

DU NÈGRE BAMBARA AU NÉGROPOLITAIN

Les littératures africaines en contexte transculturel

Ce volume est tiré des actes du colloque international « Du Bambara au Négropolitain : Créations transculturelles dans les littératures africaines postcoloniales » qui s'est tenu au Département de Français de l'Université de Johannesburg du 3 au 5 novembre 2005. Coordonné par Désiré K. Wa Kabwe-Segatti, ce colloque a reçu le soutien du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France à Johannesburg, de l'Institut Français d'Afrique du Sud, de la société APEXHI, du Gauteng Tourism Office et de l'Université de Johannesburg.

Cette édition des actes a été élaborée grâce à un comité de lecture constitué de Sarah Davies Cordova (Marquette University, USA), Pierre Halen (Université de Paul Verlaine-Metz), T. Kitenge Ngoye (University of Botswana), Janice Spleth (Washington, USA) et Désiré K. Wa Kabwe-Segatti (Université de Johannesburg).

Les éditeurs remercient en particulier Denise Godwin, Professeur émérite à l'Université de Johannesburg, pour son aide efficace.

Composition et typographie :
Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

En couverture : Désiré K. WA KABWE-SEGATTI et Ebrahim KARIM, *Bambara*, septembre 2008.

Tous droits réservés pour tous pays.

DU NÈGRE BAMBARA AU NÉGROPOLITAIN

Les littératures africaines en contexte transculturel

Textes réunis par Désiré K. Wa Kabwe-Segatti et Pierre Halen

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection Littérature des mondes contemporains
Série « Afriques », 4



Désiré K. WA KABWE-SEGATTI

Université de Johannesburg

DU BAMBARA ¹ AU NÉGROPOLITAIN

Les créations transculturelles dans les littératures africaines post-coloniales

Cet ouvrage rassemble une sélection d'articles tirés des actes du colloque « Du Bambara au Négropolitain : créations transculturelles dans les littératures africaines post-coloniales » qui a eu lieu à l'Université de Johannesburg du 3 au 5 novembre 2005. L'objectif de ce colloque était d'inviter des critiques, des chercheurs et des écrivains à réfléchir, dans le contexte de l'Afrique post-coloniale, à l'impact des dynamiques socio-politiques et culturelles sur la littérature dite « négropolitaine », en observant la combinaison des niveaux locaux, nationaux et globaux. Le qualificatif « négropolitain » désigne l'ensemble des œuvres fictionnelles des écrivains africains issus d'aires culturelles et linguistiques différentes mais qui choisissent de s'exprimer dans la langue de l'ex-colonisateur (que ce soit l'anglais ou le français) et qui évoluent dans le même territoire d'exil, d'installation et/ou d'élection professionnelle qu'est l'Occident.

¹ Jean-Loup Amselle, dans l'article « L'anthropologie au deuxième degré. À propos de "La mission Griaule à Kangaba (Mali)" de Walter E. A. van Beek et Jean Jansen », revient sur la controverse à propos de l'étymologie du nom *bambara*. L'idée répandue selon laquelle le vocable *Bambara*, du nom d'une des cultures du Mali, serait d'origine arabe selon l'école griaulienne est aujourd'hui remise en cause (dans *Cahiers d'Études Africaines*, 158, XL (2), juin 2000, p. 363-375). Cette controverse entre les ethnologues post-griauliens et les membres de ces sociétés est utilisée ici comme symbole du rapport complexe fait de distance historique, de contestation et de réappropriation, des littératures africaines par rapport au centre.

Plus que la simple superposition des trois dimensions essentielles (le local, le national et le global), ce colloque visait à mieux connaître les trajectoires des écritures post-coloniales, celles-ci puisant à la fois dans la tradition orale, voire dans une certaine ethnologie coloniale (à l'instar du mot *Bambara*) en se la réappropriant, dans une inspiration de type national, et enfin dans des formes d'écritures liées à la globalisation / mondialisation et circulant en même temps, de façon non linéaire, entre ces sphères. Le colloque visait aussi la prise en charge des champs littéraires à travers leur thématisation et leur représentation esthétique : cette problématique incluait une réflexion tant sur les binômes transculturalité / hybridation, identité / altérité, que sur l'analyse des procédés de création observables dans les échanges entre l'Afrique et le reste du monde.

Entre autres questionnements, les contributeurs se sont interrogés sur la manière concrète dont ces différents apports culturels apparaissent dans les textes. Constituent-ils une richesse ou un appauvrissement des langues ainsi mises en œuvre, le français et l'anglais, par exemple ? Existe-t-il (déjà) une influence de ces littératures africaines sur les littératures des ex-métropoles coloniales ? La distinction entre de tels ensembles est-elle encore valide ? Beaucoup de ces créations, en effet, ne reposent plus aujourd'hui sur la nostalgie du passé idyllique de l'Afrique, ni sur le fondement idéologique de la « résistance », expression consacrée de Frantz Fanon, mais elles se tournent résolument vers « la construction d'un lieu où les interactions culturelles avec l'Occident [...], sont constantes et créatrices de nouvelles distributions du sens »². La création littéraire devient ainsi le lieu d'expression et d'exploration d'une mémoire et d'un imaginaire jusqu'ici refoulés. La notion de « création transculturelle » nous a permis de saisir à la fois les strates historiques de ces écritures et les dynamiques actuelles. Il était important de dégager ce qui relevait de substrats culturels « traditionnels » (ou de leur appropriation comme tel), de la dialectique d'acceptation ou de rejet des entreprises de construction nationale, des adstrats de l'Occident, mais aussi des réalités socio-politiques et économiques des sociétés d'origine et d'accueil dans la période post-coloniale.

2 MOURA (J.-M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 174 p.

Les articles proposés dans cet ouvrage sont regroupés autour de trois pôles : l'historiographie de la « migitude », les procédés de créations et leurs diverses réalisations textuelles, surtout narratives, et l'impact des phénomènes relatifs à ce qu'on peut qualifier de « déconstruction nationale inachevée ».

Jacques Chevrier nous propose de revisiter l'historiographie de ces littératures à travers différentes catégorisations (« les littératures mineures », « négropolitaines », ou « de la migitude »), indicateurs d'une « surconscience » identitaire face aux multiples ancrages littéraires venant d'autres aires culturelles. Garanties des diverses consciences collectives du fait de leur statut de porte-parole des sans-voix, les « écritures d'exil » et/ou « écritures migrantes » sont le fruit d'un processus d'« hybridation littéraire » qui implique, à la fois, un questionnement sur l'impact des sociétés d'accueil dans leur création, mais aussi sur la part de l'autobiographie dans ces écritures. Cette place occupée par l'autobiographie amène, entre autres, Vincent Bruyère à s'interroger sur l'entreprise de réinvention de l'Afrique à la lumière du paradigme cartographique puisque, dit-il, « le corps glorieux de l'Afrique se réfléchit au miroir d'un atlas paradoxal qui interroge dans ses légendes les usages et mésusages des frontières ».

Le deuxième pôle offre différentes perspectives d'analyse des procédés de création de ces littératures de leurs spécificités et leurs diverses occurrences narratologiques. Comme le souligne Jean-Marc Moura, la langue ne précède pas l'œuvre postcoloniale³, elle en constitue le résultat car c'est sur elle et en elle que se manifeste les mutations littéraires résultant de l'« intertextualité culturelle ». C'est ce qui est observé ici. Patricia O'Flaherty décrit ces différentes techniques narratives utilisées par Ahmadou Kourouma et Norbert Zongo pour stigmatiser les régimes dictatoriaux en Afrique. Ces procédés se manifestent dans une forme de « projection métaphorique de l'hybridité culturelle propre à l'écrivain africain »⁴. La particularité de son hybridité culturelle, comme le rappelle Mounira Chatti, repose sur « la rencontre avec l'Occident au

3 MOURA (J.-M.), *Littératures francophones...*, *op. cit.*

4 PARAVY (F.), « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », dans *Les Champs littéraires africains*. Textes réunis par R. Fonkoua et P. Halen avec la collaboration de K. Städtler. Paris : Karthala, 2001, p. 213-227.

terme d'un voyage qui finit par transformer l'exilé en sujet hybride, fragmenté, étranger à lui-même ». Ce qui engendre, selon Pierre-Philippe Fraiture des situations de conflictualités ou de « dialogues et bricolages intertextuels » qui « tentent de mesurer la relation ambiguë qui existe entre les concepts d'authenticité et d'exotisme », en prenant pour exemple les contours narratologiques de la dialectique « belgo-congolaise ».

Aspect révélateur de l'importance paradoxale de cette dimension, le contexte national cristallise encore les analyses et domine toujours largement les œuvres étudiées ici. Le contexte de bouleversement socio-politique de chaque pays africain demeure un sujet de prédilection et il paraissait nécessaire d'y consacrer toute cette dernière partie. Les articles rassemblés ici présentent les différentes facettes des préoccupations d'écrivains saisis par la tension entre des processus de construction nationale inachevés et les dynamiques centripètes de la mondialisation. Si d'aucuns se font les héritiers du romantisme herderien « chargé des valeurs affectives et tributaires d'idéologies politiques »⁵ cherchant les correspondances intimes entre langue(s) et civilisations, d'autres s'inscrivent en faux et revendiquent leur liberté de n'être qu'écrivain, seulement écrivain et surtout écrivain. Ce que tente de démontrer Emmanuel Kayembe, en faisant de l'écriture « un espace autosuffisant, quoique ancré en un contexte historique contingent [et] rend possible la constitution d'une homologie signifiante entre l'exil et l'écriture ». La « conscience nationale » se crée dans la confrontation des expériences nationales des Africains, venus de milieux culturels et linguistiques divers, en un lieu tiers devenu un nouvel espace de création littéraire où les différentes cultures en présence se modifient et s'influencent mutuellement. « [L]a problématique des littératures nationales est à la mode. Mais une mode qui a devancé la réflexion sérieuse sur ce sujet »⁶ nous met en garde Georges Ngala. La question demeure : La conscience nationale serait-elle donc à ce point la condition *sine qua non* d'une littérature nationale transcendant les identités locales et ethniques aptes

5 GSTEIGER (M.), « Littérature et nation en Suisse romande et en Suisse alémanique, quelques exemples du xx^e siècle », dans *Revue de Littérature Comparée*, n°4, octobre-décembre, 1980, p. 401-410.

6 NGALA (G.), « Les littératures nationales : mode ou problématique ? », dans *Notre Librairie*, n° 83, avril-juin, p. 25-28.

à mettre l'écrivain en relation avec l'Autre globalisé ? C'est dans cette optique que Christina Horvath traite de la question de la présence (voire de l'omniprésence) de Paris en tant que thème dans les œuvres d'auteurs migrants d'origine africaine et du contrôle exercé par l'institution littéraire franco-parisienne sur la consécration des auteurs issus de l'Afrique francophone et de la problématique de la transculturalité dans un contexte plus large de métissage urbain d'une part, et de globalisation culturelle de l'autre. Loin de prétendre à l'exhaustivité, l'édition de cet ouvrage vise essentiellement à dresser un état de la question et à ouvrir un certain nombre de chantiers d'exploration.

MigrITUDE



Jacques CHEVRIER

Université de Paris IV

DE LA NÉGRITUDE À LA « MIGRITUDE »

Les romans d'apprentissages des années 60, qu'il s'agisse du récit emblématique de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, ou bien de la chronique ironique de Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, nous avaient familiarisés avec le motif récurrent de la confrontation entre l'Afrique du Sud et l'Europe. Mais, pour les personnages mis en scène dans ces œuvres pionnières, il s'agissait avant tout d'une expérience de courte durée, généralement valorisée par l'acquisition d'un diplôme prestigieux ou d'une qualification enviée, au terme de laquelle se profilait un retour au pays natal qui n'impliquait aucun reniement des origines.

Ainsi voit-on Samba Diallo, le héros de *L'Aventure ambiguë*, s'interroger gravement sur la perte des repères identitaires qu'entraîne son séjour à Paris et, estimant que son adhésion à une double culture l'installe dans « l'hybride », interrompre ses études à la Sorbonne et précipiter son retour au Sénégal. D'une manière plus ludique, Tanhoé Bertin, le narrateur d'*Un Nègre à Paris*, découvrant les mœurs étranges des Parisiens, tient pour sa part à préciser qu'avant de se lancer dans cette aventure, il a pris la précaution de se munir d'un billet aller-retour !

De la binarité à la diversité

C'est à ce système binaire de valeurs – sagesse et spiritualité africaines d'un côté, et rationalité et efficacité occidentales de l'autre – que paraît mettre un terme une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines que l'un d'entre d'eux, le Djiboutien Abdourahmane Wabéri, qualifiait récemment « d'enfants de la post-colonie », et au nombre

desquels on rangera Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula, Alain Mabanckou, Bessora, Sami Tchak ou Fatou Diome, cette liste ne prétendant évidemment pas à l'exhaustivité. Toutes et tous, à des degrés divers, et selon une géométrie variable, ont fait le choix de vivre en France – un pays dont ils possèdent le passeport – et s'il est malgré tout logique de les considérer comme des écrivains africains (encore que...), il est bien évident que leur discours se trouve décalé ou décentré, dans la mesure où, d'une part, ils se trouvent placés en position de d'expatriés par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non), que peut-être ils n'ont pas connu sinon par ouï-dire, et que, d'autre part, leur volonté de s'intégrer à la société française est manifeste, même si cette société n'a pas encore pris la juste mesure de la diversité ethnique, religieuse et culturelle dont elle est désormais tissée.

À l'époque héroïque de la « Négritude » a succédé le temps de la « Migrantude », un néologisme qui veut signifier que l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés. Il a pourtant fallu attendre la fin des années 70 pour que le thème de l'immigration s'impose comme l'un des *topoi* majeurs de la littérature contemporaine, avec un net temps de retard par rapport à la littérature « beur » née de l'immigration maghrébine, elle-même bien antérieure, il est vrai, à l'immigration en provenance de l'Afrique sub-saharienne. L'un des premiers, Bernard Magnier, a attiré l'attention des lecteurs sur ce phénomène naissant en répertoriant, dans un article intitulé « Beurs Noirs à Black Babel »¹, un certain nombre de ces écrivains issus d'horizons divers mais ayant pour dénominateur commun à la fois de vivre à Paris – ou dans sa banlieue comme Pius Ngandu Nkashma auteur d'un désopilant *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze* – et d'évoquer, le plus souvent avec humour, le « Black Mic-Mac »² de l'*underground* parisien. Tous, par personnages interposés, affichent une commune volonté de s'inscrire dans une culture métisse et semblent tourner résolument le dos aux vieilles lunes de l'engagement et de la « responsabilité » de l'homme de culture.

1 MAGNIER (B.), « Beurs noirs à Black Babel », dans *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990.

2 Titre du film de Thomas Gilou. Scénario : Monique Annaud *et al.* Avec Jacques Villeret, Isaac De Bankolé, Félicité Wouassi, Daniel Russo... USA, 1986.

Si l'humour, parfois grinçant, il est vrai, semble la dominante des textes de Blaise N'Djehoya (*Le Nègre Potemkine*, 1988), de Simon Njami (*African gigolo*, 1989) ou de Yodi Karone (*À la recherche du cannibale Amour*, 1988), il n'est pas davantage absent des œuvres des « enfants de la post-colonie », encore qu'il tende à céder la place à l'évocation, parfois misérabiliste, aussi bien de l'Afrique que l'on quitte que du pays d'accueil. C'est en particulier le cas du roman d'Alain Mabanckou, *Bleu, blanc, rouge* (1999), d'*Agonie* (1998) de Daniel Biyaoula, de *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak, ou encore, pour nous limiter à ces quelques exemples, du recueil de nouvelles de Fatou Diome, *La Préférence nationale* (2001).

Bleu, blanc, rouge

À l'instar de quelques-uns de ses prédécesseurs, Saïdou Bokoum dans *Chaîne*, Yodi Karone dans *Nègre de paille* et, plus près de nous Calixthe Beyala dans *Asseze l'Africaine*, Alain Mabanckou, qui s'était au préalable signalé par sa production poétique, a entrepris à son tour d'évoquer le milieu des Africains de Paris au sein duquel il évolue lui-même depuis plusieurs années³.

Après avoir interrompu ses études, le héros de *Bleu, blanc, rouge*, Massala-Massala, rêve lui aussi de venir un jour en France, espace mythique de la réussite et de la consécration dont la preuve lui est administrée chaque année au moment de la saison sèche, par les retours au pays de son ami, Charles Moki. Pas question en revanche d'aller s'enterrer à Pau ou à Chambéry : « mieux valait n'avoir pas été en France que de revenir d'une province », commente le narrateur. Seul Paris trouve grâce aux yeux des candidats au départ ! Au fil des années, Charles Moki, celui qui a franchi le Rubicon, est ainsi devenu la vedette et l'idole de son quartier, une popularité qui est évidemment à mettre en rapport avec la prodigalité dont fait preuve ce bon fils de l'Afrique qui, à chacun de ses séjours, comble son entourage de cadeaux. Comme il se doit, les premiers bénéficiaires de ses largesses ont d'abord été ses parents ; en moins de temps qu'il ne faut pour le dire, des maçons à la solde de Moki ont édifié pour eux une spacieuse villa « en dur »,

3 Depuis 2002, Alain Mabanckou enseigne aux États-Unis.

naturellement, tandis que pour ses déplacements, son père ne tardait pas à troquer le « vélo pédalé » pour l'un des deux taxis offerts par ce fils prodige...

Mais la générosité de Moki s'étend également à tous ceux et toutes celles qui l'entourent et se livrent à une cour assidue, au premier rang desquels « les sapeurs », ces *aficionados* de la mode parisienne, dans l'attente d'être remarqués, et qui sait, peut-être « appelés » par le grand homme. C'est ainsi que, tout naturellement, Massala-Massala va succomber au mirage de Paris, un mirage dont on commence à deviner qu'il n'est sans doute qu'un piège pour naïfs. À l'euphorie du départ vont donc inéluctablement succéder les désillusions d'un quotidien grisâtre, fait d'attente et de besognes subalternes, dans la semi-clandestinité d'un immeuble de la rue du Moulin Vert, dans le 14^e arrondissement. L'exergue, emprunté à Abdellatif Laabi, qui sert d'amorce à la seconde partie du roman, *Paris*, en donne le ton : « Il paraît que les portes de l'enfer avoisinent celles du paradis... ».

Le cauchemar succédant au rêve, le pire est en effet à venir. Massala-Massala finit en effet par comprendre, mais un peu tard, que la prospérité de son protecteur repose sur des affaires plus que louches, dans lesquelles il va se retrouver englué à son insu. La suite n'est pas difficile à imaginer : arrêté, incarcéré, puis finalement expulsé via l'un de ces « charters » qui défrayent périodiquement la chronique, Massala-Massala retourne à la case départ. Avec en prime la honte au ventre dans l'attente de l'inéluctable face-à-face avec la famille, « les proches et les plus éloignés qui accourront des villages pour demander leur part du gâteau ».

Dans ce premier roman, Alain Mabanckou réussit donc à évoquer, avec un humour qui n'exclut pas l'émotion, la mystification à laquelle succombent chaque année des milliers d'hommes et de femmes fascinés par nos sociétés de consommation. À moins qu'ils n'y soient contraints par la nécessité, mais ceci est une autre histoire.

Agonies

Dans *Agonies*, ce roman au titre évocateur, Daniel Biyaoula nous entraîne, pour sa part, dans une de ces banlieues dont la chronique tumultueuse nourrit périodiquement les médias occidentaux, et dont le

nom à lui seul est tout un programme : Parqueville ! C'est-à-dire, commente le narrateur, « un lieu de liquéfaction, de décrépitude du vivant, qui vous cassait le moral rien que de le voir, qui vous faisait vous demander si vous n'étiez pas déjà mort ».

C'est pourtant dans cet espace d'HLM dégradés et glauques que vont évoluer une série de personnages qui ont tous en partage la condition d'immigrés, et dont les destins entrecroisés finissent par basculer dans le tragique. À commencer par l'histoire de Camille Wombélé, dont la trajectoire est à bien des égards emblématique de l'aventure que vivent des milliers d'Africains fascinés par le mirage occidental, mais que les difficultés rencontrées au cours de leurs tentatives d'intégration à la société française risquent à tout moment de conduire à l'échec, à la folie ou à la déchéance. Tel est le cas de ce Congolais qu'un échec universitaire, apparemment injustifié, va faire basculer du statut d'étudiant (privé de bourse) à celui de SDF. Belle occasion pour le romancier de dénoncer, d'une part, les conditions précaires dans lesquelles vivent beaucoup d'immigrés, et, d'autre part de faire voler en éclats le mythe de la grande fraternité nègre.

Mais ce roman est aussi l'histoire de deux femmes, dont la vie va être brisée par le poids du préjugé et d'une conception intégriste de la tradition. La première, Maud, a grandi en France et elle croit pouvoir nouer une relation amoureuse avec un camarade blanc qu'elle a rencontré au lycée ; mais cette liaison, au demeurant bien innocente, n'est pas du goût de son père, personnage brutal et autoritaire, qui coupe court à l'aventure en renvoyant sa fille au pays. Quant à Gislaine, qui avait quinze ans à son arrivée en France, elle entreprend de fréquenter en toute liberté le héros d'*Agonies*, bien qu'il appartienne à une ethnie différente de la sienne. Mais là encore, des intrigues compliquées, ourdies par la communauté nègre de Parqueville, vont aboutir à un véritable drame, justifiant *in fine* le titre de l'ouvrage.

