



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di laurea magistrale  
in Lingue e Letterature Europee, Americane e  
Postcoloniali

Double Diplôme de Master Européen en Études  
Françaises et Francophones - Master Mention Lettres  
avec l'université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Mémoire de Master

**Jalons pour une analyse du paysage chez Sembène  
Ousmane**

**Directeur**

Prof. Julien Zanetta

**Co-directeur**

Prof. Xavier Garnier

**Étudiante**

Anna Toffoletto

Matricola 878644 (Ca' Foscari) - 22207380 (Paris 3)

**Année Académique**

2023/2024



*Le jeune homme continuait ses longues randonnées à travers la savane. Toujours pieds nus, il marchait en attaquant la terre de toute la surface plantaire [...]  
Ah, qu'il aimait la terre, cette terre, sa terre.*

*(Ô Pays, ô mon beau peuple !)*



## Résumé

Ce travail de mémoire de littérature francophone aborde une conception du paysage qui émerge à la lecture de trois ouvrages de Sembène Ousmane. Déserts, ouragans, nature verdoyante, palmiers, cabanes, villages, boutiques : l'auteur casamançais décrit divers types de lieux, tels que le paysage urbain et rural, en intégrant des détails et des dynamiques liés à l'immédiat contexte. En effet, les parties centrales de cette analyse seront dédiées à la mise en relief d'une série d'aspects saillants à partir des trois romans suivants : *Le Docker noir*, *Ô Pays, ô mon beau peuple !* et *Les Bouts de bois de Dieu*. Selon une approche postcoloniale, nous analyserons par exemple le paysage d'après le point de vue des autochtones qui y ont vécu quotidiennement mais aussi le rôle détaché du colonisateur, du visiteur voire de l'européen comme enfin l'impact de la globalisation et du développement moderne. Cela permettra finalement de tirer des observations concernant une façon particulière de voir et de raconter l'environnement à travers l'étude de la dimension spatiale en tant que dispositif esthétique et idéologique dans trois romans de Sembène qui, décrivant l'Afrique de l'Ouest et d'autres territoires sous une même optique, avait anticipé que, quel que soit le choix, l'Africain et la nature seraient particulièrement menacés par les forces du progrès capitaliste et par la modernité.



# Table des matières

1. Introduction.....	p. 1
1.1 La médiance ou le sens du milieu.....	p. 2
1.2 Une triple signification.....	p. 2
1.3 Les premières définitions de paysage et leur évolution.....	p. 3
1.4 Une tendance à la spatialisation : la géographie littéraire.....	p. 5
1.5 Les écrivains africains et leur rapport au paysage.....	p. 7
1.6 Les concepts fondamentaux de <i>in visu</i> et <i>in situ</i> .....	p. 7
1.7 À la recherche d'une naturalité essentielle de l'Afrique.....	p. 8
1.8 Le rôle de l'horizon.....	p. 10
1.9 La fonction du paysage.....	p. 12
1.10 La composante spatiale dans le roman africain.....	p. 13
1.11 Trois romans de Sembène comme source d'inspiration.....	p. 14
2. Un regard détaché : le point de vue européen.....	p. 16
2.1.1 L'image de l'Afrique.....	p. 16
2.1.2 Le monde à l'européenne.....	p. 17
2.2 L'exotisme.....	p. 18
2.3 Le quartier.....	p. 25
2.3.1 Un quartier sous-développé sera un quartier marginalisé par les Européens.....	p. 26
2.3.2 La présence d'un horizon fait la différence.....	p. 27
2.3.3 Le quartier conçu à l'européenne.....	p. 28
2.3.4. Le rêve d'un monde à l'européenne.....	p. 30
2.3.5 Les mêmes concepts exprimés à travers le cinéma.....	p. 31
2.4 L'européen.....	p. 32
2.4.1 Les lieux de transmission du « savoir ».....	p. 33
2.4.2 L'étranger souffre de mal du pays.....	p. 34
2.4.3 Le complexe d'infériorité.....	p. 37
2.4.4 La culture européenne.....	p. 38
3. Le rôle du progrès et de la modernité.....	p. 40
3.1 L'utopie de l'« Homme Nouveau ».....	p. 41
3.2 Les forces de la nature contre les forces du progrès.....	p. 42
3.3 Le village.....	p. 45
3.4 La ville en tant que centre industriel.....	p. 46
3.5 Le marché et les boutiques.....	p. 48
3.6 Le peuple.....	p. 49
4. Le paysage perçu et vécu.....	p. 54
4.1 L'importance du lien avec la terre.....	p. 54
4.2 Lieux d'observation.....	p. 56
4.3 La nature complice.....	p. 56
4.4 Les nuages.....	p. 57

4.5 Les plantes.....	p. 59
4.6 Le soleil.....	p. 60
4.7 La terre.....	p. 62
4.8 L'eau.....	p. 64
4.9 L'ouragan.....	p. 65
4.10 La nuit.....	p. 66
4.11 Le village.....	p. 67
4.12 La ville.....	p. 69
4.13 Les boutiques et les marchés.....	p. 71
4.14 Le quartier.....	p. 72
4.15 Les habitants, le peuple.....	p. 75
5. Conclusion.....	p. 80
Bibliographie.....	p. 84





# 1. Introduction

Principalement connu comme réalisateur cinématographique, Sembène Ousmane a également suscité l'admiration du public international avec ses œuvres littéraires. Né en Casamance en 1923 et décédé à Dakar en 2007, cet auteur s'est révélé incontournable dans le monde du roman et du cinéma africains. En effet, écrivant en français, la langue qu'il a apprise en tant que sénégalais colonisé mais aussi en tant que travailleur dans l'hexagone, Sembène n'a jamais cessé d'exprimer des images de l'Afrique liées à sa propre perspective et à celle de son peuple d'appartenance. Choissant le genre romanesque, l'auteur publie des ouvrages dont les succès s'enchaînent les uns après l'autre à partir du 1956 avec *Le Docker noir* et ensuite *Ô Pays, ô mon beau peuple !* et *Les Bouts de bois de Dieu* en 1957 et en 1960 respectivement. Ce genre littéraire ne cesse pourtant de susciter des paysages et, plus précisément, d'exprimer un panorama substantiellement lié à la perspective de l'auteur. Ce concept sera développé dans cette étude de littérature francophone où la conception de paysage qui émerge à partir de l'analyse de ces trois ouvrages de Ousmane Sembène sera abordée ; ici, l'auteur casamançais décrit divers types de lieux, tels que le paysage urbain et rural, en intégrant des détails et des dynamiques liés au contexte. En effet, les parties centrales de mon travail seront dédiées à la mise en relief d'une série d'aspects à partir de ces trois romans de Sembène.

Avant tout, il paraît nécessaire de considérer ce qui est communément entendu par paysage soit selon une optique générale soit en s'adaptant au contexte littéraire et en se rappelant qu'à partir de la fin du XIXème siècle la lutte contre la représentation idéalisée de l'Afrique qui s'est créée pendant la colonisation et dont les conséquences sont encore évidentes à travers le monde constitue un grand effort de la part des écrivains africains. En tant que mode culturel d'appréhension de l'espace, le paysage a été réaménagé pour satisfaire la nécessité de voir. À la différence de la carte, le paysage est un point de vue subjectif et chargé d'affects. D'après la définition de Martin Schwind, géographe, le paysage est à entendre en tant que produit culturel, où se mêlent éléments naturels et éléments artificiels : « Le paysage culturel est chargé de sens, il s'agit d'un produit de l'être humain inclus dans un cadre formé par la nature »<sup>1</sup>. Le paysage est comparable à n'importe quelle invention de l'homme, mais il est bien évidemment assez complexe. Un peintre a réalisé un tableau et un poète un poème. C'est un peuple entier qui a conçu un paysage – et pas dans un temps précis et limité mais plutôt par le biais d'un processus commencé dans le passé et qui continue encore

---

<sup>1</sup> BONESIO, Luisa. *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milan, Mimesis, 1999, pag. 10.

aujourd'hui. Ensuite, Schwind trouve que le sens de chaque paysage est lié au sujet qui l'interprète et qui est conséquemment contraint par ses limites. Chaque groupe humain a tendance à interpréter et à utiliser de façon différente les éléments du paysage.<sup>2</sup>

## 1.1 La médiance ou le sens du milieu

En tant que « terme largement répandu en peinture et dans la littérature fantastique, aussi comme dans le design et dans l'architecture, le paysage possède nombreux niveaux de signification [...] : il ne s'agit pas seulement du monde qui nous entoure et que nous voyons, mais il est une construction, une composante de ce monde-là »<sup>3</sup>. Le paysage n'est pas donc seulement quelque chose que nous voyons mais, en considérant sa qualité de produit social, il représente le cadre de référence où nous vivons et où est ancrée l'existence humaine, ainsi que le postule la définition proposée par Denis Cosgrove, géographe anglais spécialisé en géographie culturelle. En outre, Cosgrove soutient que le paysage a un caractère ambivalent, naturel et culturel en même temps, parce qu'il renvoie soit aux processus naturels soit aux processus sociaux qui ont consenti de transformer l'espace en un vrai endroit où vivre. Le paysage, c'est le rapport entre culture et nature, entre société et environnement. Mais il ne s'agit pas d'une relation comme peuvent l'entendre les sciences positives ; nous sommes là plutôt en présence d'une « médiance », comme le dit Augustin Berque. C'est-à-dire quelque chose qui touche dans le même temps le secteur « de la physique et de la phénoménologie, de l'écologie et de la sémiotique, du concret et de l'abstrait. Nous nous référons là au sens du milieu ».<sup>4</sup>

## 1.2 Une triple signification

Romano Guardini quant à lui donne au paysage une triple signification<sup>5</sup>. Il parle avant tout du paysage des géographes comme « une partie de surface terrestre avec tout ce qui y vit et y croît sans l'intervention de l'homme ». Inséré dans ce paysage géographique, il y est ensuite présent celui qui est créé par l'homme : c'est le cas du village et de la ville, des terrains et des usines. Depuis ces paysages qui existent objectivement se distingue après

---

<sup>2</sup> *ibid*, p. 11.

<sup>3</sup> COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998.

<sup>4</sup> GAFFURI, Luigi. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018.

<sup>5</sup> GUARDINI, Romano. *Hölderlin e il paesaggio*, Brescia, Morcelliana, 2006.

« L'environnement habité par chaque homme et qui provient de sa propre expérience ; celui-ci résultera unique pour chacun ». Le paysage qui se trouve en dehors de nous est objet de la géographie mais le paysage vécu est le domaine de recherche de la psychologie des peuples, de la science de l'évolution et de la pédagogie ; il s'est concrétisé dans tous les temps dans la peinture, dans la poésie et dans la musique<sup>6</sup>.

### 1.3 Les premières définitions de paysage et leur évolution

Il n'est pas certain que les langues africaines possèdent des termes qui correspondent exactement à ce que nous entendons par *paysage* en Occident, sans simplement traduire les mots européens qui le désignent. Il est probable que l'introduction de ces termes et concepts occidentaux ait modifié la relation des sociétés africaines avec leur environnement, soit en le dénaturant, soit en révélant certaines potentialités qui y étaient présentes et auxquelles elles ont donné une nouvelle forme d'expression. Ainsi, il est important de retracer l'histoire et la signification du mot *paysage* dans les langues romanes, en se concentrant ici sur le français, afin d'identifier des éléments et des enjeux cruciaux qui pourraient ou non être pertinents et trouver une expression particulière dans les littératures africaines. La première définition de ce terme trouvée dans les dictionnaires français au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle est : « expression commune utilisée par les peintres ». Le paysage semble alors avoir désigné un tableau ou une partie d'un tableau représentant une vue panoramique d'une région quelconque. Le paysage ne se confond pas avec le pays lui-même ; il est plutôt une représentation visuelle de celui-ci. Ainsi, il est nécessaire de différencier la notion de paysage de celle de territoire. L'émergence d'un nouveau mot dans les langues romanes, formé par suffixation à partir de *pays*, *pais*, ou *pase*, témoigne d'un changement dans la manière de percevoir le monde, comme cela se reflète dans l'évolution de la peinture<sup>7</sup>. Le développement graduel de l'importance du paysage, passant d'un simple arrière-plan ou décor aux figures qu'il servait auparavant, correspond à une sécularisation de l'art. Celui-ci ne se limite plus à représenter le sacré, mais intègre dans ses œuvres le monde sensible tel qu'il est perçu par un individu. On est passé d'une perspective théocentrique et symbolique, où chaque élément renvoyait à un ordre divin et à son créateur, à une perspective centrée sur l'humain, voire l'ego, qui trouve du sens dans la perception même du monde. Dans la culture occidentale, la relation avec le paysage est principalement liée à la perception visuelle, bien qu'elle puisse également impliquer d'autres sens. Ce privilège accordé à la

---

<sup>6</sup> BONESIO, Luisa. *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milan, Mimesis, 1999, pag. 45.

<sup>7</sup> D'ANGELO, Paolo. *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Bari, Laterza, 2021, p. 73.

vue est reflété dans une autre signification du mot, qui semble être apparue ultérieurement mais est rapidement devenue la principale. Déjà en 1690, dans le dictionnaire de Furetière, le paysage est défini dès le départ comme l'« aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter ». Les dictionnaires contemporains proposent des définitions similaires : « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » (Littré) ; « partie de pays que la nature présente à un observateur » (Robert) ; « vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région » (Trésor de la langue française). Ces définitions, bien qu'elles varient, partagent certains aspects essentiels. D'un côté, le paysage, distinct du pays lui-même, n'est pas défini par des limites politiques ou seulement par ses caractéristiques physiques, mais surtout par le regard subjectif d'un individu ; il correspond à son champ visuel et est influencé par son point de vue. Par conséquent, il n'est pas un espace objectif, mais plutôt ancré de manière irréductiblement subjective. Ainsi, l'analyse du paysage en littérature ne peut se limiter à une approche géopolitique ou sociocritique ; elle doit également tenir compte de sa dimension sensorielle et imaginaire, comme le souligne Jean-Pierre Richard lorsqu'il évoque son ouvrage *Paysage de Chateaubriand*<sup>8</sup>, ou comme devrait le faire une approche géo critique. D'un autre côté, le terme *paysage* ne désigne pas seulement un lieu spécifique, mais plutôt une manière de percevoir, dont il convient de préciser certaines caractéristiques fondamentales. Le point de vue de l'observateur révèle une vaste étendue, offrant une perspective lointaine qui permet une vue d'ensemble et la mise en relation des différents éléments du paysage lesquels sont organisés comme dans une œuvre picturale par le regard d'un peintre. Cette vision globale, qui est souvent associée à l'avènement de la science moderne, où l'homme est séparé de son environnement pour se placer en tant que maître et possesseur de la nature, est structurée par une perspective unifiante qui s'étend jusqu'à l'horizon. Par exemple, cette approche de domination du regard trouve son expression concrète dans l'aménagement de l'espace par la monarchie absolue, notamment à travers les jardins à la française, qui remplissent à la fois une fonction esthétique et politique. Cette direction impérieuse, dictant le regard, est une manifestation du pouvoir. Effectivement, le mot *direction* partage la même racine étymologique que *rex*, c'est-à-dire le roi. En fin des comptes, cette domination et ce contrôle s'étendent également aux territoires colonisés.

En littérature, le paysage a longtemps été envisagé selon un modèle pictural, comme en témoigne l'adage célèbre *ut pictura poesis*, tiré d'un vers de l'*Art poétique* d'Horace. Cette expression latine évoque l'idée que la poésie et la peinture partagent des caractéristiques similaires dans leur capacité à exprimer des émotions, des concepts, des expériences. Dans le contexte littéraire, cette expression

---

<sup>8</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *Le paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.

souligne les similitudes avec les arts visuels : la référence au paysage est principalement présente dans les descriptions, où les mots sont utilisés par les poètes et par les écrivains pour évoquer des tableaux mentaux.

Après avoir donné une idée de ce que nous entendons par paysage, des approfondissements pour élargir notre vue d'ensemble suivront.

#### 1.4 Une tendance à la spatialisation : la géographie littéraire

Au cours des dernières décennies, les études sur la représentation des lieux dans la littérature se sont multipliées, en raison de l'intérêt croissant des sciences humaines pour une approche spatiale. Cette tendance s'inscrit également dans l'évolution des genres littéraires, marquée par une spatialisation de plus en plus marquée des formes poétiques et narratives, telles que la poésie spatiale et les récits d'espace. Parallèlement, les pratiques artistiques liées aux sites, telles que le Land Art et la performance, ont également gagné en importance. Michel Collot a contribué à définir les principales orientations de ce domaine en distinguant différentes approches, qu'il nomme « géographiques », « géo critiques » et « géopoétiques », tout en cherchant à les articuler pour former une véritable « géographie littéraire »<sup>9</sup>. Cette dernière englobe la construction d'un « paysage » et la spatialité propre au texte. En tout cas, il résulte important de remarquer que la notion de géographie littéraire n'est pas très familière au public français, contrairement à celle d'histoire littéraire, qui domine depuis plus d'un siècle l'étude de la littérature dans nos universités. L'importance et la prédominance accordées à l'Histoire dans le domaine littéraire, ainsi que dans d'autres domaines, sont influencées par des facteurs différents, dont certains ont eux-mêmes une dimension historique. Tout d'abord, cela est dû à l'ancienneté de la discipline historique par rapport à la géographie, qui n'est devenue une discipline universitaire qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, cela découle du penchant de la philosophie occidentale pour la primauté du Temps dans l'étude des phénomènes humains. En outre, il est généralement admis, au moins depuis Lessing, que la littérature se déploie dans un continuum temporel, contrairement aux arts visuels qui sont davantage axés sur l'espace. Cette récente attention accordée à la dimension spatiale de la littérature s'est manifestée par l'émergence de néologismes tels que la *géopoétique* ou la *géo critique*, ainsi que par l'utilisation fréquente de termes et de concepts empruntés à la géographie.

---

<sup>9</sup> COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

Considérons maintenant un ouvrage significatif dans ce domaine, à savoir l'*Atlas du roman européen* de Franco Moretti<sup>10</sup>. Or, l'idée promue par cet historien littéraire ne coïncide pas vraiment avec celle de Sembène dans le moment où le premier envisage l'Europe comme modèle de référence<sup>11</sup> et, comment nous le verrons après, ce n'est pas du tout le cas pour l'auteur sénégalais lequel avouera tout court de ne pas considérer l'Europe comme point crucial pour l'avenir de son pays. Cependant, ce qui reste à considérer pour notre discours c'est le fait que, dès le début de son livre, Moretti soutient que « la géographie est un élément crucial dans l'évolution et l'innovation littéraires », et il attribue à une « géographie littéraire » un double objectif : l'exploration de l'espace dans la littérature et l'étude de la littérature dans son rapport à l'espace. Le risque d'une telle approche serait de subordonner l'analyse littéraire à une discipline qui lui est étrangère. Cependant, il se trouve que la géographie elle-même tend souvent à adopter une perspective culturelle et manifeste un intérêt croissant pour la littérature. Cette curiosité s'inscrit dans le mouvement en faveur d'une « géographie humaniste » qui a émergé depuis les années 1970 en réaction à une tendance de la discipline à privilégier une analyse objective et abstraite de l'espace géographique, au détriment de sa dimension humaine et sensorielle, grâce aux progrès techniques, mathématiques et informatiques. Le concept de géographie littéraire englobe en effet une gamme variée d'approches qu'il est important de distinguer tout en cherchant à les harmoniser : des approches de nature géographique, qui examinent le contexte spatial dans lequel les œuvres sont produites (une géographie de la littérature) ou qui identifient les références géographiques auxquelles elles font allusion (la géographie dans la littérature) ; des approches de type géocritique, qui scrutent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes ; des approches de type géopoétique, qui se concentrent sur les interactions entre la création littéraire et l'espace, ainsi que sur la manière dont ils sont mis en forme. À ces trois niveaux d'analyse, qui correspondent respectivement aux trois aspects du signe linguistique (référent, signifié, signifiant), correspondent trois dimensions distinctes de l'espace littéraire : ses liens avec des lieux réels, la construction d'un univers imaginaire ou d'un paysage et la spatialité spécifique au texte<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> MORETTI, Franco. *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>11</sup> GAFFURI, Luigi. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018, p. 25.

<sup>12</sup> COLLOT, M. *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191-208

## 1.5 Les écrivains africains et leur rapport au paysage

Néanmoins, une analyse de la littérature produite en Afrique noire postcoloniale révèle que la localisation géographique des régions évoquées est moins importante que les structures spatiales qui leur confèrent une valeur et une signification. Chaque écrivain interprète ces structures à sa manière, en utilisant les images et les formes qui lui sont inspirées. De nombreux écrivains africains cherchent ainsi à intégrer une vision et une expression différentes du paysage à l'héritage littéraire européen, en s'inspirant de la culture et des réalités contemporaines de leur pays. Initialement, l'histoire et les critères de définition du paysage occidental semblent éloignés des cultures africaines traditionnelles. Contrairement à la représentation occidentale de la peinture, qui prend la forme de tableaux, les objets considérés comme des œuvres d'art dans ces cultures renvoient à des éléments du monde à travers un système de symboles liés à un principe cosmologique transcendant. Ces cultures distinguent l'essence cachée des choses de leur apparence physique ; leur conception du cosmos est mythique, non séculière, exprimant des représentations collectives. Leur relation avec l'environnement est davantage religieuse qu'esthétique ; la perception de l'espace est influencée par l'ouïe et la kinesthésie, notamment à travers la danse et la musique. Dans leur littérature orale, les descriptions du paysage sont rares, les éléments étant souvent utilisés comme symboles, en particulier dans les contes où le paysage est souvent traité de manière allégorique, reflétant des valeurs. Les écrivains africains mettent en avant le lien entre l'environnement et la communauté.

## 1.6 Les concepts fondamentaux de *in visu* et *in situ*

Contrairement au regard colonial, qui met l'accent sur la beauté naturelle et la sauvagerie des paysages du continent noir, souvent déserts, les écrivains africains tentent d'inscrire les signes de la culture traditionnelle de différents groupes ethniques dans ces paysages. Toutefois, les écrivains africains expriment moins une distance esthétisante vis-à-vis du paysage (*Landscape*) que leur appartenance à la Terre et à un territoire (*Land*). Plutôt que de se confiner à la sphère de la représentation, l'œuvre d'art devient un élément intégré au paysage, au point qu'on a pu la qualifier d'œuvre-lieu ou de paysage-œuvre (Fabien Faure). L'idée d'une implication nécessaire du sujet dans le paysage, plus ou moins présente dans les différentes traditions paysagères européennes, est fortement soutenue du côté africain, que ce soit dans la poésie orale traditionnelle ou dans les revendications esthétiques de la Négritude. À la place de privilégier le paysage *in visu*, qui



symbolise la souveraineté idéologique, on favorise le paysage *in situ*<sup>13</sup>, plus participatif, plus impliqué, et en accord avec les nouvelles préoccupations environnementales. La réduction du potentiel exotique du paysage africain était un objectif évident pour les écrivains de la période postcoloniale. Pour atteindre cette réduction, il ne suffisait pas que l'énonciateur soit africain, mais il fallait également réduire la distance entre le spectateur et le paysage observé. La conception coloniale selon laquelle les indigènes faisaient partie intégrante du décor a encouragé l'idée d'une participation active des nouveaux sujets africains aux paysages, tandis que ceux qui étaient plus éloignés du continent continuaient à le percevoir à distance, conservant ainsi la possibilité de le représenter.

### 1.7 À la recherche d'une naturalité essentielle de l'Afrique

Le paradigme d'une naturalité essentielle de l'Afrique révèle une dimension profondément politique. Sembène Ousmane préconise de dépasser la dichotomie entre nature et culture dans *Les Bouts de bois de Dieu* afin d'éviter les ambiguïtés liées à la gestion africaine du paysage. L'ambiguïté caractérise le paysage dans les littératures néo-africaines, où l'héritage de la tradition indigène et les influences de la culture occidentale se rencontrent et s'enrichissent mutuellement. Pour retrouver un mode de vie sur leurs territoires, les prolétaires africains doivent s'approprier de la technique, qui transcende les cultures. La question du paysage prend une autre dimension lorsque les processus de subjectivation s'appuient davantage sur la technologie que sur l'environnement. Le roman de Sembène ouvre des perspectives sur le rôle de la technologie dans les configurations paysagères transculturelles. L'écrivain semble ainsi favoriser une démystification du caractère exotique du paysage africain, un continent où les paysages dévoilent de plus en plus difficilement les réalités vécues, seules visibles derrière les apparences, dans des profondeurs que la littérature tente de sonder. La question de cette profondeur du paysage est liée à la perspective sur l'avenir, nécessitant un recul approprié. Les représentations contemporaines du paysage en Occident,

---

<sup>13</sup> Comment l'explique Xavier Garnier dans son article « Littératures africaines et paysage » (2015), la relation avec le paysage est profondément modifiée par ce déplacement de l'*in visu* vers l'*in-situ*. Dans ce contexte, l'observateur ne se tient plus simplement face au paysage comme un spectateur contemplatif distant ; au contraire, il s'engage pleinement dans le paysage, encouragé à se déplacer à l'intérieur de celui-ci et à le percevoir non seulement par la vue, mais par tous les sens. Par conséquent, l'émotion esthétique suscitée par le paysage n'est plus seulement un état de l'âme, mais surtout un état du corps. Cette nouvelle approche du paysage, promue par l'art et la littérature modernes en Occident, trouve des résonances importantes dans la philosophie et les sciences humaines, et est intrinsèquement liée à l'évolution des relations entre la société et son environnement. Cette transformation a également trouvé une expression politique et juridique à travers la Convention européenne du paysage, qui définit le paysage comme étant « une partie du territoire telle que perçue par les populations », et reconnaît son importance comme « élément fondamental de leur qualité de vie », aussi bien dans les zones urbaines que rurales, dans les environnements dégradés que dans les espaces de haute qualité, et dans les lieux remarquables aussi bien que dans les aspects quotidiens. Cette révision du concept de paysage abandonne une perspective purement esthétique pour valoriser les « paysages ordinaires » qui constituent le cadre habituel de vie des citoyens européens.

notamment en Europe, remettent en question la distinction traditionnelle entre ces représentations et celles de la tradition africaine, en particulier la réinterprétation proposée par les poètes de la Négritude.

Nous avons tendance à penser aujourd'hui que cette réinterprétation idéalise et mythifie un passé révolu, mais il est important de nuancer cette critique en tenant compte des liens étroits qu'elle entretient avec la poésie et la pensée modernes. Certes, le concept de modernité<sup>14</sup> est souvent associée à la culture occidentale, cependant, il est essentiel de reconnaître l'influence des cultures africaines traditionnelles et de la critique du colonialisme sur cette modernité occidentale. Cette interrelation entre la tradition africaine et la modernité occidentale donne naissance à un paysage poétique hybride dans le mouvement de la Négritude, mais cette ambivalence n'est-elle pas caractéristique de toute la littérature néo-africaine ? La conceptualisation de la Négritude par Léopold Sédar Senghor<sup>15</sup> aborde plusieurs aspects d'une pensée centrée sur le paysage, incluant notamment l'interaction entre la conscience et le monde, le corps et l'esprit, le sensible et le sens, ainsi que l'espace et la pensée. L'importance accordée au paysage dans son œuvre découle également de sa vision de l'art et de la poésie : il considère que chez le Négro-Africain, l'œuvre d'art exprime la fusion du sujet et de l'objet, et que la poésie est à la fois sujet et objet, l'objet ayant une importance plus grande que le sujet, dans une relation entre le sujet et l'objet. Bien que cette correspondance entre le paysage extérieur et le paysage intérieur soit influencée par la poésie romantique européenne, elle est souvent perçue comme une caractéristique spécifique de la Négritude. Contrairement à un lyrisme romantique centré sur le moi et l'expression des sentiments personnels, le lyrisme de Senghor, tout comme celui de nombreux poètes modernes occidentaux, exprime moins l'intériorité et l'identité du sujet lyrique que son ouverture à l'Autre et au monde extérieur, particulièrement à travers l'émotion. Cette réévaluation de l'émotion est influencée par les thèses de Sartre<sup>16</sup> qui voit en elle une manière particulière d'appréhender le monde, où le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble<sup>17</sup>, mais elle est également

---

<sup>14</sup> Ce concept de modernité en tant qu'idéologie politique et historique fondée sur un principe de violence est bien défini dans l'ouvrage *La modernité - Perspective francophone et écoscopique* de Laté Lawson-Hellu (LAWSON-HELLU, Laté. *La modernité - Perspective francophone et écoscopique*, Paris, Le Harmattan, 2021, p. 10-11).

<sup>15</sup> Président de la République indépendante du Sénégal de 1960 à 1980, Léopold Sédar Senghor a contribué significativement au développement de la production littéraire africaine. Il a publié de nombreux ouvrages telles que par exemple le recueil de poèmes intitulé *Hosties Noires* et il s'est engagé avec Aimé Césaire pour répandre le concept de Négritude. Bien que sa figure de poète-président ait été mystifiée pendant le temps, Senghor a aussi été critiqué pour sa pensée sans doute excessivement liée à la politique coloniale autoritaire, limitante, voire pressante.

<sup>16</sup> SARTRE, Jean-Paul. « Orphée noir », Préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Senghor, Paris, PUF, 1948.

