de la réalité, en accentuant l'état, la durée ou l'immobilité, en l'occurrence, la grève qui s'éternise. Thiès est d'abord évoquée par une liste d'objets hétéroclites, poubelle de l'industrialisation. Après une page de phrases nominales, sans mouvement (35), des verbes à l'imparfait soulignent le délabrement des survivants : « Des gosses nus, perpétuellement affamés, promenaient leurs omoplates saillantes et leurs ventres gonflés : ils disputaient aux vautours ce qui restait des charognes. » (35-36) Sembène manie à profit l'imparfait flaubertien de l'ennui et du découragement de ceux qui sont en marge des forces en place. Par contraste, le passé simple (historique) sert à décrire l'aspect perfectif (fini) de la réalité, qu'il s'agisse d'un accomplissement ou d'une résolution. L'autonomie des femmes interrompt la monotonie de l'imparfait : « ...les femmes rassemblèrent leurs pagnes, ajustèrent leurs mouchoirs de tête, rejoignirent la route et reprirent la marche. » (302) Le romancier renvoie au colonisateur son français littéraire pour faire partager aux lecteurs non seulement le souffle du changement, mais aussi l'assurance de voir basculer l'empire qui avait d'abord paru inamovible. Il conclut ses chapitres par des métaphores qui reflètent les étapes de la lutte, du doute à la frayeur et enfin au triomphe : « Mais que pouvaient quelques chéchias devant ce grand fleuve qui roulait vers la mer ? » (313)

Véhi-Ciosane et *Le Mandat* : dialectisation et concision symbolique

Six ans après l'indépendance, Sembène évalue la transition entre l'impasse coloniale d'un village traditionnel (*Véhi-Ciosane*) et la corruption du nouvel État (*Mandat*). Le prologue de *Véhi-Ciosane* dénonce la polarisation sclérosante de la religion par une métaphore sans recours : « Le paradis d'Allah, comme un clou planté au centre de leur cerveau, pierre angulaire de toute leur activité au jour le jour, amoindrissait, ébréçait la vive imagination pour l'avenir. » (23) Au village, le seul homme qui travaille est un étranger. Les autres respectent ou contournent l'*adda*, la coutume renforcée par les lois coraniques. Dans le relâchement urbain du *Mandat*, la piété garantit aussi à Dieng une certaine dignité malgré ses airs de faux marabout. La cible n'est plus le carcan colonial, mais la passivité encouragée par la tradition et la religion.

Quelle homéopathie pourrait donc contrer la démission des individus ? La structure de *Véhi-Ciosane* est déroutante : des propos préliminaires et retours en arrière retardent la révélation d'un « acte incestueux » (29) tandis que des proverbes et mots wolof font entendre la voix du peuple. L'*oralité feinte*, définie par Alioune Tine comme « l'enchâssement ou emboîtement de segments textuels ou discursifs de la tradition orale » (105), me vient en aide pour confirmer mon hypothèse d'opposition homéopathique. Dans ces énoncés qu'il qualifie aussi de diglossie, Tine recense « l'ethno-texte » (les genres de l'oral) et l'opinion commune ainsi que « la rupture du consensus idéologique qui existait naguère entre le griot et son auditoire traditionnel » (113). Dans *Véhi-Ciosane*, Sembène dénonce l'hypocrisie ancestrale, sachant qu'il s'aliénera les anciens avec son histoire d'inceste. Dans *Le Mandat*, les vexations administratives sont la version néocoloniale du féodalisme. Contre les patriarcats, l'écrivain adopte l'énonciation et l'unité artistique.

Sembène immerge donc le lecteur dans la culture traditionnelle de *Véhi-Ciosane* mais c'est pour condamner la dégénérescence du village figé dans la hiérarchie des castes. Le mot *navet*, en italiques avec traduction (saison des pluies ou hivernage, d'où *navetanekat* pour travailleurs saisonnier), doit faire oublier le navet français (légume ou mauvais film). Par chance, le lexique de Madior Diouf (27-29) permet aux ignorants de faire la distinction entre l'apport arabe de l'Islam (les cinq prières et les interjections pieuses) et l'apport wolof pour évoquer les saisons, les mois et les heures. Faute de labour, le passage du temps donne l'illusion de l'événement contre l'intemporel.