C'est donc à un bilan des plus pessimistes qu'aboutit Daniel Bijaoula, pour qui la difficile condition des immigrés trouve, pour une large part, son origine dans l'absence de solidarité de la communauté noire. Il semble, observe-t-il, « que c'est inscrit dans les gènes du Noir que toujours il doit rechercher la m... ! Que toujours il doit se donner des coups, un vrai masochiste, c'est-à-dire, pour bien jouir dans la fange ! Que toujours il doit confier son dernier bras à celui qui aura déjà

coupé l'autre... Que toujours il doit faire pourrir ce qui l'entoure et se pourrir l'extérieur, l'intérieur, tout, histoire de bien sentir la putréfaction ! Qu'il doit nier sa viande... pour aller chercher des trucs auxquels il ne pige que dalle, qui le putréfient, l'assassinent un peu plus chaque fois ! »

Place des Fêtes

Le héros de *Place des Fêtes*, le premier roman du Togolais Sami Tchak, publié en 2000, appartient à la catégorie de ceux qui sont « nés ici » (entendons la France) de parents « nés là-bas » (en Afrique). Devenu adulte, marié à sa cousine et père de famille, ce personnage, qui demeure anonyme tout au long du récit, raconte ses frasques d'enfant dans une cité de la banlieue parisienne ; il a eu la chance d'y rencontrer une femme-policier qui, loin des stéréotypes ordinaires, a été pour lui un guide et, en lui donnant le goût de la lecture, lui permettra de s'ouvrir au monde.

Pour le héros de *Place des Fêtes*, la difficulté est de savoir à quel camp il appartient. L'Afrique, incarnée par ses parents, lui semble incompréhensible et dépassée, mais sa condition de Noir lui rend difficile l'intégration à une société d'accueil qui laisse peu d'espace aux immigrés. Comme beaucoup de ses compatriotes, le père du héros de *Place des Fêtes* a réalisé son rêve, partir pour la France : « Papa était heureux ; le simple fait de monter à bord d'un avion faisait de lui quelqu'un qui avait gagné. Tout le monde lui confia ses espoirs. Il devait réussir pour tout le monde. Il était bien leur ambassadeur où il allait. »

Après avoir balayé les trottoirs de la capitale, puis ceux du métro, cet « ambassadeur » a dû prendre une retraite anticipée, et finalement renoncer à l'idée d'un improbable retour en Afrique. Dans le même temps, les frustrations nées de l'exil et de la désillusion entraînent une détérioration progressive des relations à l'intérieur du couple parental :

Papa, tu as de gros problèmes, de gros soucis de fric. Travail précaire, chômage, dépendance aux aides sociales, logement de porcs, pas de divertissement. Amertume dans la mesure où ton avenir est à jamais compromis par ton âge trop mûr comme un kiwi pourri. Papa, tu es mort pour les tiens de là-bas. Mais, oui ! Tu ne réponds plus à leurs lettres parce tu ne peux plus rien pour eux. Or, tu n'existais que par l'argent que tu envoyais. Tu t'es retiré dans un silence de cadavre. Alors que la société française se refuse à toi, tu perds ton village et ton Afrique. L'Afrique, le pays natal, la famille, les parents, etc., tout cela devient une réalité bien

lointaine... Dis-moi comment les choses auraient bien pu être roses entre maman et toi dans ces conditions ?...

Quant au héros issu de ce couple, titulaire comme beaucoup d'enfants d'immigrés d'un passeport français, il peine pourtant à se situer dans une « patrie » qu'il n'a pas vraiment choisie :

Je suis français, papa... même si je ne suis pas réellement français parce que ma peau ne colle pas avec mes papiers. Mais je ne suis pas de là-bas non plus, parce que je n'ai rien à voir vraiment avec là-bas... Je veux dire que je n'ai vraiment pas de patrie. Les gens croient qu'il suffit de naître quelque part pour avoir une patrie. Mais non ! Une patrie c'est autre chose que la nationalité, une patrie c'est dans le sang !

La Préférence nationale

La Préférence nationale (2000) est le premier livre publié par la romancière sénégalaise Fatou Diome, dont le second roman, *Le Ventre de l'Atlantique* (2004), a remporté un grand succès.

Ce recueil, composé de cinq nouvelles, se construit autour de deux pôles géographiques, le Sénégal d'un côté, la France, et plus précisément Strasbourg, de l'autre. Mais ces deux volets ne s'agencent pas, comme on pourrait l'imaginer, de manière manichéenne, l'Occident rébarbatif renvoyant à une Afrique idyllique. Ainsi que le marquent bien les deux premiers textes du recueil, « La mendiante et l'écolière », et « Mariage volé », la vie en Afrique n'est pas exempte de tares, notamment les violences exercées sur les enfants et, de manière générale, la misère, tares auxquelles répondent, côté Occident, la méfiance, le mépris et l'exploitation des plus démunis, *a fortiori* lorsqu'ils ne sont pas de la bonne couleur.

On retrouve ici l'un des traits récurrents de la littérature de la migritude, à savoir le constat d'une précarité identique de part et d'autre de la Méditerranée. Le continent que quittent désormais les personnages mis en scène par les romanciers contemporains n'est plus en effet l'Afrique de Samba Diallo, dans laquelle l'individu vivait en étroite communion avec son environnement, humain et naturel, mais une jungle dominée par l'arrogance des puissants, ceux-ci étant de plus en plus cruels à l'égard des laissés-pour-compte de la société.

Dans l'avant-dernière nouvelle de son recueil, Fatou Diome évoque son expérience d'employée de maison chez un couple strasbourgeois de petits-bourgeois qui se piquent de culture, et n'ont rien trouvé de plus original que d'affubler leur femme de ménage du sobriquet de Cunégonde, en référence au *Candide* de Voltaire. À l'image désobligeante que son patron, Monsieur Dupire (*sic*), lui a accolée, la narratrice répond par un ironique pied-de-nez. Alors qu'elle profite de son samedi pour fréquenter la bibliothèque, et consacrer cette journée « sans ménage » à la préparation de son DEA, elle tombe nez-à-nez sur Monsieur Dupire. Belle occasion de régler ses comptes avec ce « petit Blanc » :

C'était Monsieur Dupire qui me dévisageait, la moustache dressée, les yeux exorbités. Je me composai une sérénité et lui répondis d'une voix calme :

- Comme vous, monsieur, je cherche des livres.
 - Mais enfin, dit-il, pour qui, pour quoi ?
 - Pour moi monsieur, pour les lire, lui dis-je.
 - Mais enfin, dit-il, seriez-vous étudiante ?
 - Oui, répondis-je.
 - En quoi ? Continua-t-il.
 - En lettres modernes.
 - Oui, mais en quelle année, ajouta-t-il, saisi d'un besoin de m'évaluer.
 - En DEA, lui dis-je.
 - Mais, bafouilla-t-il, vous ne m'aviez pas dit que...
 - Non, lui coupais-je sa phrase, celle qui vient chez vous, on lui demande juste d'être une bonne femme de ménage, et c'est ce que je suis, je crois.
- Il inspira un grand coup et poursuivit :
- Vous auriez pu me dire que...
 - ... que ? Repris-je gaiement, qu'avant de laver des écuelles sur le bord de la Propontide, Cunégonde aimait écouter les leçons du professeur Pangloss, ou que la serpillère dessèche le carrelage et non le cerveau ?

Afrique sur Seine, ou l'impossible retour

L'évocation des ZUP, ZEP⁴ et autres lieux de relégation pour bon nombre d'immigrés entre donc évidemment, on l'a vu, en totale opposition avec les « mirages de Paris » qui avaient déjà été dénoncés par Ousmane Socé Diop dans son roman éponyme, dès 1937, et dont pourtant se nourrit encore l'imaginaire des candidats au voyage. Des

4 (ZUP) Zone d'urbanisation prioritaire et (ZEP) Zone d'éducation prioritaire.

candidats à l'immigration qui, en dépit des vicissitudes de la vie quotidienne dans un environnement le plus souvent inhospitalier, n'envisagent pas, ou n'envisagent plus le retour en Afrique, sinon pour une brève visite. Tel est le cas de Joseph Gâkatuka, le héros du premier roman de Daniel Biyaoula, intitulé *L'Impasse* (1996), tandis que d'autres personnages, Saïda dans *Les Honneurs Perdus* (1996) de Calixthe Beyala, ou encore Bessora dans *53 cm* (1999), s'efforcent d'obtenir la carte de séjour, ce précieux sésame qui leur garantit un avenir d'immigré sans trop de tracasseries administratives.

L'Impasse

Ouvrier spécialisé dans une usine de pneumatiques – en dépit de son diplôme d'informaticien, – Joseph Gâkatuka, un ressortissant congolais, vit à Poury (un toponyme qui se passe de commentaires) depuis une quinzaine d'années, lorsqu'il décide d'aller passer ses vacances au pays. S'il ne s'est pas véritablement intégré dans la société française, il n'entretient pas moins une liaison amoureuse durable avec une jeune Française, Sabine, et n'envisage en aucune manière de retourner vivre en Afrique.

Ce retour à Brazzaville, qui ne devait être qu'un simple intermède, ne va pas pourtant pas tarder à tourner au cauchemar. À peine descendu de l'avion, Joseph doit en effet affronter les sarcasmes des badauds accourus à l'aéroport, pour lesquels le retour des « Parisiens » donne lieu à un véritable défilé de mode, chacun des nouveaux arrivants arborant les signes ostensibles de la réussite. Or le héros ne répond pas au standard vestimentaire d'un Africain qui « a fait la France ». « C'est des gens comme ça qui font honte à l'Afrique », n'avaient d'ailleurs pas manqué de commenter les compatriotes qui l'accompagnaient à Roissy, au moment de son embarquement.

Mais pour Samuel, le frère aîné du héros, ce manquement grave au code de bonne conduite constitue un véritable scandale en même temps qu'un défi, et il n'a de cesse, dès son arrivée, de traîner le délinquant au magasin « Les Habits de Paris », afin de lui acheter deux costumes et de le rendre ainsi présentable aux yeux de la famille.

La famille, voilà le hic pour Joseph, brutalement confronté, après quinze ans d'absence, à un ensemble de traditions rétrogrades dont son

séjour en France l'avait affranchi, et qui lui tombent dessus sans ménagement. N'est-il pas obligé de s'agenouiller publiquement devant Samuel, pour avoir eu la double audace de le regarder droit dans les yeux et de l'avoir interpellé par son prénom ? Un aîné qui ne manque pas de lui rappeler la règle du jeu : « Il n'y a que deux possibilités, Joseph ! Ou tu rentres dans le troupeau... Ou tu t'exclus alors là c'est plus la peine de compter sur qui que ce soit ».

À bien des égards, le séjour à Brazzaville fonctionne donc pour le narrateur comme une régression et un véritable désapprentissage : « Je ne mets pas longtemps pour constater, observe-t-il, que ce qu'on raconte sur la famille africaine ce n'est que des fables, qu'elle est seulement la forme de l'autorité des Anciens ». L'immersion dans la société africaine ressemble donc à une descente aux enfers, les enfers étant matérialisés par les conditions misérables dans lesquelles vivent la plupart des habitants de Brazzaville et de sa périphérie : « C'est que des maisons de guinguois, commente le narrateur, du genre de celles qu'on doit rencontrer dans les enfers... Que des tombeaux. Des Tombeaux de misère autour de moi ». L'impression de délabrement et de déliquescence est encore renforcée, au plan stylistique, par la récurrence d'une série de connotations associées à la maladie, à la dégradation ou à la pourriture, comme si, derrière l'écrivain, se profilait ici le Daniel Biyaoula, Docteur en microbiologie ! Ainsi en va-t-il du marché qui, loin de tout pittoresque, donne lieu à une évocation particulièrement réaliste : « Il en émane des odeurs fétides de viande ou de poissons avariés... On croirait que la peste est passée par là ».

Aux yeux du narrateur, la première « impasse » est celle d'une Afrique sans avenir, qui cherche à s'étourdir dans l'alcool, la danse, les fesses et bien entendu la religion. Car sur le continent les sectes poussent comme des champignons, et Joseph ne manque pas d'être associé par son frère à la « prière » obligatoire.

Au sein de cette misère émergent cependant quelques flots d'une insolente prospérité, à l'image du « 16^{ème} », ce quartier réputé chic de la capitale, où l'embonpoint insultant des nantis contraste avec les silhouettes efflanquées qu'on rencontre dans les quartiers populaires : « Les bonnes femmes, c'est des masses de chair et du gras. Des dilatées en somme », commente Joseph. Quant aux hommes, « les

jeunes comme les vieux ont une bonne bedaine... On dirait des porcs trop nourris ».

Pour le héros, les soirées mondaines auxquelles il se voit contraint de participer s'apparentent à un spectacle de carnaval dont les vedettes sont incontestablement les femmes de la bonne société, rivalisant dans l'exhibition de coiffures plus extravagantes les unes que les autres : « On dirait qu'elles participent toutes à un mardi gras ». Spectacle tellement désopilant que le narrateur éprouve le besoin d'y revenir dans le portrait qu'il brosse de Mado Téka, une femme qui le drague à « La Belle vie » : « sur sa tête il y a comme des spaghettis qu'on aurait teints en noir... Elle a une figure qu'on dirait une fesse de babouin... ». Et le narrateur d'élargir ses remarques à l'ensemble de ses compatriotes : « tout ce qu'elles font ça montre qu'au-dedans il n'y a plus rien ! Il n'y a plus que des trous ! ».

Le retour en Afrique s'avère donc doublement dommageable pour Joseph Gâkateka dans la mesure où, d'une part, il lui permet de mesurer le fossé qui s'est progressivement creusé entre lui et ses compatriotes demeurés à Brazzaville, et où, d'autre part, ce séjour réveille en lui des souffrances et les humiliations qu'il a dus endurer en France en sa qualité de « Black ». Le héros-narrateur de *L'Impasse* doit finalement convenir qu'il ne se sent chez lui nulle part ; dans ces conditions, il doit aussi admettre que la crise d'identité consécutive à son retour lui révèle la fragilité des défenses qu'il s'était forgées, ce qui l'incite à entreprendre une thérapie à caractère psychanalytique.

Finalement, le roman de Daniel Biyaoula évoque un fait de société rarement évoqué : la couleur de la peau n'est pas seulement un motif de discrimination utilisé par les Blancs à l'égard des Noirs. Les Africains eux-mêmes rejettent ceux qui ne leur ressemblent pas.

Les Honneurs perdus

On a vu comment, avec la publication de son premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, en 1987, Calixthe Beyala avait pris la tête d'une véritable croisade contre la gent masculine. Ce radicalisme féministe est particulièrement à l'œuvre dans les romans qui suivent ce premier envoi, *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Seul le diable le savait* (1990), et qui dénoncent tour à tour les différentes formes de marquage et de

contrôle que le corps social exerce sur la femme africaine, qu'il s'agisse de l'excision, des tests de virginité ou de la pratique de la dot aboutissant à une véritable spoliation au terme de laquelle la femme est réduite à l'état de marchandise et d'objet de consommation. Toutefois, si les trois volumes de la trilogie se construisent autour de trois amitiés essentiellement féminines, en 1992, la publication du *Petit Prince de Belleville* marque un tournant dans l'œuvre de Calixthe Beyala, comme si la romancière entrevoyait la possibilité d'établir une nouvelle éthique entre hommes et femmes.

On entre ici dans la catégorie des romans parisiens : *Asseze L'Africaine* (1994), *Les Honneurs perdus* (1996), dans lesquels s'opèrent non seulement un déplacement géographique, qui permet un autre regard sur l'Afrique et sa diaspora, mais également prélude à un renversement des rôles masculins et féminins, consécutif au phénomène de l'immigration. À des personnages masculins déstabilisés et dépouillés de leurs prérogatives traditionnelles par l'exil, s'opposent désormais des personnages féminins aux capacités d'adaptation bien supérieures, pour lesquels l'expérience de l'immigration ouvre de nouveaux espaces de liberté et d'initiative sur le plan sexuel, comme en témoigne le roman intitulé *Maman a un amant*. Calixthe Beyala tend donc à recréer un monde où la femme, volontiers présentée comme la mère de l'univers (souvenons-nous du mythe de l'étoile dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*) en vient à régner sur l'homme, qu'elle domine de sa supériorité.

Désormais, également, le statut de Franco-Camerounaise que revendique Calixthe Beyala la rapproche d'une nouvelle génération de femmes-écrivains qui, toutes, telles Nathalie Etoke, Bessora ou Fatou Diome, ont en commun l'expérience de l'immigration et portent, aussi bien sur l'Europe qui les accueille si mal que sur les milieux africains expatriés, un regard particulièrement décapant.

Dans *Les Honneurs perdus*, qui a obtenu le Grand Prix du roman de l'Académie Française en 1996, Calixthe Beyala raconte l'histoire de Raïssa Béné-Rafa, une Africaine qui, à son arrivée à Paris, possède pour tout viatique, en dépit de ses cinquante printemps, un authentique certificat de virginité ! Employée comme domestique chez une compatriote, Ngaremba, résolument engagée dans la lutte pour les droits de la femme noire, elle finira par trouver le bonheur aux côtés d'un ancien

clochard, qui l'initie aux mystères de l'amour. En possession d'un billet aller simple au moment de son départ pour la France, Saida est donc l'incarnation de cette nouvelle génération d'immigrés bien décidée à tourner le dos à l'Afrique et à jouer le jeu de l'intégration qui passe, en particulier, par l'apprentissage et la maîtrise de la langue française.

53 cm

Née en Belgique en 1968, de père gabonais et de mère suisse, Bessora a grandi en Afrique, en Europe et aux États-Unis. Elle vit actuellement à Paris. Anthropologue de formation, elle se livre, dans *53 cm*, son premier roman paru en 1999, à une étude ironique des pratiques et des mœurs de la société française contemporaine.

Ce récit à la première personne relate les aventures et mésaventures d'une jeune femme, prénommée Zara et maman d'une petite fille de huit ans – un personnage qui doit beaucoup à son auteur – et qui, menacée d'être expulsée à tout moment, compte tenu de son statut précaire, cherche par tous les moyens à se procurer une carte de séjour. Elle pense un moment avoir trouvé la solution en nouant une relation amoureuse avec un authentique Français de souche, susceptible de l'épouser ; malheureusement, la suite de l'histoire révèle que l'écu exerce la profession de Commissaire de police, et à ce titre, est chargé d'expulser les clandestins !

Il ne reste donc qu'à affronter l'hydre bureaucratique en utilisant la seule arme à sa disposition, l'ironie qui lui permet de dénoncer la bêtise ou le saugrenu de certaines situations, un peu à la manière de Raymond Queneau ou du *Candide* de Voltaire. Zara se rend donc quotidiennement au bureau de la CAF (Caisse d'Allocations Familiales), à la DDASS (Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales) et à l'OMI (Office des Migrations Internationales), où elle a le sentiment de passer une série d'examens en vue de l'obtention de la fameuse carte de séjour :

Je remplis un formulaire, et le dépose sur le bureau d'une examinatrice grêle et beige. Les yeux baissés sur ma copie, elle me demande mes certificats de scolarité, justificatifs de ressources et de domicile. Je les lui tends et, sans lever un œil vers moi, elle les déchiffre en hochant la tête.
Je sens que je l'aurai mon diplôme...

Elle réunit ma paperasse, se lève et m'invite à redescendre avec elle. Nous arrivons en bas, elle me demande de patienter sur un siège et rejoint le baba cool préfectoral. Ils délibèrent...

Vingt minutes plus tard, aucune nouvelle ; je suis prostrée dans mon siège. L'examinatrice remonte à l'étage. Baba cool m'appelle. Je me lève et avance vers lui, les jambes flageolantes. Il me remet un papier. La ca'te de séjou'étudiant ! Je l'ai ! Je l'ai ! Mention passable seulement.

Félicitations. Vous serez convoquée à l'OMI cet été, pour un contrôle médical. Dans un an, il faudra renouveler votre carte.

M'en fous. Examen réussi : j'ai ma licence-ca'te de séjou'. Bon, ce diplôme qu'un an. Bah. Après je passerai la maîtrise ca't de séjou', et puis ensuite le DEA ca't de séjou'.

Après ? Je m'inscrirai en thèse-ca't de résident ; avec cette thèse-ca't, on en prend pour dix ans. Je finirai par une thèse d'État-ca't d'identité. Avec celle-là on en prend pour toute la vie.

Vers une reconfiguration des espaces littéraires

La recherche fébrile de Zara, l'héroïne de *53 cm*, en vue de se procurer les documents administratifs susceptibles de lui assurer un nouvel ancrage identitaire, témoigne des évolutions dont le champ littéraire africain est devenu le théâtre en quelques décennies.

Déjà, en 1986, Tchicaya proclamait sa volonté de rupture avec l'Afrique : « Je suis, disait-il, en rupture avec la tribu, en rupture avec l'ethnie... Il nous faut autre chose. Je suis en situation de vouloir conquérir et détruire un certain nombre de citadelles qui se me sont interdites et où je voudrais habiter. Et pour cela je me mets en situation de rupture ». Devant cet effacement des repères, le *topos* du retour au pays natal en vient évidemment à perdre toute pertinence, et il est progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et par la production d'une écriture nouvelle. En remettant en question un certain nombre de configurations discursives qui prévalaient jusque là, les écrivains de la Migritude vont donc rechercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires. « Les drapeaux ont été rangés », observait déjà Bernard Magnier, et cette marginalité en forme de supranationalité que revendique l'écrivain francophone a pour conséquence de générer une écriture que l'on a pu

qualifier de « décentrée ». L'écriture de la Migritude évolue en effet dans un espace-tiers que Régine Robin, évoquant les « écritures migrantes » qui se sont épanouies au Québec au cours des deux dernières décennies, a pu définir comme « un espace où l'on est d'une certaine façon toujours à côté de la plaque, à côté de ses pompes ». Et d'ajouter, ce qui pourrait bien tenir lieu de définition de la Migritude, « espace ni majoritaire, ni minoritaire [...] inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence, la castration symbolique au cœur même de l'écriture »⁵.