<sup>17</sup> *ibid.*, p. xxxix

présente chez Césaire. Pour Senghor, tout comme pour Césaire et de nombreux poètes occidentaux, l'émotion du paysage reflète un état du corps autant qu'un état de l'âme : ému par le rythme de la danse, de la musique et de la poésie, le corps réagit jusqu'au plus profond de son être. Cela illustre bien l'ambiguïté caractéristique du paysage dans les littératures néo-africaines, où l'héritage de la tradition indigène et les influences de la culture occidentale se rencontrent et s'enrichissent mutuellement.<sup>18</sup> Toutefois, il convient également de préciser que la figure de Senghor doit être considérée séparément de celle de l'auteur étudié dans ce travail, précisément parce que Sembène se détache d'une grande partie de sa pensée. En substance, cependant, si politiquement Senghor est plus que disposé à maintenir un lien avec la France et l'Europe, nous verrons bientôt que Sembène n'est pas du tout d'accord avec ce choix, ni du point de vue culturel ni du point de vue politique.

## 1.8 Le rôle de l'horizon

Pour aller plus loin, il résulte intéressant de mettre en lumière le fait qu'il existe bien depuis le romantisme dans la littérature et notamment dans la poésie européennes une mise en valeur de l'horizon du paysage, un sublime horizontal. Nous parvenons à ce troisième et dernier élément essentiel de la conception et de la vision occidentales du paysage. L'horizon, qui est le corrélat du point de vue, joue en effet un double rôle ; d'une part, conformément à l'étymologie du mot, il délimite le champ visuel, comme le cadre du tableau, ne donnant à voir qu'une « partie de pays ». Dans son dictionnaire, Richelet (1680) définit l'horizon comme « ce qui termine notre vue »<sup>19</sup>. Mais ce faisant, il lui donne sens et cohérence, et d'autre part il articule cette partie terrestre à l'étendue illimitée du ciel : selon le dictionnaire de l'Académie (1690), c'est « l'endroit où se termine notre vue, où le ciel et la terre semblent se joindre »<sup>20</sup>. S'il marque la limite du champ visuel de l'observateur, l'horizon s'ouvre sur un invisible. Il suggère, par-delà la frontière qu'il semble tracer, l'existence d'autres terres ; voire d'un autre monde, c'est pourquoi il est par excellence le lieu de l'imaginaire : il devient souvent, notamment chez les poètes, un horizon fabuleux. De plus, c'est une frontière mobile, qui recule à mesure qu'on avance vers elle, et elle marque moins une maîtrise qu'une disproportion. L'horizon articule ainsi la terre au ciel, le fini à l'infini, le réel à l'imaginaire, le visible à l'invisible : c'est la structure d'horizon du paysage, laquelle doit conduire à relativiser l'interprétation qui le considère uniquement comme l'expression d'une maîtrise de l'espace par un

---

<sup>18</sup> COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

<sup>19</sup> RICHELET, Pierre. *Dictionnaire françois*, Genève, Widerhold, 1698. Disponible sur Gallica BnF.

<sup>20</sup> Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Coignard, 1690. Disponible sur Gallica BnF.

regard souverain. C'est effectivement un point important, car la conscience d'une ligne d'horizon a pu être considérée comme liée à un rêve impérial<sup>21</sup>.

En revenant à notre contexte de référence, il existe une structure d'horizon aussi chez Sembène, ce qui ne correspondrait pas du tout à la nécessité de dominer une terre, mais plutôt d'être submergé par la force qu'elle véhicule.

La structure paysagère du Sénégal, typiquement subsaharienne, est principalement décrite comme un ensemble de vastes espaces, souvent déserts, de plages, d'oasis de nature luxuriante ou encore de villages et de centres-villes développés dans des espaces ouverts. Dans la plupart des lieux décrits, la communauté circule donc dans des environnements dont l'immensité est facilement perceptible et où la ligne d'horizon est toujours bien visible. Le sentiment d'enfermement, d'étouffement par les hauts gratte-ciels et les immeubles gris, n'apparaît que lorsque le récit se déroule dans les villes françaises. Ainsi, en mettant en scène des communautés qui se déplacent et marchent dans des espaces vastes et ouverts, Sembène exprime l'importance de la visibilité de l'horizon pour la conception africaine du paysage. Un exemple évident de cette conception est présent dans l'un des moments les plus emblématiques du roman *Ô pays, ô mon beau peuple !* celui-là même dont l'auteur a repris plus tard le titre de l'ouvrage elle-même :

On voit au loin vers *le rouge saignant de l'horizon* s'élever une *chaleur bleuâtre* et que les oiseaux incisent l'air de leurs ailes, on oublie alors sa fatigue ; on regrette de n'avoir pas donné davantage de sa force, et *l'orgueil et la joie vous pénètrent le cœur*. Oui la vie, cette vie de laboureur, est une belle vie. "Ô mon pays, mon beau peuple !", chantait Oumar en foulant le sol<sup>22</sup>.

Il s'agit là d'une merveilleuse métaphore qui décrit le soleil se levant à l'horizon. C'est l'aube, et la vision de l'horizon par l'agriculteur génère en lui une énergie sans pareille combinée à une charge de bonne humeur et de satisfaction personnelle vraiment authentique (« l'orgueil et la joie vous pénètrent le cœur »). En outre, la synesthésie (« chaleur bleuâtre ») communique la naissance d'un sentiment unique pour l'indigène qui, en regardant l'horizon de sa terre, ne ressent rien d'autre que l'harmonie de lui-même avec sa terre et la nature.

## 1.9 La fonction du paysage

---

<sup>21</sup> Il faudrait juste penser au poème *Les Conquêteurs* de Heredia (1893), concernant le voyage des aventuriers à la découverte du « nouveau monde » lesquels « penchés à l'avant des blanches caravelles / Ils regardaient monter en un ciel ignoré / Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles », c'est-à-dire que pour eux, la ligne d'horizon était la garantie d'une nouvelle terre à conquérir.

<sup>22</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 161.

Même si elles peuvent paraître aberrantes, des questions telles que *À quoi sert le paysage ?* Et *Qu'est-ce qu'un beau paysage ?* choqueraient par leur utilitarisme et par leur excessive verve esthétisante respectivement. Effectivement, elles permettent de poser le problème du paysage de toute autre façon que nous en avons l'habitude. Dans le passé, quelques rares paysages avaient été aménagés pour être beaux (grandes perspectives urbaines, grands jardins). Aujourd'hui, des paysages que personne n'avait mis en scène (un désert, une montagne, la masse d'une agglomération urbaine) sont considérés dans une vision esthétique et jugés dignes de faire l'objet d'une représentation, d'une image. L'observation des paysages servira à faire la guerre. Plus dans le détail, les paysages qui présentent militairement le plus d'intérêt sont ceux que nous considérons comme « beaux ». De nos jours, les « beaux » paysages ne sont plus seulement « naturels », ils sont aussi urbains, et la spéculation immobilière en fait grand cas. Le panorama des villes immenses observées des points hauts, l'image des agglomérations tentaculaires quand l'avion s'approche de l'aéroport, les silhouettes de Manhattan illuminées dans la nuit et bien d'autres visions font que ces masses urbaines sont perçues par nous tous comme de vrais paysages. À quoi sert d'observer les paysages ? À nous faire plaisir, certes. Mais ce peut être aussi le moyen, pour beaucoup, de commencer à savoir se servir de la carte, cet outil de pouvoir. Savoir que d'un point de vue certaines parties de l'espace sont visibles alors que d'autres sont masquées, chercher à repérer sur la carte à grande échelle les unes et les autres, c'est une opération compliquée, mais aussi un excellent entraînement à la lecture de la carte et au savoir-penser l'espace. C'est un paysage politique<sup>23</sup>.

## 1.10 La composante spatiale dans le roman africain : focus sur Ousmane Sembène

Ainsi, tandis que le roman colonial européen est riche en descriptions picturales de l'espace qui se détachent de la narration, dans le roman proprement ouest-africain la description s'étend à des horizons plus amples car elle maintient un fort lien avec le récit<sup>24</sup>. De plus, le langage, qui est en tout cas toujours concret, apparaît comme une des spécificités de cette littérature dans le moment où les dialogues conditionnent les représentations spatiales présentes dans la narration. Du reste, la théâtralisation, qui est engendrée et rendue nécessaire par l'intrigue, comporte généralement le fait qu'une action ne se vérifie pas si le territoire n'est pas mis en scène. En effet, comment il est

---

<sup>23</sup> LACOSTE, Yves. *Paysages politiques. Braudel, Gracq, Reclus*, Lib. Gén. Française, collection Le livre de Poche, Paris, 1990.

<sup>24</sup> GAFFURI, Luigi. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018, p. 41.

possible de comprendre à partir de certains passages narratifs, la composante spatiale fonctionne pour soutenir le récit, exactement parce que les personnages entretiennent des liens profonds et positifs avec leur propre territoire<sup>25</sup>. Bien que les œuvres littéraires ne modifient pas vraiment les procès en cours dans les pays subsahariens, nous expliquerons plus loin comment certains romans d'écrivains africains sont capables de suggérer une politique et interpréter le dédommagement, même en racontant leur propre histoire<sup>26</sup>. Il faudrait maintenant préciser quelle sera la problématique à résoudre par le biais de ce travail, c'est-à-dire la question de la possibilité de mettre en lumière l'idée de paysage qui émerge à partir de l'analyse de trois romans de Ousmane Sembène. Le travail est conçu en se rappelant que l'art de Sembène est didactique, constamment à la recherche d'une alternative socio-économique et politique meilleure. En outre, la thématique s'insère dans une réflexion postcoloniale ; la société explorée à travers l'œuvre de Sembène est entendue comme un ensemble de structures économiques déterminées par un entremêlement complexe de conditions sociales et d'expériences historiques, de hiérarchies (pays du Nord/pays du Sud ; Blancs/ Noirs ; hommes/femmes) et de classes sociales. La notion de l'art pour l'art est rejetée. Nous supposons qu'un auteur tel que Ousmane Sembène, lequel a vécu entre la Casamance, Dakar, le Niger, le Tchad, l'Allemagne, la France mais aussi la Chine, la Russie, le Vietnam du nord et bien d'autres pays d'Europe ait assez à raconter sur les territoires qu'il a connus pendant cette vie qui apparaît elle-même déjà comme l'intrigue d'un roman. Sembène a transmis une prise de conscience de la part du peuple africain de leurs histoires passées, notamment celles des méfaits du colonialisme et du post-colonialisme. Il a lié l'éthique à l'esthétique pour révéler les mécanismes du monde moderne et en inventer un autre digne de l'homme africain voire de construire finalement une véritable poétique sénégalaise et africaine en général. Sembène se demande si, en Afrique, l'art n'est pas un élément de décor.

En effet, le mot Art est inexistant dans le langage des peuples de l'ouest africain. Par contre, c'est plutôt l'homme qui représente le symbole de l'art. Il est lui-même Art. Bon ou mauvais d'après ses actes quotidiens ou les jugements de la communauté à laquelle il appartient, l'homme est la finalité de la vie<sup>27</sup>. La danse, les chants, le théâtre ressusciteront les valeurs anciennes afin que soient arrachées de la prostration les générations présentes et futures, sans que l'on tombe dans l'égotisme. Des formes d'expression nouvelles conformes aux réalités contemporaines doivent être

---

<sup>25</sup> *ibidem*.

<sup>26</sup> GNISCI, Armando. *Poetische africane*, Roma, Meltemi, 2002.

<sup>27</sup> Sembène, O. *L'Homme est culture*, Bloomington, Indiana, African Studies Program, 1979, p.13.

la démonstration de l'efficacité intellectuelle des Nègro-africains. La culture est capitale. L'écriture en tant que mise en mots des problèmes de son peuple, est une nécessité. Elle doit être engagée, motivée par l'encadrement idéologique des bourgeois et des prolétaires, des hommes et des femmes, des adultes et des enfants, en ligne avec l'effet des déterminismes économiques et politiques. L'écriture doit donc représenter l'action révolutionnaire, collective, la rénovation de la société, voire du pays. Ainsi, les Africains sont invités à s'adapter à un monde moderne où la science et la technologie avancent et les inventions sont à maîtriser.

### 1.11 Trois romans de Sembène comme source d'inspiration

À ce propos, les trois romans sur lesquels s'appuie mon travail se situent principalement au Sénégal, dans l'Afrique de l'Ouest, mais il existe des différences significatives en termes de dynamiques, de déroulement comme de décor. Avant tout, le premier texte à être écrit est *Le Docker noir* ; tandis que l'Afrique représente ici la terre d'origine du aussi comme le lieu de résidence de la famille du docker sénégalais Diaw Falla, l'intrigue se concentre plutôt sur le port de Marseille et plus précisément dans le quartier des noirs. En outre, le roman met en lumière des thèmes comme ceux de la lutte contre l'exploitation des travailleurs, le racisme et les injustices sociales dans le moment où Diaw se voit faussement accusé d'avoir tué une femme - laquelle en réalité venait de publier à son propre nom un livre écrit par lui-même. Ce qui est intéressant est la perception de la part des personnages africains de l'environnement qui les entoure, c'est-à-dire le décor d'une grande ville européenne mais avec dans le même temps une référence constante à sa propre culture d'origine. Ensuite, l'ouvrage intitulé *Ô Pays, ô mon beau peuple !* est un hymne au peuple sénégalais et à son effort pour construire un avenir meilleur après la colonisation. Les tensions entre les traditions culturelles et les idéaux de modernité sont aussi présentés dans le cadre d'un village en Casamance pendant les premières années de l'indépendance du pays, où la française Isabelle vient d'arriver avec son époux Oumar Faye. Ils font de leur mieux pour s'installer et construire leur maison dans une nature menaçante et imprévisible juste comme le peuple qui l'habite, mais il ne s'agira que du combat d'un homme seul pour arracher son si tant aimé pays à une longue somnolence. Enfin, *Les Bouts de Bois de Dieu* est un long récit qui raconte l'histoire des cheminots africains travaillant pour le chemin de fer colonial français à la veille de l'indépendance du Sénégal et de leur grève pour protester, encore une fois, contre l'exploitation humaine. Le lecteur est invité à suivre le chemin long et difficile de ces hommes et de ces femmes en explorant les paysages qui caractérisent la voie entre Dakar, Thiès et Bamako aussi comme divers endroits et contextes de la

société sénégalaise. Dans ce roman aussi est présent un personnage principal : il s'agit de Ibrahima Bakayoko, lequel n'apparaît qu'à partir de la moitié du livre et qui se révèle être l'exemple du combattant sage, le héros de la patrie qui connaît et qui aime son peuple.

La résolution de la problématique posée au début nous amènera à montrer que l'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain est un artefact discursif qui permet à l'écrivain africain de trouver sa place dans le monde littéraire français mais qui lui sert aussi de stratégie pour transformer le discours littéraire. Aux pages suivantes, il s'agira principalement de chercher à analyser les endroits représentés en s'appuyant sur des exemples tirés de chacun des trois romans choisis, tout d'abord en prenant en considération la perception du paysage décrit et stéréotypé de la part d'une entité externe comme par exemple celle de l'européen. Dans un deuxième temps, nous aborderons la question de l'impact de la machine et de la modernité dans les espaces de l'ouest-africain. Enfin, il s'agira de découvrir le point de vue des personnages qui sont né et qui ont vécu en Afrique, au Sénégal, et qui ont conséquemment développé un rapport avec sa propre terre d'origine. Cela permettra finalement de tirer des observations concernant une façon particulière de voir et de raconter l'environnement à travers l'étude de la dimension spatiale en tant que dispositif esthétique et idéologique dans ces trois romans de Sembène.



## 2. Un regard détaché : le point de vue européen

Continent riche en diversité linguistique, impliqué depuis des siècles dans d'innombrables échanges culturels, l'Europe a établi des liens avec pratiquement tous les coins du monde. Au cours du dernier siècle, elle a été fortement influencée par les États-Unis, et elle se voit comme un vaste carrefour, un lieu de passage incontournable entre le Nord et le Sud, l'Est et l'Ouest. Ceci est particulièrement important pour l'étude des différentes expressions de la francophonie.<sup>28</sup> Toutefois, on se demande souvent quelle serait la place pour l'Europe dans ce monde qui se traverse si facilement de part en part. Au moment où les premiers colons sont arrivés en Amérique, l'Europe a été désignée de « vieux » continent par opposition à ce « nouveau » monde qui venait d'être découvert ou, pour mieux le dire, colonisé. En termes de culture occidentale, l'Europe représente donc le modèle de référence ancien au niveau mondial. Il s'ensuit que son image actuelle se lie à celle d'une vieille puissance mais, si nous considérons son histoire passée, elle a établi une relation obligatoire avec les colonies fondées dans le continent dessous, c'est-à-dire l'Afrique, laquelle est par ailleurs bien plus ancienne mais qui a subi des innombrables bouleversements de sa part. L'influence des colons européens sur le continent africain a été inévitable à plusieurs niveaux ; dans ce cas, il en résulte que le point de vue européen avec son regard particulièrement étranger et détaché ait évidemment conditionné la production littéraire africaine à plusieurs reprises.

### 2.1.1 L'image de l'Afrique

De plus, ce qui est souvent remarquable lorsqu'on découvre des couvertures illustrant les œuvres d'auteurs africains, c'est la similitude des images sélectionnées<sup>29</sup>. Ces images se répètent d'un éditeur à l'autre et, par conséquent, elles façonnent notre perception d'une certaine Afrique. Elles constituent généralement une invitation à un voyage lointain, rappelant les siècles passés où les illustrations étaient destinées à susciter des rêves<sup>30</sup>. Pour les écrivains africains, éviter la représentation visuelle du continent signifie échapper à l'influence des entreprises politiques, commerciales ou culturelles qui ont le pouvoir de diffuser largement, au sein même du continent,

---

<sup>28</sup> COSTE, Claude ; LANÇON, Daniel. *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Paris, Honoré Champion, 2014.

<sup>29</sup> Nous nous référons ici à un type d'images qui étaient d'habitude proposées par les éditeurs pendant l'époque coloniale, voir par exemple les *Esquisses sénégalaises* (1853) de l'abbé Boilat. Néanmoins, ces couvertures représentant des stéréotypes exotiques et orientalistes ont continué à être proposés jusqu'à nos jours, il faut juste penser par exemple au titre *La porte du voyage sans retour* (2021) de David Diop.

<sup>30</sup> MABANCKOU, Alain. Huit leçons sur l'Afrique, Paris, Points, 2021, page 113.

des images correspondant uniquement à leurs propres intérêts ou curiosités particulières. Parmi ces représentations, on trouve non seulement les célèbres « images du Noir » souvent critiquées<sup>31</sup>, mais également les « images de l’Afrique » qui occupent une place tout aussi importante. Ces images, qu’elles soient écrites, filmées, dessinées, photographiées, sont en réalité imaginées et inventées. Durant l’époque de l’hégémonie du mouvement tiers-mondiste, à savoir à partir des années 1970, de nombreuses études ont été menées sur ces « images de l’Afrique » pour dénoncer la fausseté, voire la manipulation de l’imagerie occidentale. Cependant, on a souvent négligé le fait que le discours anticolonialiste reproduisait souvent une posture similaire à celle du discours colonial lui-même, qui dénonçait déjà les fantasmes exotiques dans l’entre-deux-guerres et même avant. Les cartographes anciens, les voyageurs avec leurs récits exotiques, les peintres et photographes, les clichés des romans et films d’aventure, ainsi que les regards coloniaux après les indépendances ont tous été critiqués. Ces critiques ont également ciblé les médias contemporains, y compris les grands écrans, les magazines illustrés comme le célèbre National Geographic, qui continuent de produire des images stéréotypées. Les effets de cette imagerie, parfois excessivement esthétisée, sont toujours présents à travers le monde, en partie grâce à la mondialisation des caméras, des reportages et des documentaires.

### 2.1.2 Le monde à l’européenne

Dans ce chapitre, il s’agira de mettre en lumière certaines parties des romans de Sembène où émerge de l’influence européenne ou tout simplement un point de vue détaché, loin de celui de l’autochtone. En se plongeant d’abord dans l’exotisme en tant que goût particulièrement européen et colonisateur dont des touches ont été relevées dans une série de passages de chacun des trois textes, le discours poursuit en montrant la place symbolique du quartier typiquement conçu à l’européenne pour terminer par une mise en point du portrait de l’homme colonisateur comme juste de l’homme européen ou étranger qui réside dans la terre d’Afrique et qui ne choisit pas d’adhérer et de s’adapter à la nature et à la culture locale.

Nous garderons à l’esprit la théorie du paysage de Collot<sup>32</sup>, qui soutient en effet que le paysage en littérature ou en peinture est le résultat d’une interprétation de l’artiste. Il s’inscrit

---

<sup>31</sup> La référence ici est principalement à la critique de Mongo Beti à *L’enfant noir* de Camara Laye (Mongo, B. « Afrique noire, littérature rose », dans *Présence africaine*, n°1-2, avril-juillet 1955, p. 133-140) auquel il reproche de répondre docilement à la soif de pittoresque du lectorat européen et qui s’insère dans une bataille générale conduite par d’autres auteurs colonialistes pendant les années 1950.

<sup>32</sup> COLLOT, M. *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191-208.

nécessairement dans une certaine tradition culturelle et, souvent, en réaction contre elle. Contestant la tendance traditionnelle à voir la nature comme figée, le paysage est conçu en tant que création dont les conditions d'apparition sont liées à des enjeux politiques au sens large du terme.

Cela permettra également de mieux expliquer les idées de Sela<sup>33</sup>, selon lequel les représentations de la nature, qui façonnent le paysage et, plus largement, l'image littéraire de l'Afrique, peuvent être manipulées par Sembène en cherchant à reconstruire l'ethos de l'« auteur africain » tel que défini par les partisans de la Négritude. Nous verrons aussi comment l'auteur a entrepris de décrire les lieux à travers le regard de l'étranger, lequel manifeste dans la plupart des cas une sorte de tendance à appliquer un filtre pour ne montrer que la nature idéale du Sénégal. La coexistence dans un même environnement de plusieurs cultures et mentalités conduira inévitablement à un choc.

## 2.2 L'exotisme

Si par exotisme l'on entend le caractère et le goût typiquement colonialiste<sup>34</sup> de ce qui évoque les paysages voire les mœurs des pays lointains (du grec tardif *exô-* « au dehors », *exôtikos* « étranger, extérieur »), il serait donc possible de constater la présence de passages qui expriment une verve pour ainsi dire exotique à l'intérieur des trois romans de Sembène. D'après une vision littéraire générale, l'exotisme fonctionne selon deux approches opposées dans la construction de l'Autre. La première, le pittoresque, consiste à représenter des détails ou des panoramas qui, malgré leur intention réaliste, renvoient en réalité à un Autre conventionnel, reconnaissable par le destinataire métropolitain mais ne révélant que son propre code. Il s'agit par exemple du cliché de la moukère, du palmier et du chameau. La seconde approche, tout aussi réaliste, reconnaît ouvertement son incapacité à saisir l'étrangeté de l'Autre. Cette approche, en elle-même, fonctionne comme un signe codé désignant l'Autre, mais ouvre à une description bien différente de l'approche pittoresque : les objets peuvent être inattendus, innommables, tendanciellement merveilleux ou horribles, répétant toujours leur nature insaisissable ou impénétrable. Cependant, dans ces moments privilégiés du récit colonial, le regard découvre un monde-jardin où l'Histoire semble temporairement absente. Il ne s'agit pas d'un désir de fusion avec le décor ni avec l'Autre humain. Le décentrement du sujet se déroule sur une scène différente de celle des rapports entre cultures et couches sociales, conduisant

---

<sup>33</sup> SELA, T. *Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel ethos d'« auteur africain dans Les Bouts de bois de Dieu d'Ousmane Sembène*, Études littéraires africaines, numéro 39, 2015, p. 91-104.

<sup>34</sup> Cette affirmation pourrait être contestée par la thèse de Roland Lebel qui dans *L'Afrique occidentale dans la littérature française (depuis 1870)* estime que la littérature coloniale est bien à distinguer de la littérature exotique si l'on considère que les colonies françaises ont engendré des œuvres exotiques qui ne sont pas nécessairement de la littérature coloniale.

à une pause lyrique dans l'action. Tête de file de la littérature exotique, Bernardin de Saint-Pierre, auteur du célèbre roman *Paul et Virginie*, est perçu comme un « tendre moraliste et humanitaire » qui souhaite montrer la vertu originelle de l'homme à travers les descriptions du décor et en s'appuyant bien évidemment aux théories de Jean-Jacques Rousseau. Contrairement à lui, Cario et Régismanet dans *L'exotisme*<sup>35</sup> trouvent que la représentation des « nouveaux mondes » doit être moins artificielle et superficielle mais de plus en plus profonde et près de la vie.

D'ailleurs, il résulte important d'insérer aussi la réévaluation de la notion d'exotisme de la part de Victor Segalen qui, avec son *Essai sur l'exotisme*<sup>36</sup>, il s'est efforcé de restaurer à cette littérature une authenticité et une richesse qui avaient été éclipsées par l'influence de la mode littéraire de Bernardin de Saint-Pierre. Pour Segalen, l'exotisme représente avant tout un art délicat permettant d'entrer en contact avec l'autre, une dimension de sensibilité qui permet de saisir la « diversité ». Segalen explique ce qu'il convient de nommer « Divers » :

Tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ; – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers essentiel que chacun de ces termes recèle<sup>37</sup>

Cependant, le pouvoir général de concevoir l'altérité relève d'un exotisme universel, principe fondamental sur lequel repose l'esthétique ségalénienne. Ainsi, l'idée est d'appréhender la diversité du monde, où se manifeste la Beauté. L'homogénéité pêche contre la curiosité intellectuelle. Par conséquent, il est nécessaire de sauvegarder la diversité, de maintenir une certaine distance avec ce qui est différent, tout en l'appréciant.

En tout cas, ce qui est intéressant à noter est la position de Sembène en tant qu'auteur postcolonial ; il semble rejeter l'exotisme tout en n'excluant pas les notations pittoresques. Cette approche s'inscrit dans la logique précédemment établie selon laquelle l'image littéraire de l'Afrique est un produit discursif permettant à l'écrivain africain de s'intégrer dans le monde littéraire français tout en servant de stratégie pour influencer le discours littéraire en fonction du message qu'il souhaite véhiculer.

Dans *Ô Pays, ô mon beau peuple !* Sembène se montre par exemple sensible également aux couleurs, aux sons et au silence de la brousse dont il note la démesure, l'irrégularité, l'aspect

---

<sup>35</sup> CARIO, Louis. RÉGISMANSSET, Charles. *L'Exotisme : la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>36</sup> SEGALLEN, V. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Paris, LGF, 1999.

<sup>37</sup> *ibid*, p. 83-84.

redoutable ou magnifique. L'homme y est enivré par « l'obsédant parfum des lianes fleuries » (p. 11), entre autres :

L'eau était lourde et jaune ; d'un côté de la nappe s'étendait une plaine couverte de joncs, refuge des caïmans. Au-delà, on apercevait la lisière sombre de la brousse aux mille dangers. Des oiseaux au vol pesant passaient en escadrilles au-dessus des roseaux, les effleurant de leurs ailes; des marabouts, après avoir pêché abondamment dans les mares, s'élevaient à des hauteurs vertigineuses. Sur la rive droite dont le navire se rapprochait maintenant davantage, la brousse précipitait l'avalanche de ses arbres qui se bousculaient avec fougue pour atteindre le fleuve. Les premiers se penchaient gloutonnement au-dessus de l'eau glauque ; leurs branches et les lianes s'entrelaçaient dans un chaos ahurissant, véritable mêlée végétale. Creusés par les eaux et malmenés par cette furieuse poussée, les palmiers se couchaient sur le fleuve, offrant leurs troncs rugueux au repos des jeunes caïmans ; leurs palmes abandonnées au courant semblaient des algues flottantes. L'obsédant parfum des lianes fleuries se mêlait par bouffées à des odeurs d'huile chaude et de fumée. L'homme sortit une cigarette de sa poche, l'alluma machinalement sans cesser de contempler la beauté massive de cette végétation. [...] Des bandes d'oies et de canards sauvages zébraient la rivière de leur vol. Et, sous les palétuviers, des martins-pêcheurs, comme poursuivis par la fumée du bateau, changeaient inlassablement de place, faisant glisser d'une branche à l'autre l'éclat rapide de leur plumage étincelant<sup>38</sup>.

Dans ce long paragraphe descriptif, l'image d'un paysage majestueux se révèle impressionnante. La douceur avec laquelle la flore et la faune sont décrites contribue à transmettre l'harmonie qui les caractérise. Se plongeant dans un panorama tout naturel, le lecteur parvient à découvrir la couleur et la consistance de l'eau du fleuve (« L'eau était lourde et jaune ») et les parfums caractéristiques de la végétation de la brousse comme ceux des lianes fleuries et des palmiers. En outre, nous apprenons la présence des caïmans (« une plaine couverte de joncs, refuge des caïmans ») ainsi que d'autres animaux tels que des oies, des canards et même des martins-pêcheurs d'Afrique au plumage brillant. C'est donc facile de constater qu'il s'agit là d'une vraie exaltation du paysage auquel, dans ce contexte, adhère à un style très proche de l'exotisme littéraire.