Citant Dobine, le théoricien russe de l'expression filmique, Sembène retient le besoin d'unité artistique obtenue par la transposition « resserrée » du récit à la poésie : « ... sans récit (sans

prose), l'image poétique n'a plus de sens ; elle devient fantomatique. » (in Vieyra, 170). La métaphore focalisée sur la narration de *Véhi-Ciosane* est l'enlèvement. Dans la description envoûtante du *niaye* (littoral de dunes), le symbolisme du sablier paraît dans le transvasement du sable d'une main à l'autre (52), geste qui occupe le temps mais sert aussi de purification rituelle avant les cinq prières en l'absence d'eau. L'immobilisme de l'imparfait renforce la résignation : « Les herbes du dernier *navet*, mortes, cassées, s'enfonçaient dans le sol doux. (20) ». Bien que ponctuée de prières, la routine étouffe le village.

Le drame urbain du *Mandat* semble plus remuant mais il bourdonne de paroles sans prise sur le devenir des énonciateurs. Les confrontations de Dieng avec les envieux sont répétitives et l'image signifiante du *Mandat* est l'arraisonnement. Ce mode suspect d'acquisition figure une seule fois, certes, lors du premier accostage du « flibustier » Gorgui Maïssa à l'affût du mandat (122). Mais le piratage est pratiqué par tous les personnages, y compris le détenteur du mandat. Diverses images d'attaques en mer, tels le torpillage (134) et l'encercllement du chômeur par les acolytes du photographe (165) renforcent l'idée de sauve-qui-peut. L'abordage par le « raisonnement » le mieux réussi est la procuration que Mbaye soutire à Dieng. Ce prédateur cerne sa victime « d'un pas souple et félin » (177) puis, s'emparant de l'idée de Mety d'inventer le vol du mandat pour avoir la paix, il vole pour de bon.

Non seulement Dieng, « joueur imbattable » à la mosquée (117) est dépouillé par les fonctionnaires, car il ne parle pas le français, mais les voix impuissantes des analphabètes témoignent de leur humiliation en régime pseudo-démocratique jusqu'au burlesque « monologue collectif » des voisins devant Dieng ensanglanté (169). Personne dans *Le Mandat* ne découvre de bassin propre pour « l'eau potable » que les loqueteux du début cherchaient à conserver (125). On est loin de « l'esprit » qui lave l'eau, selon la révélation qui donnait confiance en l'avenir à la petite Adjibidji dans *Les Bouts* (368).

Estompant sa déception après l'assurance idéologique des *Bouts*, Sembène a opté pour la concision de la nouvelle, enrobant sa double dénonciation de la tradition et du néocolonialisme dans la parodie des paroles vaines et dans des métaphores en symbiose avec ses dénonciations.

Le Dernier de l'empire ou la déstabilisation

Alors qu'une syntaxe soignée transmettait la fermeté des grévistes et que la diglossie traduisait le malaise des années de transition, *Le Dernier* répand allégrement la déstabilisation. Cette déstructuration romanesque résulte de l'absence de critique sociale focalisée et de la mixité des registres lexicaux et syntaxiques.

Le Dernier est un des coups de Sembène : peu après le renoncement de Senghor au pouvoir, le 31 décembre 1980, le romancier et cinéaste publie une fiction politique qui traite de l'absence de démocratie du temps de Senghor. Parmi les « personnages inventés », les lecteurs reconnaissent le poète-président (alias Léon Mignane), son dauphin, Abdou Diouf (Daouda), ainsi que Mamadou Dia, un ancien adversaire (Ahmet Ndour évoqué furtivement). Murphy analyse le contexte politique de ce pouvoir incontesté et inopérant qu'il appelle en sous-titre « le centre creux de l'ordre néocolonial » (186-216). Sembène entreprend donc de dénoncer l'inconsistance de la Négritude (*L'Authonegraficanitus* de Mignane) alors que le Sénégal doit sa réputation de modèle démocratique à la renommée de Senghor, un des pères de cette idéologie.