Cette reconfiguration de l'espace identitaire n'est évidemment pas sans conséquence sur l'institution littéraire nationale, pour qui la présence, sur son territoire, d'écrivains d'origine étrangère mais francophones implique la remise en question d'un certain nombre de certitudes. « Ces bâtards internationaux nés dans un endroit et qui décident de vivre dans un autre », comme les désigne Salman Rushdie, obligent en effet la critique à réviser son approche des concepts de langue et d'identité dans un environnement qui, sans tomber dans le cliché de la *World literature*, n'en brasse pas moins, au sein d'un « Tout-monde » glissantien, les cultures, les religions et les appartenances ethniques multiples. Les écrivains de la Migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexe qu'ils s'installent dans l'hybride autrefois vilipendé par l'auteur de *L'Aventure ambiguë*. Évoquant son roman si controversé, Salman Rushdie n'hésite donc pas à déclarer :

l'œuvre, *Les Versets Sataniques* célèbre l'hybridation, l'impureté, le mélange, la transformation, issue des combinaisons nouvelles et inattendues entre les êtres humains, les cultures, les idées, les politiques... Le mélange, le méli-mélo, un peu de ceci et un peu de cela, c'est ainsi que la nouveauté arrive dans le monde⁶.

Tous ces éléments qui définissent un nouveau champ littéraire ne sont évidemment pas sans impact sur le statut de l'écrivain de la Migritude et engendrent, selon les individus, une série de postures parfois contradictoires. Il y a ceux qui, tels que Sami Tchak ou Calixthe

5 Cité par GASQUY-RESCH (Y.), dans *Littérature du Québec*. Paris : Edicef / Aupelf, 1994, 287 p.

6 Cité par MONTAUT (A.), « Des Enfants de Minuit » au « Dernier Soupir du Maure : Histoire de trou », dans *Dédale*, n° 5 et 6, printemps 1997.

Beyala, ont résolu leur problème identitaire en prenant sereinement acte de leur situation et en évacuant le dolorisme qui a souvent marqué la littérature de la diaspora. Et puis il y les autres qui, soit ont décidé de tourner le dos à l'Afrique, soit feignent de l'ignorer ou de la tenir pour accessoire. Ainsi, Léandre-Alain Baker déclare sans ambage : *Ici s'arrête le voyage*, propos qui fait écho à la résolution de Mamadou Soukouna affirmant, au lendemain de la publication de son roman *Le Désert inhumain* : « je ne retournerai jamais au Mali ! » Ce refus d'appartenance à la communauté africaine définit également l'attitude de la romancière Marie Ndiaye. Bien que d'origine sénégalaise par son père, l'auteur d'*En Famille* a toujours manifesté les plus vives réticences vis-à-vis des débats qui agitent périodiquement le « Landerneau » des écrivains francophones, et elle n'hésite pas à revendiquer son adhésion pleine et entière à l'identité littéraire française. Enfin, il y a ceux qu'agacent ces controverses et qui, tel Kossi Efoui, estiment que la couleur n'apparaît plus comme dépositaire des valeurs essentielles, et revendiquent la plus totale autarcie dans leur démarche scripturale.

D'abord écrivains, accessoirement Nègres

Aussi péremptoires soient-elles, ces prises de position ne doivent pourtant pas masquer la complexité du statut des écrivains de la Migritude. Dans la mesure où leur écriture se situe dans une sorte de hors-lieu, il leur faut en effet se définir par rapport au champ littéraire national de la société dans laquelle ils vivent, et, simultanément, œuvrer à la légitimation du champ littéraire de l'immigration qu'ils contribuent à faire émerger. Sans doute l'acquisition de la maîtrise de la situation d'immigré par l'écriture peut-elle également s'inscrire dans un projet de sortie de la culture de l'immigration en direction de la culture d'accueil, deux démarches dont témoignent des écrivains comme Azouz Begag et Marie Ndiaye ; le premier en recourant à une stratégie de désappartenance à sa culture d'origine, la seconde en l'occultant et en revendiquant une identité littéraire 100 % française.

Toutefois, dans la majorité des cas, l'écriture de la Migritude n'a pas pour but de rompre avec la situation d'immigré, mais plutôt de lui donner forme et visibilité. On peut imaginer les écrivains de la Migritude comme des passeurs qui élaborent des espaces de médiation entre plusieurs

langues, plusieurs histoires, plusieurs imaginaires, et permettent ainsi de rendre compte du métissage des cultures, qui était cher à Senghor et dont le phénomène de l'immigration est l'une des manifestations les plus emblématiques.

Cette démarche ne va évidemment pas sans susciter des résistances dans le camp de la littérature nationale *stricto sensu*. Elles s'expliquent en partie par la conception de la littérature héritée du philosophe allemand Johann Gottfried Herder, qui postule une identité « naturelle » entre une langue et une nation, d'où découle selon lui la notion de littérature nationale, garante de l'« âme » et du « génie » d'un peuple.

Même si elle trouve son origine dans le mouvement des nationalismes du XIX^e siècle, cette conception prévaut encore largement dans l'opinion, et elle peut expliquer les réticences des différentes institutions littéraires (critiques, éditoriales, universitaires) à intégrer les littératures de la Migritude en raison de l'origine ethnique de leurs auteurs ; attitude qui a pour conséquence de disqualifier les littératures minoritaires ou périphériques, dans la mesure où les écrivains de la Migritude ne font pas pleinement partie de l'État-nation. Je pense que nous avons eu une bonne illustration de ce phénomène au moment de l'attribution du Grand Prix du roman de l'Académie Française à la Camerounaise Calixthe Beyala pour les *Honneurs Perdus*, en 1996. Un choix qui a généré une véritable cabale orchestrée par l'intelligentsia parisienne, et dans laquelle il faut sans doute voir une illustration de ce que Pierre Bourdieu appelle « les formes douces de la tyrannie de la République des lettres ».

C'est qu'en réalité l'émergence des littératures de la Migritude tend à subvertir les cadres instaurés par l'historiographie littéraire française, et révèle le caractère nationaliste des critères sur la base desquels les échanges se produisent entre les différentes cultures et les différents groupes ethniques cohabitants désormais au sein des sociétés occidentales ; les écrivains de la Migritude démystifient le concept de culture défini comme une totalité cohérente et stable, et ils adoptent une attitude pragmatique qui fait apparaître que les questions identitaires ne sont plus prisonnières d'un espace ethno-national prédéterminé.

Dans ces conditions, on est donc autorisé à se demander ce que signifie aujourd'hui le fait de parler de littérature française ? Doit-elle désormais se penser comme une littérature francophone parmi d'autres, jouissant d'un capital culturel plus ancien certes, sans pour autant

prétendre à une position dominante ? ou bien alors ce terme de littérature francophone fonctionne-t-il, comme le suggère Odile Cazenave dans *Afrique sur Seine*⁷, à la manière d'une « soupape de sécurité », une ruse destinée à ostraciser et à ranger sur un autre rayon ce qui paraît ne pas correspondre aux canons de l'institution littéraire française ?

7 CAZENAVE (O.), *Afrique sur Seine*. Paris : L'Harmattan, 2003, 311 p.



Vincent BRUYÈRE

University of Warwick (UK)

**MUDIMBE CARTOGAPHE 1.
ESSAI SUR LE CORPS TRANSCULTUREL DES MOTS ET DES ÊTRES**

Voici maintenant la question fondamentale de tout atlas : de quoi doit-on lever une carte ? Réponse évidente : des êtres, des corps, des choses... que l'on ne peut penser autrement [...]. Aucune règle [...] ne prescrit la découpe de ces rives, le relief des paysages, le plan du village de notre naissance, le profil du nez ni l'empreinte du pouce... voilà des singularités, des identités, des individus, éloignés infiniment de toute loi ².

Interroger un procès de création transculturelle au miroir de l'atlas, devrait conduire à repenser le rapport du texte au réel tel qu'il prend forme dans la modernité occidentale avec l'écriture. La cartographie vient dès lors déterminer la nature de ce rapport de production sémiotique dont dépendent la représentation et la modélisation graphique du Monde à partir du moment où ce dernier ne peut plus être compris au miroir de la nature divine des mots et des êtres. À la déhiscence du paradigme spéculaire du réel précipitée par les grandes découvertes et la naissance d'un nouvel impérialisme qui marque le XVI^e siècle, répondent l'affirmation et l'organisation de pratiques scripturaires qui prendront désormais en charge tout ce qui a trait au discours sur l'altérité et l'identité culturelle. Parce qu'il renvoie une série de lieux à l'institution qui les ordonne et en produit la raison, l'atlas ouvre un espace de

1 Je remercie la Chaire de recherche du Canada en littératures Africaines et en Francophonie dirigée par Justin K. Bisanswa de m'avoir permis de réaliser cette recherche durant mon séjour à l'Université Laval.

2 SERRES (M.), *Atlas*. Paris : Flammarion, 1996, ©1994, 279 p. ; p. 17.

pouvoir et de savoir où réfléchir l'institution imaginaire de la culture et de ses frontières pour en redéfinir la singularité. L'exercice cartographique qui rend possible cette surface d'inscription constitue l'expression du pouvoir de la lettre sur le monde qu'elle plie à un ordre de l'écriture et qu'elle plisse en (id)entités observables et reproductibles.

Josias Semujanga destine l'introduction de la problématique du transculturel en études littéraires à servir d'alternative aux polarisations *afrocentriste* ou *eurocentriste* de la critique universitaire sur le roman africain. Cette démarche contrevient donc à l'analyse unidimensionnelle d'une littérarité fondée sur la triangulation langue-culture-nation. Dès lors, la valeur du texte cesse d'être exclusivement indexée sur ce qu'il prétend refléter d'une culture, dans une procédure de contextualisation reposant à cet égard sur l'articulation d'une intériorité sur une extériorité expressive. Le recours à la carte prend la mesure de ce que l'opération scripturaire désarticule de la rhétorique des aires culturelles à l'intérieur d'un espace fictionnel³. Le paradigme transculturel se rapporte en premier lieu à une fonction poétique comprise dans son sens aristotélien de création et production, dès lors étendue à ce que l'auteur désigne lui-même comme l'ensemble macrosémiotique international⁴. Dans cette perspective, le principe de globalisation constitue moins un mot d'ordre quant à une prétendue homogénéisation du symbolique à l'ère du capitalisme tardif, qu'un appel à une autre raison diacritique dans la sphère des phénomènes culturels et identitaires, à des modes de différenciations qui, autrement dit, ne relèvent plus tant du politique dans son expression étatique, que des dynamiques mêmes d'un nouvel ordre économique mondial. Sur le plan conceptuel, la notion d'« *ethnoscape* », créée par Arjun Appadurai⁵, prend la mesure de ce substrat narratif et

3 CONLEY (T.), « Mapping in the Folds : Deleuze *Cartographe* », dans *Discourse : Theoretical Studies in Media and Culture*, (Detroit : Wayne State University), 20/3, Fall 1998, p. 123-138 ; p. 124 : « cartographical theory, like what Deleuze says of "minoritarian" writing, is an emergent field that follows attractively transverse itineraries in the ways it criss-crosses both the human science and the humanities ».

4 SEMUJANGA (J.), *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 1999, 207 p. ; p. 8.

5 APPADURAI (A.), *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, 229 p. Traduction française : *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Trad. Françoise Bouillot. Paris : Petite bibliothèque Payot, 2001, 334 p.

énonciatif qui « définit » l'identité, témoignant ainsi de l'arbitraire de ses frontières tout en les rémunérant de récit, de la même façon que le langage poétique, jouant de l'arbitraire du signe, le rétribue par ses jeux. Ainsi les *ethnoscapes* consignent-ils de nouvelles manières d'habiter le monde et d'improviser ses frontières. Le terme, forgé à partir du suffixe de « *landscape* », et décliné en une série de corrélats conceptuels, désigne un paysage narratif de l'identité, à la fois panorama contemplé et jardin parcouru, cristallisant dans les contextes diasporiques d'hétéromorphie entre localisation spatiale et interactions culturelles, les stratégies transnationales de constructions identitaires (ou post-identitaires) développées par les populations migrantes. Fabulant un ordre du géopolitique qui devient dès lors matière à récit, et non plus seulement enjeu de descriptions strictement institutionnelles, le recours à la notion d'*ethnoscape* offre un point de vue « rhétorique » sur la délimitation – et la singularité – des aires culturelles, et ce dans les termes mêmes des sciences du texte.

Poursuivant un mouvement initié avec les *Carnets d'Amérique*⁶, Valentin Mudimbe consigne, dans *Les Corps glorieux des mots et des êtres*⁷, le *dépli* de ses traversées intellectuelles et empiriques des territorialités universitaires, de l'Afrique aux États-Unis en passant par l'Europe. Ce « récit de conquête », selon l'heureuse formule de Josias Semujanga⁸, retrace son itinéraire transnational dans les allées des institutions prestigieuses et les dédales des diverses factions théoriques

6 On retrouve d'ailleurs dans cette « relation de voyage », une mention (ayant trait à l'institution d'un point de vue et d'une échelle) de ce qui deviendra le titre de son autobiographie : « Mais cette distance ne me semble pas avoir nui à mon émerveillement devant les corps glorieux des êtres ou des choses que je ne reverrai sans doute plus jamais. ». MUDIMBE (V.-Y.), *Carnets d'Amérique*. Paris : Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1976, 202 p. ; p. 12.

7 MUDIMBE (V.-Y.), *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*. Montréal : Humanitas, en collaboration avec Présence Africaine, 1994, 228 p. ; p. 101. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par *Corps glorieux*, suivi du numéro de la page.

8 SEMUJANGA (J), « De l'ordre du savoir à l'ordre du discours dans l'œuvre de Mudimbe » dans KADIMA-NZUJI (M.) et GBANOU (S.K.), éd., *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*. Paris : L'Harmattan ; Bruxelles : AML, coll. Papier blanc, encre noire, 2003, p. 13-54 ; p. 16.

qui ont animé les sciences humaines pendant plus d'un quart de siècle. Du point de vue méthodologique, il fait écho au programme fixé dans *L'Odeur du père* :

Concrètement il s'agirait pour nous Africains, d'investir la science, en commençant par les sciences humaines et sociales, et de saisir les tensions, de re-analyser pour notre compte les appuis contingents et les lieux d'énonciation, de savoir quel nouveau sens et quelle voie proposer à nos quêtes pour que notre discours nous justifie comme existences singulières engagées dans une histoire singulière⁹.

Aussi cet ouvrage constituerait-il, en glosant la célèbre définition que Clausewitz donne de la guerre, à la fois un roman (auto)biographique continué par d'autres moyens, principalement sous la forme de l'essai, et une archéologie poursuivie sur d'autres terrains, paradoxalement sur le sujet scripteur lui-même et « les conditions de [s]a possibilité comme homme, comme intellectuel et comme universitaire » (*Corps glorieux*, p. iii). Mudimbe se prête alors au même jeu – dont il se plaît à rappeler ironiquement les règles – que des chercheurs en sciences sociales comme Clifford Geertz ou plus tard Pierre Bourdieu¹⁰. Ce passage (presque obligé) par le biographique constitue une validation – en dernier lieu, puisque l'essentiel du travail a été réalisé, ou du moins a été reconnu par l'institution – de l'entreprise théorique par la trajectoire personnelle. Si l'exercice consiste à habiter l'énoncé critique d'une énonciation issue d'une mise en scène autobiographique, l'inverse n'en est pas moins vrai, dans la mesure où l'autorité théorique définit déjà une position de sujet souverain et stabilisé par une série de coordonnées sociales. Cette subjection, dont la dissimulation derrière un principe de neutralité du point de vue « scientifique » lui a permis de retarder sa déconstruction, est héritière du cartésianisme. Elle témoigne non pas de l'énoncé du *cogito* mais de sa scénographie énonciative qui représente dans le *Discours de la méthode* l'exercice de la pensée sous la forme topologique du retrait et du confinement dans le poêle d'Ulm, de la vacuité d'un désert signé de son nom¹¹, ou encore d'un espace urbain

9 MUDIMBE (V.-Y.), « Un signe, une odeur », dans *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*. Paris : Présence africaine, 1982, p. 19-35 ; p. 35.

10 Cf. REED-DANAHAYE (Deborah), *Locating Bourdieu*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, coll. New Anthropologies of Europe, 2004, 224 p.

11 CONLEY (T.), « Oronce Finé and the Self-Made Map », dans MURRAY (T.) and SMITH (A. K.), éd., *Repossessions. Psychoanalysis and the Phantasms of Early*

dont les édifices ont été rasés pour laisser place à la volonté et à son opération scripturaire¹². Dans la préface des *Corps glorieux*, mais également dans celle de *Parables and Fables*¹³, Mudimbe situe sa prise de parole par rapport au geste cartésien, et dans le premier cas, dans la lignée de l'*otium* du théoricien auquel le monde universitaire nord-américain donne le nom de sabbatique. Il s'agit dès lors pour le corps glorieux de lever la carte de sa propre singularité d'intellectuelle, à condition que l'on entende aussi le terme dans son ancienne acception géographique :

Pour André Thevet, une « singularité » désigne le volume indéfini des choses qu'il dit avoir observées dans le nouveau monde au cours de son bref voyage à Villeganon (Rio de Janeiro) au début des années 1550. Leurs descriptions et représentations sont imprimées dans son ouvrage judicieusement intitulé *Les Singularités de la France antarctique* (Paris, 1557), dans lequel un océan et un nouveau continent sont dépeints comme remplis de créatures inconnues et de formes innommables qui ne peuvent plus trouver place dans l'ancien ordonnancement du réel en « speculum » ou en « miroir » de la nature¹⁴.

Au regard de formations identitaires qui ne se réfèrent plus à un ordre de cohérence culturelle fondé sur l'État et la Nation, les *ethnoscapes* relaient dans la contemporanéité la problématique de l'inscription du sujet dans l'espace comme procès d'une cartographie cognitive¹⁵. Cependant, le retour du sujet dans l'élaboration du savoir sur lui-même et sa communauté est également à lire dans le sens du projet épistémologique des études sur le transnationalisme culturel, inauguré par les

Modern Culture. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998, p. 81-110 ; p. 105.

12 DESCARTES (R.), *Discours de la méthode*. Ed. Renault. Paris : Flammarion, 2000, p. 27.

13 MUDIMBE, (V.-Y.), *Parables and Fables : Exegesis, Textuality, and Politics in Central Africa*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1991, 238 p.

14 CONLEY (T.), « Oronce Finé and the Self-Made Map », *art. cit.*, p. 83.

15 Nous faisons ici référence au célèbre concept introduit par Fredric Jameson à partir d'Althusser et des travaux de Kevin Lynch, qu'il définit ainsi : « [Cognitive Mapping] involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual can map and remap along moments of mobile, alternative trajectories. » JAMESON (F.), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (N.C) : Duke University Press, 430 p. ; p. 51.

travaux de Benedict Anderson sur la notion de communauté imaginée¹⁶. Cette démarche, de nature poststructuraliste dans la mesure où son discours renoue avec l'écriture dans son effet signature, se traduit pour l'auteur de *Modernity at Large* par l'investissement – historique certes, mais plus généralement fictionnel – du rapport de production des coordonnées de l'aire qui le définit comme sujet du savoir et produit d'une culture, tout en redéfinissant cette même culture comme produit d'un ordre proprement occidental du discours. Afin d'illustrer son propos et de valider son hypothèse, Appadurai, anthropologue américain originaire de Bombay, n'hésite pas à s'investir dans son entreprise théorique en recourant à des récits d'expériences personnelles. Aussi sa traversée empirique des territorialités, trans- ou post-nationales, emprunte-t-elle, à maints égards, des voies autobiographiques : souvenirs d'enfance et d'adolescence, anecdotes tirées de sa vie familiale... Pareillement, en réponse à la disparition du sujet du savoir structuraliste, appelé (selon Foucault) à s'effacer comme un profil dans le sable, Mudimbe évoque le réveil des « objets » de ce savoir occidental qui remodela à partir de l'ethnologie le continent africain à son image. Sa poésie, ses essais, et ses romans, dont les figures, comme autant d'avatars d'un même sujet, interrogent cette plissure épistémologique que constitue l'usage d'appareils critiques hérités des anciens colonisateurs dans son entreprise de décolonisation des croyances, des mémoires et des connaissances établies sur l'Afrique, pour mieux « habiter » ce vide qu'elle n'est plus¹⁷.

Inconcevable sans le procès anamnésique qui la fonde et en résulte à la fois, la réinvention mudimbienne du territoire colonisé, prolongeant la déconstruction polyvalente des fictions dont l'africanisme occidental l'avait investi et gratifié, renoue avec la généalogie du geste cartogra-

16 Cf. l'introduction de HITCHCOCK (Peter), *Imaginary States. Studies in Cultural Transnationalism*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2002, 243 p.