Le soir tombait ; une à une la pénombre grignota les formes, puis, d'un seul coup, la nuit dévora tout. [...] Seynabou leur servit du café avec des petits pains achetés à l'unique boulangerie de la ville. Ils sortirent ensuite et se dirigèrent vers la brousse. En amont, ce n'étaient que palmiers, cocotiers, rôniers. Sur la route d'Adéane, le soleil incendiait les plus hautes feuilles des arbres. Les nénuphars peuplaient la surface de l'eau ; des arbustes donnaient un air d'intimité à cette piscine improvisée ; les grenouilles, surprises dans leur somnolence, fuyaient<sup>39</sup>.

Dans les descriptions sembéliennes, il est commun de personnifier la nuit ou le soir en tant que monstre dévorateur (« la nuit dévora tout ») qui ingurgite immédiatement tout objet et forme dans son obscurité. Dans le dernier exemple ci-dessus, nous nous apercevons aussi de la complémentarité entre la violence soudaine de la nuit et celle du soleil qui, à l'envers, s'empare de l'obscurité à

---

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

travers sa lumière brûlante (« le soleil incendiait »). C'est comme si toutes les formes, les éléments qui constituent le paysage (ici par exemple la flore de palmiers, cocotiers, rôniers, nénuphars) sont influencés et manipulés de façon alternée par la puissance de l'obscurité et par celle de la lumière.

Les passants s'arrêtaient pour regarder la maison et, lorsque le zinc recouvrit le toit en rônier, jetant des éclairs métalliques, les indigènes ne parlèrent plus que de la Palmeraie, nom dont ils avaient baptisé l'habitation. Le nouveau foyer des jeunes Faye était entouré de claies. Des arbres fruitiers puisaient leur substance dans le sol humide. Traversant une pelouse verte, une allée centrale conduisait vers les cinq marches qui accédaient à la véranda ceinturant le rez-de-chaussée<sup>40</sup>.

Le jardin qui entoure la nouvelle demeure de la couple Oumar et Isabelle est présenté comme un paradis naturel, un jardin d'Eden où la flore locale (les palmiers, les claies, les arbres fruitiers) se mêle aisément avec les choix de décor moderne de la maison des deux propriétaires (la véranda, la pelouse soignée aussi comme le concept méthodique d'allée qui la traverse). Il sera facile de remarquer comment, eux aussi, ont cherché à créer une oasis agréable et soignée en conformité avec la mise à l'aise d'Isabelle, encore étrangère à cette nouvelle vie en Afrique. En effet, le roman en question présente plusieurs passages où cette sensation est mise en lumière : dans l'extrait qui suit, cette nouveauté ressentie par la jeune femme est marquée par l'ensemble impressionnant des parfums et des sons émis par la flore et la faune locales.

Isabelle réfléchissait à cette vie, nouvelle pour elle, et emmagasinait ses observations. Elle respira à pleins poumons le parfum des arbres mêlé à celui des nénuphars qu'apportait une faible brise. Des oiseaux chantaient joyeusement, le bruit des canards dans les roseaux attira son attention. Ils évoluaient avec grâce sur le marigot, partaient, revenaient, tournaient, plongeaient la tête dans l'eau, tandis que les palmiers reflétaient leurs ombres mouvantes. Des hirondelles avaient bâti sur le rebord du toit un nid d'où s'échappaient d'incessants gazouillis<sup>41</sup>.

Au Sénégal - comme dans la plupart des pays de la côte à l'Ouest de l'Afrique - le climat est tropical, avec une saison sèche qui s'étend approximativement de novembre à juin et une saison dite « des pluies », de juillet à novembre. Or, dans les romans de Sembène, cette donnée n'est guère communiquée :

La saison des pluies s'installa. La nature semblait peinte sur une toile vert foncé avec un ciel bleu outremer. La pluie tombait, inlassable, obstinée. La terre vomissait l'eau au fur et à mesure qu'elle la buvait et l'eau emplissait les rizières où les oiseaux aquatiques : marabouts, hérons blancs et gris, ibis, canards, s'abattaient par bandes. [...] Aux quatre coins des champs, on avait dressé des épouvantails pour éloigner les singes, les perdrix, les écureuils qui venaient déterrer les germes. Dans la brousse, la chasse devenait difficile ; les animaux avaient abandonné les cours d'eau, car ils trouvaient partout à paître et à boire. Les serpents se faufilaient sans crainte dans les herbes ; le boa inoffensif changeait de peau et guettait sa

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.146.

subsistance : crapauds, lièvres et autres petits animaux dont il fait sa nourriture et qui avaient quitté les endroits humides où ils se retiraient pendant la saison sèche<sup>42</sup>.

La saison des pluies est introduite à travers une description riche en figures de styles qui la peignent en tant que vrai moteur naturel, obscur mais fascinant. Ainsi, à travers une personnification, la terre s'enivre d'eau de pluie jusqu'à en vomir (« La terre vomissait l'eau au fur et à mesure qu'elle la buvait ») et ce liquide inonde assidûment l'habitat de la faune aquatique (« Marabouts, hérons blancs et gris, ibis, canards »). La terre déjà épuisée est menacée par l'arrivée des animaux comme les singes, les perdrix, les écureuils voire les serpents ; la nature se voit bouleversée dans son entièreté. Enfin, juste pour ajouter une touche imaginaire, Sembène choisit de comparer ce paysage à une « toile vert foncé avec un ciel bleu outremer ». Par ailleurs, cette même saison est présentée aux lignes suivantes en tant que saison chaude, une période donc à températures élevées, symbole de renaissance des êtres vivants en harmonie avec les éléments naturels ; les nuages surtout, mais aussi par exemple les couleurs douces du ciel et de la terre ainsi comme des frondaisons :

Les nuages revenaient, suivant leur sillage de la saison chaude. Le bleu clair du ciel et le vert gris de la terre annonçaient le renouveau ; les arbres, les feuillages semblaient repeints à neuf<sup>43</sup>.

Le lecteur maintenant capable de reconnaître la saison de référence, son attention se déplace maintenant sur un passage tiré de *Le Docker noir* où la mère de Diaw Falla se trouve dans sa terre d'origine - le Sénégal bien évidemment - et regarde avec tristesse un bateau qui s'éloigne de la côte, proche du seul point montueux du pays, à savoir les Almadies<sup>44</sup>, dites *Les Mamelles* (« seuls points culminants du Sénégal »). L'image de la savane avec ses cactus meurtris par les parasites et ses baobabs abandonnés « comme des brindilles que laisse un balai » suggère la condition typique de la saison sèche. Comme nous le verrons plus avant, l'harmonie du paysage naturel est souvent cassée par la présence d'autres éléments du paysage urbain tels que les usines, les bâtiments, les déchets ou, dans l'exemple qui suit, les bateaux, les voitures et les tuyaux de décharge. Mais à part ce détail, la description poursuit en désignant l'action des nuages, de la mer et du vent qui s'engagent tous ensemble pour modifier le cadre présent (« Un gros nuage enveloppait le soleil », « la mer s'arc-boutait contre le ciel », « Le vent hérissait sa surface en faisant miroiter mille écailles »). Les pieds

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>44</sup> Comment il est possible de lire dans l'extrait qui en suit, il s'agit d'une zone de faible altitude par rapport au niveau de la mer. Aujourd'hui, elle correspond à l'un des quartiers les plus exclusifs de l'Afrique centrale, siège des ambassades et des résidences les plus sophistiquées.

nus sur le terrain, c'est-à-dire sans doute en ne craignant pas le contact direct avec ce paysage, le personnage en question le contemple et traverse tandis que des crabes échappent de côté :

Le visage en larmes, son regard suivait le bateau qui venait de passer au large des Almadies - « Les Mamelles », seuls points culminants du Sénégal, montagnes ridicules par leur stérilité, moussues ici, dénudées là. La savane était bosselée de cactus parasites ; les baobabs semblaient avoir été oubliés - comme des brindilles que laisse un balai - par la nature qui n'avait pas fait beaucoup de frais pour enrichir cette partie de l'Afrique. Le paquebot fendait les flots... À l'arrière, près des machines, les reflets des eaux en débandade dansaient, tels de furtifs feux-folets. Un gros nuage enveloppait le soleil couchant, dont il filtrait les rayons rougeâtres, teintant ainsi la voûte d'une couleur rouille foncé. À perte de vue, la mer s'arc-boutait contre le ciel. Le vent hérissait sa surface en faisant miroiter mille écailles. D'innombrables petites vagues se suivaient en serpentant ; les crêtes écumeuses allaient et venaient déposant des impuretés sur la plage. A ses pieds, qui étaient nus sur le sable, des crabes pyramides couraient de côté<sup>45</sup>.

Le rêve du paysage exotique, du *locus amoenus*<sup>46</sup>, est évoqué au passage suivant par Diaw Falla en tant que prisonnier condamné à terminer sa vie de façon tout à fait agréable :

Avoir devant soi une campagne à perte de vue, sentir l'odeur du romarin, du thym et de la terre mouillée, regarder la valse folle des tiges frêles des coquelicots, au gré du vent. C'est aussi voir les pétales se faner, entendre les oiseaux, les cigales chanter jusqu'à leur dernier soupir. Voir dans le soir, les arbres épouser leurs ombres, les souches aux formes dantesques, les étoiles apparaissant sous le couvert de la nuit...<sup>47</sup>

Ces phrases évoquent un grand espace ouvert, voire immense (« une campagne à perte de vue ») où l'horizon n'est pas facilement perceptible et donc l'être se sent vraiment libre. Important est aussi son contact avec la flore (« romarin, du thym et de la terre mouillée [...] pétales [...] arbres ») et l'ensemble des éléments naturels (« au gré du vent [...] les étoiles apparaissant sous le couvert de la nuit ») à saisir avec tous ses sens tels que l'odorat (« sentir l'odeur du romarin »), la vue (« regarder la valse folle des tiges »), le toucher (« au gré du vent »), l'ouïe (« entendre les oiseaux »).

Considérons maintenant des exemples tirés des *Bouts de bois de Dieu*. Dans le premier, nous remarquerons une évocation de grande stupeur face au phénomène du coucher du soleil. Avant tout, ce dernier n'est pas présenté tout court mais plutôt progressivement le long de la description : « Les derniers rayons du soleil », « Au couchant », « soleil couchant ». De plus, le lecteur est invité à suivre avec stupéfaction les rayons du soleil et les effets qu'ils apportent, à savoir un changement de lumière mais surtout presque la combustion (« tout flambait ») des bâtiments (« Les toits, les mosquées hérissées de leur minaret ») et de la flore locales (« flamboyants, fromagers, calcédrats »). Le soleil, vraie force naturelle, est désigné par « tache rousse » et « eau rouge » où *baignent* les autres éléments

---

<sup>45</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 11

<sup>46</sup> topos littéraire qui fait référence à un lieu idyllique, un endroit de confort.

<sup>47</sup> *ibid*, p. 138.



de la terre qui l'entourent. Dans ce cadre, le vent n'apparaît que comme un petit élément innocent (« un petit vent sec ») face au grand soleil dont les rayons assaillent le ciel - qui est métaphoriquement décrit comme un « vaste lac indigo cerné de mauve » :

Les derniers rayons du soleil filtraient entre les dentelures des nuages. Au couchant, des vagues de vapeurs se délayaient lentement tandis qu'au centre même de la voûte céleste - vaste lac indigo cerné de mauve - une tache rousse grandissait. Les toits, les mosquées hérissées de leur minaret, les grands arbres - flamboyants, fromagers, calcédrats - les murs, le sol ocré, tout flambait. Brutalement lancé à travers le rideau de nuées, tel le trait lumineux d'un projecteur céleste, un rayon vint frapper de plein fouet la résidence du gouverneur dressée comme un pain de sucre blanc au sommet du Koulouba. Au centre de la ceinture de collines, les concessions de torchis, les termitières semblables à des obélisques trapus, l'herbe encore sèche de la chaleur de midi baignaient dans l'eau rouge du soleil couchant. Venu du nord-est, un petit vent sec léchait les visages<sup>48</sup>.

Pour terminer l'analyse de ce premier exemple, il serait intéressant de poser le regard sur la phrase : « les termitières semblables à des obélisques trapus » où est présente une caractéristique particulière du paysage sénégalais, c'est-à-dire les nids de termites. En fait, la formation de ces nids est commune dans la brousse sénégalaise, qui apparaît souvent comme un grand terrain miné avec tous ces petits volcans qui sortent du sol et qui en favorisent la fertilité<sup>49</sup>.

Les dernières lignes où il a été possible de remarquer de la verve descriptive d'un paysage exotique, particulier, stupéfiant, presque étrange, concernent la narration du retour des grévistes vers Dakar, après un long chemin qui se déroule dans la plupart du roman :

Hommes et femmes traversaient un paysage que la saison sèche éprouvait durement. Des averses de soleil frappaient au cœur les herbes et les petites plantes, pompant leur sève. Feuilles et tiges s'inclinaient avant de tomber, mortes de chaleur. Seuls semblaient vivre les épineux à l'âme sèche, et, loin vers l'horizon, les baobabs hautains que les allées et venues des saisons ne dérangent guère. Sur le sol qui ressemblait à une croûte malsaine, on distinguait encore le dessin des anciennes cultures : petits carrés de terre craquelée d'où pointaient des moignons de tiges de mil ou de maïs, hérissés comme des dents de peigne. Plus loin entre des seins de terre brune, se profilaient des toits de chaume dansant dans la buée chaude et, venant d'on ne sait où, allant on ne sait où, des petits sentiers, des sentiers enfants, suivaient, croisaient le chemin père d'où des centaines de pieds faisaient monter une poussière rougeâtre car, en ce temps-là, l'asphalte n'avait pas encore recouvert la route de Dakar<sup>50</sup>.

Une nouvelle fois, la référence à la saison sèche est présente. En particulier, les aspects négatifs de cette condition climatique sont recensés à partir surtout des effets du soleil avec sa chaleur forte qui étouffe et qui tue les plantes (« Feuilles et tiges s'inclinaient avant de tomber, mortes de

---

<sup>48</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 15.

<sup>49</sup> ENDUBU, M., KOMBELE, B., LITUCHA, B.M., MAMBANI, B., *Perspective d'utilisation des termitières dans l'amélioration de la fertilité des sols tropicaux : cas d'une expérimentation en pots de végétation*, Tropicultura, Liège, Presses Universitaires de Liège, n. 10, 1992, p. 51-54. Article disponible en ligne. URL : <http://www.tropicultura.org/text/v10n2/51.pdf>.

<sup>50</sup> *ibid*, p. 322.

chaleur ») - à l'exception des épineux et des baobabs (« Seuls semblaient vivre les épineux à l'âme sèche, et, loin vers l'horizon, les baobabs »). Le sol est réduit à une « croûte malsaine » pas du tout fertile où les restes du terrain cultivé sont comparés à des « dents de peigne ». Nous avons parlé de sens d'étrangeté ou de perte face au paysage décrit ; fondamentalement, ce serait par exemple la multitude de sentiers qui mènent « on ne sait où » à susciter ce sentiment chez le lecteur. D'ailleurs, en écrivant que les routes de la capitale sénégalaise étaient encore recouvertes de « poussière rougeâtre » et pas d'asphalte, l'auteur nous informe déjà implicitement comment avec le temps la ville ira de plus en plus se transformer, voire se développer et se moderniser, en s'éloignant conséquemment de cet imaginaire idyllique et exotique.

### 2.3 Le quartier

La division de la ville en zones distinctes est également un élément central chez Sembène. Cette division confère aux quartiers une signification sociale indéniable. En effet, le quartier résidentiel représente souvent le côté paradisiaque de la ville, évoquant le calme, l'aisance et le luxe. Pendant la colonisation, tout y est « conçu pour adoucir le séjour » (*Ô Pays, mon beau peuple !* 168) du Blanc en Afrique. Les couleurs du « Vatican », quartier des Européens à Thiès, « étaient gaies » ; la vie y « était facile » (*Les Bouts du bois de Dieu*, 253). Les autorités de la République indépendante protègent le quartier de la bourgeoisie nationale ; y règnent la sécurité, la quiétude bienfaisante et la splendeur ; à Dakar, des « flamboyants bordaient les rues asphaltées. Un calme de premier matin du monde enveloppait ce secteur » (*Xala*, 24) où, nonchalants, par paires, déambulaient les policiers. Ainsi les lieux de la ville ont leur face propre. Le passage d'un quartier à un autre peut signifier une déchéance ou une promotion. Par exemple, dans le court-métrage *Borom Sarret* (1963), le pauvre charretier sénégalais - le personnage principal - se trouve obligé d'entrer dans le quartier résidentiel des riches, où les bâtiments sont construits à l'européenne : ils sont recouverts d'une peinture blanc clair, des grands escaliers qui permettent de monter jusqu'au portail d'entrée principal, les terrasses qui dominent les façades et les ascenseurs qui accompagnent aisément à l'étage souhaité. Encore une fois donc, tout est conçu en fonction du séjour de l'européen, qui doit être le plus confortable possible. Malheureusement, le charretier sera obligé de quitter ce quartier blanc et paradisiaque après avoir été piégé et volé par les gardes du quartier. En théorie, c'est comme si le pauvre avait été puni pour avoir osé outrepasser une limite sociale dans un terrain qui en réalité lui était plutôt propre.

### 2.3.1 Un quartier sous-développé sera un quartier marginalisé par les Européens

Considérons une des premières parties du *Docker noir*, où la mère du condamné montre d'être habituée voir indifférente au pouvoir qui prétendent exercer les blancs lesquels « présidaient tout » dans sa zone. À part cela, elle n'hésite pas à se demander à quoi ressemblent leurs pays d'origine (« Comment est leur pays ? ») en considérant comment là à Dakar ils exigeaient des trains pour se déplacer, de grandes maisons pour y habiter individuellement et sans trop se soucier de les partager avec le reste de la famille (« les petits ne vivant pas avec leurs parents ») :

Les merveilles des Blancs ne la troublaient pas. Elle les savait capables de tout ; ne faisaient-ils pas flotter ces masses de fer ? Ils présidaient tout, mais Dieu n'a-t-il pas déjà donné au monde ce dont il a besoin ? La présence des Blancs ne le gênait pas. Elle n'avait pour eux ni sympathie ni antipathie. Mais cela c'était avant... Maintenant qu'ils gardaient son fils elle les haïssait autant qu'elle le pouvait, elle les maudissait. Comment est leur pays ? De grandes maisons comme à Dakar, des trains qui roulent dans la terre, les petits ne vivant pas avec leurs parents ; on le lui avait dit<sup>51</sup>.

Le concept à reconsidérer est que, bien évidemment, Diaw ait tendance à retenir la culture transmise par sa mère aussi dans la ville française où il va immigrer en tant que docker : Marseille. Là, sans aucun doute à cause de ses origines et de ses mœurs si différentes, il ne résidera pas dans un quartier privilégié - à l'européenne - mais tout au contraire dans un « milieu où vivent des vagabonds, des voleurs et des pickpockets ». Ce « quartier noir » était déjà à l'époque continuellement dans une situation difficile à gérer de la part des autres marseillais résidents dans la ville et qui lancent constamment des menaces « demandant l'expulsion des Noirs » :

Diaw Falla est bien connu dans le quartier noir, milieu où vivent des vagabonds, des voleurs et des pick-pockets. *Il passait pour un être sournois et d'une indolence anormale* ; il exerçait légalement le métier de docker [...]. L'opinion des commerçants est ébranlée ; ils ont fait passer une *pétition* dans le quartier, protestant auprès des conseillers municipaux et demandant l'*expulsion* des Noirs et des Arabes qui ne vivent que de rapines. Ce quartier au centre de la ville est un antre de loups. Aucun voyageur arrivant ici n'ose s'y aventurer. Presque toutes les agressions commises dans notre cité sont l'œuvre de ces hommes. D'ailleurs, on les voit sur le cours Belsunce, *habillés à la zazou*, les pantalons en tuyau de poêle, la veste tombant aux genoux, le chapeau rabattu sur les yeux, bousculant les paisibles habitants<sup>52</sup>.

Dans ce travail de thèse, nous ferons plus d'une fois référence à la diversité des coutumes entre les peuples et les communautés et au choc que cela peut provoquer. Outre le fait qu'il s'agit d'un

---

<sup>51</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 12.

<sup>52</sup> *ibid*, p. 26-27.

quartier où vivent de nombreux criminels, l'attitude, le comportement indolent et inerte des nouveaux immigrés tels que Diaw Falla est considéré aux yeux des « paisibles habitants » français de Marseille comme « anormale ». La réalité dans laquelle vit le protagoniste de *Docker Noir* lorsqu'il quitte le Sénégal pour la France est décrite d'emblée comme un lieu de malaise car elle est différente de la mère patrie bien qu'elle soit habitée par des pairs. Les différents modes de vie, comme par exemple le simple fait de s'habiller différemment des Européens de souche (« habillés à la zazou, les pantalons en tuyau »), sont d'emblée désignés comme l'une des causes principales des heurts, des malaises et de la criminalité qui s'y déroulent quotidiennement. D'autre part, les étrangers qui arrivent sur le territoire africain se sentent opprimés et mal à l'aise pour la même raison : l'attachement à la patrie semble être si fort qu'il provoque des souffrances et des difficultés chaque fois qu'ils s'en éloignent.

### 2.3.2 La présence d'un horizon fait la différence

Lors de la citation d'un passage de son propre livre, Diaw lance des pointes à ses accusateurs et à ses lecteurs et en même temps nous offre un bon exemple explicatif de la différence entre un endroit conçu par les européens et un autre envisagé par l'homme africain. Plus précisément, la description d'une situation d'emprisonnement dans une cale enrichie des détails macabres mais avérés permet de comprendre aussi la condition dans laquelle se sentent les habitants du quartier des noirs. Surtout, l'élément-clé réside dans l'absence d'un horizon, d'une borne naturelle permettant de ne pas se sentir dans une cage mais plutôt de respirer la liberté que l'être humain a droit à obtenir :

À l'aube le levant comme le couchant était assombri : il n'y avait pas d'horizon. À l'avant, la proue se perdait dans les brumes. Par cette purée de pois, les nègres s'étaient évadés dans la nuit... De l'écotille ouverte malgré le temps, une odeur de charogne mélangé de puanteur, de vomissure, de sueur forte la putréfaction des morts s'exhalait de *la cale, conçue par les architectes* de façon que les enchainés puissent déplacer leurs membres et éviter l'engourdissement. Un matelot, le cas échéant, pouvait descendre et circuler librement, entre les prisonniers. On entendait à l'intérieur des râles... La femme mise en état de grossesse par un des hommes d'équipage, pleurait ; pas pour son fils, ni pour le père inconnu, mais pour elle ; les fers mordaient ses chevilles enflées. Les femmes et les hommes s'entrelaçaient dans des positions différentes, mal nourris durant des jours<sup>53</sup>.

Dans un environnement où – tout comme dans un quartier dégradé – « Les femmes et les hommes s'entrelaçaient dans des positions différentes, mal nourris » et où « une odeur de charogne mélangé de puanteur, de vomissure, de sueur forte la putréfaction des morts s'exhalait » nous nous apercevons aussi que l'horizon possède un rôle important et qu'il n'est pas présent : « il

---

<sup>53</sup> *ibid*, p. 59.

n'y avait pas d'horizon. ». Dans la conception architecturale dans le territoire africain, l'horizon doit être toujours perceptible. Mais dans la cale c'est exactement le contraire : hommes et femmes appartenant à plusieurs groupes ethniques y sont mélangés et bloqués.

### 2.3.3 Le quartier conçu à l'européenne

L'auteur de *Les Bouts de bois de Dieu* illustre la division de la société coloniale : d'un côté, les quartiers luxueux des colons surnommés « Le Vatican », et de l'autre, « La Médina », les quartiers des Noirs colonisés avec des habitations en torchis. Cette séparation est amplifiée par une grève qui plonge les moins favorisés dans la famine<sup>54</sup>.

Toutes semblables avec leurs toits de série, leurs pelouses vertes bien entretenues, leurs allées ratissées, leurs perrons que ceinturait une balustrade de ciment, les villas des employés blancs de la Régie s'alignaient pour former un quartier bien à part de la ville que Lahbib avait un jour baptisé, sans que l'on sût pourquoi, le « Vatican ». Malgré la proximité du dépôt et de ses fumées... les couleurs étaient gaies. Aux poteaux soutenant les auvents des vérandas grimpaient des lierres et des vignes. Des fleurs en pots ou en caisses ornaient les balustrades. Dans les jardins qu'ombrageaient les bougainvilliers, des massifs de roses, de marguerites, de gueules-de-loup faisaient des taches vives. Le long des trottoirs et des allées des bandes d'enfants rieurs se poursuivaient, poussaient leurs trottinettes ou jouaient avec les tuyaux d'arrosage. La vie était facile au « Vatican », si facile qu'elle en devenait monotone et que, les enfants mis à part, les habitants avaient pris cet air renfrogné et maussade qui est la marque de l'ennui<sup>55</sup>.

Dans ce cas, le ainsi-nommé Vatican est choisi par les employés blancs en tant que quartier bien éloigné du village des indigènes et il est précisément structuré en accord avec la géométrie, la rationalité, le rangement. Les maisons, en série, sont pareilles (« Toutes semblables »), et leurs pelouses sont bien soignées et délimitées (« leurs pelouses vertes bien entretenues »). Bien que gaies, les couleurs des fleurs « bougainvilliers, des massifs de roses, de marguerites » sont méticuleusement stockés dans des pots spécialement conçus. Ces maisons disposent aussi de vérandas, les enfants possèdent des trottinettes pour se déplacer : toute sorte de bien ou de service est garanti, mais tout doit être aussi rationnellement - et fastidieusement - dosé et limité. En réalité, cette prétendue liberté et facilité comporterait même un sentiment de monotonie (« La vie était facile au “Vatican”, si facile qu'elle en devenait monotone »).

Le cercle se trouvait au centre de la colonie européenne construit en briques, c'était un bungalow très vaste avec un grand perron qui en faisait le tour. Son toit en tuiles rouges disparaissait dans les feuillages des cocotiers et un immense jardin, aux fleurs multiples, aux allées recouvertes de minuscules coquillages, entourait l'ensemble. Tout était conçu pour

---

<sup>54</sup> NGOMBÉ, Marien Fauney, « Les bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane », Paris, *Afrolivresque*, 18 janvier 2024. Article disponible en ligne. URL : <https://www.afrolivresque.com/classique-les-bouts-de-bois-de-dieu-de-sembene-ousmane/>.

<sup>55</sup> *ibid*, p. 275.

adoucir le séjour des Blancs en terre africaine. De l'autre côté du jardin, deux terrains de tennis jumelés, un terrain de volley-ball, un autre pour le basket. Quelques marches conduisaient à la véranda où des chaises longues s'alignaient comme dans un sanatorium. Le sol était carrelé jaune, noir et blanc. A l'intérieur, le bar servait à la fois de salon et de fumeur pendant les averses. Le comptoir était fait de tiges de bambou, seule note « exotique » de ce demi-palace tropical. Aux murs blancs et jaunes étaient accrochés des panneaux publicitaires de syndicats d'initiative, vantant les stations thermales et les villes touristiques de la métropole. A l'extrémité du bar, un pick-up était posé sur un tabouret et, pour compléter l'ameublement, il y avait en outre un ping-pong et un billard russe<sup>56</sup>.

Dans ce deuxième cas, tiré de *Ô pays, mon beau peuple*, la colonie européenne est encore une fois organisée en tant qu'espace bien équipé avec plusieurs formes de loisir : nous lisons au-dessus d'une zone du jardin avec des champs de sport (« deux terrains de tennis jumelés, un terrain de volley-ball, un autre pour le basket »), mais aussi la présence d'un pingpong et d'un billard (« il y avait en outre un ping-pong et un billard russe »). Ici aussi, les européens de la colonie disposaient d'un grand jardin riche en plantes et fleurs (« les feuillages des cocotiers et un immense jardin, aux fleurs multiples ») où il était possible de marcher le long des allées jusqu'à une véranda ; si l'on souhaitait écouter de la musique, on considérait le pick-up. Sinon, il y avait aussi la possibilité de rester au bar pour siroter quelques boissons fraîches. Comme l'explique bien une phrase du paragraphe (« Tout était conçu pour adoucir le séjour des Blancs en terre africaine »), l'ensemble du village avait été pensé précisément pour garantir le meilleur séjour aux Européens qui y demeuraient. C'est une autre phrase qui attire l'attention : « Le comptoir était fait de tiges de bambou, seule note « exotique » de ce demi-palace tropical ». Ici, l'auteur écrit du bambou comme seul élément *exotique* dans le bâtiment. Ci-faisant, il montre avant tout qu'il est bien conscient du sens de ce concept et en même temps, en mettant entre guillemets le terme, il en fait un usage ironique comme pour se moquer de la tentative des colonisateurs européens de chercher à s'adapter à la nature du pays qui les accueille. Il s'agira évidemment d'une tentative infructueuse, car ils ne feront rien d'autre que s'imposer eux-mêmes et leurs coutumes, s'isolant ainsi d'un environnement qu'ils ne parviennent à dompter qu'en apparence.