À l'inverse du prestige qui investit Bakayoko en son absence comme en sa présence dans *Les Bouts*, la nullité de Mignane éclate dès qu'il paraît en personne, arrêté par les putschistes. En outre, la présence française est ridiculisée dans le personnage du conseiller Adolphe, toujours le nez dans ses kleenex. Le système arbitraire des castes, déjà dénoncé dans *Véhi-Ciosane*, est cette fois mis au pilori dans la rivalité qui oppose le ministre des finances, Mam Lat Soukabé, un *guelwaar* imbu de sa noblesse, au premier ministre David-Daouda, un homme « casté » (né d'une famille de griots), donc inéligible selon les préjugés sociaux. La religion devient affaire de survie. Le vendredi, les riches vont à la mosquée pour éviter l'insolation (88) et les mendiants investissent la ville entière (108). Dans ce roman de la carence, où les opposants traitent les dirigeants de « carents » (Sic, 361), les victimes échappent au système ou s'épuisent en jérémiades. Ainsi, comment oublier la chamailerie

de deux pillards, chacun armé d'un seul pied d'une paire de chaussures qu'il ne veut céder à l'adversaire (309-311) ou le lépreux qui, faute de soins, se racle le dos contre un mur de la cathédrale (86) ? L'anomie règne pendant que le chacun pour soi s'installe. De postcolonial, Sembène est devenu postmoderniste.

Découpage filmique, franglais et syntaxe médiatique constituent les procédés contemporains de déstabilisation. Une nouvelle homéopathie cible la vie disparate. Des incidents fragmentaires, violents ou absurdes sont juxtaposés comme des clips de reportages. L'arrivée des comploteurs en une demi-page (chap. 8) surgit comme un insert après les quarante pages de réminiscences du doyen Cheikh Tidiane Sall (chap. 4). Ce flot éclectique d'action et de mémoire désoriente les lecteurs.

Les phrases courtes soulignent l'incongruité d'un argot franco-sénégalais mâtiné d'emprunts américains : freelance, scoop, brain-trust, attaché-case, Samsonite, ray ban. Des périphrases médiatiques du français « hexagonal » se glissent dans l'anti-discours du discours officiel. Ainsi, les dirigeants des anciennes colonies deviennent « les chefs de l'état de la périphérie de l'Hexagone » (21), une invention qui accuse la France de maintenir l'Afrique dans son pré carré.

Les temps de la narration classique se mêlent au bric-à-brac syntaxique des journalistes qui utilisent non seulement le présent et l'imparfait de narration mais surtout le futur de l'indicatif au lieu du passé simple. L'opportunisme du président est dévoilé par cette navette entre le passé simple et le futur, à propos du référendum sur la constitution : « [...] les électeurs ratifièrent les trois votes. Mignane, seul candidat à la magistrature suprême sera élu. Son parti raflera tous les suffrages exprimés. Léon commença son travail de bûcheron. Il élagua un bon nombre de vétérans pour ne conserver que trois baobabs séculaires (...). » (106)

En dépit du morcellement du récit, une certaine continuité est reconstituée par le monologue intérieur du fidèle ami et doyen, l'un des trois rivaux éliminés. L'homme du souvenir devient le « héros narrateur », selon une des nombreuses innovations recensées par Berte (173, 179). En même temps, l'auteur facétieux se glisse dans le récit et se fait juge de sa fable politique. En plus de citer ses oeuvres (« Sacré Sembène » (260) à propos de *Xala*), il dit « je » pour souligner la hardiesse de l'épouse du doyen (241), s'excuser du corps à corps loufoque du premier ministre et du président (369) ou encore lancer des boutades qu'il attribue à « ma tante » (105, 361) !