17 MUDIMBE (V.-Y.), *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and The Order of Knowledge*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 241 p. ; p. 200 (notre traduction). Par ailleurs, Kasereka Kavwahirehi a très bien montré dans sa thèse (*V.Y. Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2006, 421 p.), comment Mudimbe s'est efforcé de déconstruire, tout au long de son œuvre, la partition occidentale sur le savoir, qui établit une frontière stricte entre les domaines de l'objectivité et de la subjectivité, par la convocation des paramètres de sa « situation » dans le monde en tant que sujet pensant et désirant.

phique que rappelle Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*. Symptôme de la rencontre de l'Europe avec l'étrange et l'ailleurs, les premières cartes renaissantes étaient en effet moins des compilations de frontières géographiques que des recueils d'itinéraires, de véritable livres d'histoires, conservant, dans les multiples interférences iconographiques et pictographique qui peuplaient leur surface de créatures fantasques, l'empreinte d'une traversée et le vestige d'une narrativité. Toutefois, il ne s'agit aucunement dans l'atlas mudimbien de « cartecalques » : d'images qui ressemblent au monde et auxquelles on s'efforce de le faire ressembler. Il serait ici davantage question d'un ensemble de « carte-diagrammes » : « À l'intérieur de son cadre, toute carte du passé fait voir non la topographie limitée d'une société donnée, mais plutôt des points de repères différentiels, lieux où des énergies ou des actions pourraient se déclencher pour infléchir l'avenir »¹⁸. Dès lors, si une telle surface donne consistance à la perspective transculturelle, une « plate-forme » de la transculture, définie par Semujanga comme « l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse », ou encore la « mise en présence des images appartenant simultanément à plusieurs niveaux de représentation du monde », ce n'est pas tant comme un « lieu neutre où sont convoquées diverses représentations du monde »¹⁹, mais bien comme transversale agonique désignant une zone de conflit, véritable topos des discours postcoloniaux qui ont, de cette manière, réinvesti de fictions les quadrillages imposés par un haut lieu du savoir sur l'Autre et de l'auto-célébration colonialiste. Ce « para-site » des figures d'une idéologie signifiant à l'Autre le lieu qu'il lui faut occuper dans le discours du propre, constituerait en définitive un espace interférent, définissant par conséquent la frontière comme cet endroit « erroné » où les références et les interpré-

18 CONLEY (T.), « Du cinéma à la carte », dans *CiNéMAS*, (Université de Montréal), vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 65-84 ; p. 67. Sur la distinction entre les deux catégories de cartes, voir DELEUZE (G.) et GUATTARI (F.), « Le rhizome », dans *Capitalisme et schizophrénie*, II, *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, 645 p., ill.

19 SEMUJANGA (J.), « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », dans *Tangence*, (Rimouski : UQAR), n° 75 (*Les formes transculturelles du roman francophone*), été 2004, p. 15-30 ; p. 19. Nous soulignons.

tations se cornent, où, doté d'une « dimension diagonale »²⁰, l'atlas se met à « produire différemment » du singulier²¹.

Dans une séquence des *Corps glorieux*, Mudimbe déchiffre le texte que lui offre sa « cité d'adoption » (CG, p. 34), où, codé dans un langage proxémique, peut aussi se lire la fable coloniale, son programme tu dans l'organisation urbanistique, ou dans l'architecture des habitations, et à travers laquelle la colonisation « impose sa propre mémoire comme objet de désir et promesse pour la promotion du colonisé » (CG, p. 34). L'introspection cadastrale vise à *déplacer* la césure instituée entre un ordre discursif et le sol africain, pour permettre son inscription. Le piétinement se substituant au regard, Mudimbe nomme et découpe ensuite les lieux familiers que sa mémoire revisite, afin d'en épeler les tropes. L'usager des lieux d'un conflit de mémoire récite le régime de localisation qui, résistiblement, a rendu possible son/une énonciation : « Je suis *in situ* et avance, heureux de pouvoir nommer des liens concrets. Ils unissent l'ordre d'une conquête et la métamorphose de l'espace que je traverse » (CG, p. 44). Reprenant la célèbre distinction opérée par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*, cette cartographie diagrammatique, esquissée dans *L'Odeur du père* et poursuivie dans notre projection, se constitue comme un répertoire de litiges – ou de différends –, de ruse et d'embuscades idéologiques. Variation autour de la texture frontalière, l'atlas de l'*ethnoscape* (d)écrit par Mudimbe se définit par les interférences définissant le cartographe qui les suscite : « Je suis américain sans l'être et ne suis plus de mon pays d'origine, tout en le demeurant profondément. Le nomadisme aura été [...] mon destin et le signe de ma vocation » (CG, p. 165). Le sujet semble par conséquent se constituer en principe de la frontière, non parce qu'elle délimite mais parce qu'elle traverse (et de fait transgresse). Ainsi la question de l'identité culturelle ne se pose-t-elle plus en termes de reconnaissance du même, mais dans les termes de l'intersection et de l'interférence : « [The contemporary critical debates] all recognize that the problem of the cultural emerges only at the signficatory boundaries

20 DELEUZE (G.), *Michel Foucault*. Paris : Minuit, 1986, 141 p. ; p. 30. Citation de Pierre Boulez.

21 MUDIMBE (V.-Y.), *L'Odeur du père*, *op. cit.*, p. 35.

of cultures, where meanings and values are (mis)read or signs are misappropriated »²².

Cette situation interférente, et proprement fractale, caractérisant la sémiologie cartographique demeure toutefois ambivalente car elle traduit aussi bien un malaise identitaire qu'une position tactique. L'errance est dès lors articulée en pratique oppositionnelle. Toutefois, le recours à la figuralisation cartographique, pour rendre compte de l'exploration du paysage identitaire mudimbien délivrée dans *Les Corps glorieux*, relève moins de cette problématique de l'anti-mimétisme tactique des dominés (condamnés, d'après Gayatri C. Spivak²³, à chercher les modèles autorisant leur représentation et leur reconnaissance dans le discours de l'Autre aliénant par le rejet du paradigme identitaire) que de celle du *repli* vis-à-vis de l'ascendant policier, propre aux archives de l'identité, et doublant l'outil d'exploration d'un instrument de contrôle sur la singularité, ou de conjuration dialectique des exceptions. Cette topique des études postcoloniales, sur la résistance à la dimension panoptique de la carte, accuse la tension oscillante qui existe entre l'acte de « penser (les contours) » et celui d'« identifier (l'individu errant) », et qui inspira, semble-t-il, à Foucault la très inquisitoriale mise en scène autocritique concluant son *Archéologie du savoir*, le conduisant par la suite à abandonner ce modèle d'extériorité spatiale²⁴. Un positionnement similaire qui, de façon équivoque, mâtime d'aveu la logique autobiographique, dans laquelle il s'agit pour Mudimbe de sacrifier à un genre sans souscrire à la discipline qui le sous-tend, pourrait expliquer l'hybridité générique mise en place dans la scénographie énonciative de l'avant-propos des *Corps glorieux*. Kasereka Kavwahirehi en a dégagé avec beaucoup de justesse le dispositif conjuguant cette exigence intellectuelle paradoxale de situer son discours, tout en feignant l'atopie et le

22 BHABHA (H.K.), « Cultural Diversity and Cultural Differences », dans ASHCROFT (B.), GRIFFITHS (G.), TIFFIN (H.), éd., *The Post-colonial Studies Reader*. New York : Routledge, 1995, 527 p. ; p. 206.

23 Cf. SPIVAK (G.C.), « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography », dans *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*. New York : Routledge, 1987, 309 p., p. 197-221.

24 Cf. FOUCAULT (M.), « Questions à Michel Foucault sur la géographie », dans *Hérodote*, n° 1, janvier-mars, 1976. Repris dans DEFERT (D.) et EWALD (F.), dir., *Dits et écrits*. vol. III, 1976-1979, texte n° 169. Paris, Gallimard, 1988, p. 28-40.

« retrait », afin de contrecarrer les assignations catégoriques. Définissant un espace singulier de l'écriture, le paradigme de l'atlas constituerait de ce fait une alternative cartographique à l'impératif archéologique d'assignation du discours à un lieu, carte dont le modèle est toutefois revisité par la pratique textuelle, au travers de laquelle la frontière renoue avec sa *texture* narrative. Tenant *lieu* d'identification, à la place même d'un résistant savoir (et pouvoir) sur la singularité, l'atlas mudimbien circonscrit l'aporie épistémologique / technologique de son projet de « faire le bilan d'un parcours » (CG, p. 1), d'une trajectoire justement fondée sur la *transgression* des frontières conceptuelles entre l'Afrique et l'Europe, la théologie catholique et le marxisme, le structuralisme et sa déconstruction... etc. : « Je parle, en effet, comme conscience localisée en un espace et en un temps [...]. Ma parole surgit d'un lieu, à la fois individuel et collectif [...] » (CG, p. 101). Les expérimentations phénoménologiques qui composent la trame des *Corps glorieux* (dont l'écriture est placée sous la tutelle paradoxale de Foucault et de Maurice Merleau-Ponty, il ne faut pas oublier) restituent les lieux à leurs légendes : « Opérations sur les lieux, les récits exercent aussi le rôle quotidien d'une instance mobile et magistérielle en matière de limitation »²⁵. L'espace tend ainsi à redevenir texture : une donnée sensible et narrative, qui redouble sur un plan personnel les graphes du pouvoir dans son expression géopolitique. Même déchiré, l'atlas n'est pas un espace hors la loi, car il continue, ailleurs et autrement, à lier la lettre au lieu, infléchissant la mise en demeure du sujet infléchi en foyer de libération du discours de savoir. Représentant le focal où s'est concentré durant l'époque moderne et coloniale, le jeu des pouvoirs et des relations d'autorité dont elles conservent vive la mémoire, la frontière, érigée sur le plan académique en contre-modèle de prédilection par les *subaltern* et *cultural studies*, est devenue la cible privilégiée de tous les anathèmes postmodernistes et post-colonialistes, cependant que son concept s'est maintenu en creux, ne s'effaçant nullement devant une transculture glorieuse.

La consultation de quelques planches de cet atlas imaginaire, interrogeant les transactions imaginaires de l'acte d'énonciation et de ses figurations topologiques (voire topographiques), pourrait ici s'avérer

25 DE CERTEAU (M.), *L'Invention du quotidien*. Tome 1, *Arts de faire*. Paris : Gallimard, Folio essai, 1990, 344 p. ; p. 180.

éclairante. Les souffrances – ou, dans un sens quasi christique, la passion –, du jeune Nara, le personnage « archéologue » du roman *L'Écart*, répondent de son désir d'incerner à la lettre le *lieu* archéologique du discours sur le savoir africaniste et celui de sa déconstruction²⁶. Nara est par conséquent condamné à l'agonie, cependant que son entreprise déconstructionniste de décolonisation des connaissances établies sur l'Afrique se voit *différée* dans l'Avertissement du livre qui reconfigure le statut testimonial son journal. Le texte vient documenter l'énigme d'un décès que la médecine légale n'est pas parvenue à expliquer selon une procédure médico-légale. Il s'agit donc, suite à l'échec de la confrontation avec l'intériorité organique du jeune chercheur, de donner au lecteur le compte rendu d'une « auto-psie » d'un autre ordre, d'une investigation anatomique dès lors comprise comme l'atlas d'une intériorité s'apparentant aux formes cartographiques anciennes fonctionnant comme recueil de trajectoires et d'autant de récits²⁷. Ainsi l'indexation du morbide et du pathologique par le biais de l'autopsie²⁸ convertit-elle en espace narratif le lieu archéologique en opérant sur le plan imaginaire de la dissection un retour sur les cartes du corps qui, comme leurs sœurs géographiques des XVI^e et XVII^e siècle, ont servi d'espace d'autofiguration, ainsi que l'ont admirablement exposé dans leurs travaux Andrea Carlino et Tom Conley²⁹.

Répétant sur un autre plan (sur une autre planche) le geste introspectif impliqué par le terme même d'« *auto-psie* », l'écriture autobiographique des *Corps glorieux* prend la mesure de cet espace intersticiel ainsi créé dans *L'Écart*, en redessinant les contours du pacte autofictionnel implicite de l'atlas. Formuler la question de l'identitaire dans

26 Mudimbe (V.-Y.), *L'Écart*. Paris : Présence Africaine, 1979.

27 Cf. JACOB (Chr.), *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris : Albin Michel, 1992, 532 p.

28 FOUCAULT (M.), *Naissance de la clinique. Archéologie du regard médical*. Paris : PUF, 1978, 214 p. Voir plus spécifiquement les chapitres VII et VIII.

29 CARLINO (A.), « Entre corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique », *Médecine/Science* (Inserm), vol. 17, n° 1, 2001, p. 70-80, ici p. 73 ; p. 112 : « L'image [anatomique] de Valverde [...] nous raconte une histoire, voire des histoires qui renvoient au problème de l'identité subjective : une identité incarnée dans le corps, une identité qu'on craint de perdre dans l'écorchement. ». Pour la cartographie, cf. CONLEY (T.), *The Self-Made Map : Cartographic Writing in Early Modern France*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, 448 p.

les termes de l'anatomique, de la découpe et du contour, revient à interroger, sur un plan à la fois théorique et imaginaire, le froissé de la carte et du corps comme procès figural à l'œuvre dans la partition du même et de l'autre, du dedans et du dehors, du normal et du pathologique... Ainsi, dans l'intervalle constitué par le sacrifice de Nara – ou dans une autre mesure, par celui de Mère Marie-Gertrude à la fin du récit de *Shaba deux*³⁰ – et l'agilité des corps glorieux déjouant, par définition, les aléas de la corporéité, ainsi que l'autopsie par conséquent, s'impose une nouvelle modélisation du paradigme organique de l'être ensemble que figurerait l'image d'un corps politique fractal, dans la mesure où la notion de fractal détermine le statut du « sujet » en relation à l'espace, comme corps à l'intersection d'une série de spatia-lités et non pas comme une simple surface de projection³¹.

En effet, ne convenait-il pas de donner, dans la perspective de la constitution d'une « communauté imaginée », une matrice symbolique (et) politique à l'identité négropolitaine ? Seulement, la peau discriminante et enveloppante consacrant schématiquement son organicité ne saurait en l'occurrence fonctionner – c'est-à-dire produire localement une différenciation – comme membrane territoriale ou nationale, mais bien comme singularisation interférente, se traduisant par la fiction d'un corps étatique « sans frontières », sans peau, défiguré, écorché. Aussi, impliquant un procès identitaire transnational de dissemblance transculturelle, l'imagination de cet atlas apporte-t-elle une réponse figurale par le biais d'une modélisation fractale à cette interrogation de Jacob Rogozinski : « Qu'en est-il du corps à l'époque de la globalisation. [...] Si un corps se circonscrit toujours à partir de sa peau, de la limite résistante qui le sépare de son dehors, la nouvelle mondialité du politique est-elle compatible avec la figure d'un corps ? »³² Mudimbe ne modèle-t-il pas la fiction d'une telle corporéité lorsqu'il revendique, au fil des pages des *Corps glorieux*, la logique de ses appartenances

30 MUDIMBE (V.-Y.), *Shaba deux*. Paris : Présence Africaine, 1989, 151 p.

31 Cf. HARRIS (P.), « Epistemocritique: A Synthetic Matrix », dans *SubStance*, (Madison : University of Wisconsin Press), n°71/72, 1993, p. 185-203 ; p. 186.

32 ROGOZINSKI (J.), « Une politique à corps perdu », dans *Textuel*, (Université Paris 7), n° 44 (*Corps politiques. Cosmopolitismes, (XVIII^e – XXI^e)*), 2004, p. 11-24 ; p. 24.

« monstrueuses » qu'il élucide à la lumière de son actualité : africain et bénédictin, dont les généalogies biologiques, symboliques, et intellectuelles déroutent l'analyste³³, universitaire qui ne saurait être affilié à aucune discipline définie par la départementalisation académique des savoirs³⁴. Ce qui est en jeu dans la subversion du cartographique par le corps du récit, composant dans l'*ethnoscape* une incarnation « alterNative »³⁵ du principe d'identité culturelle, c'est une désaffiliation des corps politiques, qui fasse valoir le corps manufacturé d'une filiation et d'une généalogie transculturelle assumée, cultivée, à l'image d'un jardin...

Dans cet essai (auto)biographique, Valentin-Yves Mudimbe « revient » sur les trajectoires qui l'ont constitué en universitaire américain et en penseur africain, en *scholar* d'un continent fantomatique (il faut se souvenir de cette autre écriture de l'intime par Leiris) dans la mesure où l'Afrique n'est que l'idée que d'autres s'en sont faite. La première tâche qui est assignée à l'esquisse des *Corps glorieux* est de conjurer le malheur d'avoir été enfant, d'avoir grandi, dans le jardin du colonialisme. L'essai est un dialogue avec les spectres qui lui ont donné corps et à présent (au moment où l'écriture s'inaugure dans la conjuration) le hantent. Paradoxe d'une hantise, Mudimbe se constitue dès lors en *revenant* (l'épisode de l'erreur de diagnostic d'un cancer des os qui le condamne peut être lu dans ce sens). Il survit et survient comme le refoulé d'un discours occidental sur l'autre, comme l'enterré vivant d'une

33 «– Dom Théophanes n'est pas votre père... Encore moins votre mère [...] Les fils ont en effet, des pères de chair. [...] Comment lui faire comprendre ? Elle voulait nommer des croisements, à partir d'un fond en noir et blanc. Entre mes parents biologiques, Dom Théophanes et les Bassot, l'évident en sa simplicité devenait un mystère » (CG, p. 27-33).

34 « Mais dans quel département me mettre ? Celui de Français m'estimait philosophe, celui des Langues Classiques trop dispersé, les philosophes m'habillaient en ce je ne sais quoi qui irrite les spécialistes. En outre, nul ne pourrait me définir comme sociologue et, Dieu merci, ni comme anthropologue » (CG, p. 130).

35 Nous reprenons la graphie « différente » proposée par Peter Hitchcock : « Part of my interest in "imaginary states" is to explore the concept of transgressive imagiNation; that is, the way the literary exceeds, challenges, demystifies, or transcodes the components of national identity » (*Imaginary States*, op. cit. p. 9).

immense entreprise qui lui a donné lieu comme sujet pensant. À l'image d'Hermès – mais également d'Hécate, déesse des fantômes –, il habite l'intersection des disciplines académiques et des institutions universitaires européennes, africaines et nord-américaines.

Produit transdisciplinaire, aux confluences – parfois tumultueuses – des traditions universitaires, des postures intellectuelles structuralistes, postmodernistes ou postcoloniales, Mudimbe interroge donc ce qu'il en coûte (dans la mesure où la hantise est toujours le récit d'une dette) d'hériter : l'enseignement des maîtres révéérés, l'encadrement et l'accréditation des universités prestigieuses, l'héritage d'une bibliothèque de pensée, la rencontre d'amis illustres, mais également l'organisation spatiale de son village natal, les leurres de sa propre psychanalyse et de son initiation africaine... etc. Participant de l'effet de spécularité relative aux appareils cartographiques et à son corrélat autobiographique, il s'éprouve à la fois comme spectre et *scholar*. Devant l'angoisse d'être affilié à ce spectre du colonialisme que l'idéologie postcolonialiste entend à tout prix conjurer, il entreprend la rédaction des *Corps glorieux* pour définir une disposition qui l'a constitué en cet amalgame de signes qui lui *tient lieu*, dans la société, de corps (trans)culturel.

Dans sa réinvention de l'Afrique et de l'Africain, la question de l'atlas mudimbien s'est déplacée en même temps que précisée. Elle n'interroge plus tant la nature de la carte que l'identité du cartographe de l'identitaire, devenu l'artisan de sa propre *deixis*. C'est ce qu'enseigne, sur le mode trivial, la fable de la mouche clandestine de Michel Serres, avatar de l'abeille de Montaigne dont le miel est toujours celui de mille fleurs³⁶. Inopinément embarquée dans un avion, elle reconduit les contours de son espace dans l'écriture de son bourdonnement :

elle définit, vraiment, ici et maintenant, le local, en dessinant, de son vol, ses frontières, tisse un ilot singulier, semble rester dans cette niche choisie, mais, tout à coup, emporte les nouvelles de ce particulier-là vers des horizons inattendus et lointain, où elle recommence à tisser, nicher, filer un lieu original... mais la voici repartie. Elle se localise, certes, et se délocalise, assurément. Quel toile invisible tisse-t-elle, quel réseau, quelle carte trace-t-elle³⁷ ?

36 Cité par SEMUJANGA (J.), *Dynamique des genres*, op. cit., p. 13.

37 SERRES (M.), *Atlas*, op. cit., p. 103.



Désiré K. WA KABWE-SÉGATTI

Université de Johannesburg

**LITTÉRATURES AFRICAINES POSTCOLONIALES :
CRÉATIONS TRANSCULTURELLES DÉCOMPLEXÉES OU GHETTO
RENOUVELÉ ?**

La question posée par Véronique Porra dans son article « De la marginalité instituée à la marginalité déviante. Ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? »¹, constitue le postulat de cet article. Entre refus et acceptation de la « pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine »², notion empruntée à Bourdieu, les littératures africaines ont connu « l'expérience de l'exclusion culturelle », en passant du statut de « marginales refusées » à celui de « marginales instituées »³. L'expérience de l'exclusion culturelle liée aux littératures dites mineures n'a pas épargné les littératures africaines. Avant d'être refusée, leur marginalité était, de fait, acceptée car bon nombre des pionniers qui se sont, peu ou prou, reconnus dans cette catégorie⁴ qui faisait de ces littératures africaines l'appendice de

-
- 1 PORRA (V.), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante. Ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », dans *Revue de Littérature Comparée*, (Paris : Didier Littératures), n° 314, 2005/2, p. 207-225.
 - 2 MOURALIS (B.), « La pertinence de la notion de champ en littérature africaine », dans *Les Champs littéraires africains. Textes réunis par Romuald Fonkouda et Pierre HALEN avec la collaboration de Katharina Städtler*. Paris : Karthala, 2001, p. 57-71.
 - 3 MOURA (J.-M.), « Francophonie et critique postcoloniale », dans *Revue de Littérature Comparée*, n° 1, janvier-mars 1997, p. 59-87 ; p. 62.
 - 4 Parlant de l'anthologie, Charles Bonn considère que : « toute littérature en tant qu'entité suppose la réunion de plusieurs écrivains, entre lesquels on peut dégager un certain nombre de caractéristiques communes ; quelle que soit l'originalité irréductible de chacun. L'anthologie permet de dessiner ce groupe, de l'offrir à la visibilité « universelle », et ce, même si auparavant certains se sont déjà manifestés

la littérature de référence. Le centre ⁵ constituait ainsi le modèle littéraire idéal, et la reconnaissance par lui leur but ultime. La littérature dite d'imitation (des années 30 et 40) a donc constitué le premier jalon de cette marginalité acceptée. Jean-Claude Blachère rappelle à ce sujet le cas des auteurs de *Mamadou et Bineta sont devenus grands* qui préconisaient d'abord la naissance des « écrivains » et par la suite, celle des écrivains :

Tous les artistes, même les plus grands, ont commencé par imiter [...]. Nos élèves doivent, eux aussi, toutes proportions gardées, acquérir une technique, celle de l'art d'écrire. Qu'ils s'emploient tout d'abord à imiter les maîtres de cette technique. Si, par aventure, l'un d'eux a, en lui, l'étoffe d'un écrivain, sa personnalité s'affirmera dans la quotidienne fréquentation « littéraire » de ses illustres devanciers ⁶.