#### 2.3.4 Le rêve d'un monde à l'européenne

N'Deye Touti, l'une des protagonistes de *Les Bouts de bois de Dieu*, est souvent surprise tandis qu'elle fantasme sur ce que serait sa vie si elle vivait à l'européenne, peut-être même à côté d'un riche homme européen :

Elle imaginait des maisons peintes de couleurs claires, des jardins pleins de fleurs, des enfants vêtus à l'européenne jouant dans des cours propres. Et voici que ce qu'elle voyait

---

<sup>56</sup> SEMBÈNE, Ousmane. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 225.

autour d'elle était tout autre. Au milieu des décombres des femmes et des hommes s'affairaient. De-ci de-là des piquets se dressaient, des caisses, des bidons vides s'entassaient ; au milieu de nuages de poussière noire, ces hommes et ces femmes balayaient, creusaient, dégageaient une marmite, ou la carcasse d'un lit, tandis qu'autour d'eux couraient des enfants nus dont la peau avait la couleur de la cendre. [...] À quoi bon être une élève de l'école normale ? Un avocat, un docteur peut-être, et un amour, un amour qui l'entraînerait loin de ce cimetière vivant, loin du côté du quartier européen, là où il y avait des villas entourées de jardins et non des cahutes de bois et de zinc enfermées dans leurs palissades ou leurs haies de bambous<sup>57</sup>.

Le rêve du monde européen et occidentale est associé à la propreté et au rangement des jardins, des cours, des allées, des maisons mais aussi à leurs couleurs gaies (« maisons peintes de couleurs claires, des jardins pleins de fleurs »). Le personnage démontre une connaissance des traits qui caractérisent le quartier européen : « quartier européen, là où il y avait des villas entourées de jardins ». Elle semble adorer cette flore non sauvage, choisie et soignée régulièrement et elle semble en même temps détester le fait que cet imaginaire ne soit présent pour l'instant que dans sa tête. C'est la raison pourquoi elle regarde avec dégoût et déception le panorama qui s'offrait autour d'elle, c'est-à-dire un environnement dominé par le bruit et le désordre : les gens qui se « balayaient, creusaient » entre les décombres suite à un incendie qui venait d'être interrompu. La vision de ce quartier détruit - qui est aussi son propre quartier - l'amène à une sorte de désespoir, de crise existentielle où elle commence aussi à envisager le portrait de son homme idéal, un *amour* qui « l'entraînerait loin de ce cimetière vivant ».

C'est aussi pour cette raison que la jeune N'Deye Touti est souvent représentée dans une sorte de locus amœnus ou, pour mieux l'exprimer, l'endroit le plus possible proche à un paradis « tropical » et « exotique », bien évidemment envisagé à l'européenne :

Sur la plage au sable fin, entre deux longues pirogues de pêche posées sur des rondins, Bakayoko et N'Deye Touti reposaient. La jeune fille était assise, les jambes allongées, le dos appuyé au bois dur, l'homme, étendu sur le ventre, le visage dans les paumes, suivait du regard une bande de gamins qui piégeaient des oiseaux de mer<sup>58</sup>.

Au moment décrit, la belle se trouve sur une plage avec son amant Ibrahima Bakayoko, véritable protagoniste du roman. Elle est assise en contact avec le bois dur d'une pirogue posée sur une tige et le sable fin qui recouvre le sol. Bercés par ce lieu de détente, les deux reposent paisiblement. Mais la réalité qui l'entoure et le destin réservé pour eux était complètement un autre dans le moment où la ruine de leur quartier était de plus en plus proche. Incapable d'être ordonné, il avait besoin d'un « service d'ordre » qui le contrôlait, générant rien de moins qu'une situation supplémentaire de chaos et de malaise :

---

<sup>57</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 201-202.

<sup>58</sup> *ibid*, p. 369.

À la suite de l'incendie du bidonville et de l'attaque contre les spahis, les autorités avaient considérablement augmenté le service d'ordre [...] on avait établi de véritables cordons de protection et, de part et d'autre, cette ségrégation créait un malaise<sup>59</sup>.

Et à la fin, les « grands immeubles blancs des quartiers européens » ne restent qu'un rêve pour les indigènes, un mystère, une source de curiosité jamais comblée, pour revenir encore aux interrogations qui s'était posées la mère de Diaw au début de *Le Docker noir*. Et N'Deye Touti, Bakayoko et tout l'ensemble de leur peuple - *Les Bouts de bois de Dieu* - se voient obligés à laisser derrière soi ce rêve exotique, cette utopie imaginaire, pour suivre plutôt le chemin qui leur est imposé :

C'était maintenant le milieu du jour et le soleil faisait généreusement son travail. De toutes les rues et ruelles, des avenues, la foule, tournant le dos aux grands immeubles blancs des quartiers européens, se dirigeait vers La Médina<sup>60</sup>.

Sembène connaît bien les idées et les aspirations de son peuple et, par conséquent, il n'hésite pas à admettre la présence d'un désir croissant, surtout parmi les jeunes générations, de se laisser tenter par les tentations matérialistes proposées par l'optique capitaliste européenne. Toutefois, sa réflexion les amène souvent à prendre conscience de l'insignifiance de ces aspirations, qui sont alors écrasées par la force de l'appel de leur patrie.

### 2.3.5 Les mêmes concepts exprimés à travers le cinéma

Pour revenir brièvement sur *Borom Sarret*, la référence à la conception du quartier moderne et développé comme un endroit « à l'européenne » est immédiate. « Il doit être beau de vivre là » rêve le charretier en s'approchant de ce quartier privilégié mais surtout en observant du dessous les grands bâtiments blancs avec leurs terrasses, escaliers, rues et accès privés qui sont entre autres imposants comme des prisons. Ce sera ensuite à cause d'un affrontement avec un policier représentant l'autorité dans le quartier en question que le pauvre charretier aura aussi l'occasion de mieux explorer cette zone connue comme moderne, où les enfants jouent librement dans la rue, ils vont régulièrement à l'école, ils s'habillent comme les européens en utilisant aussi des chaussures. Aussi, dans un autre ouvrage cinématographique de Sembène, intitulé *La Noire de...*, le quartier colonial est plutôt vide de personne, sauf la présence d'un monument mémorial des tirailleurs sénégalais de la deuxième guerre mondiale. La représentation du paysage urbain dans *La Noire*

---

<sup>59</sup> *ibid*, p. 343.

<sup>60</sup> *ibid*, p. 352.



de ... s'éloigne jusqu'aux villes de l'Hexagone où le personnage de Diouana se trouve dans ce que nous pouvons peut-être appeler une prison métaphorique qui n'est que l'appartement de ses maîtres où le monde des blancs se réfléchit sur la blancheur de ses murs.

## 2.4 L'européen

Dans la plupart des cas, l'étranger provenant de l'Europe est aussi celui qui se présente dans le territoire africain en tant que colonisateur mais, de façon générique, il paraît plutôt commun de le désigner tout simplement comme le *Blanc*. Dans le contexte évoqué, au sein de la littérature francophone, nous trouverons aussi souvent le mot *toubabs* avec référence à l'ensemble des européens appartenant à une culture différente laquelle est constamment imposée avec arrogance de leur part. Cela résulte logique que le rôle d'un personnage tel que celui d'Isabelle dans *Ô Pays, ô mon beau peuple !* n'est pas celui d'un colonisateur, mais plutôt juste d'européenne Blanche immigrée dans un pays à lui étranger. Il en suivra qu'une certaine tendance à façonner le paysage soit commune chez ce type de figure étrangère ; peu importe si l'on est colonisateur, immigré ou simple touriste, l'Européen ressent à la fois fascination et crainte pour le paysage africain, pour la nature qui s'offre à lui. L'autochtone a développé une relation avec sa propre terre que l'étranger ne réussira jamais à acquérir et se limitera à décrire de manière détachée une flore et une faune exotiques, tropicales, pour se cacher ensuite dans ce qui ne sera qu'une prétendue reproduction de son monde d'origine. Mais si l'on considère que pendant la période coloniale et celle des indépendances, les Blancs sont commerçants, administrateurs, militaires, assistants techniques, le Sénégal reste un terrain d'activité important pour eux, hommes et femmes, jeunes et vieux. Au cours de l'histoire, l'Européen devient partie intégrante du paysage, pour ainsi dire, au même titre que le boutiquier maure, le commerçant libano-syrien, les personnes religieuses, et il marque la conception des choses et des êtres.

### 2.4.1 Les lieux de transmission du « savoir »

L'école est le siège de la transmission du savoir et de l'éducation de conception européenne ou plutôt siège officiel de la culture imposée continuellement par les *toubabs*. D'où le choix de mettre le terme savoir entre guillemets ; il s'agit donc d'un ensemble de connaissances issues du système occidental qui ne coïncident pas exactement avec les connaissances que les autochtones souhaitent transmettre. Comme l'affirmait Georges Hardy<sup>61</sup>, la mission « civilisatrice des primitifs » revenait à

---

<sup>61</sup> HARDY, Georges. *Une conquête morale, l'enseignement en A.O.F.*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 102.

l'effort de l'école coloniale. Après une longue période de civilisation de la part des instituteurs européens, ceux-ci ont décidé de partager cet emploi avec les autochtones, qui étaient recrutés par l'administration coloniale pour travailler en tant que maîtres dans leur village d'origine. Il était primordial de former des militaires vaillants, des fonctionnaires habiles, des entrepreneurs et des agriculteurs, pour assurer un développement économique et industriel approprié à la manière européenne. L'école du village est presque pareille à n'importe quelle autre case avec le but d'apparaître une petite maison confortable dans le style du lieu qui ne soit vue ni comme une prison ni comme une caserne<sup>62</sup>. Nous pouvons en voir un exemple frappant à la fin du film *La Noire de...*, où l'instituteur du village sort d'une jolie cabane de paille en attendant de fournir des informations sur la famille de la protagoniste. Les instituteurs coloniaux sont invités à réduire de moins en moins la distance entre les colonies et la métropole et, comme nous pouvons le voir dans l'exemple ci-dessous, le choix de porter des vêtements à l'Européenne était une bonne première étape essentielle pour la réussite de cette tâche :

L'instituteur Seck, que le directeur de l'école obligeait à se vêtir à l'européenne<sup>63</sup>.

Le passage est tiré de *Ô pays, mon beau peuple*, plus précisément au moment où une série de personnages membres du village sont présentés au lecteur. Ici, Seck, qui est maître d'école, est forcé à respecter sa responsabilité en tant que représentant de la culture et de la civilisation qui l'a conquis. Quelques pages plus loin, c'est comme si cette responsabilité avait perdu de son importance et s'annulait dans le moment où, face à l'écran d'un cinéma, seulement les Blancs ont le droit de s'asseoir confortablement sur une chaise, tandis que les indigènes, quelle que soit leur richesse ou la valeur de leur emploi, devront partager des bancs avec leurs camarades :

Il y avait deux catégories de places : des bancs pour les indigènes et des chaises pour les Blancs. Cette ségrégation était *en partie* due à la différence de prix. Quelques indigènes auraient pu cependant se payer le luxe d'une chaise, mais ils s'y refusaient par solidarité et se logeaient à la même enseigne que leurs frères<sup>64</sup>.

De ce fait, les indigènes sont très souvent tenus à façonner leur propre territoire d'appartenance conformément aux règles imposées par des colonisateurs étrangers qui exigent le respect sans rien donner en retour. Plus précisément, si d'une part les Sénégalais les plus vertueux sont chargés d'enseigner dans les écoles de village la culture occidentale qu'ils ont acquise, d'autre part ils ne

---

<sup>62</sup> *ibid.*, p. 46.

<sup>63</sup> SEMBÈNE, Ousmane. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 45.

<sup>64</sup> *ibid.*, p. 79.

bénéficient pas encore des mêmes droits que les Européens. Pour reprendre l'exemple du cinéma, quelles que soient leurs disponibilités économiques et leurs connaissances, les Noirs devront toujours se soumettre comme le reste de leurs compatriotes. Dans le passage ci-dessus de *Ô Pays*, nous lisons que cette exclusion ne dépend pas entièrement du mérite ou des possessions, mais du fait d'être ou non d'origine européenne.

#### 2.4.2 L'étranger souffre de mal du pays

Ce que nous avons relevé à partir des lectures considérées jusqu'à ici, c'est que les étrangers, c'est-à-dire les personnes qui ne sont pas originaires du territoire africain, restent souvent fascinés par son paysage, la brousse, la lumière forte du soleil, la végétation et la faune locales, etcétera. Ce paysage est par eux défini comme « exotique » ou « tropical » - et l'auteur connaît très bien cet avis parce qu'il n'hésite pas à le souligner ironiquement en exprimant la façon européenne de percevoir l'environnement. En tenant compte de cet exemple, le mécanisme derrière la verve ironique de Sembène serait de mettre l'accent sur des perceptions qui - bien qu'elles ne coïncident pas avec la pensée propre à l'auteur - sont la preuve de la connaissance de leur existence et d'une recherche conséquente de l'entente de la part d'un groupe diversifié de lecteurs pour ensuite l'amener dans l'ensemble à la confirmation de sa thèse.

Toutefois, le lecteur peut aussi s'apercevoir d'une sorte de trouble qui se lie à cette fascination des étrangers pour le paysage exotique : c'est comme si cette nature exerçait un impact si fort sur le visiteur qu'il ne semble pas capable de s'y accoutumer. Par conséquent, le paysage africain, avec sa nature exubérante et son climat tropical, en vient à peser sur l'étranger. Ce sera donc une sorte de nostalgie le troublant pendant son séjour dans un territoire auquel il a du mal à s'habituer, un mal du pays qui l'amène de temps en temps à rêver l'équilibre climatique et environnemental de son pays d'origine. Cette sensation de nostalgie mêlée à rêve et à souffrance est bien exprimée aux lignes suivantes, tirées de *Ô pays, mon beau peuple* :

En fin de journée, les Européens se retrouvaient là. Ils étaient une trentaine dans la ville : les trois quarts commerçants, les autres fonctionnaires. La saison d'hiver était pour eux la plus dure. Les longues journées de pluie aiguïsaient en eux la *nostalgie* de leurs climats d'origine, les rendaient amers ou apathiques. Ils se plantaient devant le paysage ruisselant, rêvant à quelques coins de France ; à une fête champêtre sous un ciel bleu... Plus cette pluie durait, plus ils s'enfonçaient dans leur rêve.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *ibid*, p. 225.

La scène se déroule à la colonie des Européens, un endroit donc éloigné du village des indigènes, où les commerçants et les fonctionnaires étrangers s'isolaient et partageaient des habitudes et des sensations communes, telles que par exemple cette « nostalgie de leurs climats d'origine » qui semblait aussi être la cause de leur attitude apathique ou triste (« les rendaient amers ou apathiques »). Cette apathie faisait que, pendant les « longues journées de pluie » typiques de la saison humide, ils se « plantaient devant le paysage ruisselant » en rêvant mollement de leur chère France « ils s'enfonçaient dans leur rêve ». C'est un sentiment de tristesse ou de mélancolie causé par le désir de retourner dans leur pays natal ou dans un lieu familier qui les trouble et il est souvent accompagné d'une sensation de vide ou d'une nostalgie intense pour les gens, les lieux ou les expériences associés à ce lieu particulier. Peint par des écrivains tels que Bernardin de Saint-Pierre en référence à son séjour au Sénégal, cet état d'âme se définit « mal du pays »<sup>66</sup> et il concentre tous ses regrets, toutes les aspirations sur le sol natal en résumant à lui seul l'amour du sol, les souvenirs d'enfance, les habitudes, la religion, la famille. En 1710, Théodor Zwinger, professeur de Hofer, choisira d'utiliser le terme « pothopatridalgia » dans son propre ouvrage sur la maladie, préférant cette désignation à "nostalgie". D'un point de vue étymologique, Zwinger avait raison. Le lien entre la douleur et le désir de retour au pays est ambigu - il s'agit d'une souffrance définie par le soulagement procuré par le retour au pays natal plutôt que par sa source initiale. Le sentiment déchirant d'éloignement de la patrie, caractéristique du Heimweih et de la maladie du pays, correspond mieux au terme « pothopatridalgia » qu'il avait lui-même proposé<sup>67</sup>.

Plus spécifiquement, cette sensation de « mal du pays » se manifeste aussi par exemple chez Isabelle, la femme du personnage principal - Oumar Faye :

Une nostalgie la prit, celle de Paris et, devant ses yeux, des images défilèrent : un après-midi de printemps ; elle écoute à la radio le programme des spectacles, théâtres, cinémas, music-halls ; ou même seulement la terrasse d'une brasserie sur les boulevards. Pauvre Isabelle, comme elle voudrait respirer l'odeur âcre de l'huile brûlée sur l'asphalte, entendre le ronronnement des moteurs, s'enivrer de bruit, et voir, surtout voir des gens, n'importe quels gens, la foule, la foule anonyme, la bonne foule des rues de Paris ! Isabelle a le mal du pays. Cette nature exubérante commence à lui peser. Elle préférerait voir un jardin entretenu, avec des buis taillés et des massifs bien alignés. Elle voudrait revoir des magasins, des vitrines de lingerie.<sup>68</sup>

La nature africaine représente un véritable fardeau désormais insupportable pour ce personnage. Isabelle est une femme blanche française qui est immigrée au Sénégal en tant que nouvelle résidente et pas donc comme colonisatrice. Il ne s'agit pas d'intérêt de type économique de sa part,

---

<sup>66</sup> LA GRANDIÈRE, A.E.B. *De la nostalgie ou mal du pays*, Adrien Delahaye éditeur, Paris, 1873, Disponible sur Gallica BnF.

<sup>67</sup> RICE-DAVIS C.B. « *La maladie des Suisses* » : *les origines de la nostalgie*, Dix-huitième siècle, 2015/1 (n° 47), p. 39-53. Disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2015-1-page-39.htm>.

<sup>68</sup> *ibid*, p. 146-147.

mais d'amour pour son mari, un homme sénégalais dont la famille résidait en Casamance. Néanmoins, elle se rend compte peu à peu de la nature sauvage qui domine là-bas, incontrôlable, indomptable parce que « exubérante » ; la machine et le progrès humain n'avaient pas encore réussi à s'y installer. À Paris, au contraire, la nature se présente comme bien contrôlée et soignée (« jardin entretenu, avec des buis taillés et des massifs bien alignés »). Au coût de voir cet ordre et cette propreté, Isabelle est disposée sans problème à entendre le vacarme de la foule et des machines de la capitale (« entendre le ronronnement des moteurs, s'enivrer de bruit [...] voir des gens »), comme même de sentir l'odeur âcre de l'huile brûlée sur l'asphalte bouillant un après-midi printanier, tout en s'asseyant à la « la terrasse d'une brasserie sur les boulevards » et en jetant un coup d'œil aux vitrines des magasins.

Contrairement à Isabelle, il existe aussi une personne qui parvient d'une façon ou d'une autre à ne pas se laisser écraser par cette terrible nostalgie d'Europe. C'est le personnage de Dejean, un officiel de colonie motivé par l'intérêt économique :

Vingt ans auparavant, Dejean avait été un employé zélé. Il était arrivé à la colonie avec l'intention de faire fortune rapidement. Il rêvait même à diriger sa propre compagnie. Il avait très vite franchi les premiers échelons. A cette époque, il y avait peu d'Européens qui restaient longtemps à la colonie ; Dejean, lui, n'était retourné que deux fois en Europe.<sup>69</sup>

Dejean n'a que pour but de faire des investissements et de gagner de l'argent le plus facilement possible (« faire fortune rapidement »). Raison pour laquelle, contrairement à la plupart des Européens qui ne restaient pas longtemps à la colonie africaine, il n'avait pas souffert de mal du pays ou de nostalgie pour sa terre d'origine, où il n'était rentré que deux fois en tout et pour tout. Toutefois, la soif de fortune qui anime l'intention de Dejean est un cas plus unique que rare, car le reste des Européens ne fera que continuer à ne pas comprendre cette nature qui les entoure malgré toutes les tentatives de domination et de conquête. Il ne leur restera plus qu'à vivre dans leur imaginaire mental et à rêver de l'Europe et de l'Occident.

### 2.4.3 Le complexe d'infériorité

Une autre sensation particulière et ambiguë émerge de la lecture des romans, qui est liée à la présence de l'homme blanc colonisateur plutôt qu'à la vision d'un lieu déterminé en soi. Nous nous

---

<sup>69</sup> *ibid*, p. 62.

référons au « complexe d'infériorité » que semblent éprouver les personnages indigènes surtout dans *Ô pays, mon beau peuple* et dans *Les Bouts de bois de Dieu* :

À la vue du Blanc, les indigènes se levèrent et se découvrirent en signe de respect. Faye regarda les siens, l'homme, puis secoua la tête. Ne te vexe pas pour si peu. Il faudra beaucoup d'années pour leur enlever ce complexe d'infériorité, dit le jeune Blanc<sup>70</sup>.

Timidité et crainte perçue comme infériorité et sauvagerie face à l'europpéen<sup>71</sup>.

Comme nous avons pu le lire dans les deux exemples ci-dessus, c'est comme si à l'arrivée ou à la simple présence de l'Européen Blanc se déclenchait automatiquement, naturellement une sorte d'alarme mêlée à l'embarras et à une nécessaire soumission (« À la vue du Blanc, les indigènes se levèrent [...] ce complexe d'infériorité » et « infériorité [...] face à l'europpéen »). Bien que notre auteur cite le respect, la timidité, la peur ou la sauvagerie comme explications possibles à ce comportement, en réalité l'impression est qu'il s'agirait plutôt de l'adoption d'un style ironique par Sembène, qui aurait probablement choisi d'expliquer le fait du point de vue de l'Européen - comme il l'avait déjà fait dans les paragraphes précédents en se référant aux concepts d'« exotique » et de « tropical ». Il est donc difficile d'affirmer qu'il s'agit vraiment d'une forme de respect, mais il ne s'agit probablement pas non plus de crainte ou de quoi que ce soit d'autre, et encore moins de sauvagerie. C'est un complexe, comme l'a dit le narrateur. Cependant, compte tenu de nos considérations, peut-être même l'infériorité elle-même est-elle une perception de l'individu blanc, elle n'est que supposée et prétendue, tout comme l'ensemble même de sa façon de penser et de voir dans ce contexte.

#### 2.4.4 La « culture européenne »

Cela ressemblerait véritablement à quoi donc, cette culture européenne si tant promue dans les colonies africaines ? Les missions « civilisatrices » occidentales ont toujours choisi de mettre en lumière les aspects positifs de l'homme blanc européen, à respecter et à adopter comme modèle idéal et parfait. Aussi, en se concentrant sur une vision exotique voire idyllique du paysage sénégalais jusqu'à ce point, le regard européen cache les risques de l'adapter à ce modèle imposé. À travers les mots du personnage de Niakoro-la-Vieille, l'auteur de *Les Bouts de bois de Dieu* nous aide à exprimer ce concept :

---

<sup>70</sup> *ibid.*, p. 215.

<sup>71</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 202.

Que les Africains recourent à la culture européenne, qu'ils utilisent des machines, qu'ils s'inspirent des livres écrits par des toubabs, c'est, d'après Niakoro-la-Vieille, le signe que « [leur] monde se défait »<sup>72</sup>.

En effet, penser selon la façon européenne signifie aussi recourir à des dispositifs artificiels (« ils utilisent des machines ») et s'appuyer à une littérature qui n'est écrite que par des « toubabs » arrogants et motivés par un intérêt de type économique et capitaliste. À ce propos – nous le remarquerons aussi aux pages suivantes – la thèse que Ousmane Sembène communique à travers les mots de ses personnages est claire : l'Europe n'est pas un modèle correct pour l'Afrique, son choix ne mènera qu'à sa défaite (« Que les Africains recourent à la culture européenne [...] le signe que [leur] monde se défait »). Nous avons joué ici avec les deux mots "défaite" et "se défaire" avec référence à la société africaine, précisément pour renvoyer aussi à la conception sembénienne de la valeur de l'union collective pour pouvoir obtenir un vrai succès et un vrai accomplissement, alors que le choix individualiste n'aura que des effets négatifs et des échecs jusqu'à ce que la collectivité elle-même se désintègre.

---

<sup>72</sup> *ibid*, p. 145.





### 3. Le rôle du progrès et de la modernité

Nous aborderons la question de l'impact de la machine et de la modernité dans les espaces de l'ouest-africain. Il s'agit de l'artifice qui se produit dans le moment où une société se construit entièrement sur le travail, sur l'arrivisme, sur la nécessité d'être des machines productrices. Il va de soi que l'homme ne se conçoit plus comme un être vivant en harmonie avec la nature et en syntonie avec le paysage qui l'entoure, mais qu'il s'en détache de plus en plus en choisissant plutôt la voie du progrès moderne avec toutes les conséquences qui en découlent. Cet aspect, nous le voyons chez Sembène surtout dans *Les Bouts de bois de Dieu*, où la nécessité de construire un chemin de fer afin d'être sur un pied d'égalité avec ce qui est appelé une société moderne et avancée va remplacer de manière grossière et expéditive tout autre type d'exigence du peuple qui a toujours habité dans ce territoire. Dans ce chapitre, il s'agira d'abord de comprendre ce que l'on entend par homme moderne et forces du progrès en relation avec la nature, puis de considérer ces concepts au regard des contextes sociaux comme surtout celui de la ville.

Tout d'abord, les parties qui suivent visent à mettre en lumière l'existence d'une opposition entre la vision de l'Afrique des anciens et celle des contemporaines pour mettre en évidence le contraste entre une société dépassée et une société émergente, entre les forces de la nature et celles du progrès. Dans le roman africain, l'utopie de l'Homme Nouveau ou moderne représente les normes sociales et les mentalités de la ville idéale à édifier et ce thème est utilisé pour les distinguer.

Ensuite, à partir d'exemples tirés des récits de Sembène, nous avons d'abord choisi de considérer la présence des nouvelles technologies et des machines dans des lieux tels que le village, la ville, et des lieux quotidiens tels que les marchés. Ces observations ont également révélé l'impact du progrès sur des intérêts populaires tels que l'économie de consommation capitaliste et les inégalités économiques et sociales qui en découlent dans une société qui n'est pas encore prête à l'adopter. C'est précisément sur le rôle crucial de la société que nous nous concentrerons à la fin de ce discours : après tout, et malgré toutes les difficultés qu'il rencontrera, Sembène croit en son peuple comme étant la véritable force motrice.

#### 3.1 L'utopie de l'« Homme Nouveau »

Plutôt que de célébrer une supposée harmonie entre l'Africain et la nature, le roman *Les Bouts de bois de Dieu* explore la manière dont l'homme cherche à conquérir la nature à travers la construction du chemin de fer. Cette conquête est examinée dans le contexte plus large du passage

de la tradition à la modernité et des tensions intergénérationnelles qui en découlent. Dans cet extrait, le narrateur fait référence à l'ancien ordre, celui de l'Afrique traditionnelle, bouleversé par l'arrivée de puissantes machines de production industrielle et de transport :

Lorsque la fumée s'arrêta de flotter sur la savane, [les grévistes] comprirent qu'un temps était révolu, le temps dont leur parlaient les anciens, le temps où l'Afrique était un potager. C'était la *machine* qui maintenant *régnait* sur leur pays. En arrêtant sa marche sur plus de quinze cents kilomètres, ils prirent conscience de leur force, mais aussi conscience de leur dépendance. En vérité, la machine était en train de faire d'eux des *hommes nouveaux*. Elle *ne leur appartenait* pas, c'étaient eux qui lui appartenaient. En s'arrêtant, elle leur donna cette leçon<sup>73</sup>.

Pour mettre en évidence le contraste entre une société émergente et une société dépassée, le narrateur omniscient oppose deux visions de l'Afrique : celle des *anciens*, qui se rappellent un pays comparé à un *potager*, semblable au jardin d'Éden avant la Chute, où l'homme coexistait avec la nature sans perturber son équilibre, et celle de l'Afrique contemporaine, à l'ère de la modernisation et de la mécanisation rapide. L'idée selon laquelle un lien sacré lie l'Africain à la nature ne peut pas résister aux forces du Progrès, symbolisées ici dans ce roman par le chemin de fer. Tel un nouvel Adam expulsé de son paradis africain, l'Africain prend conscience à la fois de sa puissance et de ses vulnérabilités. Au-delà de la référence au récit biblique, la représentation de l'Africain dans sa nouvelle réalité est fortement influencée par l'utopie de l'*Homme Nouveau*. L'histoire du concept de l'*Homme Nouveau* a été retracée par André Reszler<sup>74</sup>, depuis ses origines aux temps des Lumières jusqu'au XXe siècle, où il a été exploité par les régimes fascistes et dictatoriaux pour façonner leur idée du citoyen idéal. Reszler met en avant que cette notion offre aux projets de société utopiques ou révolutionnaires une extension humaniste basée sur une pédagogie révolutionnaire élaborée avec patience. Pour lui, l'*Homme Nouveau* incarne l'ensemble des normes sociales et des mentalités qui prévaudront dans la cité idéale à édifier. Dans le domaine du roman africain, le thème de l'*Homme Nouveau* est lié aux représentations de la nature. Il est utilisé pour distinguer l'Afrique moderne de l'Afrique traditionnelle, et pour promouvoir la modernité dans le contexte des luttes syndicales et anticolonialistes menées par les cheminots africains du Dakar-Bamako<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> *ibid*, p.63.

<sup>74</sup> REZSLER, A. *Mythes politiques modernes*, Paris, Karelina, 2010.

<sup>75</sup> SELA, Tal. *Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel ethos d'« auteur africain dans Les Bouts de bois de Dieu d'Ousmane Sembène*, Études littéraires africaines, numéro 39, 2015, p. 97.