Venant contrecarrer les registres hétéroclites, le romancier recourt une fois de plus à la poésie, invoquant non pas un bestiaire, mais un arboretum. Dans le chaos de la capitale, les espèces tropicales ouvrent une nouvelle perspective sur chacun. Leur fonction métonymique est de résumer la dévalorisation ou la renaissance du respect et de l'intégrité. La grande banque de l'Afrique de l'Ouest, la BCEAO, est « le Baobab », non plus l'arbre sacré mais le temple de l'argent, et le général « Acide » qui vend ses agrumes à l'armée est démasqué comme profiteur. Par contre, si Mignane a abattu ses « baobabs » impunément, le doyen sait bien que lui-même n'a été « qu'un tronc flottant, servant à aider les autres à traverser la barre » (55) tandis que son épouse renaît auprès de son euphorbe (231). Découvrant les préjugés de caste chez sa compagne, le journaliste Kad est anéanti, « [t]el un fromager géant fendu en deux par la foudre » (221). « Le Kad est un arbre qui ne donne pas de feuilles pendant l'hivernage » (234) : se mettant à découvert, l'intrépide Kad expose les corruptions du régime, surtout dans l'Épilogue. Ainsi, l'environnement est le capital de la nation et non plus de la classe dirigeante.

Dans *Le Dernier*, les images sylvestres, la tendresse des couples et la satisfaction des vies bien remplies compensent l'aridité de la satire politique. S'opposer à la faillite d'un état africain, c'est aussi évoquer des instants de poésie, de nostalgie et de fantaisie. Ces touches d'artiste sont discrètes, émouvantes et aussi convaincantes que les structures d'opposition idéologique.

Conclusion

Avec *Les Bouts*, un roman qui ne cache pas les accès de haine, Sembène a procuré à ses lecteurs et surtout à lui-même la catharsis de la violence dans le combat contre l'oppression. Dans les nouvelles, l'écrivain évite de trop incriminer ses compatriotes ou d'encourir la censure. La critique sociale perd en combativité et gagne en compassion. Alors que les rumeurs avaient créé le mythe fondateur du

combattant de la libération dans *Les Bouts*, les prières et les lamentations des deux nouvelles sont impuissantes à combler le vide ou supporter la misère. Le préambule poétique et précautionneux de *Véhi-Ciosane* tempère le drame à venir et, à la fin, « une nouvelle vie commence ». Le dénouement optimiste du *Mandat* est tout aussi problématique. Dans *Le Dernier*, les apprentis révolutionnaires se font tantôt casseurs, tantôt pitres. De même, en choisissant la parodie, Sembène en est venu à combattre la corruption politique avec plus de joie que de haine. Sa force de renouvellement lui a permis de créer de nouveaux styles en accord avec sa devise « La lutte continue ». L'opposition homéopathique, par sa vitalité et ses multiples manifestations, a défoulé le romancier et ragailardi ses lecteurs. À nous de dire : « Sacré Sembène », merci !

Pour une version développée de cet article voir le site d'*Africultures*, 12 octobre 2007, sous le titre : « Sembène écrivain : pour chaque cible, un nouveau style d'opposition » (article n°6982)

Ouvrages cités

(L'astérisque indique les éditions utilisées ci-dessus.)

Berte, A. A., « *Le Dernier de l'empire* par Sembène Ousmane », *Présence Africaine* 130(2), 1984 : 170-179.

Diouf, M. Comprendre 'Véhi-Ciosane' et le 'Mandat' de Sembène Ousmane, Issy-les-Moulineaux : St Paul, 1986.

Murphy, David, *Sembène, Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford: James Currey/ Trenton, NJ : Africa World Press, 2000.

Sembène, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris : Le Livre contemporain, 1960 ; Presses-pocket, 1971*.

Le Mandat, précédé de *Véhi-Ciosane*, Paris : Présence Africaine, 1966 ; 1969*.

Le Dernier de l'empire, Paris : L'Harmattan, 1981 ; 1985*.

Tine, A., « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence Africaine* 133-4, 1985 : 99-121.

Vieyra, P. S., *Sembène Ousmane cinéaste*, Paris : Présence Africaine, 1972.///Article N° : 8539