L'implication est ici non seulement d'emprunter sans discernement à l'esthétique et à la narratologie occidentales, mais surtout de ne répondre qu'aux préoccupations ou questionnements du Centre et non des « marges ». Cette littérature d'imitation a, pendant quelques décennies dominé l'émergence des littératures africaines. Cependant, dans le contexte post *Batouala*, l'appropriation du « relativisme culturel » par les pères fondateurs de la Négritude, sous l'influence des anthropologues (C. Lévi-Strauss, M. Delafosse, M. Mauss), a permis la remise en cause du « diffusionnisme culturel » et a surtout constitué l'argument majeur d'une « marginalité refusée ». La Négritude a eu un impact tel que plusieurs générations d'écrivains s'y sont identifiées et rares sont ceux qui se sont hasardés à la critiquer, faisant ainsi place à une longue période de « marginalité instituée ». Il était d'autant plus difficile de

en tant qu'individualités fortes dans le cadre de cet espace nouveau non encore défini » (« Petit historique d'une réception mouvementée : du "postcolonial" au "post-moderne" ? », avril 2002, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Trieste.htm>.

- 5 Centre : Le centre est ici entendu non seulement comme l'ensemble des modèles constitués par les métropoles coloniales, mais aussi les réseaux normatifs complexes constitués par les structures et médiums d'enseignement, les médias, les institutions littéraires et culturelles coloniales, les prix littéraires des ex-métropoles et leurs équivalents dans le monde post-colonial, bref l'ensemble des institutions et des acteurs régulant l'accès des masses à la littérature et d'une certaine « littérature » aux masses.
- 6 BLACHÈRE (J.-C.), *Négritudes. Les Écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris : L'Harmattan, 1993, 254 p. ; p. 76.

critiquer la Négritude que celle-ci fut largement légitimée par les grandes figures intellectuelles du Centre, tels Sartre, Balandier, Gide ou Monod⁷. Néanmoins, face à « l'humanisme idéaliste » des francophones, le monde anglophone oppose son pragmatisme avec comme figures de proue Wole Soyinka, Chinua Achebe, John Pepper Clark, Ezekiel Mphahlele. Ces derniers reprochent aux premiers leur position défensive⁸ car ils voient dans le courant de la Négritude un allié, malgré elle, de l'idéologie coloniale, et réclament un inventaire car, disent-ils, ce qui compte, c'est la valeur esthétique de l'œuvre littéraire et non « la couleur blanche, jaune ou rouge de son auteur. La Négritude étant une simple contingence »⁹. Ce pragmatisme anglo-saxon est aussi relayé dans le monde francophone par d'autres écrivains comme Tchicaya U Tam'Si qui refuse d'être « l'homme sandwich » ou Jacques Rabemananjara qui voit dans la Négritude « une source équivoque »¹⁰.

Les questions qui se posent pour comprendre l'évolution récente des littératures africaines (ces quinze dernières années) sont donc les suivantes : quand et comment ces littératures africaines postcoloniales sont-elles sorties de ces « anthologies » pour refuser les marges puis à nouveau les instituer ? Quelles sont les dynamiques à l'origine de ces différents repositionnements par rapport au Centre ? Quels sont, au final, les statuts et formes littéraires qui ont découlé de ces repositionnements ?

Les théoriciens des littératures africaines affirment que la marginalité dont elles font l'objet « n'est en effet rien d'autre qu'un modèle d'interprétation venu de l'extérieur »¹¹, modèle d'interprétation d'abord subi puis revendiqué, approprié et remodelé. Ce changement de statut résulte des dynamiques transculturelles qui font du postcolonialisme « l'avène-

7 CERVELLO (M.-V.), « La Négritude : une forme de racisme héritée de la colonisation française ? Réflexions sur l'idéologie négro-africaine en Mauritanie », dans FERRO (M.), dir., *Le Livre noir du colonialisme, XVI^e-XX^e siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Robert Laffont, 2003, p. 728.

8 Position défensive : on pense à la « tigritude » de Wole Soyinka.

9 CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1990, p. 47.

10 Cf. le chapitre : « La contestation de la Négritude » dans KESTELOOT (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala-AUF, 2001, p. 259-263.

11 MOURA (J.-M.) et RIESZ (J.), « L'Afrique en marge et en marche », dans *Revue de Littérature Comparée*, n° 314, 2005/2, p. 131-135 ; p. 131.

ment de la culture globale du XX^e siècle finissant, celle de l'entrée des "Autres" naguère colonisés dans une culture désormais mondiale »¹². Ces théoriciens semblent de plus en plus s'accorder sur le fait que la proximité thématique entre période coloniale et période postcoloniale rend ardue une définition du postcolonialisme, concept né des réalités anglophones et ayant trouvé un écho dans le monde francophone. Alain Ricard en vient à s'interroger, pour sa part, sur la pertinence même du syntagme de « littérature africaine » puisque, dit-il, « s'il y a une littérature de l'Afrique, elle n'est pas dans les langues de l'Afrique »¹³. Et Amadou Koné de renchérir : « toute littérature africaine post-coloniale s'inscrit dans la problématique interculturelle. En effet cette littérature s'enracine dans les cultures africaines mais pour l'essentiel elle s'exprime dans la langue de l'ancien colonisateur »¹⁴. Réflexion corroborée par ces propos de Georges Ngal qui se demande : « Pourquoi ce cercle infernal dans lequel on nous enferme, dont les pages suivantes prolongent l'interrogation : Accoucher d'un roman ! C'est en effet tenir un discours occidental [...] Carcan qui limite étrangement la liberté de l'écrivain »¹⁵. Cette ambiguïté du rapport de l'écrivain à son outil de travail est soulignée par Ngalasso Mwata Musanji qui met en doute la plénitude de l'appropriation d'une langue étrangère avec laquelle, « quel que soit le niveau de formation, on n'a guère de véritable connivence »¹⁶.

Ainsi, s'agit-il, lorsque l'on parle de littératures africaines, d'un concept littéraire ou d'une représentation littéraire d'un monde nouveau ou bien d'une métaphore fourre-tout à propos d'une réalité mal définie et par conséquent enfermée dans un ghetto, tenue à l'écart, parce

12 MOURA (J.-M.), « Francophonie et critique postcoloniale », *art. cit.*, p. 64.

13 RICARD (A.), « De Félix Couchoro (1900-1968) à Amos Tutuola (1923-1997). Les marges de la marge : discours dominé et discours métissé », dans *Revue de Littérature Comparée*, n° 314, 2005/2, p. 179-188 ; p. 181.

14 KONE (A.), « Le roman historique africain et l'expression du multiculturalisme », dans DIOP (S.), dir., *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 87.

15 Georges Ngal cité par BLACHÈRE (J.C.), *Négritudes*, *op. cit.*, p. 82.

16 MWATHA Musanji Ngalasso, « Des langues pour dire/écrire la littérature au Zaïre », dans *Littératures du Congo-Zaïre. Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993)*. Réunis par P. Halen et J. Riesz. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1995, (= *Matatu*, n° 13-14), p. 130.

qu'elle est projection de fantasmes à l'origine du lien conflictuel entre l'« Un » et « l'Autre », au travers d'une nécessité d'identification et de rejet, car il s'agit de concilier des valeurs contradictoires en opérant une véritable « régulation interculturelle »¹⁷ ? Cette dialectique se lit à travers diverses catégorisations, telles que la « littérature du silence », « littérature d'oxymore »¹⁸ « migrante », « minoritaire », « *not quite* », « *in-between* », « négropolitaine », « *World literature* » « *Third World literature* », « *Third World thinking* », « *World fiction* », « migritude », voire « dé-migritude », etc. Ces différentes catégorisations sont un indicateur d'une « surconscience » identitaire face aux multiples identités littéraires venant d'autres aires culturelles. Cela implique que l'on s'interroge à la fois sur la problématique de l'altérité engendrée par les créations transculturelles, car « l'altérité n'est pas une donnée figée, mais un processus dynamique qui met en jeu des mécanismes complexes : hybridation, tension, fluctuation, inversion, échange, voire refus de l'échange... »¹⁹, et sur les circonstances d'émergence des littératures africaines postcoloniales, en essayant, dans un premier temps, d'esquisser à travers le « bilan de la réception mouvementée du postcolonialisme »²⁰, l'état des connaissances sur les spécificités de la postcolonie littéraire africaine, et dans un second temps, ses différentes tendances actuelles.

17 CAMILIERI (C.), « Cultures et stratégies, ou les mille manières de s'adapter », dans RUANO-BARBALAN (J.-C.) et HALPERN (C.), dir., *L'Identité*. Paris : Éditions Sciences Humaines, 1999, p. 57.

18 Littérature d'oxymore, essentiellement axée sur la thématique d'entre-deux : le passé colonial et l'avenir problématique des pays africains. Lire à ce sujet l'article de CLAVARON (Y.), « La mise en scène de l'altérité dans la littérature postcoloniale : entre insécurité et hybridité » dans *Éthiopiennes*, n° 74, 1^{er} semestre 2005.

19 Université de Franche-Comté, colloque « Médiations littéraires et culturelles de l'altérité interaction, fluctuation, tension », consultable en ligne à l'adresse : [<http://www.univ-fcomte.fr/endirect/index.php?act=detail&art=753>].

20 BONN (Ch.), « Petit historique d'une réception mouvementée : du "postcolonial" au "post-moderne" ? », *art. cit.*

Littératures postcoloniales : historiographie et spécificités africaines

Le concept d'« écritures migrantes » ou de « *migrant writers* », apparu dans les années 80, s'inscrit dans un contexte mondial favorable aux littératures venues d'ailleurs. L'exemple du Canada est à cet égard édifiant. Grâce au multiculturalisme inscrit dans la Constitution canadienne de 1982, les « littératures mineures » sous l'impulsion de l'Haïtien Robert Berrouet-Oriol dans son article, « Effet d'exil » (1986), font entendre leur voix. Mais la vraie consécration de ces littératures est venue du manifeste de décembre 1986, qui paraît dans le numéro spécial de la revue *Vice versa*, avec le double objectif de reconnaître la présence de ces littératures dans le champ littéraire canadien et l'impact de leurs « voix métisses » sur les canons de la littérature canadienne. L'ouvrage *Pouvoir des mots, les maux du pouvoir* de Jean Jonassaint en constitue le symbole. En France, c'est dans les années 80 l'affirmation de la *génération beur* et le couronnement des *Cultural Studies* aux États-Unis. En Grande-Bretagne, le *Booker Prize*, décerné à Salman Rusdhié en 1981, marque un tournant pour les « littératures mineures » qui voient surgir des valeurs sûres, pour ne citer que Yasmina Kadra et Asia Djebar pour le Maghreb, Alain Mabanckou et Calixthe Beyala, en Afrique centrale, Wole Soyinka, Chinua Achebe, pour l'Afrique de Ouest, Abdourahman A. Waberi et Nurrudin Farrah pour l'Afrique de l'Est, Le Clézio et Édouard Maunick à l'Est, Nadine Gordimer, André Brink et J.-M. Coetzee, en Afrique du Sud.

Les littératures africaines contemporaines voient se développer l'appellation de littératures « négropolitaines », terme désignant les œuvres littéraires produites par des Africains qui ont choisi ou se sont sentis forcés de quitter leur pays d'origine pour les métropoles coloniales ou l'Amérique du nord, et par conséquent recomposent leur identité au contact de l'« Autre ». Au contact du Centre, les littératures africaines ont subi de profondes influences qui se traduisent par des changements culturels et linguistiques, du fait du partage d'une même langue, en plus d'un même territoire. D'autres Africains issus d'aires culturelles et linguistiques différentes se retrouvent à partager, eux-aussi, en plus de la langue, le même territoire d'exil.

Ce contexte de production « mondialisée » offre tous les cas de figure, de l'exil au retour inespéré au pays natal de l'écrivain « qui a

réussi »²¹, en passant par la migration interne à l'Afrique. Dans cette exploration aussi diverse que sans précédent du déracinement, l'expérience « transculturelle » n'est pas forcément convaincante, ce que nous démontrerons par la suite dans la seconde partie. Certes, l'interculturel consiste en une « entreprise en vue de construire une articulation entre porteurs de cultures différentes, visant au moins à prévenir les inconvénients de leur coexistence et au mieux, à les faire bénéficier des avantages qui en sont attendus »²². Cependant, dans un contexte de mondialisation, les écrivains africains s'avèrent, finalement, être leur propre maître d'œuvre car « tout est à construire et aucune base de repli ne s'offre à eux, pas même la culture autochtone dont ils ont souvent été coupés et qu'ils doivent se réapproprier »²³. Or, la réappropriation nécessite des stratégies de résistance qui ont été explicitées dans le livre fondateur *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989) de B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin. D'autres critiques, tel Édouard Saïd, ont tenté de théoriser ce nouveau défi des littératures postcoloniales en s'appuyant sur Foucault et Derrida pour procéder « au démontage des ressorts idéologiques et des mécanismes inconscients structurant le discours occidental sur un autre »²⁴. D'autres insistent sur les différentes fluctuations du rapport « colon / colonisé » en soumettant « le discours du colonisateur et du colonisé à un décryptage analytique : le sujet colonial apparaît comme inquiétant, craint et diminué, sublimé et dénié. Son altérité est convoitée

21 Nous faisons référence ici au dernier écrit de Mongo Beti sur Yaoundé, écrit après 40 ans d'éloignement continu : « Yaoundé, capitale sans eau, où il pleut sans cesse », dans *Amours de villes, villes africaines*. Récits. Paris : Dapper, 2001, p. 91-98.

22 CAMILLERI (C.), « Cultures et stratégies ou les mille manières de s'adapter », *art. cit.*, p. 57.

23 CLAVARON (Y.), « La mise en scène de l'altérité dans la littérature postcoloniale : entre insécurité et hybridité », *Éthiopiennes*, n° 74, 1^{er} semestre 2005.

24 Cf. SULTAN (P.), dans « Atelier de théorie littéraire : Questionnements post-coloniaux », [http://www.fabula.org/atelier.php?Questionnements_postcoloniaux], février 2007, qui cite les ouvrages de CHILDS (P.), WILLIAMS (P.), *An Introduction to Post-Colonial Theory*. Harlow : Person Education Ltd, 1997, p. 97-121-156 (désormais noté *IPCT*) ; et de Mc LEOD (J.), *Beginning Postcolonialism*. Manchester, New York : Manchester University Press, 2000, p. 37-66 (désormais noté *BP*).

et réduite, sur valorisée et dépréciée »²⁵. Ce discours « tente de déconstruire l'illusion à faire parler le sujet barré de l'oppression coloniale, à parler à sa place, à lui "donner" la parole »²⁶. En revanche, il y a bien « transculturation » ou hybridation lorsque, comme le souligne le cubain Fernando Ortiz, on assiste à « un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées »²⁷. Il en émerge, selon Bernard Mouralis, une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères ou « des sous cultures » mais un phénomène nouveau, original et indépendant²⁸, puisque les individus concernés n'arrivent plus, en fin de compte, à déceler le signifiant originel du signifiant emprunté et vice versa²⁹ :

[...] dans un espace transculturel, dans un acte transculturel de communication se négocie, se re-codifie et se construit à nouveau l'Autrui, l'Etrangeté et le Propre, le connu et l'inconnu, l'Hétérogène et l'uniforme, l'essentialisme et l'hégémonisme. Les processus d'hybridité représentent une *Verwindung* (et non pas une *Überwindung*) c'est-à-dire, un processus de *perlaborisation*, de perlaborer et non pas de surmonter un état. L'hybridité n'est pas [...] une *Aufhebung*, elle n'est donc pas un processus qui peut mener à une tranquillité ou stabilité³⁰.

Dans ce contexte, Homi Bhabha, qualifie également l'hybridation de « processus de retour des connaissances refoulées par la représentation coloniale »³¹. Le refoulement dont il est question ici est lié au discours colonial de dénigrement systématique des éléments culturels

25 BHABHA (H.K.), cité par SULTAN (P.), dans « Questionnements postcoloniaux », *art. cit.*, (IPCT, p. 122-156 et BP, p. 51-57).

26 SPIVAK (G.) cité par SULTAN (P.), « Questionnements postcoloniaux », *art. cit.*, (IPCT, p. 157-184 et BP, p. 191-195).

27 Cité par LAMORE (J.), « Transculturation : naissance d'un mot », dans *Vice Versa*, (Montréal : Éditions Vice Versa), n° 21, novembre 1987, p. 19.

28 MOURALIS (B.), *Littérature et développement*. Paris : Silex / ACCT, 1984, p. 55.

29 DUPONT (F.), « Rome ou l'altérité incluse », dans *Revue Descartes*, (Paris, PUF), n° 37, septembre 2002.

30 DE TORO (A.), « Post-colonialisme – Post-colonialité – Hybridité ; concepts et stratégies dans la francophonie et le Maghreb francophone », consultable en ligne à l'adresse [[http : //www.limag. refer.org/Textes/De Toro/Lyonpostcol.2005.pdf](http://www.limag.refer.org/Textes/De_Toro/Lyonpostcol.2005.pdf)].

31 Cité par BOJSEN (H.), dans « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », dans *Revue de Littérature Comparée*, n° 302, 2002/2, p. 230-247 ; p. 236.

africains, dont la contestation constitue à présent l'élément fédérateur des diverses revendications culturelles. En cela, souligne Jean-Marc Moura, la création transculturelle « arrive à modifier, enrichir, approfondir en retour notre regard et notre abord des littératures occidentales »³². En d'autres termes, l'« Un » essaie de se réapproprier sa propre culture et en fait un préalable dans sa relation avec l'« Autre », qui doit à son tour, *mutatis mutandis*, tenir compte de cette nouvelle donne, à savoir que la littérature postcoloniale ne doit plus son existence à la seule référence coloniale mais :

[...] principalement (à) une *scénographie*, un mode d'écriture particulier essentiellement préoccupé de construire dans l'exhibition formelle ses relations au milieu dont il naît, au regard sur cet espace dont elle sollicite et violente à la fois la reconnaissance. Par cette scénographie interne rejetant ostensiblement la lisibilité selon les codes de la puissance coloniale tout en les sollicitant par cette violence même, le texte postcolonial a plus qu'un autre une fonction performative : celle de se créer un espace de signification reposant en grande partie sur le refus exhibé de la signification dominante³³.

Ainsi, Jean-Marc Moura considère finalement que la littérature postcoloniale « n'est pas seulement la littérature "venant après" l'empire, mais bien plutôt celle qui examine d'une manière critique la relation coloniale »³⁴.

Cette « archéologie du discours africain »³⁵ prend en compte les dynamiques socio-politiques et culturelles locales, nationales et globales en cours dans la postcolonie³⁶, dynamiques qui génèrent une multitude d'« identités » que Ricœur qualifie d'« identités narratives »³⁷. Ces identités, loin d'être « meurtrières »³⁸, expliquent et justifient le positionnement social spatio-temporel du « Même » par rapport à l'« Autre »,

32 MOURA (J.-M.), *Littérature francophone et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999, p. 166-167.

33 BONN (C.), « Petit historique d'une réception mouvementée », *art. cit.*, p. 2.

34 MOURA (J.-M.), « Francophonie et critique coloniale », *art. cit.*, p. 62.

35 STÄDTLER-DJÉDJI (K.), « Une archéologie du discours africain : V.-Y. Mudimbe », dans *Littératures du Congo-Zaïre, op. cit.*, p. 257-265.

36 MBEMBE (A.), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2001, p. 32.

37 RICŒUR (P.), *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, 424 p.

38 MAALOUF (A.), *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998, 212 p.

puisqu'il n'y a pas d'identité pérenne et *a fortiori* « de permanence transhistorique dans les identités »³⁹ :

[...] Le moi est confronté à une sorte d'altérité qui fait de lui un être aux contours changeants, un contenant évacuant son contenu pour accueillir une nouvelle configuration ou une nouvelle identité. Ce qui signifie que le personnage refuse son statut initial, celui par lequel il est socialement désigné et connu en vue d'embrasser une autre identité et de choisir un nouvel ordre où la liberté d'action est permise ou faute de quoi, la liberté de la parole est garantie⁴⁰.

Cette remise en cause de la fixité de l'identité a pour conséquence une rupture, voire un bouleversement thématique et narratif qui transcende les périodisations pré- et post-coloniales, tel que le rappelle la mise en garde de Samba Diop :

[...] Si la délimitation entre les ères précoloniale et coloniale est aisée, par contre, il est difficile de situer la rupture exacte entre le colonial et le postcolonial pour la simple raison que, du point de vue strictement littéraire, si la séquence chronologique de domination suivie de libération est évidente, à l'inverse, la thématique ne l'est pas car certaines œuvres et un certain nombre d'écrivains africains de la période coloniale peuvent être situés dans la période postcoloniale si l'on tient compte du fait que la condition postcoloniale est marquée du seau de l'hybridité, du nomadisme littéraire et du syncrétisme⁴¹.

Nombreux sont les écrivains chez qui les catégorisations en termes de périodes pré- et post-coloniale ne sont pas applicables, car comment catégoriser des écrivains comme Henry Lopes et V.-Y. Mudimbe dont les fictions, les essais et l'œuvre philosophique, pour Mudimbe, transcendent les périodisations coloniales et les barrières culturelles. Pour Mudimbe, le discours africain est :

Une façon de penser, de parler et d'écrire qui est caractérisée par trois composantes : son lieu géographique et historique est l'Afrique contemporaine, son champ historique s'étend à l'Afrique précoloniale, coloniale et moderne, et son héritage épistémologique provient dans une large mesure de l'Occident⁴².