### 3.2 Les forces de la nature contre les forces du progrès

Dans les travaux de Sembène, l'intensité dramatique se manifeste à travers les moments de passion et de conflits intérieurs ou extérieurs vécus par les personnages. La confrontation vive des âmes explique la profondeur de la représentation des différentes strates sociales. La bourgeoisie est l'objet d'une critique sévère, parfois poussée jusqu'à la caricature. Pendant la période coloniale, cette classe est principalement constituée de notables et de députés qui se présentent comme les gardiens de principes moraux justes et authentiques ; certains sont même assimilationnistes, s'opposant à toute remise en question du régime colonial. Leurs comportements nuisibles indignent les Sénégalais, qui ne les voient pas comme des alliés ou des amis. Un cheminot en grève ironise sur les députés en déclarant : « Pour nous, leur mandat est une autorisation à exploiter »<sup>76</sup>. La bourgeoisie commerçante et politique du Sénégal indépendant subit une analyse tout aussi impitoyable mais plus approfondie. Sembène critique une classe aisée composée d'affairistes riches, matérialistes et incultes. Ce sont des opportunistes sans scrupules, vivant de compromis, dans un climat d'instabilité, de corruption et d'hypocrisie. Dans un extrait, le narrateur décrit l'état d'esprit des employés africains du chemin de fer pendant leur grève, dépeignant leur relation à la fois avec la nature et avec la machine.

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. [...] Mais ces réjouissances ne durèrent pas très long. temps. L'ombre d'une absence pesait sur tous, l'absence de la *machine*. Au début, les hommes avaient proclamé avec *orgueil* qu'ils avaient tué la « Fumée de la savane ». 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 pas une nuit ne s'écoulait sans le bruit de ferraille, le heurt des tampons des wagons, le sifflet des locomotives [...]. 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*<sup>77</sup>

Souvent, pour faire prendre conscience de la supériorité du pouvoir de la nature et de l'infériorité de l'artifice, la nature elle-même s'impose - dans ce cas, à travers des phénomènes naturels tels qu'un violent orage - et fait irruption dans la vie quotidienne, dominée seulement en apparence par des machines :

Parfois, la *tempête* s'élevait. On voyait au loin les cimes des grands *arbres* s'agiter furieusement. Dans les gares dont les toitures de plaques de ciment s'étaient fendues sous l'action du *soleil*, des *ruisselets d'eau* se glissaient partout, les portes des vérandas, les portières de wagons de voyageurs ou de marchandises s'ouvraient sous la poussée du *vent*

---

<sup>76</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p.198.

<sup>77</sup> *ibid.*, p. 135-136.

comme des gueules béantes. Cette *intrusion des forces de la nature contre la machine* était un spectacle déchirant qui humiliait le cœur des hommes<sup>78</sup>.

Frappés et distraits par le passage de la nature, les hommes retrouvent le vertige au passage du train. Dans l'extrait précédent, il est question d'arbres, de soleil, d'eau, mais surtout - dans les dernières lignes - de vent.

De plus, la phrase « Parfois, la tempête s'élevait » fait en effet référence à une technique bien connue du style naturaliste, selon laquelle à partir de la généralité d'un événement qui se produit normalement de façon régulière et routinière, on se concentre sur la particularité d'un cas spécifique de celui-ci traité dans le passage du récit pour montrer la tentative périodique et constante des forces de la nature de percer pour rappeler à l'homme faible leur présence et leur omnipotence face à l'artifice de la machine.

Ici, dans l'extrait suivant, le vent réapparaît, se stabilisant avec son rythme naturel après le rythme aérien artificiel construit par la locomotive :

Pendant un instant, le passage de la locomotive apaisait le drame qui se jouait dans leur cœur, car leur *communion* avec la machine était profonde et forte, plus forte que les barrières qui les séparaient de leurs employeurs, plus forte que cet obstacle jusqu'alors infranchissable la couleur de leur peau. Puis, la fumée disparue, le silence ou le vent s'installait de nouveau.<sup>79</sup>

Le lien avec la machine n'est pas négligeable ; même si le narrateur opte pour un langage religieux (« car leur communion avec la machine était profonde et forte »), cela ne peut être considéré uniquement comme un choix stylistique de l'auteur. Cette décision évoque plutôt l'image d'une communauté de croyants partagés entre deux vérités opposées : celle de la Tradition et celle du Progrès.

L'obsédant parfum des lianes fleuries *se mêlait* par bouffées à des odeurs d'huile chaude et de fumée. L'homme sortit une cigarette de sa poche, l'alluma *machinalement* sans cesser de contempler la beauté massive de cette végétation.

L'idée de ce mélange entre Tradition et Progrès est bien exprimée par exemple dans ces lignes, où l'odeur intense mais agréable des lianes en fleurs se mêle à une forte odeur de fumée de cigarette et d'huile de moteur. De plus, l'adverbe *machinalement* a été choisi à dessein pour compléter ce tableau. L'homme contemple le paysage tout en allumant une cigarette de façon sommaire. En même temps, l'adverbe *machinalement* peut signifier l'habitude avec laquelle un geste est effectué. Si donc l'auteur veut nous faire comprendre que le personnage en question accomplit désormais

---

<sup>78</sup> *ibid*, p. 128.

<sup>79</sup> *ibid*, p. 138.

instinctivement le geste d'allumer une cigarette, le choix de l'adverbe en question est fascinant du point de vue de la forme. En effet, cela exprime comment l'homme lui-même est désormais intégralement influencé par l'action de la machine, de son irruption dans l'univers entre l'homme et la nature. Platon lui-même a exprimé la sienne à travers le débat sur la tekne en tant que forme de connaissance pratique et systématique qui permet de réaliser quelque chose de manière efficace pour la société, tout en considérant les dangers qu'elle comporte selon la manière dont elle est manipulée. Contrairement à ceux qui, comme les Sophistes par exemple, la considéraient comme suffisante pour gérer la société, Platon la plaçait sous l'angle de l'épistémè, c'est-à-dire des jugements moraux absolus. Platon suggère que l'habileté technique pure, si elle n'est pas guidée par une compréhension du bien et de la justice, peut être dangereuse. Il va sans dire que Sembène aurait peut-être été d'accord avec lui, et il entreprend d'ailleurs d'essayer de faire comprendre à son peuple quels peuvent être les méfaits de la pure technicité pour le précieux paysage africain.

De la même manière, les femmes en grève remarquent, au retour de leur longue marche, qu'à leur droite il y a un champ de goyaviers mais qu'à leur gauche il n'y a rien de moins qu'un mur.

A leur gauche courait un long mur blanc, à leur droite, un champ de goyaviers<sup>80</sup>

L'observation du paysage que font ces femmes en fait la représentation de l'homme africain de l'époque qui, au cours de son quotidien, se trouve pris entre la tradition et le changement.

L'effet de la mécanisation et du développement sur l'environnement et la société est un thème déjà cher à Zola. Que l'on pense, par exemple, à *La Bête humaine*, 17ème volume de la série *Les Rougon-Macquart* publié en 1890. Il y aborde à la fois sa conception de la justice et le monde ferroviaire en s'inspirant de *Chemins de fer* (1889), œuvre de Cerbelaud et Lefèvre<sup>81</sup>. Dans *La Bête humaine*, tout ce qu'il y a de pire, c'est-à-dire de sauvage, dans l'homme et la machine, est mélangé : la machine adopte des caractéristiques humaines et possède une âme propre, mais ne cesse de s'imposer dans la vie de l'homme et de l'écraser<sup>82</sup>. D'ailleurs, une grande partie du pessimisme de Zola s'enracine dans la victoire de la mécanisation sur le travail humain.<sup>83</sup>. Ce thème est donc repris par Sembène dans *Les Bouts de bois de Dieu*, où la machine, et en particulier la locomotive et le chemin de fer, joue un rôle crucial dans le façonnement de la vie des êtres humains. Les ouvriers,

---

<sup>80</sup> *ibid*, p.372.

<sup>81</sup> WOOLLEN, G. « Zola : la machine en tous ses effets », dans *Romantisme*, 1983, n.41, p. 115-124.

<sup>82</sup> SEGINGER, G. « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », dans *Épistémocritique*, Besançon, UFC, 2011, n. 7.

<sup>83</sup> DUNCAN, P. A. « ZOLA'S MACHINE-MONSTERS », dans *Romance Notes* 3, 1962, Lexington, University of Kentucky Press, n. 2, p. 10-12.

par exemple, seront les premiers à remarquer son influence sur leur travail, puis l'ensemble de la population sera influencé par ce pouvoir. Le paysage change inévitablement avec l'arrivée de ces machines, dont les attributs s'opposent à ceux d'un environnement naturel. Alors que Zola écrivait dans le contexte de la France de la fin du XIXe siècle, Sembène écrivait dans le contexte de l'Afrique de l'Ouest coloniale et postcoloniale et utilisait la littérature comme instrument de mobilisation politique. Son objectif était d'inspirer et de motiver les travailleurs africains à lutter pour leurs droits. Nous nous apercevons du fait que Zola utilise généralement un style naturaliste, avec une narration détaillée et objective qui cherche à révéler les aspects les plus sombres de la nature humaine et de la société, tandis que Sembène adopte un style que nous pourrions qualifier d'épique, avec une narration qui met en lumière la dignité et la lutte collective de personnages tels qu'Ibrahima Bakayoko.

### 3.3 Le village

Néanmoins, la modernité avance rapidement. Rappelons que la période considérée dans cette étude est celle du Sénégal à la veille ou peu avant son indépendance du gouvernement colonial, qui était composé de fonctionnaires français et qui adhéraient donc au modèle capitaliste typiquement occidental. Les nouveaux produits importés commencent à apporter des changements progressifs aussi aux villages situés à proximité des routes. Alors qu'ils perdent peu à peu leur caractère d'origine, ces villages s'orientent vers le monde moderne, rejoignant les nouvelles villes. Mis à part quelques moments de bonheur idyllique rappelant les temps anciens, le village demeure essentiellement un lieu de déclin et d'immobilisme d'après cette perspective. La vie y est stagnante, réglementée par des traditions considérées désormais dépassées. Bien qu'un événement extraordinaire puisse temporairement le secouer, la monotonie et le manque d'excitation prévalent. Cependant, peut-être qu'il s'agit du seul endroit ayant du mal à se laisser influencer par l'adoption du modèle capitaliste. Pour ceux qui - juste comme l'auteur Sembène - souhaitent s'éloigner du système arriviste proposé dans les villes et dans les centres commerciaux, le village africain constitue sans doute un espace de soulagement, de respiration, de détoxication. Nous soulignons à nouveau la référence à un lieu typiquement habité par des africains dans le moment où, comme il

est possible de le lire aux lignes suivantes, ce serait plutôt dans les villages des Européens que cette monotonie et cette stagnation sont particulièrement ressenties :

La vie était facile au « Vatican », si facile qu'elle en devenait *monotone* et que, les enfants mis à part, les habitants avaient pris cet air renfrogné et maussade qui est la marque de l'*ennui*. [...] Toutes les maisons du « Vatican » étaient fermées, barricadées, presque en état de siège<sup>84</sup>

Le « Vatican » est le nom donné dans *Les Bouts* à un des villages européens les plus connus près de Bamako. Celle que nous venons de lire est la description qui en donne l'auteur en adoptant un point de vue d'un observateur africain : la facilité, le côté pratique, l'ordre et toute cette aisance immédiate accompagnée cependant de l'absence de l'agitation que l'on ne trouve que dans une ville commerçante, font que les habitants n'ont rien pour s'animer. Par conséquent, l'europpéen capitaliste a besoin d'un cycle continu de progrès et de consommation, il s'efforce de tirer une valeur de ce qui reste toujours tel quel, de sa propre terre telle qu'elle apparaît.

### 3.4 La ville en tant que centre industriel

La cité représente un lieu foisonnant, imprégné d'une puissance imaginative considérable. Elle se distingue par ses édifications qui incarnent le progrès, l'innovation, le dépassement, la rationalité et la liberté. La richesse de la vie citadine est alimentée par la diversité des endroits qu'elle offre. Les restaurants, les bars, les cafétérias et les hôtels encouragent l'expression, l'excitation, la liberté ou simplement l'épanouissement. Contrairement au village, la ville reste le théâtre principal des contradictions de toutes sortes. Elle se présente comme le centre névralgique, ne dissimulant pas ses marchés bruyants et ses divers aspects grossiers. C'est le lieu de rencontre pour les classes modestes de la société. L'idéologie de Sembène se manifeste clairement à travers la confrontation entre les riches et les démunis. Ces deux mondes semblent être comme des univers distincts, disparates. Les conditions de santé précaires, les déformations corporelles, le manque d'hygiène, mais aussi les divertissements, la nourriture, les moyens de transport, ainsi que les produits à la mode et innovants, se trouvent dans le même endroit et donnent à cette idée de ville une certaine allure d'enfer provocateur vers la perte. La ville se métamorphose en un vaste dépotoir. Par la suite, la pensée de Sembène se déploie pleinement dans un processus profondément dialectique<sup>85</sup>. Il est bien connu

---

<sup>84</sup> *ibid*, p.409.

<sup>85</sup> MAR, Daouda. *Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre romanesque et de la cinématographie en Afrique*, Paris, Africultures, 2009, vol. 76, n° 1, p. 184.

que les questions urbaines ont été d'une grande importance dans la pensée marxiste. Effectivement, les villes en tant que des centres de production et de travail ont été étudiées par Marx et ses disciples, particulièrement dans le système à travers lequel les structures urbaines, la division du travail et l'exploitation des ouvriers sont façonnés par l'optique capitaliste. Nous rappelons aussi que les marxistes ont contribué à analyser les processus de gentrification et de développement urbain sous le capitalisme en mettant en lumière les inégalités sociales et économiques qui en découlent pour inspirer aussi les luttes ouvrières visant à améliorer les conditions de vie en milieu urbain. À ce propos, des villes sénégalaises sont mises en avant dans l'œuvre de Sembène, notamment Dakar dans la plupart des cas et Thiès dans *Les Bouts de bois de Dieu*.

Thiès : un immense terrain vague où s'amoncellent tous les résidus de la ville, des pieux, des traverses, des roues de *locomotives*, des fûts rouillés, des bidons défoncés, des ressorts de sommiers, des plaques de tôle cabossées et lacérées puis, un peu plus loin, sur le sentier de chèvres qui mène vers Bambara, des morceaux de vieilles boîtes de conserve, des amas d'ordures, des monticules de poteries cassées, d'ustensiles de ménage, des châssis de *wagons* démantibulés, des blocs-*moteur* ensevelis sous la poussière, des carcasses de chats, de rats, de poulets, dont les charognards se disputent les rares lambeaux. Thiès était à la fois le centre de la régie des Chemins de fer et celui de la direction du *mouvement ouvrier*. Tous les habitants, quels qu'ils fussent, vivaient de la ligne, du trafic entre Koulikoro et Dakar. C'est également à Thiès que se trouvaient les ateliers de *réparation des machines*<sup>86</sup>

En réalité, Thiès se présente comme un amas de ferrailles et de déchets constitués principalement de composants de machines produites industriellement et de matériaux de rebut. Mais Thiès semble surtout pour cette raison être la capitale du mouvement ouvrier, la plaque tournante d'où partent toutes les protestations et les grèves. Vivant de l'industrie et du travail de ses ouvriers, Thiès est en fait la face cachée de la typique ville capitaliste conquérante. Ses habitants vivent du trafic qui est favorisé par l'industrie et par la ligne de chemin de fer qui y est présente, et c'est donc une ville en lien et en confrontation totale et constante avec tous ses voisins. Les gens ont besoin de la présence de ce centre car, bien qu'il soit sale et sombre, c'est précisément le seul endroit où il est possible de se procurer et de réparer les machines nécessaires à la continuité de ce cycle de consommation. L'une des caractéristiques du style narratif de Sembène émerge, par exemple, de cette description décisive et engageante de Thiès. L'écrivain décide de mettre l'accent sur un aspect particulier de cette ville, à savoir la saleté, le chaos et le trafic industriel, et il le fait avec conviction. C'est une sorte d'omniscience incomplète, où l'intériorité et l'extériorité sont constamment malléables. Il exprime son opinion avec résolution, mais il trouve toujours le temps de s'en détacher et de revenir à l'objectivité qui caractérise son style dans l'ensemble. Ce choix narratif vise à présenter un scénario qui s'inspire de la réalité et tente de la reproduire le plus fidèlement possible. L'objectivité

---

<sup>86</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p.38.



résulte quand même une construction, car c'est l'adoption d'un point de vue de la part du narrateur qui choisit de se détacher, de ne pas intervenir en imposant directement sa pensée. Pendant une grande partie de ses récits, Sembène, à la manière de naturalistes comme Zola, suit un point de vue largement objectif, c'est-à-dire qu'il n'intervient pas pour donner ses idées directement, et se concentre plutôt sur la description des environnements et de la société qu'il habite. C'est à travers la description, parfois détachée, parfois non, de son peuple que Sembène communiquera sa pensée à ses lecteurs.

### 3.5 Le marché et les boutiques

Les centres du commerce se révèlent être une excellente source d'offres de produits innovants et modernes. Cependant, la logique du marché tend à rester traditionnelle, centrée sur la variation continue de la valeur marchande au gré et à la discrétion des circonstances sociales ou même personnelles. Ainsi, s'il est possible que de nouveaux produits commerciaux soient proposés sur le marché, cela se fera toujours en s'adaptant à la méthode typique du lieu, comme on peut le lire dans un passage tiré de *Ô Pays* :

La perception des places était *journalière*, ce qui ne manquait pas de soulever la mauvaise humeur des vendeuses : donner de l'argent à une heure aussi matinale porte la guigne. L'*art de marchander* joue ici le premier rôle. *Rien n'est à prix fixe.*

Au marché, des épisodes de violence peuvent éclater, parfois même dégénérer en actes criminels. Par exemple, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, au marché de Thiès, les moments de détente sont rapidement suivis par des accès de colère et des affrontements entre les cheminots en grève et les troupes coloniales. Le marché se joint à l'usine, à la gare et aux quais dans cet acte d'héroïsme dramatique. Ces scènes contribuent à une mythologie du prolétariat, marquée par la surpopulation, la détresse et le danger. D'ailleurs, selon les mœurs et les traditions du peuple sénégalais - et pas seulement dans ce pays - il est normal de demander des prêts aux commerçants dans les boutiques, sans craindre de se disputer ou d'en venir aux mains. Malgré cela, les personnages de *Les Bouts* se rendent compte que la situation dans laquelle ils sont contraints de vivre n'est pas du tout normale par rapport à ce à quoi ils sont habitués :

Il n'y a plus d'eau et plus rien à manger dans nos maisons, les boutiquiers ne veulent plus nous faire crédit. Cette grève est l'œuvre de quelques brebis galeuses conseillées par des éléments étrangers, car une telle manière d'agir *n'est conforme ni à nos mœurs ni à nos*

*coutumes*. [...] La direction des Chemins de fer a déjà donné son accord sur certaines des revendications, le reste est du ressort de l'Assemblée nationale à Paris<sup>87</sup>.

La grève et, plus généralement, cette course à la modernisation ont bouleversé leur routine, les obligeant à se confronter aux grands patrons, puis à se tourner vers la capitale française elle-même pour obtenir des explications.

En effet, Sembène s'attache à montrer que les autochtones commencent à prendre conscience du décalage réel entre leurs pensées, leurs manières et leurs idées et celles de ceux qui tentent de les dominer et de gérer leur économie à l'époque. Ils commencent à se dire que cette crise et cette terrible famine qu'ils vivent sont peut-être justement le résultat d'une décision étrangère, qui ignore les mœurs et les besoins de la communauté sénégalaise. Pour donner un exemple, nous avons déjà mentionné l'importance de la possibilité de négocier un éventuel prix de marché ainsi que d'obtenir des prêts et de l'aide entre les membres de la communauté. Ce sont précisément quelques-unes des caractéristiques de la communauté sénégalaise qui vont à l'encontre de celles promues par une économie capitaliste individualiste proposée par les grands gouvernements de l'hexagone et du monde occidental.

### 3.6 Le peuple

Le peuple tient un rôle crucial dans les travaux de Sembène. L'engagement panafricain de cet auteur est constant tout au long de sa carrière en tant qu'écrivain et cinéaste sénégalais et il repose sur une confiance inébranlable dans les capacités du peuple. Sembène présente les pêcheurs, les paysans, les ouvriers urbains et, en général, diverses identités populaires. D'ailleurs, le peuple émerge comme une force dynamique, servant de lien entre le corps social et l'intrigue. L'écriture doit refléter l'action révolutionnaire et collective aussi comme la transformation de la société voire du pays. Ainsi, les Africains sont encouragés à s'adapter ensemble à un monde moderne où la science et la technologie progressent et où les inventions doivent être maîtrisées. Dans les espaces de marginalisation, les personnages semblent se réfugier en eux-mêmes, comme s'ils manquaient de substance pour continuer à exister. Ces environnements confinés évoquent des trous noirs qui attirent inexorablement les personnages vers leur destin funeste. Par exemple, en dehors des périodes de grève, la routine des ouvriers des *Bouts de bois de Dieu* se résume à travailler, se nourrir et fonder une famille ; ils redoutent les accidents, les maladies et le chômage. On se

---

<sup>87</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p.362.

demande si la vie des ouvriers à Thiès est préférable à celle des esclaves. À travers eux, Sembène exprime ses propres questionnements et ses aspirations.

Tous, ils désiraient ardemment vivre sans *se préoccuper du lendemain* [...]. Leur avenir et celui du peuple exigeaient d'eux chaque jour davantage. Ils aspiraient à une Afrique où ils ne vivraient plus un drame provoqué par le heurt de deux races en présence<sup>88</sup>

Les travailleurs se voient forcés à être dominés par ce souci tout européen de produire constamment, jour après jour, du lever au coucher du soleil ; c'est un cauchemar causé par le choc de deux visions de pensée et qui est à terminer le plus tôt possible.

Lorsque le *soleil se couchait*, que la journée était bien finie, les cales vomissaient de leurs entrailles cette scorie humaine. Ils marchaient à pas lourds, rompus par la *fatigue*, les échine courbées ; il émanait d'eux une odeur moite de sueur. [...] Déjà, *la journée de demain les hantait*. Ils ne connaissaient ni la jouissance du repos, ni le plaisir dominical, obsédés et *harcelés par le pain du lendemain*<sup>89</sup>

Ce passage se concentre sur la fatigue qui découle naturellement de tout ce travail sans jamais pouvoir se reposer, sans peut-être même s'arrêter pour comprendre pourquoi tout cet effort est lié au tourment de ne pas pouvoir faire face.

La vie de cultivateur n'est *pas de tout repos* : semer, sarcler, lutter, puis attendre la récolte. Mais lorsqu'on a la joie de voir son travail achevé, son champ mûrir sous ses yeux, sa semence se dresser devant soi, caressée par le vent ou couchée sous la rosée, au moment où la nuit restitue les formes à la réalité, où l'on voit au loin vers le rouge saignant de l'horizon s'élever une chaleur bleuâtre et que les oiseaux incisent l'air de leurs ailes, *on oublie alors sa fatigue* ; on regrette de n'avoir pas donné davantage de sa force, et l'orgueil et la joie vous pénètrent le cœur. Oui la vie, cette vie de laboureur, est une belle vie. « Ô mon pays, mon beau peuple ! », chantait Oumar en foulant le sol<sup>90</sup>

Bien que la première partie de ce paragraphe commence toujours en marquant la générale absence d'un vrai repos pour la vie d'un travailleur dans ce contexte, la narration rejoint vers la fin une mise en lumière des bienfaits apportés par la présence de la nature après toute cette fatigue. Dans ce cas - et nous l'analyserons successivement - c'est comme si la nature, une complice, intervient pour soulager l'homme de cet effort.

*Les ouvriers s'éveillèrent de bonne heure, ce matin-là. [...] Peu à peu, les timbres des bicyclettes et les moteurs des motos les arrachaient à leur torpeur, mais ils parlaient peu. Même les jeunes, d'habitude exubérants et bavards, se taiseaient et les rires étaient des rires forcés. Personne n'osait poser la question qui leur brûlait les lèvres : « Que penses-tu de la grève ? »*<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 51.

<sup>89</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 130-131.

<sup>90</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 161.

<sup>91</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 39.

En lisant la question à la fin de ce paragraphe nous comprenons son importance pour l'intrigue général des *Bouts*, étant-il un récit qui se déroule autour des conséquences de la grève des cheminots. Bien que fondamentales particulièrement à partir de cet aspect, il serait aussi possible de considérer ces lignes en tant que preuves emblématiques de la rencontre quotidienne avec la machine qui caractérise la vie des personnages.

Qu'attendons-nous de ces êtres *incapables de réagir* devant le *progrès*, qui se disent navigateurs et ignorent jusqu'au fonctionnement des *machines modernes* ?<sup>92</sup>

Diaw Falla fils aura trois ans bientôt. Que sera son avenir ? Voilà ce que *je voudrais pour toi*, mon enfant, du fait que je n'en jouirai plus : le *soleil*, le printemps, des champs remplis de fleurs, des oiseaux qui te réveilleront par leur gazouillement, des arbres, la *nature*<sup>93</sup>

Sembène remarque la tendance de son peuple à ne pas s'adapter au progrès. Les africains restent immobiles, ou parfois certains d'entre eux protestent, d'autres décident simplement de s'éloigner. Le fait est qu'ils détestent les effets négatifs de ce progrès car la façon dont ils s'étaient habitués à voir leur pays était en harmonie avec la nature et, malgré tout, il reste tout ce qu'ils souhaitent. Ce n'est donc pas un hasard si la mère de Diaw souhaite que son fils vive dans un monde aux paysages naturels, ensoleillés, chauds, luxuriants et colorés, et non dans un gratte-ciel moderne entouré de béton gris et de magasins.

« Pourquoi, heureuse enfant,  
Pourquoi *quitter notre doux pays*  
Pour ces villes trop peuplées,  
Pour récolter la souffrance,  
Confier ton corps à des nervis,  
Faire de grands adieux à *nos chers baobabs* ?  
Toi, ici à moitié vêtue,  
Là-bas frissonnante sous la neige,  
Comme ils te manqueront nos tam-tams,  
Nos rires francs,  
Et si le corset sans pitié emprisonnait tes flancs  
Il te faudrait mendier ton dîner  
En *vendant le parfum de ta chair*,  
L'œil rêveur, suivant dans le sale temps  
Les épais fantômes d'arbres absents. »<sup>94</sup>

Comme nous l'avons déjà expliqué, l'un des choix des jeunes Africains est de partir, de s'éloigner, d'émigrer. Ce qu'ils ne savent pas, en revanche, c'est que la chance ne leur sourit pas toujours et que leur destin leur est totalement inconnu. Quoi de mieux pour démontrer ce concept que de reprendre, une fois de plus, les mots de la douce maman du Docker noir. Récitant ce qui est

---

<sup>92</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 28.

<sup>93</sup> *ibid*, p. 207.

<sup>94</sup> *ibid*, p.193.

rapporté dans le livre comme des vers poétiques, elle aborde des thèmes tels que les malheurs de ceux qui émigrent vers une terre qui n'est pas prête à les accueillir. Suscitant chez son fils la nostalgie d'un pays chaud et ensoleillé dans l'espoir de le convaincre d'y retourner, la poésie de cette mère met également en exergue la nécessité de gagner de l'argent. En effet, le cas extrême et méprisable de devoir souvent vendre « le parfum de ta chair » est mentionné comme périphrase pour désigner le fait de devoir offrir tout ce que l'on a - son corps, la prostitution. Parmi les pages écrites par Sembène, nous retrouvons donc cette forme d'expression intéressante qu'est la poésie. La particularité de ce choix réside dans le fait que dans la littérature sénégalaise l'oralité a toujours renforcé le sentiment d'identité et de communauté parmi les Sénégalais<sup>95</sup> ; les contes, les chants, les poèmes et les récits oraux unissent les gens autour d'une histoire et d'une culture commune. L'idée de Sembène dans son œuvre serait donc de permettre au personnage de la mère de Diaw d'insérer - à travers son poème récité - sa propre histoire de vie qui sans doute correspond à celle de tant d'autres jeunes Africains qui abandonnent leur patrie aussi comme leurs paysages bien-aimés (« nos chers baobabs ») pour mettre leur vie et leur dignité en danger.

Quoi qu'il en soit, cette nécessité fondamentale de travailler pour gagner sa vie et éviter les dettes est proposé à nouveau dans *Ô Pays*, où le paysan Oumar et tous ses concitoyens se retrouvent chaque année à devoir compter avec le destin divin pour espérer une récolte fructueuse et, entre-temps, risquer la famine et la pauvreté absolue.

Ce qui reste et ce qui compte vraiment pour Sembène dans toute cette lutte entre paysage naturel et développement économique, c'est la force populaire. « Mais que pouvaient quelques chéchias devant ce grand *fleuve* qui roulait vers la *mer* ?<sup>96</sup> » se demande le narrateur avec une métaphore qui s'inspire de la nature pour désigner la grandeur de ce peuple. Ici, il s'agit plus précisément de la masse des grévistes arrivant au but et à l'objectif souhaités, à la fin des *Bouts*. Mais il va sans dire que ce concept peut être adapté plus généralement à la logique de pensée de Sembène. La force du peuple qui, dans les œuvres de Sembène, n'a aucun mal à se faire entendre et à faire du bruit à travers les « piétinements des sandales, martèlement des talons, grelots des bicyclettes, grincements des essieux de charrettes, cris, appels, chants, plaintes des éclopés, bégaiements des mendiants, coups de sifflet <sup>97</sup> ». La force du peuple, qui est la seule arme pour combattre la vision

---

<sup>95</sup> *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947) est un excellent exemple de la manière dont les récits oraux ont été transcrits et préservés de la période précoloniale à celle postcoloniale. Un exemple ultérieur seraient *Kaidara* d'Amadou Hampâté Bâ (1969) et *Négritude et Négrologues* de Cheikh Anta Diop (1972).