39 Colloque UNESCO/Secrétariat du Commonwealth, *Vers un pluralisme constructif*. Paris. Maison de l'UNESCO, 28-30 janvier 1999.

40 M'HENNI (M.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 35-36.

41 DIOP (S.), « L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain », dans DIOP (S.), dir., *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 19.

42 Cité par STÄDTLER-DJEDJI (K.), « Une archéologie du discours africain », *art. cit.*, p. 258.

Si la difficulté ainsi relevée de définir les littératures postcoloniales vient en partie du fait de la bipolarisation des différentes études sur cette question, elle résulte aussi d'une exploration limitée de la part essentielle que sont les conditions psychologiques à l'origine de la création. Comme le rappelle Achille Mbembe dans son article « La colonie : son petit secret et sa part maudite » en citant Fanon, il est crucial « d'étudier, d'apprécier le nombre et la profondeur des blessures faites à un colonisé pendant une seule journée passée au sein du régime colonial pour comprendre l'ampleur des pathologies mentales produites par l'oppression »⁴³. Les conditions personnelles et psychologiques de création peuvent aider à comprendre le cheminement individuel qui s'avère déterminant par la suite, lorsque le choix de telle ou telle écriture s'impose aux écrivains de la migritude. C'est dans cette optique que nous allons, dans un premier temps, revenir brièvement sur les circonstances de création des littératures africaines postcoloniales pour mieux comprendre leur évolution actuelle. Et dans un second temps, tenter de répertorier les principales tendances, mais aussi d'analyser les raisons profondes à l'origine de ces tendances, à travers quelques exemples précis tirés du corpus de la migritude⁴⁴. Cette remarque est à étendre aux contextes trompeurs mais tout aussi oppressants de la post-colonie et de l'exil.

Principales caractéristiques des créations littéraires postcoloniales africaines en contexte transculturel

L'arrivée au pouvoir des « guides de la révolution » au lendemain des indépendances africaines, à travers le continent, occasionnent des pratiques de pouvoir qui se traduisent par un « totalitarisme qui ne se

43 MBEMBE (A.), « La colonie : son petit secret et sa part maudite », dans *Politique africaine*, n° 102, juin 2006, p. 106.

44 CHEVRIER (J.), « À l'ère de la négritude a succédé le temps de la "migritude", un néologisme qui indique clairement que l'Afrique dont nous parlent les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart des fictions [...] mais, si l'on peut s'exprimer ainsi, d'une Afrique extra-continentale dont le centre de gravité se situe quelque part au-delà du bouvard périphérique », *Anthologie africaine. I. Le Roman et la nouvelle*. Paris : Hatier International, coll. Monde Noir, 2002, p. 325.

fait aucun scrupule à réprimer, torturer, éliminer tous ceux qui tentent de l'entraver et qui, à défaut d'une adhésion populaire, tente de légitimer son action par un discours, véritable logorrhée que raillent la plupart des écrivains »⁴⁵, comme en témoigne un des personnages du roman *Le Pleurer-Rire* de Henri Lopès :

Je pourrais pendant des heures vous imiter le discours de Tonton, comme celui de ses pairs. Vous vous y laisserez prendre et pariez que j'ai suivi les cours de formation de l'École des chefs d'États. En fait, je ne possède là aucun mérite particulier. Tous les enfants du Pays sont en ce domaine aussi habiles que moi. C'est le fruit du bain sonore dans lequel ils grandissent dès qu'ils abandonnent le sein maternel⁴⁶.

Cette atmosphère de confiscation des libertés individuelles, constatée au lendemain des indépendances, engendre chez les populations un profond « désenchantement »⁴⁷ caractérisé par une vision nihiliste stigmatisée par Pius Ngandu Nkashama en ces termes :

Le héros porte en lui-même l'argument de sa destruction totale. Il ne s'agit pas seulement des tortures et supplices qui lui seraient éventuellement infligés au fond des cachots de la sécurité, mais plutôt d'une histoire nationale vouée elle-même à la malédiction et à la mort⁴⁸.

Ce désenchantement qui voit le jour au lendemain des *Soleils des indépendances* constitue, il faut le rappeler, un élément capital déclencheur du processus de création des littératures postcoloniales. Cette forme de malédiction originelle est « constitutive de l'histoire des rapports entre l'Afrique et la marchandise européenne (qui) se structura rapidement autour du triptyque désir de consommation / mort / génitalité »⁴⁹. Dans le conte *Affamez-les, ils vous adoreront* (1991) de Antoine M. Ruti, les nouveaux dirigeants africains ont érigé ce triptyque en doctrine politique. Paradoxalement, les écrivains à qui les nouveaux dirigeants

45 CHEVRIER (J.), « Visages de la tyrannie dans le roman africain contemporain », dans *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles (Istituto universitario orientale, Naples, 29-30 novembre 1er décembre 1990)*. Vol. I. *L'Afrique subsaharienne*. A cura di Franca Marcato Falzoni. Bologna : CLUEB, coll. La deriva delle francofonie, 1991, p. 44.

46 LOPÈS (H.), *Le Pleurer-Rire*. Paris : Présence africaine, 1982, p. 46.

47 CHEVRIER (J.), *Anthologie africaine*, I, *op. cit.*, p. 135.

48 NGANDU Nkashama (P.), *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 263.

49 MBEMBE (A.), « La colonie », *art. cit.*, p. 111.

ont confisqué la liberté, ceux-là mêmes qui hier encore avaient fait de cet enjeu l'objet principal de leur lutte de « libération », se retournent vers l'ancien centre et s'exilent. Ce retour vers le Centre ne fait, cependant, pas disparaître la conscience de la domination ancienne et de ses conséquences, ni celle de l'impasse post-coloniale. Une impasse finalement salvatrice, comme le souligne l'auteur du *Divan de la compagnie postcoloniale* : « La mort de la postcolonialité, si nous sommes capables de surmonter la dénégation et d'accepter sa fin, peut en ce sens signaler la naissance d'un nouveau langage de communauté »⁵⁰. Cette littérature évolue autour de ce centre et la plupart des écrivains qui l'animent passent d'une capitale européenne à une autre, en fonction des opportunités professionnelles ou de politiques d'immigration favorables. Bernard Mouralis affirme à ce sujet que l'on a affaire « au développement d'un nouvel internationalisme, africain et extra-africain, dans lequel les frontières sont perméables et les capitales multiples »⁵¹. Son évolution en forme de spirale à l'intérieur de l'Europe favorise une forme de littérature qualifiée de « migitude » par Jacques Chevrier, créant ainsi une nouvelle manière de dire l'Afrique qui n'est plus celle de la nostalgie d'une Afrique mythique ni celle de l'après-indépendance, mais plutôt celle d'une Afrique en phase avec le monde d'aujourd'hui.

Nous nous arrêterons plus particulièrement sur trois tendances animant cette littérature de la « migitude » : la tendance dite « négropolitaine », la « dé-migitude » et la « littérature-monde ».

La littérature « négropolitaine » est constituée des écrivains dont les créations tournent essentiellement autour des préoccupations quotidiennes des Africains en Europe et les dynamiques de leur intégration. Le roman *Les Honneurs perdus* (1996) de Calixthe Beyala déconstruit les processus d'assimilation de la langue et de la connaissance culturelle mis en regard des difficultés matérielles de l'intégration :

Maîtresse Julie me voulait rayonnante devant l'amoncellement de / et de y. De mon côté, je ne voyais pas pourquoi j'aurais été sublime, je ne l'étais d'ailleurs pas le jour de ma naissance. Maîtresse Julie pouvait se permettre des choses parce qu'elle était née du côté des privilèges, de l'intelligence et de la sécurité. Elle me

50 DIDIER (C.), « Le divan de la compagnie postcoloniale », *Acta Fabula*, été 2005 (vol. 6, n° 2), URL : [www.fabula.org/revue/document964/php].

51 Cité par MOURA (J.-M.), « Francophonie et critique postcoloniale », *art. cit.*, p. 25.

tracassait avec la connaissance, un luxe qu'on se paie tant qu'on peut manger, vivre convenablement, mais c'est aussi l'impossibilité des crève-la-faim de pouvoir se l'offrir ⁵².

Les exemples de cette littérature nous sont donnés aussi par Sami Tchak dans *Place des fêtes* (2004) et Bessora dans *53 cm* (1999) à travers les tribulations sociales et l'imbroglio administratif des itinéraires de deux personnages africains vivant sur le sol européen, l'un enfant de parents africains, l'autre issu d'un couple mixte. Pour ces personnages, l'Afrique, qui leur est à la fois proche et lointaine, constitue un véritable marqueur social et par conséquent un facteur déclenchant du parcours auquel ils sont contraints pour parvenir à une intégration dans leur vie quotidienne. D'autres ouvrages de cette tendance, tels *L'Impasse* de Daniel Biyaoula ou *La Préférence nationale* de Fatou Diome affirment cette volonté de décrire moins les préoccupations identitaires liées à l'Afrique que les itinéraires chaotiques des immigrés dans la société française contemporaine. Dans *La Préférence nationale* par exemple, la recherche d'un travail ne se vit pas de la même façon selon qu'on est Français de souche ou immigré : c'est ce que montre cet extrait de conversation entre deux amies étudiantes :

– Mais tu délirés ou quoi, commença-t-elle. Tu peux faire autre chose. J'ai le même diplôme que toi, et là je termine une formation pour être professeur. Qu'est-ce que tu vas t'emmerder à vendre des petits pains !

[...]

– C'était la cinquième fois que j'entendais cette réflexion [...] Quand on a le nez de Cléopâtre et la peau d'Anne d'Autriche, on ne sent pas le racisme de France avec la peau de Mamadou ⁵³.

Différentes élocutions littéraires résultent de l'« intertextualité culturelle », qui n'est pas que la juxtaposition des textes mais des référents culturels dans la narratologie. Dans ces œuvres, les individualismes sont plutôt assumés, en ce sens que les personnages impliqués ne vivent plus exclusivement dans un microcosme diasporique mais évoluent, dorénavant, dans un macrocosme à l'échelle du pays d'accueil, qui met côte à côte le « Même » et l'« Autre ». Le personnage Kufwakumputu (littéralement : mort en Europe), du roman *La Dette coloniale*, est l'illustration tragique d'une trajectoire migratoire aboutissant

52 BEYALA (C.), *Les Honneurs perdus*. Paris : Albin Michel, 1996, p. 58.

53 DIOME (F.), *La Préférence nationale*. Paris : Présence Africaine, 2001, p. 86.

à l'impasse. N'ayant plus d'espoir de retourner dans son pays avec la fortune tant convoitée, il préfère finir sa vie dans la clandestinité à laquelle il est réduit par la politique d'immigration de son pays d'accueil, mais aussi par sa difficulté à trouver sa place dans une communauté diasporique. Les romans *À la vitesse d'un baiser* de Gaston-Paul Effa ou *Transit* d'Abdourahman A. Waberi traitent également de questions d'immigration. L'un des personnages de ce dernier roman découvre à ses dépens les méandres de l'intégration et la politique de l'immigration, vue d'Europe :

Et voici mes frères d'infortune hagards, apeurés dans la froidure climatique et affolés par l'imbroglia administratif inhérent au paradis européen, mes frères découvrant un raffinement juridique, comme en Suisse, que leur éducation coloniale n'a jamais effleuré. Ils avaient quitté leurs cités pas vraiment antiques pour se retrouver coincés entre charité peu chrétienne, jésuitisme libéral, fourberie protestante et chafouinerie helvète sans parler de la dentelle confectionnée à Strasbourg et Bruxelles⁵⁴.

La peur du retour forcé au pays natal est aussi une thématique très présente. Elle marque la fin du séjour des personnages principaux de romans congolais des deux rives, Massala-Massala dans *Bleu, blanc, rouge* d'Alain Mabanckou, et Macky dans *Kin la joie, Kin la folie* d'Achille Ngoye :

Et pourtant, il nourrissait encore un vague espoir. Les organisations humanitaires allaient rappliquer et ébranler leur mécanique, s'agiter, dénoncer l'iniquité de son expulsion ; le berceau des droits de l'homme allait réaliser la méprise, se rattraper, décliner le rôle de relais auprès d'un pouvoir liberticide. Chimères. Les deux gardes bouclèrent les ceintures de sécurité en entendant le moteur tourner...⁵⁵

La prise de conscience d'appartenir aux littératures dites « mineures » est diversement vécue par les écrivains africains de la période plus récente. L'exploration des situations des migrants africains en Europe, thématique aujourd'hui très dense, est considérée par certains comme étant sur-représentée et comme ayant occulté un temps l'intérêt pour d'autres situations, notamment celle de ceux qui sont restés au pays. Différents écrivains en sont ainsi venus à parler de « dé-migrétude » et à revendiquer un recentrage sur des préoccupations

54 WABERI (A.A.), *Transit*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, p. 147.

55 NGOYE (A.), *Kin-la-joie, Kin-la-folie*. Paris : L'Harmattan, coll. Encre noires, 1993, p. 198.

africaines et des personnages évoluant dans le contexte spatio-temporel africain :

Tandis que leurs aînés ont vécu en Europe (principalement à Paris), parfois plusieurs décennies, en continuant d'écrire sur leur continent d'origine, les écrivains de la nouvelle génération (nés dans les années 50 et dont les œuvres sont apparues dans les années 80) ont intégré à leur univers littéraire leur environnement quotidien⁵⁶.

Pour Véronique Tadjo, l'ère de la mondialisation et les conflits qui rongent l'Afrique « ne sont pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique. Oublier [...] signifi[e] devenir borgne, aphone, handicapée. C'[est] marcher dans l'obscurité, en tendant les bras pour ne pas entrer en collision avec le futur »⁵⁷. On a aussi vu la thématique de la guerre et des conflits recevoir l'attention de nombreux écrivains, ce qui n'est pourtant pas un phénomène nouveau. Pius Ngandu rappelle, cependant que la thématique des enfants-soldats, par exemple, disparaît et réapparaît en fonction de l'évolution des événements politiques en Afrique :

Les causes pour lesquelles ils sont suppliciés sont peut-être différées par rapport aux principes de leurs actes. Cette itérativité indique finalement que la thématique constitue désormais une postulation de sens ; et que « l'irruption » récente n'est que la suite d'un processus de néantisation dans laquelle les adultes (en)traînent toujours les enfants⁵⁸.

Cette tendance se traduit sur le plan de l'écriture par une sorte d'exutoire ou, tout au moins, une catharsis de la mémoire et de l'imaginaire. Dans *Reine Pokou* (2006), de Véronique Tadjo, à la différence de l'homme qui est traditionnellement présenté comme bourreau et rarement comme victime, Abraha Pokou, princesse du Royaume Baoulé, se trouve pour sa part au cœur même des stratégies politiques et militaires. Loin d'être une victime, elle est l'une des principales actrices puisqu'elle influence le cours de la guerre.

56 MAGNIER (B.), « Le cri d'un continent », dans *Textes et documents pour la classe*, (Paris : CNDP), n°675 (*Littératures africaines*), 1-15 mai 1994 ; disponible sur : [<http://www.cndp.fr/RevueTDC/som675.asp>]. Consultation mai 2008.

57 TADJO (V.), *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles : Actes Sud, 2000, p. 13.

58 NGANDU Nkashama (P.), « Les "enfants-soldats" et les guerres coloniales, à travers le premier roman africain », dans *Études littéraires*, (Québec : Université Laval), vol. 35, n° 1 (*Afrique en guerre*), hiver 2003, p. 153.

Le rôle secondaire jadis réservé à la femme fait place à celui d'un personnage qui joue aussi les premiers rôles quelles que soit les situations, y compris les pires comme dans la guerre. Dans *L'Ombre d'Imana*, les femmes ont non seulement prêté main-forte aux meurtriers, mais « elles se sont mêlées aux miliciens et paysans armés encerclant les lieux où ceux qui tentaient de fuir avaient pris refuge. Elles sont entrées dans les hôpitaux, les églises, les écoles pour participer au carnage »⁵⁹. Le rôle de la femme-bourreau fait aussi partie du roman *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano, dans lequel les femmes comme les hommes ont participé à cette nuit de transgression où les rebelles imposèrent aux villageois le sacrifice humain.

Ces nouvelles explorations thématiques enferment-elles les littératures de la migritude dans un nouveau ghetto ou présagent-elles d'une renaissance ? La prise de conscience, par certains écrivains, d'appartenir aux littératures dites « mineures » crée une forme de « surconscience linguistique qui installe (l'écrivain) encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. [...] La langue (devenant) sans cesse à reconquérir »⁶⁰ comme d'ailleurs son « identité fragmentée », du fait de l'éloignement du pays natal. Cela engendre une « conscience aiguë du lieu perdu, (dont) l'écriture comme prise de parole individuelle ou plus précisément comme modalité d'entrée dans le langage, devient l'espace où se (re)constitue cette identité mise en péril »⁶¹. C'est le cas chez le poète congolais, Kama Kamanda, dans *Les Contes du Griot* ou chez le Camerounais, Elolougué Epanya-Yondo, auteur du recueil *Kamerun ! Kamerun !* dont la recherche spirituelle d'une Afrique mythique transcende les œuvres.

Une troisième tendance se dégage aujourd'hui clairement. Critiques de deux courants décrits précédemment, d'autres écrivains estiment que « migritude » et « dé-migritude » recèlent encore les ingrédients d'un retour aux appellations qui risqueraient de perpétuer le statut de « marginales instituées ». Leur démarche consiste à démystifier « le concept de

59 TADJO (V.), *L'Ombre d'Imana*, op. cit., p. 13.

60 GAUVIN (L.), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala, 1997, p. 9.

61 NOTA (M.), « Giuseppe Ungaretti : une poétique de l'exil comme poétique de la trace », dans BONN (C.), dir., *Littératures des immigrations*, vol. 2 : *Exils croisés*. Paris : L'Harmattan, 1995, p. 161.

culture défini comme une totalité cohérente et stable, [et à adopter] une attitude pragmatique qui fait apparaître que les questions identitaires ne sont plus prisonnières d'un espace ethno-national prédéterminé »⁶². Et Alain Mabanckou de renchérir :

Nous ne sommes pas des pompiers d'Afrique, à devoir éteindre les feux sur le continent [en refusant] une sorte d'obligation de l'engagement, qui, comme il le souligne, portée à son extrême, présente le risque d'aboutir à une nouvelle catégorisation proche de celle du concept dangereux d'authenticité, où une classification insidieuse se ferait entre les « vrais » et les « faux » [écrivains]⁶³.

C'est dans cette optique que certains parmi eux choisissent d'être considérés avant tout comme écrivains labellisés avant d'être « africains », à l'instar de Kossi Efoui qui revendique une totale liberté d'appartenance en clamant haut et fort que « l'écrivain n'est pas un employé du ministère du Tourisme »⁶⁴. Boniface Mongo-Mboussa note cependant l'« ambiguïté relationnelle » de ces derniers avec « le lectorat occidental, en réalité leur seul lectorat », qui, par conséquent, « conditionne, de manière consciente ou non, leur écriture »⁶⁵.

Cette démarche de la jeune génération prend tout son sens par rapport à celle des écrivains de la première heure, qui ont, pour certains d'entre eux, vécu dans leurs chairs, voire indirectement dans leur entourage, les effets de la dictature, ce dont témoignent Pius Ngandu dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze* ou Amadou Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. En revanche, la jeune génération, qui a choisi ou a été poussée à l'exil pour des raisons professionnelles et essentiellement économiques, conçoit globalement la littérature dans une perspective mondialisée. L'exemple le plus emblématique est celui de Henry Lopès avec son ouvrage *Ma*

62 JACQUES (C.), « De la négritude à la migitude », Colloque international de Johannesburg du 3 au 5 novembre 2005 : « Du Bambara au Négropolitains : créations transculturelles et consciences nationales dans les littératures africaines post-coloniales » (inédit).

63 Alain Mabanckou, cité par ODILE (C.), « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures*, juin 2004, p. 3.

64 MONGO-MBOUSSA (B.), « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité », *Notre Librairie*, n° 160, 2006, p. 53.

65 MONGO-MBOUSSA (B.), « La littérature en miroir... », *art. cit.*, p. 56.

grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois, simples discours qui pourrait résumer, à lui seul, cette dernière tendance :

Plutôt que de recenser, soupeser et classifier mes idées, mon inconscient et mon subconscient, dites-moi, s'il vous plaît, si j'ai bien campé mes personnages [...] Dites-moi si je vous ai promené dans des avenues de béton mornes et dans des décors de gratte-ciel stéréotypés ou si au contraire j'ai su vous séduire et vous entraîner à faire l'école buissonnière dans des ravines fraîches où passent plantes et fleurs sauvages, où se respirent de grisants parfums ⁶⁶.

Signalons également le dernier roman d'Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, qui s'inscrit dans cette optique d'internationalisation des problématiques. Ce roman, écrit dans la lignée de ses illustres prédécesseurs, tels Ésope, Horace, Phèdre et plus près de nous la Fontaine, revisite le merveilleux en faisant participer son personnage principal de porc-épic à la vie des vivants et des morts, « avec verve et d'une voie singulière, inventive, ce porc-épic se fait anthropologue de la vie ordinaire » ⁶⁷.

Il est évident que la description des tendances qui parcourent aujourd'hui les créations littéraires africaines du continent et de la diaspora n'a qu'un intérêt analytique, puisque ces tendances ne sont rien d'autre que des orientations par rapport auxquelles les différents acteurs se positionnent.

Le roman de Calixthe Beyala, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, court roman-recette de cuisine truffé de scènes truculentes, revisite les rapports de genre, les recompositions de la masculinité et de la féminité en contexte transculturel. Le personnage d'Aïssatou, en prétendant « cuisiner » son mari comme on le ferait dans son village natal, utilise en fait des ingrédients européens et africains mélangés. Le résultat est que cette cuisine prétendument africaine n'a d'africain que le nom, puisqu'au final elle est une création transculturelle décomplexée. Pour être passionnée et passionnelle, la dialectique de l'altérité dans les littératures africaines postcoloniales doit, avant tout, passer par une sorte de régénération à travers le « viol du discours africain » à la *Giambattista Viko* pour pouvoir proposer une alternative aux qualifications marginalisantes. Précurseur, Alain Ricard réclame une « relecture

66 LOPÈS (H.), *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois, simples discours*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, p. 93-94.

67 MABANCKOU (A.), cité par LORET (E.), dans *Libération*, 2 novembre 2006.

de l'histoire littéraire en Afrique noire, qui passerait par la prise en compte de l'histoire des formes, elle offrirait l'occasion d'en finir avec les périodisations boiteuses et les points de vue abusivement *négritudocentristes* »⁶⁸ qui relèguent au second plan la question centrale, à savoir celle du statut de ces littératures, dans le contexte de la mondialisation. Le risque permanent de ghétthoïsation qui menace les littératures africaines postcoloniales ne sera conjuré que si les auteurs qui les animent et les critiques qui les analysent prennent au pied de la lettre la suggestion d'Alain Ricard, et concentrent leurs efforts sur l'évolution des formes, c'est-à-dire de l'écriture.

68 RICARD (A.) cité par BLACHÈRE (J.-C.), *Négritures*, op. cit, p. 244.



Pierre-Philippe FRAITURE

University of Warwick

BELGIQUE-CONGO : DIALOGUES ET BRICOLAGES INTERTEXTUELS

La notion d'authenticité se trouve au centre du dialogue intertextuel dont il sera question ici. Je me propose d'envisager le terme dans ses acceptions culturelles et idéologiques afin de montrer, par quelques exemples tirés, voire exhumés, de ce que l'on pourrait appeler la bibliothèque belgo-franco-congolaise, dans quelle mesure cette notion a aussi été la source, l'aliment et la pierre d'achoppement d'un débat qui, depuis le début du XX^e siècle, est avant tout littéraire.

Dans le discours officiel du régime mobutiste, l'indépendance congolaise semble conforter l'historiographie traditionnelle du *grand récit* révolutionnaire, de la geste nationale. Ce récit accorde en effet la prééminence à une chaîne événementielle somme toute classique qui, dans son invariance, évoque une combinatoire narrative popularisée en France, et ensuite exportée au XIX^e siècle dans le reste du monde, par les grands scribes de l'Histoire française qui, à l'instar d'un Jules Michelet¹, présentèrent, souvent sur un ton lyrique et prophétique, la Révolution comme l'aboutissement irréversible d'un projet élaboré par une collectivité nationale homogène. Ce récit traditionnel insiste sur l'oppression du peuple – le singulier annonce l'avènement de *la* nation – par un *ancien régime*. Dans ce contexte d'iniquité patente, cette approche conventionnelle de la libération nationale explore les facteurs qui ont contribué à l'émergence d'une classe intermédiaire – la bourgeoisie dans le cas français et les « évolués » dans le cas du Congo belge –

1 MICHELET (J.), *Histoire de la Révolution française*. (1847-1853). Edition récente : *Histoire de la Révolution française*. 1 (Livres I à VII : 1789-1792). Ed. établie et annotée par Gérard Walter. Paris : Gallimard, coll Bibliothèque de la Pléiade, 1979, XXXII-1530 p.

classe qui revendique une amélioration de son statut, s'organise politiquement, consacre ses leaders, se soulève et obtient son affranchissement, son indépendance. Cette narration romantique, cette historiographie glorificatrice, ne résiste pourtant pas à l'analyse car ce Congo, qui n'est plus belge, tarde, effectivement, à devenir congolais et demeure une nation virtuelle. Un autre récit, tout aussi convenu, concurrence le précédent. C'est celui d'une lutte – fratricide, dit-on – entre les unionistes et les irrédentistes, entre la potentialité congolaise et la tentation séparatiste telle qu'elle se manifesta lors de la sécession katangaise. Quand il s'empare définitivement du pouvoir en 1965, Mobutu tente de mettre fin à cette ambiguïté constitutive de la narration congolaise. Le « pacificateur » devient l'agent de l'authenticité centrafricaine et entreprend, au début des années 1970, de zaïrianiser le pays. Dans cette opération largement commentée et glosée², Mobutu Sese Seko se réclama de la négritude. Ainsi, à propos du Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), Mobutu déclara, dans une interview que reprend par ailleurs Thierry Michel dans son film *Mobutu, roi du Zaïre* (1999), s'être inspiré de Senghor :

Il n'y a pas de parti unique au Congo. Nous sommes, nous, un parti national et nous ne sommes pas un parti unique. Parti unique suppose quelque chose qu'on impose. Nous n'imposons rien. Unique, ça suppose une opposition quelconque. Il n'y a pas d'opposition [...]. Nous n'avons pas besoin d'opposition, nous sommes des Bantous, nous ne sommes pas des cartésiens comme vous [...], comme le dirait Senghor, nous ne sommes pas là pour l'opposition, nous sommes là pour la juxtaposition ; on se met ensemble. On construit ensemble.

Le développement, au sein de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Lubumbashi, d'un « centre de linguistique théorique et appliquée » consacré notamment aux langues bantoues, participa de cet engouement et de cette ambition de mettre l'érudition au service de la culture nationale. Valentin Yves Mudimbe, directeur dudit centre, avait d'ailleurs, ainsi qu'il l'indique dans son essai autobiographique *Les Corps glorieux des mots et des êtres*, abordé « sérieusement » les écrits de Senghor à partir de 1966³. Il reconnaît ainsi avoir été « [...] séduit par la

2 Cf. e.a. NDAYWEL È Nziem (I.), *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République Démocratique*. Paris, Bruxelles : Duculot, 1998, 955 p. ; p. 688 sq.

3 MUDIMBE (V.-Y.), *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*. Paris : Présence Africaine ; Montréal : Humanitas, 1994, 228 p. ; p. 153.

rigueur de son effort intellectuel » et remarque que « [l]a pensée de Senghor, en sa complexité, [l']ouvrit à de nouveaux horizons et, singulièrement à partir de 1968, aux questions sur l'altérité »⁴. Cette admiration n'empêche toutefois pas Mudimbe d'exprimer son « énervement »⁵ à l'encontre d'une pensée dont il dénonce le caractère par trop essentialiste. Cette dénonciation, qui est un des traits récurrents des littératures africaines post-coloniales, notamment chez des auteurs tels que Chinua Achebe, Wole Soyinka ou encore Sembene Ousmane, s'articule moins contre la négritude elle-même – Mudimbe souligne, par le biais d'une référence à Léon-Gontran Damas, la légitimité historique du mouvement⁶ – que vis-à-vis du repli identitaire engendré par des expériences politico-culturelles telle que la zairianisation. Pour Mudimbe, ce désir de retour aux sources d'une authenticité présumée pourrait condamner l'Afrique à l'immobilisme. Mudimbe déplore que la négritude soit passée du stade d'une « idéologie de contestation » au stade « d'idéologie d'attestation », pour reprendre l'opposition forgée par Claude Souffrant⁷, et soit ainsi une arme aux mains de pouvoirs tout aussi illégitimes que les précédents. Cette négritude d'attestation provoque chez les Africains « [u]n refus de grandir qui [...] parmi les intellectuels – s'illustre en un verbiage infantile à propos d'une tradition africaine [...] perçue et donnée comme essence, comme entité permanente avec des valeurs éternelles »⁸.

Cette critique évoque à s'y méprendre les réflexions que Frantz Fanon émettait au tournant des indépendances sur la question de l'authenticité nègre. Dans *Peau noire, masques blancs*⁹, Fanon ironisait sur cette ligne de partage que Senghor avait établie entre la raison occidentale et l'intuition africaine. Plus tard, dans *Les Damnés de la terre*¹⁰,

4 MUDIMBE (V.-Y.), *Les Corps glorieux...*, *op. cit.*, p. 154.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 156.

7 SOUFFRANT C.), *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hughes*. Préf. de Paul Ricœur. Paris : L'Harmattan, 1978, 238 p. ; p. 157-158.

8 MUDIMBE (V.-Y.), *Les Corps glorieux...*, *op. cit.*, p. 61.

9 FANON (F.), *Peau noire, masques blancs* [1952]. Paris : Seuil, 1975, 188 p.

10 FANON (F.), *Les Damnés de la terre*. Préf. de Jean-Paul Sartre. Paris : Maspero, 1961, 242 p.

il poursuivait ce propos et reconnaissait, dans un sens qui à bien des égards renouait avec l'analyse sartrienne de la négritude, à ce retour vers « [...] la sève la plus ancienne, la plus anté-coloniale [du] peuple »¹¹, la valeur de moment dialectique incontournable mais nécessairement transitoire. Fanon ne la concevait que comme outil de réhabilitation historique : « [...] cette recherche passionnée d'une culture nationale en-deçà de l'ère coloniale tire sa légitimité du souci que se partagent les intellectuels colonisés de prendre du recul par rapport à la culture occidentale dans laquelle ils risquent de s'enliser »¹². La négritude devient toutefois synonyme d'enlissement et mène à l'« irresponsabilité »¹³ dès lors que le débat se racialise¹⁴ et qu'« [à] l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine »¹⁵. Cette recherche d'une culture authentique et prétendument originelle est, aux yeux de Fanon – Mudimbe émettra sur cette question une opinion analogue quand il parlera, à propos de ce refus de grandir de l'Africain, de « complexe de l'enfant naturel »¹⁶ –, l'expression d'un narcissisme stérile et inopérant. L'intellectuel qui s'engage dans cette voie, souligne-t-il, loue toutes les « déterminations » de la vie indigène et il ajoute que cette « [...] quête forcée, douloureuse ne fait qu'évoquer une banale recherche d'exotisme »¹⁷.

Ce lien entre authenticité et exotisme est paradoxal dans la mesure où les deux termes entretenaient dans le discours critique littéraire, belge et français, une relation plutôt antinomique. Pour mesurer cette antinomie, il convient de se reporter au début du XX^e siècle, époque qui coïncide en France avec l'avènement d'un nouveau consensus impérial. Dans le même temps, une réflexion de fond s'engage sur les liens entre écriture et empire. Cette discussion, qui a lieu notamment dans les pages de *La Dépêche coloniale et maritime*¹⁸, attire plusieurs personna-

11 FANON (F.), *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 157.

12 *Ibid.*, p. 157.

13 *Ibid.*, p. 160.

14 Fanon parle de « racialisation de la pensée » (*Ibid.*, p. 159).

15 FANON (F.), *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 159-160.

16 MUDIMBE (V.Y.), *Les Corps glorieux ...*, op. cit., p. 61.

17 FANON (F.), *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 165.

18 Le quotidien organise en septembre 1909 un débat sur la question.

lités de renom et débouche sur une série de recommandations programmatiques. Ces exégètes d'une littérature coloniale en devenir s'entendent tous sur un point : la France, grande nation impériale, a besoin de voix fortes et se doit ainsi de trouver son Kipling. Dans un article paru dans *Le Matin* en 1909, Pierre Mille remarquait qu'« [...] une œuvre de littérature coloniale [...] serait celle qui eût été produite dans un pays où les Européens sont transplantés depuis un certain temps [...] » et ainsi il déplorait que « [la] littérature coloniale [fût] l'œuvre des Français de la métropole, non de la colonie [...] » et que la France n'eût par conséquent « [...] qu'une littérature de tourisme colonial »¹⁹. Au même moment, les frères Leblond rendaient un vibrant hommage au roman *Les Immémoriaux*²⁰. Ce récit donnait, à leurs yeux, toutes les preuves d'un renouvellement profond de l'imagination exotique. Ce « nouvel exotisme » – c'est l'expression que les Leblond utilisent – possédait de solides assises ethnographiques qui demandaient « [...] à la connaissance des chants, proverbes et récits, et jusqu'à des gestes indigènes, de l'aider à recueillir l'essence même de l'âme [...] »²¹ et à dépasser, de cette manière, la superficialité – le caractère *inauthentique* – de l'ancien exotisme, de cette « littérature de tourisme colonial » qu'évoquait Mille.

L'attribution en 1921 du prix Goncourt à René Maran consacra plus durablement encore cette nouvelle poétique. *Batouala* entraîna la multiplication de copies que l'*establishment* colonial – Maurice Delafosse et Roland Lebel, notamment – déclara invariablement plus conformes que l'original²². En Belgique, un phénomène analogue se produisit. L'expansion coloniale avait, depuis 1880, inspiré un nombre impressionnant de

19 Cité dans LEBEL (R.-A.), *L'Afrique dans la littérature française (depuis 1870)*. Thèse pour le Doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Paris : Émile Larose, 1925, 277 p. ; p. 229-230.

20 SEGALIN (V.), *Les Immémoriaux*. Paris : Mercure de France, 1907, 347 p.

21 LEBLOND (M.-A.), *L'Idéal du XIX^e siècle*. Paris : F. Alcan, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, X, 1909, 328 p. ; p. 302.

22 Il s'agit notamment de : JOSEPH (G.), *Koffi, roman d'un noir*. Paris : Éditions du Monde nouveau, 1922, 232 p. ; DEMAISON (A.), *Diato, roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut*. Préf. de Jérôme et Jean Tharaud Paris : Albin Michel, 1923, 245 p. ; THARAUD (J. et J.), *La Randonnée de Samba Diouf*. Paris : Plon, 1922, 313 p. J'ai traité de cette question dans « *Batouala* : véritable roman d'un faux ethnographe ? », *Francofonía*, (Cádiz), n° 14, 2005, p. 23-37.

fictionnelles mais cette production se caractérisait par une tendance à accorder la prééminence à des héros européens. Le succès de *Batouala* en Belgique eut pour effet de susciter, à partir de la deuxième moitié des années 1920, un renouveau de l’imaginaire colonial. Ce nouvel élan est marqué par le souci de représenter, le plus authentiquement possible, le Congolais et le substrat culturel autochtone. Henri Drum, auteur sur lequel nous nous arrêterons, participe de ce mouvement qu’on peut qualifier d’indigénisme littéraire. Drum entame sa carrière coloniale au Congo belge en 1928. *Ces coloniaux* (1931)²³ est son premier ouvrage. Le livre se présente comme un journal de bord où le narrateur expose les états d’âme d’un broussard belge au Katanga. *Ces coloniaux*, à l’instar de l’ouvrage de Delafosse²⁴, s’adresse à un public métropolitain et, au sein de ce groupe, à tous ceux qui aspirent à la vie coloniale. Le livre ambitionne de rompre avec une vision stéréotypée de la colonie – celle d’un eldorado luxuriant et sauvage – et de lever ainsi les préjugés véhiculés en métropole. D’autre part, Drum s’applique également à réhabiliter l’agent colonial dont la réputation, en France surtout, avait été quelque peu ternie par René Maran, Albert Londres, Andrée Viollis et bien sûr André Gide. Le livre de Drum est en effet une réplique à *Voyage au Congo*²⁵ : « un livre négligé, indigne de l’auteur ». À l’instar de Gide, pourtant, l’écrivain belge se dit « négrophile également » et déclare détester « le portage, le recrutement et tout ce qui démolit la structure familiale indigène ». D’un autre côté, il respecte et comprend « les premiers pionniers de l’œuvre », ceux qui « [...] ont dû planter le drapeau de la Patrie au milieu des flèches volantes et des coups de fusils à silex », soit « tous les malheureux » qui « n’ont point eu l’heur, comme André Gide, de se promener en dilettante, la main dans la main avec un bon noir stupide, et [...] de se faire une propagande et une réclame [...] »²⁶. Gaston-Denys Périer, le critique colonial belge le plus prolifique de l’entre-deux-guerres, remarque à cet égard que le livre de Drum, au moment de sa sortie en librairie, était ceint d’une notice où

23 DRUM (H.), *Ces coloniaux*. Bruxelles : Les Éditions de Belgique, 1931, 198 p.

24 DELAFOSSE (M.), *Les États d’âme d’un colonial*. Paris : Comité de l’Afrique française, 1909, 82 p. Autre édition : *Broussard ou les états d’âme d’un colonial suivis de ses propos et opinions*. Paris : Larose, 1923, 258 p.

25 GIDE (A.), *Voyage au Congo. Carnets de route*. Paris : Gallimard, 1927, 249 p.

26 DRUM (H.), *Ces coloniaux*, *op. cit.*, p. 191.

figurait la question suivante : « Ces coloniaux sont-ils les brutes qu'on s'imagine ? »²⁷.

Drum est aussi l'auteur d'un recueil de nouvelles, *L'Étrange Baiser*²⁸, où il met en scène, sur un mode très suggestif, mais aussi critique vis-à-vis du capitalisme colonial, l'émergence à Élisabethville – Lubumbashi – d'une culture urbaine en pleine phase d'hybridation. En cet espace urbain, la collaboration forcée du Blanc et du Noir entraîne une juxtaposition de plusieurs codes esthétiques, un collage d'éléments épars où s'ébauchent les linéaments d'un nouveau canon. Ainsi, la description d'un groupe de musiciens dans une salle de danse de la cité noire :

L'orchestre est juché sur une table poussée dans un coin, il y a là un accordéoniste avec une grosse fleur rouge à la boutonnière, un autre musicien, en pagne, est prêt à taper à coups de maillets sur une caisse à pétrole vide, un troisième a devant lui une rangée de bouteille vides et essaie quelques notes de vaisselle cassée, et enfin un quatrième, celui-là la spécialité de la maison, a fixé contre une table une grande scie de long et, armé d'un gros clou de 20 centimètres, passe et repasse sur les dents ébréchée d'un va et vient continuel²⁹.

Cette scène de la vie nocturne suggère l'épanouissement d'une véritable dynamique créatrice. Une nouvelle culture urbaine résulte de la situation coloniale ; elle se caractérise par un bricolage circonstanciel de signes, comme le pagne et la boutonnière, relevant de systèmes distincts. Cette culture n'est toutefois ni celle du pagne, ni tout à fait celle de la boutonnière. La nouvelle combinatoire qu'elle inaugure se fonde sur une conception très libre de l'emprunt. De la tradition musicale européenne, les musiciens retiennent la formation en quatuor. Au sein de ce quatuor, chaque musicien est amené, selon une méthode empirique – le bricolage – adaptée aux circonstances et aux conditions matérielles, d'inventer un son nouveau. L'effet proprement discordant qui résulte de cette performance – le narrateur, au sujet de la scie de long, parle de « cra-ha ! cra-ha ! »³⁰ – est un acte subversif qui trouble un phrasé et, partant, un ordre établi. Sur le plan esthétique, cette subversion évoque l'approche adoptée par les surréalistes et plus

27 PÉRIER (G.-D.), *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*. Bruxelles : Office de Publicité, 1942, 110 p. ; p. 58.

28 DRUM (H.), *L'Étrange Baiser*. Bruxelles : Les Éditions de Belgique, 1935, 243 p.

29 *Ibid.*, p. 99.

30 *Ibid.*

spécifiquement les « objets bouleversants » de Paul Nougé. Il faut selon Nougé créer des objets qui engendrent « le bouleversement radical d'une certaine notion de l'esprit humain, – notion tellement ancrée en nous par l'habitude, qu'elle semblait véritablement faire corps avec nous-mêmes et se substituer insidieusement à ce qu'elle prétendait représenter »³¹. Le rassemblement en un même espace de ces objets hétéroclites a pour chacun un effet nivelant qui neutralise, ou tout au moins altère, sa valeur initiale. Ce qui importe, c'est le résultat conjugué de leur juxtaposition. C'est cette juxtaposition bizarre qui bouleverse la réception et mine l'interprétation. Dans *Les Damnés de la terre*, Fanon se consacre aux conditions qui, dans une société coloniale, favorisent l'avènement d'une culture nationale, et il s'emploie à souligner les « fondements réciproques » de cette dernière et « des luttes de libération »³². Dans ces pages, Fanon montre la corrélation entre le renouvellement des formes expressives – notamment chez les conteurs, les sculpteurs et les artisans – et la prise de conscience révolutionnaire. Les rapprochements singuliers – les objets bouleversants – que l'analyse a mis ici en exergue semblent participer de cette geste innovante que Fanon décrit. Le quatuor que le narrateur observe d'un œil amusé, voire condescendant, n'est pas le signe d'une culture *authentique*. C'est précisément parce qu'il est amené à côtoyer un ensemble d'objets qui lui sont *a priori* extérieurs d'un point de vue culturel que le pague du percussionniste perd tout caractère authentique et s'actualise en abandonnant son statut de vestige traditionnel ou de « lambeau momifié », comme le disait Fanon³³. La contamination se produit dans les deux sens. Dans ces rapprochements inhabituels, l'accordéon ou la caisse à pétrole cessent de parler le langage du *même*. Fanon considère donc que ce type de mutations correspond à une situation prérévolutionnaire. Ainsi, au sujet de la littérature orale, il déclare que

les contes [...] autrefois répertoriés et figés commencent à se transformer. Les conteurs qui récitait des épisodes inertes les animent et y introduisent des

31 NOUGÉ (P.), « La Conférence de Charleroi », dans *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'homme, coll. Cistre, 1980, 315 p. ; p. 206.

32 FANON (F.), *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 177-185.

33 *Ibid.*, p. 167.

modifications de plus en plus fondamentales. Il y a tentative d'actualiser les conflits [...] ³⁴.