<sup>96</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 340.

<sup>97</sup> *ibid*, p.353.

individualiste et capitaliste, qui aliène les vrais besoins d'un peuple lequel rêve de continuer à vivre en harmonie avec sa nature, sa terre et son paysage traditionnel.

## 4. Le paysage perçu et vécu

Le roman *Les Bouts de Bois de Dieu* se déroule entièrement dans le territoire africain du Sénégal, entre la ville de Dakar, et les villages de Thiès et de Bamako. Par contre, dans *Le Docker noir* le lecteur est plongé dans le monde européen avec des événements qui se déroulent principalement dans la ville française de Marseille. C'est dans *Ô pays, ô mon beau peuple !* qu'on revient en Afrique mais avec aussi des passages concernant le voyage qui permettent la continuité d'une connexion avec le territoire européen. Dans l'ensemble de ces endroits, l'auteur a adapté la narration à son regard qui est lié à ses origines modestes de paysan casamançais qui, juste comme beaucoup d'autres pairs, était émigré en Europe. Dans cette optique, la première partie de ce mémoire se concentrera sur la perception voire sur la conception du paysage de la part de ceux qui y ont vécu depuis leur naissance et qui le considèrent comme partie intégrante de leurs origines. Nous pouvons donc se référer à un œil d'autochtone qui, comme celui propre à l'auteur, participe ou a participé à la vie quotidienne dans sa terre de naissance et a connu le changement en fonction de ce point de départ.

### 4.1 L'importance du lien avec la terre

Dans les cultures africaines subsahariennes, qui ont une expression privilégiée dans la littérature (mais aussi dans le cinéma et dans l'art), la terre a une centralité inéluctable : ce n'est pas la terre qui appartient à l'homme, sous forme de possession ou de propriété, mais c'est l'homme qui appartient à la terre. Raconter l'Afrique signifie se charger d'une géographie matérielle et symbolique, concrète et imaginaire, qui ne peut se soustraire au lien par lequel l'homme appartient à la terre et lui doit en tout cas quelque chose. D'après cette culture, la terre est un bien commun ; elle pose des questions et offre des réponses, elle nourrit et elle châtie, elle est partout un lieu d'expérience du monde qui, en rencontrant une pensée, assure soutien et possibilités. Et la littérature africaine essaie de raconter cela aussi.<sup>98</sup>

Grâce à son talent pour l'observation visuelle, Sembène parvient à dépeindre de manière saisissante la réalité qui l'entoure, révélant les multiples facettes de la vie urbaine<sup>99</sup>. Son œuvre s'ancre dans une approche fidèle aux faits observés, à une étude minutieuse de la nature humaine.

---

<sup>98</sup> GAFFURI, Luigi. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018.

<sup>99</sup> MBARGA, Christian. *Le Mandat ou Ibrahima Dieng. Pour une lecture naturaliste d'une oeuvre mineure de Ousmane Sembène*, 2019. Article disponible en ligne. URL : <http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v26/Mbarga.pdf> (page consultée le 5 Novembre 2023).

Par exemple, dans *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène explore ce qui était autrefois le domaine privilégié du naturalisme : la rue, les gens, la vie quotidienne d'une société en mutation. C'est pour cette raison qu'il est intéressant de mettre en lumière le fait que ce roman a été souvent comparé à ceux d'Émile Zola, en particulier *Germinal* des *Rougon-Macquart*<sup>100</sup>. Dans ce cadre, il résulterait légitime d'expliquer que la théorie propre à Zola la plus proche de ce contexte serait celle dite « de l'écran réaliste », c'est-à-dire que la métaphore de la fenêtre artistique la plus appropriée est celle où l'on y applique un écran à travers lequel l'auteur observe la création et en représente la réalité en mettant en évidence le quotidien le plus sombre et le plus nu. Avec une telle conception, Sembène n'a aucun scrupule à situer les récits sur la rue et dans les maisons populaires en observant les transformations sociales en cours dans le quotidien. John Erickson<sup>101</sup> souligne que Sembène adopte le modèle naturaliste de Zola dans sa représentation des foules et des cheminots en grève : « Nous ressentons la puissance de Zola dans les scènes de foule et la détresse des cheminots en grève ». Selon Jean-Pierre Gourdeau<sup>102</sup>, ces deux romans puisent dans la tradition universelle de la littérature engagée au service des opprimés. Ainsi, le thème du soutien aux opprimés, présent en filigrane dans de nombreuses œuvres littéraires mondiales, se retrouve également chez Sembène. Même si à côté de l'évocation des drames, Sembène chante la beauté des paysages et la clémence du climat en des pages très lyriques, sa vision comporte toujours une valeur psychologique, sociale, politique, historique et philosophique. L'évocation malicieuse de la faune et de la flore leur confère un pouvoir symbolique. Donc plus que d'objectivité descriptive, en réalité Sembène fait preuve de vérité psychologique. Comment le verrons plus tard, chez Sembène l'espace utopique est bien présent, mais il ne domine pas. Les lieux, ruraux ou urbains, sont surtout à l'origine d'une satire. Les évocations, les descriptions, les récits ont une résonance sociale, morale. Il cherche à unifier le lien de l'africain avec sa terre expliquée par Senghor ensemble avec une touche naturaliste inspiré par Zola. Dans sa quête de réalisme, Sembène examine de manière méthodique tout ce qu'il considère comme corrompu, décevant et nuisible, tout en cherchant à être fidèle à la réalité. Le lecteur aura l'impression d'un sociologue sénégalais qui présente le produit de ses observations avec en même temps la capacité de montrer l'effet du réel<sup>103</sup>. Il est donc indéniable que l'influence

---

<sup>100</sup>MOHAMADOU, K., *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.

<sup>101</sup> ERICKSON, J.D., *Nommo. African Fiction in French South of the Sahara*, York, French Literature Publishing Co, 1979.

<sup>102</sup> GOURDEAU, J.P., *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Bordas, 1984.

<sup>103</sup> MAR, D. *Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre romanesque et de la cinématographie en Afrique*, Paris, Africultures, 2009, vol. 76, n° 1, p. 173-191.



d'Émile Zola, figure de proue du mouvement naturaliste, s'étend à la littérature de tous les continents, y compris dans l'œuvre d'Ousmane Sembène, où l'empreinte du naturalisme est perceptible ; cette remarque nous aide sans doute à élargir la compréhension du style adopté par l'auteur.

## 4.2 Lieux d'observation

Étant donné que le paysage est également le fruit d'une création personnelle, de perspectives renouvelées par une subjectivité innovante, propre à chaque auteur, nous tenons compte du fait que l'auteur considéré dans ce travail est originaire de l'Afrique subsaharienne, une partie du monde où la conception du paysage se distingue de façon particulière. À cet égard, nous rappelons les propos de L. S. Senghor, selon lequel c'est l'environnement africain qui a donné aux Nègro-Africains une connexion extraordinaire. Selon lui, le « Nègre » est intrinsèquement lié à la nature. Il est un être des espaces ouverts, vivant de la terre<sup>104</sup>. À partir de cette notion, nous analyserons dans les pages suivantes des extraits des romans de Sembène où le regard de l'espace de la part de l'auteur est adapté à plusieurs milieux tels que le village, la ville, les quartiers ou les groupes de personnes qui y résident quotidiennement.

## 4.3 La nature complice

Dans les paragraphes suivants, nous verrons comment la présence et l'action des phénomènes naturels et des éléments tels que l'eau, le vent, la lumière et la chaleur du soleil, la terre, les nuages et les plantes influencent et accompagnent la vie des habitants du territoire sénégalais. Le fait le plus remarquable c'est le rapport de complicité qui s'établit entre la nature et les autochtones en ce qui concerne leurs actions et leurs émotions. Ceux-ci sont désormais habitués à l'action immensément dérangeante et destructrice de cette nature à eux complice et ils se réjouissent plutôt de son inclination à les accompagner sur leur chemin jour par jour.

Il serait donc curieux de se demander le sens du mot complice, aussi bien en général qu'en relation avec le cas spécifique. À ce propos, le mot complicité coïncide dans notre contexte d'intérêt

---

<sup>104</sup> SENGHOR, L.S., « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », dans *Liberté 1*, p. 259.

avec de l'entente profonde et spontanée entre personnes<sup>105</sup> et il est synonyme d'accord et de connivence. À ce stade, l'adjectif « complice » se réfère à quelqu'un (mais aussi à quelque chose) qui favorise le compliment d'une autre. Le dictionnaire Le Robert donne un excellent exemple à cet égard, à savoir : « Le silence, la nuit semblaient complices ». Et déjà, nous pouvons trouver beaucoup d'éléments qui intéressent l'idée d'une nature complice de l'homme. D'abord, arrêtons-nous sur l'idée que le rapport de complicité est entendu entre les personnes ; la nature sembénienne est donc présente, elle assume le rôle d'une présence dont la valeur est superposable à celle d'une présence humaine. Ensuite, en ce qui concerne l'exemple fourni par le dictionnaire - qui semble justement fait exprès pour être adapté à ces textes - on parle déjà de deux éléments naturels, à savoir le silence et la nuit. Le rôle de la nuit est donc accompagné de celui du silence et, comme deux collègues, ils cohabitent dans le même contexte. Et il est semblable à ce qui se passe entre l'homme et la nature en feuilletant les pages des romans de Sembène ; nous verrons par exemple comment les conditions du ciel semblent s'engager à refléter l'état d'esprit des personnages, tant dans les moments difficiles que dans ceux de joie et d'insouciance.

#### 4.4 Les nuages

En Afrique de l'Ouest, où le climat est tropical, les nuages constituent à la fois un élément de perturbation parce qu'elles entravent la lumière du soleil, et de bonnes aides pour rafraîchir la température. Cependant, Sembène souligne surtout qu'ils étouffent le paysage et, par conséquent, la bonne humeur des paysans. Dans les deux cas qui suivent sera montré comment l'homme espère l'absence totale des nuages pour pouvoir dire qu'il vit dans un état météorologique parfait, ce qui augmentera sa bonne humeur. Nous verrons donc comment la nature africaine s'engage à réaliser ses désirs :

Par contre, le bonheur des cheminots qui se reposent, est reflété par le *paysage complice* : le « ciel n'avait plus un nuage »<sup>106</sup>

Il s'agit d'un passage fondamental pour la compréhension du chapitre parce qu'ici la nature se révèle un bon allié des hommes en s'engageant à rendre le ciel clair pour améliorer encore leur humeur heureuse. Ce concept de « paysage complice » s'insère dans l'idée de l'harmonie avec la nature et l'environnement qui caractérise la sensibilité de l'africain. Que l'humeur de l'homme soit

---

<sup>105</sup> *Le Robert* [en ligne]. Paris, Éditions Le Robert. Consulté le 21/04/2024. Disponible en ligne. URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/complicite>.

<sup>106</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 126.

bonne ou mauvaise, qu'il soit à l'aise ou en difficulté, c'est comme si le paysage qui l'entoure était prêt à lui serrer la main ou à lui donner une tape sur l'épaule. Nous le retrouverons aussi dans l'extrait suivant :

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 ; au-dessus des toits, des arbres, des montagnes, il n'y avait plus qu'un immense vide bleu<sup>107</sup>

Encore une fois, la joie des hommes (ici, les grévistes) est favorisée par le climat. Pour être encore plus heureux, ils souhaitent un ciel complètement sans nuages (un « vide bleu »). Cependant, cette fois l'action de la nature est exprimée implicitement par la volonté de Dieu (« Dieu lui-même s'était mis de la partie »).

Au niveau météorologique, les nuages jouent un rôle essentiel car ils nous renseignent sur le type et la gravité du phénomène atmosphérique en cours ou à venir. Par exemple, les nuages sont terriblement noirs quand il s'agit d'un ouragan à venir :

Le vent qu'elle avait annoncé au matin de ce jour s'était levé; dans le ciel il faisait courir de gros nuages noirs dont les ombres en passant sur la route effrayaient les marcheuses; à terre il soulevait des ondes de poussière dans lesquelles dansaient des brindilles et des feuilles, sèches<sup>108</sup>.

Ces « nuages noirs » sont aussi gênants que le vent qui les accompagne ; même si dans ce passage il fait danser les feuilles qu'il soulève, de la lecture du livre nous découvrirons ensuite qu'en suivra un violent ouragan. Contrairement au soleil, qui donne la lumière et les couleurs au paysage, les nuages, bien qu'ils bloquent le rayonnement du soleil permettant le refroidissement de l'air, sont les principaux complices de l'obscurcissement du paysage :

Un nuage ténébreux assombrit le levant et s'étendit au-dessus de la ville. Il envahit progressivement le ciel et rejoignit le disque rouge que formait le soleil. Les cases reprirent leur vraie teinte de terre grise et, bientôt, tout fut noyé de pénombre.

À cause d'un « nuage ténébreux » les éléments du paysage s'obscurcissent soudainement (« Les cases reprirent leur vraie teinte de terre grise ») en se « noyant » dans une triste pénombre.

## 4.5 Les plantes

La nature sembénienne est constituée surtout par les plantes. Elles sont tout à fait partie intégrante du paysage, avec leurs couleurs et leur majesté, elles en sont le poumon qui garantit l'oxygène. Les habitants suggèrent aussi de savoir les reconnaître afin de pouvoir aussi en faire un usage thérapeutique. Elles sont tellement précieuses et dangereuses en même temps : si d'un côté

---

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 134-135.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 335.

l'homme cherche à les exploiter, d'un autre côté il a souvent du mal à les contrôler ou à résister à la puissance qu'ils exercent, comme nous le verrons dans les exemples suivants :

Après un long détour, le paysage, comme par enchantement, tourna au vert foncé. Une armée de palmiers nains défilait<sup>109</sup>

Peu à peu la nature changea de couleur ; du vert foncé elle passa au grisâtre. Les nuages s'accrochaient, restant longtemps à la même place. Les nuits devenaient longues pour les paysans<sup>110</sup>

Le premier cas est précisément un témoignage de ce qui a été dit jusqu'à présent, en particulier en ce qui concerne le charme et la magie qui transmet le paysage avec ses transformations, ses couleurs (« vert foncé ») et les plantes luxuriantes qui le composent (« Une armée de palmiers nains »). Dans le deuxième extrait, la couleur de la nature est énoncée et encore une fois émerge le vert foncé, mais en ce cas se réfère à la disparition due à la transition de la saison sèche vers la saison humide, où les nuages recouvrent le ciel et la lumière va diminuer : ce phénomène comporte le raccourcissement des heures de lumière chez les habitants.

Comme nous l'avons déjà expliqué, parfois les plantes sont difficiles à dominer, leur pouvoir semble être tellement immense qu'elles deviennent dangereuses voire maléfiques, comme dans le passage suivant, où des femmes grévistes se retrouvent obligées de traverser une forêt de genévriers :

En passant devant un bosquet de cades squelettiques d'où s'éleva un vol de vautours, quelques-unes se rassemblèrent, prises de peur, et celles qui suivaient le sentier regagnèrent la route. Ces arbres et ces oiseaux qui, dans les vieilles légendes, incarnaient l'esprit du mal, n'allaient-ils pas leur porter malheur ?<sup>111</sup>

Ici, les cades (un type de genévrier) constituent une ambiance spectrale à laquelle s'ajoutent les vautours : ces deux éléments provoquent de la terreur (« se rassemblèrent, prises de peur ») de la part des personnages car ils sont un symbole de la négativité (« incarnaient l'esprit du mal » et « porter malheur »). Dans d'autres contextes, les indigènes sont capables de dominer les plantes :

Superstitieuse, la vieille veillait et, chaque fois qu'il y avait du soleil, elles sortaient ensemble dans la forêt. Elle enseignait à la Blanche les mille et une recettes de son savoir ; c'est ainsi qu'Isabelle apprit à connaître les secrets des plantes, les feuilles pour les maux de reins, les herbes pour les maux de ventre, à reconnaître les traces d'un caméléon sur un fruit, les sillages laissés par les serpents, une sente abandonnée par les fourmis<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 140.

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 161

<sup>111</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 324-325

<sup>112</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 224.

La mère de Oumar montre à sa belle-fille française comment reconnaître certaines plantes et herbes dont les feuilles sont utiles pour soigner certaines maladies (« Isabelle apprit à connaître les secrets des plantes, les feuilles pour les maux de reins, les herbes pour les maux de ventre »). Dominer les plantes signifie aussi n'en avoir pas peur et s'y installer sans crainte, comme le font des enfants de Thiès avec un vieux baobab, devenu leur « demeure secrète » :

À la sortie de NGinth, le faubourg le plus peuplé de Thies, au bord d'un sentier qui mène vers les champs, se dresse le plus vieux baobab de la région. Son tronc large et trapu est complètement creux, ses branches sans feuilles lui donnent l'aspect d'une immense vieille qui agiterait les bras. Personne ne connaît son âge. Dès que les apprentis l'eurent découvert, ils se sentirent chez eux. Ils déblayèrent l'intérieur du tronc et en firent leur demeure secrète<sup>113</sup>

Tous les habitants, y compris les enfants, se sentent à l'aise (« ils se sentirent chez eux ») en contact étroit avec la nature. Ils donnent une identité et un rôle à chacun des éléments qui la composent. La nature décrite par Sembène est une présence réelle et non négligeable dans le récit. Même, dans ce cas, le baobab est comparé par une métaphore à une vieille femme qui agite les bras et dont personne ne connaît l'âge.

#### 4.6 Le soleil

Malgré ses manifestations parfois spectaculaires, le soleil est le symbole de la vie. Plus précisément, le lever et le coucher du soleil et sa trajectoire dans le ciel chaque jour suggèrent le cycle vital. Sa chaleur, surtout dans les zones qui sont plus proches à l'équateur, est presque insupportable et sa lumière est parfois accablante. Le soleil est donc une force naturelle qui échappe à notre contrôle, cependant il illumine également le monde qui nous entoure.

Mais revenons un instant sur *Le Docker noir*, parce que dans un passage tiré de la dernière partie de l'histoire, où le personnage principal se retrouve seul à réfléchir sur son destin en tant que condamné et il cueille aussi cette occasion pour rêver de sa terre d'origine, l'Afrique :

L'Afrique ne m'est pas venue une seule fois en mémoire, et voilà qu'elle m'apparaît à présent dans toute sa beauté, inondée d'air et de soleil, et il m'est impossible de penser à autre chose<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 262.

<sup>114</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 213.

Sa terre lui apparaît comme une sorte de paradis de grande beauté qui est inondé de soleil. D'ici un premier exemple d'importance accordée à cet élément de la nature qui caractérise le paysage africain. Pour poursuivre avec ce discours, nous remarquerons au passage suivant l'impact fort du soleil et au niveau physique sur la terre et au niveau moral en tant qu'influenceur des émotions des humains :

Comme la terre se durcit sous le soleil de la saison sèche, le cœur lui aussi devient dur sous les rayons du malheur<sup>115</sup>

Mais le soleil est connu chez les autochtones aussi comme élément de la nature qui permet de donner de la lumière, de montrer la vivacité des couleurs dont - par exemple - sont constitués leurs vêtements de manière à permettre à eux aussi de donner vivacité à l'ambiance (« Les couleurs des pagnes, des camisoles, des mouchoirs de tête, enrichissaient le paysage »). De plus, il est essentiel de souligner la force agressive du soleil dans le passage qui suit (« Il tapait dur dans leur dos ») - un aspect qui sera repris aux paragraphes suivants - ainsi comme l'attitude des femmes autochtones à en s'accoutumer (« Elles le connaissaient bien. Il était du pays, le soleil » ; « Elles avaient aménagé des petits abris contre le soleil ») :

Maintenant le jour était venu. [...] Les couleurs des pagnes, des camisoles, des mouchoirs de tête, enrichissaient le paysage. [...] Le soleil était derrière elles, il tapait dur dans leur dos au fur et à mesure qu'il montait de l'horizon, mais elles ne faisaient pas attention à lui, elles le connaissaient bien. Il était du pays, le soleil. À l'aide de pagnes et de camisoles accrochés à des branches, elles avaient aménagé des petits abris contre le soleil<sup>116</sup>

Encore, en utilisant la figure de style de la synecdoque, l'auteur cite une histoire où le soleil représente le jour en soi-même en disant que, même si les journées dominées par le soleil passent (« Pendant des soleils et des soleils »), la bataille de Goumba ne s'arrêta pas (« Le combat dura ») :

C'était la Légende de Goumba N'Diaye, la vieille complainte de Maïmouna l'aveugle :  
Pendant des soleils et des soleils,  
Le combat dura.  
Goumba, sans haine, transperçait ses ennemis,  
Il était tout de sang couvert.  
Mais heureux est celui qui combat sans haine.  
Marseille, octobre 1957-février 1959<sup>117</sup>

Nous constatons donc à travers un autre exemple comment le soleil et sa puissance soient bien connues de la part des africains mais cela n'exclut pas qu'il est aussi reconnu en tant qu'élément

---

<sup>115</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 375.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 325.

<sup>117</sup> *Ibid*, p. 412.

dangereux à cause de sa violente action expliqué aux passages suivants comme « impitoyable », « sans merci » d'un soleil qui coupe la vue (« le soleil était déjà accablant » ; « Accablée de chaleur » ; « Rendait la vue trouble ») et qui, obstiné, « s'acharnait sur tous les endroits où la peau était nue » déjà très tôt et assez vite (« neuf heures du matin »).

Il n'y avait plus de temps pour bavarder ou gémir. Bien qu'il ne fut que neuf heures du matin, le soleil était déjà *accablant*<sup>118</sup>

*Impitoyable*, le soleil *s'acharnait* sur tous les endroits où la peau était nue : les visages, les nuques, les bras, les jambes. La réverbération qui montait du sable blanc rendait la vue trouble et, sur le terrain vague voisin où l'on allait se soulager le soir, [...] des tessons de bouteilles, des morceaux de verre, des boîtes de conserve, des culs de bols émaillés reflétaient les *rayons sans merci* [...] *Accablée* de chaleur, N'Deye Touti ne répondit pas [...] <sup>119</sup>

Le soleil est un autre des éléments fondamentaux de la littérature africaine, sa force invincible devant laquelle tout le monde est obligé de s'incliner, sa lumière et sa chaleur capables de conditionner le destin d'une vie<sup>120</sup>. Dans le cas de Sembène, nos héros sénégalais sont en effet confrontés à la chaleur hallucinante du soleil, mais c'est précisément ce lien particulier avec leur terre et les éléments de la nature qui l'habitent qui conduit finalement à cette sorte de condescendance humaine à l'égard du paysage et, dans cet exemple, du soleil.

## 4.7 La terre

Nous répéterons encore et encore que la terre a un rôle important pour l'indigène africain. L'attachement à elle augmente de plus en plus avec le temps, mais il est toujours inné dans le sang noir. Dans les lignes qui suivent, nous considérerons quelques exemples qui montrent un tel attachement.

Ils prenaient une poignée de *terre* fumante, la pétrissaient dans leurs doigts, la portaient contre leur visage, car elle leur semblait avoir la tiédeur et la douceur d'une joue de vierge<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>119</sup> *Ibid*, p. 91-93.

<sup>120</sup> La référence à *L'Étranger* d'Albert Camus (1942) est bien évidente ici. Ce serait l'éblouissement aveuglant du soleil qui, dans ce roman, crée les circonstances dans lesquelles le protagoniste tue un autre personnage.

<sup>121</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 239.

Il prit une poignée de *terre*, elle était humide et noire, il la goûta. Est-elle sucrée ? demanda une voix. C'était Pierre qui arrivait. - Je n'ai rien goûté de plus délicieux ; elle garde toujours sa saveur<sup>122</sup>.

En lisant ces deux passages, nous comprenons que l'action de prendre et de savourer une poignée de terre est un geste commun qui symbolise effectivement une liaison forte et sans réserve. Comment le montre la question de moquerie de la part de Pierre - qui est européen - dans le deuxième passage, manger de la terre est tout sauf normal pour un étranger qui ne développe pas une telle relation avec le sol et qui se limitera à se gausser. La terre donc, dans sa douceur et dans son humidité, est presque adoré par Oumar Faye lequel - dans le passage qui confère le nom au roman entier - avoue aimer son peuple tout en marchant sur le sol qu'il travaille chaque jour :

« Ô mon pays, mon beau peuple ! », chantait Oumar en foulant le sol <sup>123</sup>

Lui, il n'hésite pas à chanter l'amour pour son peuple et pour sa terre d'origine. Même si ses gens le méprisent et l'excluent pour ses choix, même s'ils parviennent à planifier son homicide. En effet, les lecteurs qui ont terminé entièrement ce roman découvrent la mort brutale du protagoniste :

Oumar Faye, lui, était bien mort et gisait dans la *terre*. Mais les bras criminels qui l'avaient abattu s'étaient leurrés. Ce n'était pas la tombe qui était sa demeure, c'était le cœur de tous les hommes et de toutes les femmes. Il était présent le soir autour du feu et le jour dans les rizières ; lorsqu'un enfant pleurait, sa mère lui racontait l'histoire de ce jeune homme qui parlait à la terre et, sous l'arbre de palabre, on honorait sa mémoire<sup>124</sup>

Malgré cela, il ne cessera jamais de veiller sur son peuple et sur la nature, sur son territoire (et nous soulignons ici l'expression-clé : « la terre, cette terre, sa terre »), le même qu'il parcourait sans arrêt et avec si tant de dévotion que les gens parvenaient à le croire un déséquilibré (« se demandaient si le fils du pêcheur n'était pas devenu fou ») :

Le jeune homme continuait ses longues randonnées à travers la savane. Toujours pieds nus, il marchait en attaquant la terre de toute la surface plantaire. Il avait repéré tous les arbres autour de la Palmeraie. Les nomades avoisinants se demandaient si le fils du pêcheur n'était pas devenu *fou*. Ses courses dans la savane étonnaient. On racontait l'avoir surpris plus d'une fois en train de parler seul. Mais lui se saoulait de nature et n'en était jamais repu. Ses yeux avaient vu le jour dans ce pays ; il se savait pétri de cette glèbe qui était sienne. Sa peau était imprégnée de sa saveur. Depuis son enfance, il s'était frotté à elle de la tête aux pieds. Ah, qu'il aimait *la terre, cette terre, sa terre*<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>123</sup> *ibid*, p. 161.

<sup>124</sup> *ibid*, p. 252.

<sup>125</sup> *ibid*, p. 99.



Oumar marche et court sur le sol « Toujours pieds nus ». Maintenant, cette action marque de façon encore plus effective cette importance donnée au contact avec la terre. La même habitude semble être adoptée par sa mère, qui, à la stupéfaction de sa belle-fille française Isabelle, décide d'aller chercher le cadavre de son fils en courant pieds nus sur la brousse, sans se soucier du tout de porter des chaussures. C'est comme si quand la nature appelle, il n'y a pas de places pour des frivolités superficielles qui font obstacle à un contact direct avec la terre :

Mais elle *refusa les chaussures*. Le cœur serré, la jeune femme la vit s'orienter vers le *marigot*, la lampe-tempête à la main.

Les écrivains africains manifestent généralement davantage leur lien avec la Terre et le territoire (*Land*) plutôt que d'adopter une perspective esthétique détachée vis-à-vis du paysage (*Landscape*)<sup>126</sup>. Ce concept est bien rendu par Sembène dans ce passage qui est crucial pour le déroulement du roman *Ô Pays* ; la femme qui décide de suivre ses instincts et qui court à travers la nature caractéristique (le marigot) est emblématique de l'idée que nous voudrions communiquer avec ce travail de thèse. Le besoin de contact direct avec la terre natale est une évidence pour la culture sénégalaise décrite par Sembène, qui s'attache donc à mettre en valeur à la fois le paysage naturel et le lien qui s'établit entre lui et sa communauté d'origine.

## 4.8 L'eau

Les espaces aquatiques interrompent souvent l'homogénéité du paysage. Mais plutôt que les fleuves ou les lacs, c'est la mer qui participe aux drames vécus par les personnages. Par exemple, la mer est le témoin du désespoir qui mine Yaye Salimata dont le fils est en prison en France (*Le Docker noir*<sup>127</sup>) :

Elle accompagnait de ses yeux décolorés « la fumée des eaux » qui allait au pays des toubabs. Tout son désir était de rejoindre son fils empri sonné à cet endroit. Elle était mère de cinq enfants ; l'ainée vivait au Cayor avec son mari; le cadet l'avait un jour quittée pour l'Europe; elle vivait avec le reste de sa famille à Yoff, où elle avait vu tant de bateaux passer, qu'à la longue, ils ne l'intéressaient plus.

Donc si la mer Méditerranée reste encore aujourd'hui une grande source de désespoir et de souffrances, il est peut-être intéressant de montrer comment, au contraire, dans *Ô Pays, mon beau peuple* ! ce sont les petites sources d'eau, comme les lacs, les fleuves ou les ruisseaux, qui se

---

<sup>126</sup> COLLOT, M. « Le paysage africain : ancestral ou colonial ? », *Études littéraires africaines*, Paris, APELA, 2015, n°39, p. 18.

<sup>127</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 12.

révèlent être des facteurs déterminants pour passer des moments agréables et inoubliables : nous nous référons par exemple au passage où les deux amoureux, Isabelle et Oumar, se baignent dans le ruisseau du village et rient ensemble avec joie :

Ils y allèrent *gaiement* et là, le ruisseau se montrait plus large et plus propre. Un tronc à demi incliné leur servit de plongeur. Les nénuphars peuplaient la surface de l'eau ; des arbustes donnaient un air d'intimité à cette *piscine improvisée* ; les poissons-grenouilles, surpris dans leur somnolence, fuyaient. Eux, *sans se soucier* du temps qui passait, dans leur complète nudité, plongeaient, replongeaient *en riant* dans l'eau claire<sup>128</sup>

Oumar a proposé à Isabelle de se déplacer à un endroit du ruisseau de la ville où il était possible de profiter davantage d'un bain ensemble. Du début à la fin de l'extrait, des mots comme « gaiement » et « sans se soucier...en riant » confirment que même cette simple source d'eau - précisément définie « piscine improvisée » - dominée par la nature aquatique constitue une source de joie et de plaisir énorme pour les personnages en question.

#### 4.9 L'ouragan

Néanmoins, l'eau peut aussi venir du ciel, comme par exemple dans le cas de l'ouragan qui se présente comme un phénomène impressionnant ; le lecteur assiste à « l'orchestration [d'une] tourmente » qui fait trembler la terre dans *Ô Pays, mon beau peuple* !<sup>129</sup> et emporte tout sur son passage. Cette nature qui meurtrit l'homme réagit, pour ainsi dire, devant les passions humaines.

Une déflagration secoua les demeures, *la terre en trembla*. Comme les années précédentes, l'*ouragan* était là<sup>130</sup>.

Enfin, dans ce passage des *Bouts de bois de Dieu*, la force du tourbillon qui caractérise la venue de l'ouragan est bien décrite : en effet, la poussière s'élève très haut, les arbres se voient arrachés de leurs feuilles et même l'herbe est déracinée :

[L'ouragan] avançait, dressant vers le ciel trois colonnes de poussière, courbant les herbes sur son passage, effeuillant les arbustes et les arbres<sup>131</sup>.

Il apparaît de plus en plus clairement que Sembène donne une nature propre aux éléments naturels du paysage. Ils constituent une présence, c'est inévitable, et ils conditionnent réellement les

---

<sup>128</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 52.

<sup>129</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 110.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 336.

passions et les sentiments humains : c'est la nature qui peut se permettre d'avoir cet effet et non des créations artificielles comme par exemple les machines.

#### 4.10 La nuit

Phénomène qui caractérise le rythme de la quotidienneté sur la Terre, la nuit est décrite dans ces romans comme un monstre qui dévore la lumière du jour avec une agressivité soudaine. Son obscurité enveloppe les silhouettes de tous les êtres de manière brusque, laissant les personnages de notre histoire ébahis et plongés dans l'obscurité. Par exemple, dans *Ô pays, mon beau peuple*, le « monstre » de la nuit se révèle aussi dégoûtant dès qu'il parvient même à vomir les ombres : « La nuit vomissait les formes une à une<sup>132</sup> ». En outre, l'irruption brutale de la nuit interrompt et perturbe le déroulement de la journée : « La foule s'écoulait lentement dans la nuit maintenant tout à fait tombée, [...] <sup>133</sup> ». Même si la nuit constitue peut-être aussi un moment de soulagement après une journée dictée par la chaleur du soleil, de même la nuit tiède tant attendue, est parfois redoutée. Parce que nous devons nous rappeler que c'est pendant une nuit « noire comme le fond d'un gouffre » (*Ô Pays, mon beau peuple !*<sup>134</sup>) que Oumar Faye, le héros d'*Ô Pays mon beau peuple !* est attiré dans un piège par des criminels assassins.

#### 4.11 Le village

Les suggestions relatives à la nature sont enrichies par l'évocation des lieux habités. Passons maintenant à l'observation de certains endroits conçus par l'homme mais toujours situés dans la nature, comme par exemple les villages. En Afrique, le terme « village » est utilisé par les coloniaux pour désigner les districts africains des grandes villes<sup>135</sup>. Nous comprenons donc qu'il ne s'agit pas d'habitations situées dans de véritables quartiers résidentiels périphériques comme l'entendent les Européens, mais d'agglomérations de logements de diverses formes où l'on vit des réalités populaires. Le village est constitué de cases (nommée aussi baraques), avec un lotissement qui

---

<sup>132</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 79.

<sup>133</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 412.

<sup>134</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p.180.

<sup>135</sup> COQUERY-VIDROVITCH, C. « De la ville en Afrique noire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 (61<sup>e</sup> année), p. 1087-1119. Article disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5-page-1087.htm>.

répond à l'alignement par famille et rang, comme dans la tradition. Chez Sembène, le village est porteur de beaucoup de connotations. Il est, par excellence, l'espace du regard. L'œil fouille les êtres et les choses. La place du village est une zone d'ostentation, de combat, de joutes ludiques, politiques, intellectuelles ou physiques. Effectivement, l'action de plusieurs nouvelles, romans ou films de Sembène se déroulent essentiellement au village, comme par exemple *Véhi-Ciosane*, où des regards terriblement indiscrets cherchent à transgresser le silence et le secret de Ngoné War Thian dum, mère éplorée dont la fille est victime de l'inceste. Nous en lirons aussi des passages à l'intérieur de nos trois romans de référence, à partir des *Bouts de Bois de Dieu* :

Derrière la palissade qui la clôturait, on apercevait une grande baraque peinte en ocre qui reposait sur une élévation de briques. C'était la concession de N'Diayène où habitait Ramatoulaye, la maison mère de toute sa lignée. Le toit était de tuiles, prolongé par une véranda en zinc. La maison principale comportait trois pièces flanquées de deux soupentes. Il y avait encore deux paillotes dont le torchis croulant était maintenu par de vieux filets de pêche et cinq autres cabanes faites de planches et de papier goudronné. Devant la porte de la concession, un écran de lattes entrecroisées, le *m'bague gathié* (le protège-du-déshonneur) empêchait les passants de voir ce qui se passait dans la cour centrale. Enfin, derrière la maison, il y avait la courette réservée aux femmes avec l'appentis qui servait de cuisine, ombragée par trois filais et un papayer mâle stérile entre lesquels s'étendaient les cordes destinées au séchage du linge<sup>136</sup>

D'après la tradition, chaque famille partage une parcelle de terrain hérité de la part des prédécesseurs. C'est pour cette raison que la case où demeure le personnage de N'Diayène n'est qu'une concession, « la maison mère de toute sa lignée » ; le respect et la poursuite de la tradition et du patrimoine de famille se révèlent essentiels. D'ailleurs, maintenir la tradition semble aussi coïncider avec la nécessité de cacher les femmes dans une cour à l'arrière et de leur laisser le soin de faire la cuisine et le ménage (« il y avait la courette réservée aux femmes avec [...] cuisine [...] destinées au séchage du linge »). Dans la même optique, des concepts tels que l'honneur et le respect de la tradition sont constamment mis en avant dans ces contextes, il suffit de penser à la présence inhabituelle du *m'bague gathié*, un objet particulier visant à cacher l'intimité familiale aux passants. En outre, cet objet, dont le nom signifie justement « le protège-du-déshonneur », est décrit par l'auteur comme un rideau constitué, encore une fois, de matériaux simples, c'est-à-dire de longs morceaux de bois, des sortes de planches. C'est peut-être pourquoi le lecteur a le sentiment que le mot *baraque* qui désigne la case en question peut résulter péjoratif car celle qui est seulement une maison provisoire en planches devient, du point de vue du langage familier, une habitation mal bâtie et pas solide, où l'on ne vit pas aisément ; en effet, les cases décrites par Sembène apparaissent souvent comme des endroits rudimentaires construits sans aucun plan architectural. En

---

<sup>136</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p 96.

continuant à se référer à ce passage, nous lisons en effet que « Le toit était de tuiles » ou que le torchis est « croulant ». Et Sembène semble vraiment insister sur cet aspect dans d'autres passages du même ouvrage :

Un peu plus loin, à Dialav, il y avait des maisons de bois. Branlantes, certes, étayées de poutres ou de troncs d'arbres, prêtes à s'effondrer aux premières rafales, mais des maisons quand même, avec leurs appentis de toile goudronnée dont les trous étaient bouchés par des chiffons, du carton, des bouts de planches, des estagnons, et dont les toitures étaient consolidées à l'aide de grosses pierres, de barres de fer ou de vieilles marmites remplies de terre<sup>137</sup>.

Tout en suivant le chemin des grévistes en protestation, l'auteur s'arrête souvent pour nous offrir la possibilité de connaître, pas à pas, les caractéristiques de la terre où se déroule l'action. Cette dernière description nous conduit à observer des lieux de vie fragiles, c'est-à-dire facilement destructibles (« prêtes à s'effondrer aux premières rafales »), pauvres, réparées à la bonne (« les trous étaient bouchés par des chiffons, du carton ») et construites avec des matériaux simples et facilement repérables en nature. Au moment où un incendie éclate dans le village, nous avons une preuve de leur fragilité, de la façon dont ils sont facilement destructibles :

L'une après l'autre, les cahutes de bois, les cabanes de torchis flambèrent comme des meules, [...] Les planches goudronnées ou enduites d'huile de vidange brûlaient comme des allumettes, les toitures de zinc, les murettes de bidons aplatis, chauffées à blanc<sup>138</sup>

En outre, ces habitations, qui sont pour la plupart dispersées, apparaissent surtout dans *Ô Pays* comme plutôt sales, en désordre, voire bien évidemment imparfaites :

La case où devait se dérouler la cérémonie d'incantation était isolée des autres. L'intérieur en était *lugubre* : des vases renversés, des bouts de pilon sortant du sol humide, le dessus blanchi par les bains de lait caillé.

Notons cependant que, dans ces trois derniers extraits, ces habitations de village ont été à chaque fois définies différemment ; l'auteur parle de maisons ou de cahutes de bois, de cases, de cabanes. Cette variation dans leur définition montre qu'il ne s'agit pas d'une série de bâtiments identiques, rationnellement conçus, mais plutôt de réalités uniques et variées qui expriment la personnalité et la vie vécue quotidiennement par les habitants.

---

<sup>137</sup> *Ibid*, p 38.

<sup>138</sup> *ibid*, p 198.

## 4.12 La ville

En considérant qu'il s'agit d'un concept généralement conçu à l'image des villes européennes, la ville africaine résulte complexe à définir. Ce qui demeure indéniable, c'est que la ville reste un centre de pouvoir. Plus que jamais, les villes africaines, tout comme ailleurs, sont des lieux de médiation et de pouvoir, et par conséquent des lieux d'élaboration sociale, politique et de création culturelle. Le rôle de carrefour culturel joué par la ville reste pertinent en Afrique, où la diffusion de la culture urbaine est en plein essor. Les villes ne sont pas simplement des endroits où les Africains s'adaptent ; ce sont, comme par le passé, des lieux de syncrétisme et d'échanges culturels<sup>139</sup>. En toutes circonstances, la ville dans son ensemble joue un rôle dramatique. Elle incarne à la fois la tragédie et la mort, la poésie et la vie. Elle peut être repoussante autant que séduisante, une force dynamique aux multiples facettes qui altère tout ce qu'elle touche. Souvent personnifiée, la ville devient le théâtre de grands événements. Lorsque la nouvelle de l'assassinat d'Oumar Faye fut connue, le « pouls de la ville [de Ziguinchor] avait cessé de battre. Une grande douleur la marquait » (*Ô Pays, mon beau peuple !* 184). Tant la description que le récit confèrent à la ville une dimension dramatique. La topographie de Dakar, avec ses montées et ses descentes, centrée autour du Plateau, revêt une signification particulière. Les disparités sociales entre les quartiers correspondent aux exigences de la narration romanesque. Le récit de *Borom Sarret* tire en partie sa signification sociologique des différences de niveau de Dakar. Les héros suivent un itinéraire qui donne l'impression que Dakar est une rue sans fin. La rue devient ainsi l'espace des aventures, des représentations, des discussions, des cérémonies et des manifestations de la colère populaire. Les objets, les monuments, les maisons, les palais, les édifices publics et privés, ainsi que les lieux de culte, mosquées et églises, contribuent à l'agitation des esprits et à l'effervescence sociale dans la ville<sup>140</sup>. Ce modèle de société citadine est également reposé dans les quartiers africains des grandes villes européennes. Nous en avons la confirmation, par exemple, dans *Le Docker Noir* : ici, le quartier de Marseille où résident la plupart des Sénégalais est défini comme un « Harlem marseillais » situé entre une église catholique, une gare et même les Boulevards les plus connus de la ville. Entre ces milieux à l'européenne, des gens provenant d'un pays assez différent cherchent à s'adapter malgré leurs différentes coutumes :

---

<sup>139</sup> COQUERY-VIDROVITCH, C. « De la ville en Afrique noire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 (61e année), p. 1087-1119. Article disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5-page-1087.htm>.

<sup>140</sup> MAR, Daouda. *Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre romanesque et de la cinématographie en Afrique*, Paris, Africultures, 2009, vol. 76, n° 1, p. 173-191

Au début de ce siècle, la ville de Marseille ne comptait qu'une douzaine d'Africains. Peu à peu, ils sont devenus plus nombreux. Aimant vivre en communauté, on les voyait en groupes à la place Victor July, dans ce qui fut le vieux quartier, avec ses rues sordides, cellulaires, en cul de sac<sup>141</sup>

Qu'il s'agisse d'une grande ville en Afrique ou d'une grande ville en Europe, le facteur commun est certainement le chaos. Le bruit caractérisant le monde urbain est bien connu des citoyens :

Diaw, le regard vers la ville, s'assit sur le banc de pierre. Un panorama unique s'offrait à lui. Au loin, la rumeur bourdonnante venait lui *chatouiller les oreilles*<sup>142</sup>

Le brouhaha de Marseille vue de dessus se présente au docker comme un « rumeur bourdonnante venait lui chatouiller les oreilles ». Ainsi, si dans *Le Docker Noir* Sembène nous apporte l'exemple d'une ville européenne, dans les *Bouts de bois de Dieu* et dans *Ô Pays, ô mon beau peuple !* L'histoire se déroule principalement dans la ville de Dakar et dans les environs :

Elle tourna à gauche et se dirigea vers la place de Djouma', une grande étendue sablonneuse au centre de laquelle se dressait la *mosquée* - cathédrale avec ses deux minarets dont les croissants pointaient *vers le ciel*. Tout autour de la place, il y avait des *baraques* couvertes de tuiles, des *constructions inachevées*<sup>143</sup>

En tant que siège du pouvoir non seulement politique mais aussi religieux, Sembène montre le contraste entre la grandeur de la mosquée (« deux minarets [...] pointaient vers le ciel ») et la dégradation des logements misérables qui l'entourent (« baraques [...] constructions inachevées »). En réalité, les travaux en cours qui ne sont pas encore achevés ou qui peinent à être achevés sont courants dans les villes où une tentative d'urbanisation est en cours. Mais en attendant que les citoyens sénégalais recherchent le modèle urbain le plus approprié pour s'en inspirer, la nature saisit l'occasion de faire irruption rapidement :

Les *rues* de la cité étaient couvertes d'une épaisse couche de *boue liquide* dans laquelle on patageait jusqu'à mi-jambe. [...] Au long des chemins, autour des jardins, les branches des *arbres fruitiers* se cassaient sous le poids de leurs fruits. Des fleurs sans nom *poussaient partout*. L'herbe avait fait *irruption* à l'intérieur comme à l'extérieur des maisons. *Courbés* sur leurs houes, les *citadins* désherbaient le matin les pousses de la nuit<sup>144</sup>

Les tentatives d'urbanisation laissent place à la domination de la nature, véritable puissance à laquelle les habitants du territoire se laissent soumettre.

---

<sup>141</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 77.

<sup>142</sup> *Ibid*, p. 122.

<sup>143</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 82.

<sup>144</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 157.

### 4.13 Les boutiques et les marchés

Les petites boutiques sont plutôt des marchés animés par des rumeurs malveillantes, de la jalousie et de l'exploitation des plus démunis. Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, la boutique d'Hadramé est surnommée le « poulailler » par les femmes du quartier en raison de son apparence délabrée et du comportement peu aimable de son propriétaire envers les habitants locaux :

Ramatoulaye traversa une rue et entra dans le *n'gounou*<sup>145</sup>. La boutique d'Hadramé le Maure, que les ménagères avaient ainsi surnommée à cause de la saleté qui y régnait, était la plus importante du quartier<sup>146</sup>.

Nous nous apercevons que dans les autres romans aussi, il semble très courant d'appeler ces magasins ou halles locaux de manière assez péjorative. Dans *Ô Pays*, on parle d'une « fourmilière » ou d'un « forum nègre » chaotique :

Le marché tient sa cour au centre de la cité. Une halle est réservée à la boucherie et à la poissonnerie, une autre aux marchands de pierreries et d'étoffes venues d'Angleterre et du Portugal, importées par les Havsas', marcheurs infatigables ou par les Bambaras'. Entre les deux bâtisses, par terre ou sur des nattes de rafia, on trouve des calebasses décorées, des peaux de toutes sortes, des racines inconnues, de la poudre pour les maux les plus divers, des fruits, des œufs de toutes dimensions, allant de ceux de la poule à ceux de l'autruche, sans oublier ceux du caïman. C'est la tour de Babel ; un *forum nègre*. Dans cette *fourmilière* où *hommes et bêtes se mêlaient*, les *pleurs* des enfants, les *aboiments* des chiens étaient recouverts par les *appels* des marchands.

À la fin du paragraphe, nous lisons la belle métaphore de la « tour de Babel » qui s'accorde bien à l'ensemble des voix et des vers qui se superposent (« hommes et bêtes se mêlaient [...] les pleurs [...] les aboiments [...] les appels ») à l'intérieur de cet environnement sale. Bien qu'il y ait une tentative d'organisation (« Une halle est réservée à la boucherie et à la poissonnerie »), le marché offre les produits les plus disparates dont les origines sont aussi ambiguës (« Des peaux de toutes sortes, des racines inconnues »), mais il s'agit toujours d'une série de marchandises qui semblent être utiles et attrayantes pour le client sénégalais, comme c'est le cas du marché de Gomis :

C'est sur cette place que le vieux Gomis avait installé son petit marché et avait fondé une famille. On trouvait chez lui tout ce dont on avait besoin : bougies, pétrole, tabac brut, tabac à priser, étoffes, bijoux de quatre sous. La boutique était également le rendez-vous de la jeunesse. Quand le temps était favorable, on sortait les bancs et, à la fin de la journée, on se réunissait devant la porte sous les arbres<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> poulailler

<sup>146</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 83.

<sup>147</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p. 44.



Ces lieux se caractérisaient aussi par leur saleté, comme nous le fait remarquer l'auteur à travers le point de vue de Ramatoulaye :

Elle ouvrait sur la rue par trois portes. Un immense comptoir de bois gorgé d'huile mêlée de *poussière* en occupait toute la longueur. Deux balances de tailles différentes encadraient une vitrine de mercerie. D'un côté du comptoir, il y avait des *bocaux de confiserie, salis de chiures de mouches* ; [...] le plancher était couvert de *taches grasses*.

De là, nous comprenons également qu'à Dakar comme dans les alentours et en général, le marché se révèle aussi un excellent point de rencontre et d'échange d'informations, qu'elles soient plus ou moins utiles :

Un grand nombre de paroissiens se dirigeaient vers le petit marché pour y palabrer. On s'entretenait de mille choses futiles. On se donnait des recettes, des nouvelles du dernier-né...<sup>148</sup>

Le marché demeure le lieu de rassemblement populaire, le cœur battant de la ville, affichant fièrement ses étals bruyants et ses diverses manifestations de la vie quotidienne. C'est le point de convergence sociale pour les classes modestes, stimulant les sens de la vue, de l'ouïe, de l'odorat et du toucher avec sa palette de couleurs, ses sons, ses parfums et sa diversité de produits. Le marché revêt surtout une signification particulière : il révèle des secrets, invite à la flânerie et satisfait les caprices des visiteurs.<sup>149</sup> Celui de Ziguinchor est « le lieu chéri des médisances » dans *Ô Pays, mon beau peuple !* En effet, les agglomérations urbaines sont envahies par les mendiants. Ceux-ci « pullulaient » (*Les Bouts de bois de Dieu*) au marché de Thiès. Ils symbolisent la dégradation des conditions d'existence dans les bas quartiers.

#### 4.14 Le quartier

Sembène accorde une grande importance à la division de la ville en quartiers distincts, ce qui confère à chacun une signification sociale spécifique. Son point de vue idéologique se révèle clairement à travers la différenciation entre ces quartiers, qui se présentent comme des entités disparates et inégales. Les quartiers défavorisés sont souvent associés à des conditions de vie difficiles, caractérisées par la maladie, les malformations, l'insalubrité et le manque d'hygiène, leur donnant l'apparence d'un véritable enfer et transformant la ville en un lieu dégradé. Ces quartiers exposent ainsi la condition humaine dans toute sa difficulté et rudesse bien que, malgré cette réalité

---

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 245.

<sup>149</sup> MAR, Daouda. *Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre romanesque et de la cinématographie en Afrique*, Paris, Africultures, 2009, vol. 76, n° 1, p. 173-191.

sombre, ils soient également animés d'une vitalité chaleureuse résultant du mélange unique d'éléments urbains et ruraux et conséquemment, malgré tout cela, des zones de lumière subsistent également au Sénégal. Néanmoins, le quartier de Santhiaba à Ziguinchor est décrit comme un endroit qui offre des « paillotes toujours prêtes à s'écrouler », des « tas d'immondices », « une vie grouillante »<sup>150</sup>. Pas trop loin de Dakar, un incendie quasi démoniaque consume les habitations précaires avec des cris de joie et d'allégresse, sauf que pour N'Deye Touti, la fille que dans les *Bouts de bois de Dieu* manifeste de la déception face à la société où elle vive actuellement et, en pleine crise de l'adolescence, elle observe avec amertume le quartier où elle a passé son enfance alors qu'il est détruit par les flammes :

Machinalement, ses pas la portèrent vers le quartier incendié. Elle marchait dans une poussière noire encombrée de débris informes, d'objets calcinés. N'Deye Touti avait grandi ici-même, elle avait joué dans ces cavernes sombres, dans ces ruelles étranglées, ces courettes empestées. Ces souvenirs étaient vifs comme une blessure. Elle en était presque à bénir l'incendie qui venait de détruire ces témoins de son enfance et de sa honte<sup>151</sup>.

Dans un scénario assez émouvant vu sa tragédie, cette noirceur dont nous avons déjà parlé se concrétise dans la poussière noire, les cendres et les débris éparpillés au milieu desquels marche notre personnage. L'utilisation de l'imparfait (« avait ») donne encore plus au récit une veine dramatique, nostalgique (« souvenirs ») mais en même temps inquiétante. En effet, le rythme suspendu et l'évocation d'images sombres accroissent l'inquiétude du lecteur. Dans les dernières lignes, nous revenons encore à comprendre les sentiments de la jeune fille qui, se souvenant avec des images encore vivantes dans son esprit le quartier où elle a passé la plupart de sa vie jusqu'à ce moment-là, éprouve maintenant ce sentiment de honte et de déception qui caractérise sa personnalité.

Revenons maintenant aux effets de l'écart entre les quartiers. À ce propos, nous choisissons de considérer ce que l'on appelle le « camp » de garde et de prison qui recouvre une grande partie de la ville de Bamako dans les *Bouts de bois de Dieu* :

Il était impossible de s'approcher du camp sans être vu, situé qu'il était au milieu d'une plaine nue, et dominé par ses quatre miradors où jour et nuit veillaient des sentinelles. Derrière la double haie des barbelés, devant l'unique porte, des supplétifs montaient la garde. Ils étaient tous originaires d'Afrique centrale et ne parlaient aucune des trois langues soudanaises [...]. Au centre de l'enceinte il y avait trois bâtiments, le logement du « gendarme », le casernement des gardes et la prison des détenus<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p 32.

<sup>151</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 201.

<sup>152</sup>*ibid*, p. 383.

Cette zone décrite donne particulièrement l'idée d'inaccessibilité en raison de la protection élevée et dangereuse : les gardes menacent de toute position et il est évident que ceux qui ne sont pas disposés à respecter l'ordre et les règles imposées n'osent même pas s'approcher. La terreur règne dans un quartier isolé et loin d'être accueillant. Mais il n'est pas nécessaire qu'un quartier communique la terreur pour paraître peu accueillant ; il est en effet intéressant de porter l'attention sur le quartier noir caractéristique de Marseille décrit dans le *Docker noir* :

À cette heure de l'après-midi, la rue était une marée humaine d'où émergeait la masse dense des têtes, coiffées de bérets, de burnous ou simplement nues. Les habits variaient, djellabas, gandouras à la dernière mode. Il semblait que la moustache gauloise ou à la Charlot fût de rigueur. Les murs étaient lézardés, lépreux, délabrés certains endroits : à chaque fenêtre, du linge. L'humidité était partout. Quelque part, sous terre, des tuyaux devaient être crevés, et l'écoulement de l'eau entre les pavés entraînait aux bouches des égouts des tas d'immondices, d'où s'élevait une odeur infecte, où baignaient deux cadavres de chats en putréfaction. Des enfants en guenilles jouaient dans la flaque d'eau. Sur le trottoir, les marchandises étaient étalées, allant du tabac à priser au fourneau à gaz. Les acheteurs allaient et venaient, en marchandant. Dans ce fourmillement, se coudoyaient toutes les professions, honnêtes ou pas. Les bars s'alignaient côte à côte, déversant tous la même musique aux notes langoureuses et nostalgiques. On y trouvait aussi du chirade, de l'opium et du haschisch... Les Noirs et les Arabes vivent presque sous la même communauté, fondée sur le Coran<sup>153</sup>.

L'idée est celle d'une immersion dans une réalité urbaine très mouvementée mais loin d'être ordonnée ou agréable aux sens. Le lieu est vécu par une masse dense d'individus jetés les uns sur les autres sans tenir compte des distinctions culturelles (« Les Noirs et les Arabes vivent presque sous la même communauté »). Dans cette confusion, se manifeste un air de dégradation dans lequel la mort (« cadavres [...] putréfaction ») et la vie cherchent à coexister. Il faut apprécier la description caractéristique du quartier populaire, avec les murs des bâtiments consumés par la saleté et l'humidité et l'image classique du linge étendu entre une fenêtre et l'autre. Telle est la réalité décrite par Sembène à travers le point de vue d'un docker qui doit survivre à ces conditions une fois arrivé en Europe.

Mais déplaçons notre attention juste un instant sur une autre œuvre de Sembène, c'est-à-dire son court-métrage intitulé *Borom Sarret*<sup>154</sup>. En général, c'est intéressant car un cadre réaliste de la vie quotidienne à Dakar y est représenté. Particulièrement, j'ai décidé de le mettre en lumière ici avec le but de donner deux exemples de quartiers habités par le peuple sénégalais dans la ville de Dakar. Effectivement, pendant le déroulement de cette courte histoire, le spectateur s'aperçoit du type de vie vécue par une partie de la population soit dans un village où règne la pauvreté, soit dans un

---

<sup>153</sup> SEMBÈNE, O. *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956, p. 162-163.

<sup>154</sup> SEMBÈNE, O. *Borom Sarret*, Dakar, African Film Library, 1963

quartier prestigieux où résident les plus riches. Nous revenons après sur ce dernier pour concentrer plutôt le regard maintenant sur la vie difficile conduite par le personnage principal lequel, résidant-il avec sa famille dans une cabane rurale, cherche à gagner son pain quotidien comme conducteur d'une charrette attelée à un cheval. Sembène choisit de représenter dans ce cas un paysage plat au climat torride caractérisé par des maisons plates, des rues bondées des piétons, des marchands ambulants et des mendiants. La cabane semble être construite en boue avec des huisseries et des volets en bois donnant sur une cour comblée de pierres où le feu est allumé régulièrement pour cuisiner un repas frugal.

Généralement, nous pourrions aussi ajouter que alors que la verticalité est caractéristique des bâtiments dans le quartier bourgeois, une allure horizontale marque les endroits autochtones : c'est l'exemple de la cabane où vit le charretier, où son toit en chaume et sa forme rectangulaire allongée sont plutôt facilement remarquables.

En fin des comptes, l'un des faits les plus saillants se relie à une invitation à réfléchir sur l'image reçue de la modernité dans le moment où un retour au rural ne marque pas un retour vers le passé. Comment il est possible de comprendre à travers les ouvrages considérées, l'auteur ne laisse pas du tout de côté l'influence européenne du colonialisme pour parvenir quand même à réinventer une identité sénégalaise.

#### 4.15 Les habitants, le peuple

Sembène peint avec précision l'enfance et la jeunesse, tant chez les bourgeois que chez le peuple, tout en explorant les multiples facettes du griot. Il offre une vision des Sénégalais en famille, au sein de leur communauté, dans leurs interactions sociales, les célébrations, les traditions, l'amour, la religion, les métiers, les rites de passage tels que la naissance, le mariage et les funérailles. Bien que le clergé, qu'il soit musulman ou chrétien, soit l'objet de critiques virulentes de la part de Sembène, la dimension sacrée pourrait paradoxalement constituer un élément significatif dans l'étude de la composition globale de l'œuvre du romancier-cinéaste. Son œuvre est structurée en strates spirituelles, allant de l'expression d'une foi profonde à la révolte métaphysique. Bien que l'adhésion marxiste de Sembène implique une hostilité systématique envers la religion, en tant que créateur talentueux, il laisse entrevoir quelques intuitions du sacré dans ses œuvres. Les pratiques magiques, surnaturelles et religieuses imprègnent la manière dont il conçoit les choses et les êtres.

Des gosses nus, perpétuellement affamés, promenaient leurs omoplates saillantes et leurs ventres gonflés : ils disputaient aux vautours ce qui restait des charognes. Thies : la zone où tous, hommes, femmes, enfants, avaient des *visages couleur de terre*<sup>155</sup>

Dans cet extrait, la narration met en lumière la précarité de la situation dans la ville de Thiès, qui a été particulièrement menacée par les effets de la grève. Les enfants (« gosses ») se promènent dans les rues sans aucun vêtement et en risquant de mourir de faim. L'image de la dispute avec les vautours pour se nourrir de ce qui reste d'une charogne est vraiment un exemple de l'état de désespoir dans lequel cette population se trouve contrainte de vivre chaque jour. C'est juste dans cette condition de faiblesse et de danger que la comparaison entre la couleur de leur peau avec celle de la terre est un point marquant puisque - au-delà d'être une référence évidente à leur teint - c'est aussi peut-être une manière d'exprimer leur proximité à la terre par rapport à ceux qui, privilégiés, ont au contraire réussi à résider aux étages supérieurs. Ceux-ci, en effet, vivent un peu plus loin que ceux qui n'ont pas eu de chance et doivent leur richesse à la retouche de certains matériaux utiles :

Un peu plus loin encore, il y avait les *privilégiés*, ceux qui avaient pu acquérir à la régie des Chemins de fer du matériel hors d'usage, wagons de marchandises ou de voyageurs montés sur des traverses<sup>156</sup>.

C'était un *dimanche* matin [...]. La place de *l'église* était encombrée de *fidèles* qui sortaient de la messe, chacun avec son livre de *prières* à la main. *Les costumes variaient* : certains étaient entortillés dans des pagnes, les autres portaient des complets aux couleurs vives <sup>157</sup>.

Nous choisissons de considérer également un passage concernant la sortie d'un groupe de croyants du lieu sacré avec référence à la tendance de Sembène à reconnaître et à représenter des groupes religieux dominants malgré son aversion à l'égard des doctrines de ce type ; son objectif, en effet, reste de décrire l'ensemble des variétés des coutumes de son peuple. Il va de soi que ce passage - mais aussi celui qui suit - est un exemple de cette exigence de la part de l'auteur de raconter son peuple, quelle que soit la vague de pensée à la mode. À ce propos, nous nous rappelons que d'après cette culture, l'homme est jugé selon ses actions quotidiennes et par la communauté à laquelle il appartient, devenant ainsi la finalité de la vie. La danse et le chant, par exemple, sont des moyens de raviver les valeurs anciennes et de libérer les générations présentes et futures de l'apathie. L'importance du lien entre l'environnement et la communauté reste essentielle et ces

---

<sup>155</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 308.

<sup>156</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 38.

<sup>157</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p.245.

cultures attribuent aussi une signification profonde aux choses au-delà de leur apparence physique, exprimant des représentations collectives.

L'apparition du Cangourang avait fait son effet. Personne n'était resté dans les cases sous prétexte d'une maladie imaginaire. Tout habillé de rouge, il ne passait pas inaperçu. Il fouillait les pailotes et les greniers ; ceux qu'il prenait à ne rien faire recevaient une bonne correction en public. Redoublant d'ardeur, les gens battaient le sol sans hésitation, sous la menace des deux sabres que le Cangourang faisait miroiter au-dessus de leur tête. Il allait de groupe en groupe en hurlant, suivi par son escorte qu'il soumettait à une rude discipline. Il les faisait courber, ramper sur les épines ; il marchait sur eux, faisait pleuvoir des coups ; le sang ne l'effrayait pas ; plus rapide qu'un lièvre, pouvant voler - au dire des indigènes - il détestait le rouge dont il était couvert de la tête aux pieds ; nul en sa présence n'osait mettre un vêtement de cette couleur. Après des semaines, la désinfection toucha à sa fin<sup>158</sup>.

Celle du Cangourang est une référence un peu plus littéraire au Kankurang, un rituel d'initiation très particulier qui est pratiqué par les communautés au Sénégal - et en Gambie aussi. Il s'agit d'une tradition populaire qu'il est fondamental d'expliquer puisqu'elle confère aux habitants un enseignement du respect, de tolérance, d'équilibre et d'harmonie. Le devoir du kankurang, qui est généralement personnifié par un ou plusieurs hommes déguisés qui dansent, est celui d'éloigner les craintes de la collectivité pendant les mois d'août ou de septembre. L'extrait parle précisément de désinfection par cette sorte de monstre-mascotte déguisé en rouge, et c'est un fait d'une extrême importance pour le peuple de la Casamance. Le Kankurang a le pouvoir de donner de la force, de l'énergie et de la stimulation aux garçons qui grandissent ainsi qu'aux femmes, favorisant spirituellement leur fertilité. Il ne nous reste donc plus qu'à souligner, comme les romans de Sembène accordent une place importante aux femmes.

Quant aux *femmes*, [...] elles avaient organisé leur vie en une sorte de communauté. Le *matin* elles partaient *de bonne heure* pour s'installer au bord du lac à quelques kilomètres de la ville. La marche ne leur faisait plus peur. Là elles s'installaient, lavaient, raccommodaient les quelques effets qui leur restaient, à elles ou à leurs maris, cuisinaient les maigres rations, bavardaient, épiloquaient sans fin sur les épisodes de la fameuse « marche ». Le soir venu, elles regagnaient la maison paternelle ou le toit conjugal<sup>159</sup>.

Sembène est l'un des responsables d'avoir mis au premier plan la figure féminine dans la littérature africaine<sup>160</sup>, en proposant déjà dans ces années-là l'image de l'africaine (mais pas seulement, il suffit de penser au personnage d'Isabelle) qui est forte, déterminée et capable de s'adapter avec un courage incroyable. Malgré leur évidente contrainte à la propriété d'un homme -

---

<sup>158</sup> *Ibid*, p.207.

<sup>159</sup> SEMBÈNE, O. *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960, p. 403.

<sup>160</sup> À sous-estimer qu'il y a beaucoup d'autres auteurs et surtout les autrices qui ont valorisé la figure féminine dans la littérature sénégalaise, il suffit de penser à Mariama Bâ, Fatou Diome et Aminata Sow Fall.

qu'il soit père ou mari - dans le passage précédent nous admirons les actions de celles qui sont disposées à ne jamais abandonner et à se lever tôt chaque matin pour affronter et accepter, sans crainte, la vie qui leur est assignée.

Bien qu'il soit si vanté, le peuple sénégalais dont nous parle Sembène n'est pas toujours immédiatement compris par l'extérieur. Par exemple, Isabelle dans *Ô Pays* reste stupéfaite devant certaines attitudes et comportements de ses voisins qui - souvent et volontiers - s'approprient ses objets, ses espaces et pas seulement.

Elle en avait été stupéfaite. Oumar avait beau essayer de lui faire comprendre les *conceptions des gens de son peuple*, elle allait d'étonnements en étonnements : comment pouvait-on ainsi disposer de la maison de quelqu'un sans l'avoir consulté ? Tout en raccommoquant, elle voyait les gens entrer et sortir ; *chacun prenait son bien* <sup>161</sup>.

Étant donné que l'un des pensées politiques qui sous-tend la pensée de l'auteur est celui du communisme et du partage des biens, ce passage s'adapte plus facilement à son opinion que celui concernant la sortie des fidèles du service dominical. Le fait est que, une fois de plus, le cœur du récit sera de s'appuyer sur le peuple indépendamment de tout le reste. Nous choisissons donc de le communiquer par des lignes emblématiques tirées de *Ô Pays* :

Ce pays était le sien, ce peuple était sa raison d'être. Il aimait beaucoup la France, mais il préférait l'Afrique<sup>162</sup>.

Bien que les œuvres littéraires ne modifient pas vraiment les procès en cours dans les pays subsahariens, la tentative de ce travail est celui d'expliquer comment certains romans d'écrivains africains sont capables de suggérer une politique et interpréter le paysage, même en racontant leur propre histoire.

---

<sup>161</sup> SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957, p.245.

<sup>162</sup> *Ibid*, p.249.





## 5. Conclusion

Dans ce travail, nous avons d'abord mis en lumière ce que l'on entend généralement par paysage, dans la sphère littéraire en particulier. Ensuite, nous avons réalisé comment cette définition doit être révisée à la lumière d'une conception différente du paysage, telle que celle du paysage africain.

L'auteur sénégalais Sembène Ousmane s'est également distingué dans le domaine de la littérature postcoloniale en présentant le paysage sous différentes perspectives dans ses œuvres. Lui, un Sénégalais qui a décidé de publier ses créations dans la langue des colonisateurs français, raconte le Sénégal et son peuple, ainsi que certains des problèmes auxquels ce dernier a dû faire face au cours des siècles passés. Dans les trois romans étudiés dans cette étude, il y a une recherche de la naturalité essentielle de l'Afrique. Dans l'ensemble, dans la littérature postcoloniale d'Afrique noire, la valeur et la signification des régions évoquées sont plus importantes que leur situation géographique. Chaque écrivain interprète ces structures spatiales à sa manière, en intégrant différentes visions et expressions du paysage à l'héritage littéraire européen. Les écrivains africains soulignent ainsi le lien entre l'environnement et la communauté. Aussi, nous nous rappelons que les écrivains africains adoptent une perspective différente de celle du regard colonial sur les paysages africains, en inscrivant les signes de la culture traditionnelle dans ces paysages, plutôt que de les dépeindre comme des déserts sauvages. Ils expriment un lien profond avec la terre et le territoire, intégrant l'art au paysage, ce qui nous a conduit à la notion de paysage-œuvre. L'implication du sujet dans le paysage est fortement soutenue, reflétant une approche participative (perception du paysage *in situ*) et en accord avec les préoccupations environnementales contemporaines. La réduction de l'exotisme du paysage africain (perception du paysage *in visu*) était un objectif des écrivains postcoloniaux, nécessitant une réduction de la distance entre le spectateur et le paysage observé. La conception coloniale de l'Africain comme partie intégrante du décor a favorisé l'idée d'une participation active des nouveaux sujets africains aux paysages, tandis que ceux plus éloignés percevaient le continent à distance, conservant ainsi la possibilité de le représenter. Après avoir rappelé ces concepts, nous avons d'abord regardé le paysage africain selon les stéréotypes les plus classiques : l'Afrique est souvent associée à la nature, et les représentations tendent à la naturaliser et à stéréotyper le paysage, perpétuant des images préconçues. Cependant, un autre type de regard révèle un paysage moderne, façonné par l'activité humaine et les développements urbains, reflétant une éthique du travail et un paysage travaillé, presque complètement artificiel. Cette évolution témoigne d'une transformation du paysage africain, désormais façonné par l'homme autant que par

la nature. Dans le dernier moment de notre réflexion, nous avons avancé que pour Sembène, le paysage n'est pas seulement un décor, mais un lieu vécu, imprégné de sensations et d'expériences humaines. En tant que poète, il capture les nuances des lieux et des gens, transcendant les barrières idéologiques pour partager une expérience commune de la beauté des paysages et de la richesse des couleurs. Ainsi, le paysage devient un protagoniste à part entière, révélant la complexité et la vivacité de l'Afrique contemporaine. Considérant que l'art de Sembène est didactique et constamment à la recherche d'une alternative socio-économique et politique meilleure, la résolution de la problématique posée au début, c'est-à-dire la question de la possibilité de mettre en lumière l'idée de paysage qui émerge à partir de l'analyse de trois romans de Ousmane Sembène, nous a amené à montrer que l'image littéraire de l'Afrique et de l'Africain est un artefact discursif qui permet à l'écrivain africain de trouver sa place dans le monde littéraire français mais qui lui sert aussi de stratégie pour transformer le discours littéraire. La vision de Sembène est signifiante, idéologique surtout. C'est à une révolution de la vie sociale qu'il s'emploie. Ses descriptions et ses évocations mettent en question notre façon de percevoir les choses et les êtres. La représentation des personnages et du paysage est authentique dans une certaine mesure. En effet, la création artistique du Sénégal comme objet esthétique suit une logique basée sur une vision idéologique et un réalisme mythique. Le pays prend forme selon les convictions du créateur engagé qui le façonne. L'écrivain crée ainsi un dialogue entre le monde réel et l'imaginaire, offrant un espace d'expression pour ses questionnements intenses et captivants. En fin de compte, les romans de Sembène sont souvent marqués par une absence d'événements majeurs, mais ils se concluent souvent par des observations sur les changements en cours et l'avènement d'une nouvelle ère. Cependant, Sembène ne place pas sa foi dans les grandes ruptures institutionnelles, étant conscient du discours officiel entourant les indépendances africaines octroyées d'en haut. Il croit plutôt que tout changement significatif émergera du peuple, au sein de cet espace où les idées sont discutées et où l'opinion publique se forme à travers des conversations intimes. Cela soulève un enjeu politique crucial pour les populations africaines, qui ont été privées de leur destin et qui ont été maintenues dans l'attente d'un avenir meilleur par un certain ordre mondial pendant plus d'un siècle. Comme le rappelle Walter Benjamin<sup>163</sup>, il existe fondamentalement deux grands types de conteurs. Le premier est le paysan, le « fermier sédentaire » qui reste chez lui, communique avec la vie de sa terre, apprend à connaître les traditions et les histoires de sa communauté, collectionne et chérit les souvenirs, puis les partage avec d'autres, sans se soucier de savoir s'ils sortiront et circuleront en dehors de son

---

<sup>163</sup> BENJAMIN, W. *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.

environnement. Le second est le « navigateur marchand, le négociant, le marin, le géographe explorateur » qui navigue sur les mers et voyage vers des terres lointaines pour connaître le monde et entrer en contact avec des personnes inconnues et de nouvelles réalités, en découvrant des lieux, des faits, des histoires à raconter. En tant qu'« espace » oblique où, par rapport à une vision cartographique de la géographie, il n'y a ni plans frontaux ni plans orthogonaux, la littérature telle que nous la connaissons et qui s'est institutionnalisée dans ses caractéristiques stylistiques et ses rituels, accueille les résultats de ces deux modes de narration, de ces deux « types archaïques » de récits. Écrire, c'est penser et être, comme le sont, d'une autre manière, les formes de la narration sans écriture. Écrire, c'est dérober à la vie des objets, des histoires, des images, des lieux, pour les livrer à la page, à la page blanche, silencieuse, d'où, à nouveau, ces objets, ces histoires, ces images, ces lieux reviendront envahir un espace dans la vie des autres. En suivant et en écoutant ces histoires, ces entrelacs sont capables de nous faire imaginer des territoires<sup>164</sup>. Désormais, Sembène se placerait entre les deux figures du conteur proposées par Benjamin. En effet, ses récits se situent à mi-chemin entre l'exploration du monde pour connaître de nouveaux territoires et la communication avec sa terre d'origine pour apprendre l'histoire et les traditions de sa communauté d'appartenance.

La tendance de l'écriture de Sembène est celle d'exprimer donc moins une distance esthétisante vis-à-vis du paysage (*Landscape*) que son appartenance à la Terre et à un territoire (*Land*). Il propose notamment un type de relation particulière entre le paysage, la nature et l'homme. La composante spatiale fonctionne pour soutenir le récit, exactement parce que les personnages entretiennent des liens profonds et positifs avec leur propre terre. Sembène est un narrateur qui n'hésite pas à montrer la connaissance de son territoire et surtout de ces gens, ses histoires sont racontées principalement avec l'objectivité et le détachement typiques des écritures naturalistes, mais il se permet parfois des touches originales et implicites de communication de son propre point de vue et de la pensée qu'il souhaite réellement proposer à ses lecteurs. Le peuple et le paysage naturel se tiennent la main et s'avancent comme de véritables protagonistes qui détermineront le destin de la culture sénégalaise.

---

<sup>164</sup> GAFFURI, Luigi. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018.



## Bibliographie

Pour la biographie et l'œuvre de Sembène Ousmane :

BERTY, V. *Sembène Ousmane (1923-2007) : un homme debout : écrivain, cinéaste et humaniste*, Paris, Présence Africaine, 2019.

CHINIEN, S. P. *Ousmane Sembène l'artiste postcolonial ? Africultures 76*, Les Pilles, 2009, p. 73-82.

DIAGNE, I. *Lire et relire Sembène Ousmane*, Paris : L'Harmattan, 2014.

DIALLO, M., « Sénégal : Sembène déjà oublié ? », *DW. Made for minds*, Bonn, 5 juillet 2021. Disponible en ligne, dernière consultation le 13 janvier 2023. URL : <https://www.dw.com/fr/sembene-ous-mane-casamance-culture-maison/a-58158557>.

DIOP, M. *Cinéma sénégalais : Sembène Ousmane le précurseur et son legs*, Paris, L'Harmattan, 2017.

GADJIGO, S. *Ousmane Sembène. Une conscience africaine*, Paris, Présence Africaine, 2007.

GOURDEAU, J.P., *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Bordas, 1984.

MAR, D. *Ousmane Sembène, théoricien et praticien du genre romanesque et de la cinématographie en Afrique*, Paris, Africultures, 2009, vol. 76, n° 1, p. 173-191.

MBARGA, C. *Le Mandat ou Ibrahima Dieng. Pour une lecture naturaliste d'une œuvre mineure de Ousmane Sembène*, 2019, URL: <http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v26/Mbarga.pdf>, page consultée le 5 Novembre 2023.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisateur. Portrait du colonisé* ; Paris; Gallimard, 1985.

NGOMBÉ, M. F. « Les bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane », Paris, *Afrolivresque*, 18 janvier 2024. Article disponible en ligne. URL : <https://www.afrolivresque.com/classique-les-bouts-de-bois-de-dieu-de-sembene-ousmane/>.

NIANG, S. *Littérature et Cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 1996.

SAÏD, E. *Reflections on exile and other essays*, Cambridge : Harvard University Press, 2000.

SEMBÈNE, O. *Ô pays, mon beau peuple*, Amiot Dumont, Paris, 1957.

— . *Le Docker noir*, Debresse, Paris, 1956.

— . *Les Bouts de bois de Dieu*, Le livre contemporain, Paris, 1960.

— . *Borom Sarret*, Dakar, African Film Library, 1963.

— . *La Noire de...*, Paris, Les Actualités Françaises, 1966.

— . *L'Homme est culture*, Bloomington, Indiana, African Studies Program, 1979, p.13.

— . *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine, 2000.

— . *Voltaïque : La Noire de... et autres nouvelles*, Paris, Présence africaine, 1962.

THIÉBLEMONT-DOLLET, S. « Mémoires autour d'Ousmane Sembène (1923-2007) », *Témoignage, Mémoire, Histoire*, Nancy, Édul, 2023, p. 271-281.

TISSIAÈRES, H. *Créations et défis au Sénégal : Sembène, Diop, Diadji et Awadi*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Pour une introduction de la littérature sénégalaise en langue française :

BENJAMIN, W. *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.

BIRANE, S. *Les représentations du tourisme au Sénégal : hétérogénéité, gouvernance et polyphasie*, Paris, L'Harmattan, 2023.

BOILAT, D. *Esquisses sénégalaises*, Paris, Bertrand, 1853. Disponible sur Gallica BnF. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103361c.image>.

DIOP, M. *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002.

DIOP, S. *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DIOUF, M. *Histoire du Sénégal*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

ERICKSON, J.D., *Nommo. African Fiction in French South of the Sahara*, York, French Literature Publishing Co, 1979.

GNISCI, A. *Poétique africaine*, Roma, Meltemi, 2002.

HARDY, G. *Une conquête morale, l'enseignement en A.O.F.*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 102.

MABANCKOU, A. *Huit leçons sur l'Afrique*, Paris, Points, 2021.

MANGA, M.L. *La Casamance dans l'histoire contemporaine du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2012.

MIGNOT, D. ; LITTLE, R. *Mes aventures au Sénégal - Souvenirs de voyage*, Paris, L'Harmattan, 2022.

MOHAMADOU, K., *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.

MOURA, J. Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, PUF, 2019.

MURPHY, D. *Birth of a Nation? The Origins of Senegalese Literature in French*, Research in African Literatures, Indiana University Press, Vol. 39, N. 1 (printemps, 2008), p. 48-69. Disponible en ligne. Consulté le 13 janvier 2024. URL : <https://www.jstor.org/stable/20109559>.

RIESZ, J. « «Orphée Noir » – « Schwarzer Orpheus » – « Black Orpheus » : Quand les marges se mettent en marche vers un centre commun », *Revue de littérature comparée*, 2005, n.314, p. 161-177.

SARTRE, J. *Orphée noir*, Préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Senghor, Paris, PUF, 1948.

SENGHOR, L.S., « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », dans *Liberté 1, Négritude et humanisme*, Paris, Éditions Le Seuil, « Histoire immédiate », 1964, p. 259.

SIGNATÉ, I. *Littérature sénégalaise : bilan succinct et perspectives*, Éthiopiennes, n° 34-35, 1983. Disponible en ligne. Consulté le 13 janvier 2024. URL : <https://fondationsenghor.org/litterature-senegalaise-bilan-succint-et-perspectives/>.

Pour parcourir le sujet du paysage :

BERQUE, A. « Introduction », dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 5-10.

BERQUE, A. « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? » *L'espace géographique*, vol. 45, n. 2, 2016, p. 168-181.

BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio / Essais, 1955.



- BONESIO, L. *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milan, Mimesis, 1999.
- BORASO, S. *La représentation du paysage dans le roman haïtien du XIX siècle*, Mémoire final de doctorat pour l'Université Ca'Foscari, Venise, 2023.
- BURKE, E. *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime, précédées d'une dissertation sur le goût, traduites de l'anglais par l'abbé Des François*, Londres, s.é., 1765. Disponible sur Gallica BnF.
- CARIO, L. RÉGISMANSET, Charles. *L'Exotisme : la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CAUQUELIN, A. *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- CHAMOISEAU, P. *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- CHAULET ACHOUR, C. *Ô pays, mon beau peuple de Sembène Ousmane : au bonheur des rééditions*, Paris, Diacritik Magazine, 30 septembre 2022. Disponible en ligne. Consulté le 16 janvier 2024. URL : <https://diacritik.com/2022/09/30/o-pays-mon-beau-peuple-de-sembene-ousmane-au-bonheur-des-reeditions/>.
- CIANCI, M. *La rappresentazione del paesaggio. Metodi, strumenti e procedure per l'analisi e la rappresentazione*, Florence, Alinea, 2008.
- CLAVARON, Y. *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- COLLOT, M. *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 191-208.
- . *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- . « Claude Reichler et les échelles du paysage », *Études de lettres*, Université de Lausanne, Lausanne, 2015, p. 143-162. Disponible en ligne, dernière consultation le 13 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/edl/832>.
- . « Le paysage africain : ancestral ou colonial ? », *Études littéraires africaines*, Paris, APELA, 2015, n°39, p. 11-24.

COQUERY-VIDROVITCH, C. « De la ville en Afrique noire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/5 (61<sup>e</sup> année), p. 1087-1119. Article disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5-page-1087.htm>.

COSGROVE, D. *Social formation and symbolic landscape*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998.

COSTE, C ; LANÇON, Daniel. *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Paris, Honoré Champion, 2014.

DEHON, C. *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DUNCAN, P. A. « ZOLA'S MACHINE-MONSTERS », dans *Romance Notes* 3, 1962, Lexington, University of Kentucky Press, n. 2, p. 10-12.

ENDUBU, M., KOMBELE, B., LITUCHA, B.M., MAMBANI, B., *Perspective d'utilisation des termitières dans l'amélioration de la fertilité des sols tropicaux : cas d'une expérimentation en pots de végétation*, Tropicultura, Liège, Presses Universitaires de Liège, n. 10, 1992, p. 51-54. Article disponible en ligne. URL : <http://www.tropicultura.org/text/v10n2/51.pdf>.

FONKOUA, R. *Les discours de voyages. Afrique—Antilles*, Paris, Karthala, 1998.

GAFFURI, L. *Racconto del territorio africano*, Milan, Lupetti, 2018.

GARNIER, X. « Energies populaires et dynamique narrative dans l'œuvre d'Ousmane Sembene », *Poétique*, Paris, Le Seuil, 2018, n°184, p. 221-232.

—. « Perspectives géocritiques sur les littératures francophones », dans Marc Cheymol (dir.), *Littératures au sud*, Paris, Éditions des archives contemporaines/AUF, 2009, p. 97-100.

—. *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Karthala, 2022.

—. ; HALEN, P. *Littératures africaines et paysage*, Études littéraires africaines, Paris, Numéro 39, 2015, p. 7-263. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1033127ar> (consulté le 4 novembre 2023).

—. *Trois poétiques africaines des catastrophes naturelles*, Fabula / Les colloques, Partie 2 – D'un contexte emblématique : catastrophes naturelles et espace atlantique sud (dir. Chloé Chaudet, Anne Garrait-Bourier, Gaëlle Loisel, Lila Lamrous). Disponible en ligne. Consulté le 5 Novembre 2023. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document7950.php>.

—. ; ZOBERMAN, P. *Qu'est-ce que l'espace littéraire ?*, Paris, PUV, 2006.

HALEN, P. « Paysage exotique et paysage colonial », *Le Paysage et ses grilles*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, du 7 au 14 septembre 1992 (*Paysages ? Paysage ?*), organisé par Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber. Textes réunis et présentés par Françoise Chenet, Paris-Montréal, 1992, p. 51-70.

—. « De quelques enjeux du paysage (ou du non-paysage) », *Études littéraires africaines*, Paris, APELA, 2015, n°39, p. 119–131.

JAMISON-CASH, L. « Je suis moi-même le soleil » : une étude de la représentation de l'espace dans les films de Sembène Ousmane, A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College, Swarthmore, 2014.

LACOSTE, Y. *Paysages politiques. Braudel, Gracq, Reclus*, Lib. Gén. Française, collection Le livre de Poche, Paris, 1990.

LA GRANDIÈRE, A.E.B. *De la nostalgie ou mal du pays*, Adrien Delahaye éditeur, Paris, 1873, Disponible sur Gallica BnF.

POSTHUMUS, S. « État présent. L'écocritique est-elle encore possible ? », *Fabula-LhT*, n° 27, 2021, n.27. Disponible en ligne. URL : <http://www.fabula.org/lht/27/posthumus.html> (consulté le 31 janvier 2024).

REICHERT, D ; ZIERHOFER, Wolfgang. *Umwelt zur Sprache bringen*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993.

REICHLER, C. *Littérature et recherches sur le paysage*, UNIL, Lausanne, 2019, pages 45-52. Disponible en ligne. URL : [https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB\\_20215.P001/REF.pdf](https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_20215.P001/REF.pdf) (consulté le 13 novembre 2023).

REZSLER, A. *Mythes politiques modernes*, Paris, Karelina, 2010.

RICE-DAVIS, C.B. « *La maladie des Suisses* » : *les origines de la nostalgie*, Dix-huitième siècle, 2015/1 (n° 47), p. 39-53. Disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2015-1-page-39.htm>.

ROMESTAING, A. ; SCHOENTJES, P. ; SIMON, A. « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, Gand, Ghent University, n. 11, 2015. Disponible en ligne. Consulté le 3 novembre 2023. URL : <https://journals.openedition.org/fiction/8389>.

SEGINGER, G. « Zola et la machine vivante. Les apories d'un modèle mixte », dans *Épistémocritique*, Besançon, UFC, 2011, n. 7.

SELA, T. *Les représentations de la nature et la construction d'un nouvel ethos d'« auteur africain dans Les Bouts de bois de Dieu d'Ousmane Sembène*, Études littéraires africaines, numéro 39, 2015, p. 91-104.

TRAN, A. « Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sōseki », *Projets de paysage*, n.23, 2020. Disponible en ligne <http://journals.openedition.org/paysage/12151> (consulté le 12 novembre 2023).

UGOCHUKWU, F. *Littératures africaines et paysage*, Études littéraires africaines, Londres, Xavier Garnier et Pierre Halen, *Journal of African Films and Diaspora Studies* 1, 2018, vol. 1, n.2, pages 83-83-85. Disponible en ligne : <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/littératures-africaines-et-paysage-african/docview/2328287754/se-2> (consulté le 12 novembre 2023).

WAINAINA, B. *How to write about Africa*, Londres, Granta Magazine, n. 92, 2005. Disponible en ligne. Consulté le 16 janvier 2024. URL : <https://granta.com/how-to-write-about-africa/>.

WOOLLEN, G. « Zola : la machine en tous ses effets », dans *Romantisme*, 1983, n.41, p. 115-124.

ZORZI, R. *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venise, Fondazione Giorgio Cini, 1999.



## Remerciements

Je tiens à remercier le Professeur Julien Zanetta de l'Université Ca'Foscari et le Professeur Xavier Garnier de l'université de Paris III - Sorbonne Nouvelle - pour leur disponibilité, leur aide ainsi que pour l'inspiration qu'ils m'ont apportée pour l'élaboration de ce travail. En outre, je remercie ma famille pour son soutien et son encouragement constants. Enfin, je voudrais remercier mes camarades de cours de Venise et de Paris, en particulier Margherita et Eva, qui ont été prêtes à m'accompagner lors de notre séjour à Paris, mais aussi tous ceux qui m'ont soutenu dans ce voyage académique ardu. Je leur en suis reconnaissante.