Plus loin, à propos des effets de l'émergence de la conscience nationale sur la céramique et la poterie, il note la même concordance et le même abandon du formalisme traditionnel ³⁵. L'auteur ajoute toutefois que ces transformations, rapidement perçues par le « spécialiste métropolitain » et « l'ethnologue », sont « condamnées au nom d'un style artistique codifié, d'une vie culturelle se développant au sein de la situation coloniale » et il remarque en outre que « [l]es spécialistes colonialistes ne reconnaissent pas cette forme nouvelle et accourent au secours des traditions de la société autochtone », et ainsi, conclut-il, « [c]e sont les colonialistes qui se font les défenseurs du style indigène » ³⁶.

Avec *Luéji ya Kondé* ³⁷, œuvre sur laquelle le reste de l'analyse se concentrera, Drum donne à lire un exemple original de récit ethno-historique. Sur un fond mythique qui nourrira 40 ans plus tard le bel essai de Luc de Heusch, *Le Roi ivre ou l'origine de l'État* ³⁸, ce roman narre l'avènement, au XVII^e siècle, d'un empire lunda aux confins des actuels territoires congolais, angolais et zambien. Dans l'avant-propos, Drum démontre son intention de souscrire au programme véritablement nègre que s'étaient fixé les défenseurs du roman colonial en France et en Belgique. Il annonce ainsi vouloir explorer plus en avant que ses prédécesseurs la mentalité nègre et il disqualifie au passage les efforts de Maran et de Louis Charbonneau. Il remarque que beaucoup d'auteurs n'ont donné que « des noirs sur fond blanc » alors que son objectif est de décrire « l'homme noir primitif », c'est-à-dire l'Africain qui aurait conservé ses qualités prétendument originelles. Luéji, l'héroïne de ce roman, personnifie « [l']âme noire », telle que « la tradition et la légende [...] la campent ». Pour rendre compte du cadre primitif dans lequel l'héroïne est censée évoluer, Drum indique avoir délibérément fait

34 *Ibid.*, p. 180.

35 *Ibid.*, p. 181.

36 *Ibid.*, p. 181.

37 DRUM (H.), *Luéji ya Kondé*. Bruxelles : Éditions de Belgique, 1932, 183 p. En abrégé : *LK*.

38 DE HEUSCH (L.), *Le Roi ivre ou l'Origine de l'État*. Paris : Gallimard, coll. Les Essais, CLXXIII, 1972, 331 p.

abstraction « de ce style travaillé, de ces scènes grandioses [...] chères à une école encore récente » (*LK*, p. 7-8). L'auteur exprime, par conséquent, son désir de dire, en des mots simples et en un style dépouillé qui refuse les pacotilles de l'exotisme traditionnel, une réalité qui se présente comme la juxtaposition complexe d'éléments mythiques et historiques.

Luéji ya Kondé s'ouvre sur une dispute familiale dont le vin de palme, invariant narratif de la mythologie bantoue, est l'élément déclencheur. En l'occurrence, une violente querelle éclate entre Yala Mwako, puissant chef coutumier mais aussi père mythique de la race lunda, et ses deux fils et héritiers, Tshinguli et Tshiniama. À la suite de cette altercation, le père maudit ses fils et leur descendance et décide de les priver du droit de succession. Il déclare ainsi que le pouvoir royal passera à sa fille Luéji. À sa mort, Luéji est couronnée reine et parvient à asseoir l'autorité suprême dont elle est maintenant détentrice. L'arrivée en pays lunda du chasseur luba Ilunga Tshibinda, lui-même fils de roi, perturbe l'équilibre en place. Ilunga, sorte de prince charmant, est un autre invariant de la mythologie bantoue. Il est, ainsi que Luc de Heusch le remarque, « le roi qui vient d'ailleurs »³⁹. Cette extranéité est capitale car Ilunga est le représentant d'une culture plus raffinée et c'est cette appartenance qui séduit Luéji : Ilunga deviendra son époux et, finalement, elle acceptera de lui céder son autorité royale. Le couronnement d'Ilunga, qui marque le rétablissement de la patrilinéarité, coïncide aussi avec l'éclatement du clan originel. Révoltés par la décision de Luéji, Tshinguli et Tshiniama ainsi que leurs sujets respectifs choisissent l'exil et conquièrent chacun de leur côté de vastes territoires. Le narrateur nous apprend en effet que Tshinguli devint « le père des Tshokwe » et que Tshiniama devint « le père des Lwena » (*LK*, p. 19). D'autre part, cette accession d'Ilunga au trône coïncide également avec une autre logique expansionniste. Galvanisé par le succès de Tshinguli et Tshiniama, le couple royal met effectivement en

39 DE HEUSCH (L.), « The king comes from elsewhere », dans JACOBSON-WIDDING (A.), dir., *Body and Space. Symbolic Models of Unity and Division in African Cosmology and Experience*. Stockholm : Almqvist & Wiksell International, Acta Universitatis Upsaliensis – Uppsala Studies in Cultural Anthropology, 16, 1991, 348 p. ; p. 109-117.

œuvre un programme de conquêtes qui aboutit à la naissance d'un empire lunda.

Le récit de Drum est, en dépit du dépouillement stylistique qui le caractérise, le résultat d'un scrupuleux travail exégétique. Son texte fourmille en effet de détails ethnographiques et de notations historiques qui attestent une connaissance intime du substrat culturel lunda. Ce savoir repose sur trois types de sources. Drum se réfère d'abord explicitement aux écrits de ceux qui, au moment de l'établissement européen en Afrique centrale, rendirent compte de la civilisation lunda (ou des ethnies avoisinantes), témoignèrent des spécificités de son organisation territoriale et décrivirent la nature de son pouvoir royal⁴⁰. Drum fonde ensuite son récit sur des données récoltées personnellement, auprès d'informateurs locaux ou bien au cours de récitations publiques de l'épopée lunda. Il prend d'ailleurs soin d'identifier le narrateur de l'épopée : il s'agit du « vieux Bundji » qui, à la lueur d'un proverbial « grand feu [...] crépitant au milieu de la place du village [...] », se met à conter l'histoire de Luéji et de sa famille. Cette identification nourrit la thèse d'un dire authentique que soutient Drum dans son avant-propos puisque, implicitement, il annonce être le rapporteur de paroles prononcées par Bundji, celui qu'il appelle aussi « l'historien de la nation » (*LK*, p. 14).

La troisième catégorie de sources à laquelle Drum a recours possède un caractère moins défini et relève de facteurs plus circonstanciels. Drum, de son vrai nom Gustave van Herreweghe, était agent territorial au Katanga, province où se trouvaient les Lunda du Congo belge. Par opportunisme politique et territorial, l'État Indépendant du Congo (E.I.C.), dès sa création officielle en 1885, avait accordé au Mwaant Yaav, soit le chef suprême de la dynastie lunda, la prééminence sur les Tshokwe et les Lwena, les deux autres puissances ethniques régionales. Il y a opportunisme car les Lunda avaient perdu depuis les années 1840, suite notamment aux incursions tshokwe, la position dominante qui avait été la leur. Ainsi, en soutenant cette fiction hégémonique, l'E.I.C. entendait surtout prétendre, comme le montre

40 *LK*, p. 138, note 1. Il note ainsi l'apport significatif d'explorateurs tels que Livingstone, Cameroun, Büchner, Carvalho, le commandant Michaux ou de scientifiques tels que le géographe Élisée Reclus ou l'ethnologue hongrois Emil Torday.

Édouard Bustin ⁴¹, à des territoires qui débordaient largement les limites du nouvel État et qui furent attribués aux Portugais et aux Britanniques. Quand le Congo devint belge en 1908, le législateur consolida les assises centralisatrices de la colonie et, à cet effet, vota en mai 1910 un décret qui autorisait l'administration à diviser les grandes chefferies en sous-chefferies ⁴². L'élément intéressant est que le décret ne fut pas appliqué sur le territoire lunda qui conserva non seulement son intégrité mais aussi son ascendant sur les Tshokwe et les Lwena. Ce favoritisme ethnique se maintint jusqu'à l'accord de Kapanga en 1923, convention qui concourut à un démantèlement plus marqué des grandes chefferies et à un affaiblissement, cette fois-ci effectif, du pouvoir lunda. Cette nouvelle donne, qui contribua au renforcement d'une administration de type direct, ne fit pas l'unanimité et engendra même au sein du personnel administratif belge un climat de dissidence. Van den Byvang et Duysters, deux agents territoriaux en poste dans la Lulua (sud-ouest katangais), c'est-à-dire en pays lunda, s'opposèrent ainsi à cette nouvelle orientation de la politique indigène au nom des principes de l'administration indirecte, ceux-là même que l'ancien Ministre des Colonies Louis Franck avait défendus avec passion ⁴³. Les deux hommes sont en outre deux exégètes reconnus de la mythologie bantoue ⁴⁴. Plus radical que Van den Byvang, Duysters militait en faveur de la restauration du prestige lunda et, afin de mettre en œuvre ce programme, il n'hésita pas à proposer à ses supérieurs que le pays lunda fût détaché de l'administration territoriale et institué en protectorat semi-autonome.

41 BUSTIN (E.), *Lunda under Belgian Rule. The Politics of Ethnicity*. Cambridge : Harvard UP, 1975, 303 p.

42 BUSTIN (E.), *Lunda under Belgian Rule*, *op. cit.*, p. 51.

43 Cf. FRANCK (L.), « La politique indigène, le service territorial et les chefferies », dans *Congo*, vol. 2, I : 2, février 1921, p. 189-201.

44 De Van den Byvang, voir la « Notice historique sur les Balunda », parue en trois livraisons dans *Congo*, I : 4, avril 1937, p. 426-438 ; I : 5, mai 1937, p. 548-562 ; II : 2, juillet 1937, p. 193-208 ; de Duysters, voir « Histoire des Aluunda », dans *Problèmes d'Afrique centrale*, n°40, 1958, p. 79-98, texte qui, selon Luc de Heusch (*Le Roi ivre*, *op. cit.*, p. 184) avait été écrit en 1927.

Drum, qui était en poste dans cette même région⁴⁵, dut entrer en contacts avec ces deux hommes, si pas directement du moins par personnes – ou textes – interposés. Son roman, *Luéji*, réfracte, sur le plan littéraire et par le biais de la mythologie bantoue, une tension bien réelle du présent colonial. Ce texte, motivé selon l'auteur par l'ambition anti-exotique de dire l'autre primitif dans son authenticité, se trouve moins être l'écriture que la réécriture, ou bien plus le bricolage d'un mythe. À l'instar de Van den Byvang et Duysters – ce dernier affirmait que Lunda, Tshokwe et Lwena étaient tous les « enfants de Lueji »⁴⁶ – Drum tombe sous le charme de la culture lunda et cet envoûtement est producteur d'exotisme. Dans cette opération, Drum se substitue à l'historien de la nation et effectue un travail plus historiographique que véritablement ethnologique. L'ethnologue se serait appliqué à récolter toutes les variantes d'un même mythe. Cette méthode cumulative est à la base de toutes les grandes synthèses ethnographiques, de James Frazer à Marcel Griaule en passant par Marcel Mauss, et constitue certainement un des postulats méthodologiques de l'école structuraliste telle qu'elle s'est manifestée dans les écrits de Lévi-Strauss et dans ceux de Luc de Heusch, auteur qui ambitionnait, dans l'ouvrage cité plus haut, de faire surgir, à partir d'un large corpus de récits bantous, une *structure* mythologique commune à « l'ensemble de la savane congolaise »⁴⁷. Drum, au contraire, reconstruit, à partir de fragments épars glanés au gré de textes souvent contradictoires – les trois sources identifiées plus haut – un récit idéal et somme toute romancé. Le roman résulte d'une sélection qui a pour effet de désambiguïser l'histoire lunda et de favoriser, au détriment de lectures moins glorificatrices, la trajectoire impériale. Le travail ethnologique de Drum est donc motivé par un programme poético-idéologique où des vérités historiques concurrentes font l'objet d'un bricolage narratif. Ce bricolage met en relief la coïncidence que Said souligne dans *Culture and Imperialism* entre nations et narrations :

The main battle in imperialism is over land [...] but when it came to who owned the land, who had the right to settle and work on it [...] and who now plans its future – these issues were reflected, contested, and even for a time decided in narrative [...]

45 Il termine *Luéji* par les mots suivants : « Rivière Lulua, le 1^{er} novembre 1931 » (LK, p. 183).

46 BUSTIN (E.), *Lunda under Belgian Rule*, op. cit., p. 87.

47 DE HEUSCH (L.), *Le Roi ivre*, op. cit., p. 298.

The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them ⁴⁸.

Chez Drum, ce pouvoir narratif – et le gommage qui l'accompagne – est au service d'une cause nationaliste d'un type particulier puisqu'elle est le point de rencontre d'une aristocratie lunda soucieuse de renforcer son hégémonie et de fonctionnaires territoriaux qui s'opposent à la politique coloniale officielle qui a cours au Katanga et qui préconisent le respect des cultures traditionnelles. *Luéji ya Kondé* participe ainsi de cet effort qui ambitionnait de mettre en question le renouveau assimilationniste en faveur duquel Mgr Jean-Félix de Hemptinne, le virulent archevêque d'Élisabethville, militait à la même époque. Dans un article de la revue *Congo* ⁴⁹, de Hemptinne critiquait en effet très énergiquement le système que Franck avait voulu introduire et, au nom de la supériorité occidentale, affirmait la nécessité de « subordination de l'ordre indigène à l'ordre européen » ⁵⁰. Luéji et Ilunga, dans ce contexte, apparaissent donc comme les représentants d'une tradition menacée par l'avènement du Congolais détribalisé que Drum, dans l'avant-propos du roman, nomme le « noir sur fond blanc ». Drum, dans cette perspective, s'engage dans la voie de ce qu'Éric Hobsbawm et Terence Ranger ont décrit dans leur *The Invention of Tradition* ⁵¹. Son roman met en effet en mouvement une opération discursive qui consiste, comme le remarque Said, à construire « a privileged, genealogically useful past, a past in which we exclude unwanted elements, vestiges, narratives » ⁵².

Cette opération, qui grandit le passé pour asseoir ou renforcer une nationalité mise entre parenthèses par l'impérialisme, est à la base même de tous les renouveaux nativistes qui se manifestent pendant cette période de l'entre-deux-guerres et qui, après 1945, déboucheront sur la décolonisation. *Luéji*, roman d'un fonctionnaire territorial, est, de

48 SAID (E.), *Culture and Imperialism*. London : Vintage, [1994] 1993, 444 p. ; p. XIII.

49 DE HEMPTINNE (J.-F.), « La politique indigène du gouvernement belge », dans *Congo*, II, 3, octobre 1928, p. 359-374.

50 DE HEMPTINNE (J.-F.), « La politique indigène du gouvernement belge », *art. cit.*, p. 360.

51 HOBBSBAWN (E.), RANGER (T.), dir., *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, coll. Past and Present Publications, 1983, 322 p.

52 SAID (E.), *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 16.

ce point de vue, empreint de négritude et est hanté par la restitution du passé précolonial. Au même moment, les précurseurs de ce mouvement exigeaient que leur fussent rendues « les poupées noires »⁵³ de leurs ancêtres.

Un texte n'étant rarement qu'une seule chose, cet éloge du passé bantou se donne aussi à lire comme une apologie de l'impérialisme où le colonialiste « réinscrit » – terme qu'il convient de comprendre dans son sens saïdien – le discours de l'autre pour étayer sa propre thèse. Le monde lunda tel qu'il est représenté dans *Luéji* n'est pas un monde figé. C'est, au contraire, un univers en mouvement, travaillé par une dynamique historique. L'hypothèse de cette dynamique est que certains peuples sont culturellement supérieurs à d'autres. L'apparition d'Ilunga signifie le passage de la nature à la culture ou, tout au moins, l'avènement d'une civilisation plus sophistiquée. Ainsi que le remarque de Heusch, « [c]e héros venu de loin est porteur d'une civilisation supérieure [...] qui s'exprime par un terme symbolique majeur : de nouvelles manières de table ». En faisant construire cet abri où son amant pourra se soustraire au regard du commun pour consommer des aliments – soit en intégrant cette « discipline hyperculturelle imposée pendant le repas »⁵⁴ – Luéji accepte la nouvelle suprématie luba et les usages de cette royauté sacrée. En outre, l'irruption du « prince charmant »⁵⁵ fait véritablement glisser le récit du temps mythique au temps historique. Ce contact entre Luéji et Ilunga Tshibinda, figuré comme providentiel dans le roman, marque ainsi le commencement de l'*histoire* qui, comme l'affirme de Heusch à propos du mythe luba dont est issu la geste lunda⁵⁶, « émerge [...] des eaux immémoriales de la pensée mythique pour former [...] une épopée à vocation nationale, proclamant [...] l'unité politique d'un peuple policé, en possession des techniques essentielles »⁵⁷. Drum insinue ainsi une autre thèse : celle des bénéfiques que

53 « Poupées noires » est un poème de Léon-Gontran Damas, paru dans *Pigments*. Avec une préface de Robert Desnos et un bois gravé de Frans Masereel Paris : Guy Levis-Mano, 1937, 50 p. ; édition utilisée ici : Présence Africaine, 1962, 78 p. ; p. 42.

54 DE HEUSCH (L.), *Le Roi ivre*, op. cit., p. 31-32.

55 *Ibid.*, p. 298.

56 *Ibid.*, p. 298.

57 *Ibid.*, p. 40 (italiques de l'auteur).

peut tirer un peuple culturellement inférieur du contact ou du rapprochement avec une entité colonisatrice plus raffinée. Dans le système qui, implicitement, s'élabore au fil des pages, l'expansionnisme colonisateur se présente comme la manifestation d'une tendance naturelle, commune à tous les peuples *historiques*. Leur *mission* consisterait ainsi à civiliser – raffiner, policer – des étendues proprement *naturelles*, marquées – comme dans la *terra nullius* qu'évoque Mudimbe dans *The Idea of Africa*⁵⁸ – par un vide culturel. Le mouvement expansionniste qu'engage Ilunga rappelle étrangement celui de Léopold II, roi qui, lui aussi, vint d'ailleurs : « Quand il eut bien dressé ses gens, il envoya des ambassadeurs auprès des peuples éloignés afin de connaître leurs intentions, imposer son nom, créer des pactes d'amitié ou des sujets de guerre ». En monarque raffiné, il a bien soin d'organiser « sa cour » et « avec un sens admirable de la hiérarchie » de fixer « à chacun sa place, sa fonction ou sa dignité » (LK, p. 149-150). Au plein civilisationnel qu'il domine s'oppose la barbarie des autres : « Autour de ce *petit royaume* heureux *dormaient* de vastes régions inhabitées ou habitées par des peuplades qui attendaient leur maître. Les armées d'Ilunga allaient s'y engouffrer, comme le vent s'engouffre dans les *espaces vides* » (LK, p. 150, je souligne).

C'est en cela que le travail romanesque de Drum confine à l'historiographique et contribue à l'avènement d'une épopée lunda d'un genre nouveau. De l'authentique à l'épique, il existe là un gouffre que l'auteur n'était probablement pas prêt à franchir. Henri Drum, romancier qui se propose de dire l'autre dans son authenticité, s'empare du mythe pour dire une réalité qui, en dernière analyse, s'avère aussi être la transposition décalée de la mythologie coloniale belge. « Les mythes, remarque Mudimbe à propos de celui de Luéji, sont des histoires. Ils ont, généralement, dans toutes les traditions une valeur sacrée, et s'imposent comme véridiques parce qu'ils fondent une genèse, une histoire, une culture ». Mais il ajoute qu'il « serait imprudent de les prendre pour ce qu'il ne sont pas : un reflet objectif du passé »⁵⁹. Ou un présage de l'avenir : cette nation lunda dont rêve Drum ne se concrétisera jamais. Bustin, à cet égard, montre que Moïse Tshombe, qui était membre de la

58 MUDIMBE (V.-Y.), *The Idea of Africa*. Bloomington : Indiana UP ; London : James Currey, 1994, 234 p.

59 MUDIMBE (V.-Y.), *Les Corps glorieux*, *op. cit.*, p. 85.

famille royale lunda, « never looked upon himself as a Lunda tribal leader, nor was he regarded as such either by his associates or by his opponents »⁶⁰. Au moment de la sécession katangaise, Bustin remarque que

[...] despite the traditional background of several of its members, the government of secessionist Katanga made no serious effort to encourage direct involvement by the chiefs in the political process. In confining the senior chiefs of Katanga to an honorific role, Tshombe and Munongo were, in effect, setting aside precolonial legitimacy as a foundation for their authority. Rather, they attempted to appropriate for themselves a neotraditional form of authority based on the perpetuation of the colonial order⁶¹.

Ni miroir du passé, ni signe de l'avenir, les mythes congolais participent de cet immense trafic symbolique qu'évoque de Heusch :

[ils] s'échangent comme les marchandises. Mais ils n'ont à proprement parler aucune valeur. Ils ne sont le produit d'aucun travail ils déjouent les tentatives d'appropriation privées ou collective. À leur exercice, leur répétition ou leur transformation, ne s'attache nul droit d'auteur. Ils échappent même à la fonction idéologique que les rois s'efforcent toujours de leur faire jouer. Ils suivent la dérive des eaux tièdes de l'histoire, mais ils dansent avec les rayons du soleil et se rient de la pluie. Ils ne connaissent d'autre maître qu'eux-mêmes⁶².

60 BUSTIN (E.), *Lunda under Belgian Rule*, *op. cit.*, p. 37.

61 *Ibid.*, p. 237-238.

62 DE HEUSCH (L.), *Le Roi ivre*, *op. cit.*, p. 299.



Elisa DIALLO

Université de Leiden (Pays-Bas)

**ÉCRIVAINS AFRICAINS ET MONDE GLOBAL :
UNE LECTURE DE TIERNO MONÉNEMBO**

Lorsqu'on fait un tour d'horizon des études et articles récents traitant des littératures africaines francophones, on est frappé par un certain consensus au sein des chercheurs et critiques, qui parlent volontiers d'un renouveau de ces littératures, de « nouvelles écritures africaines », ou encore de « nouvelles tendances » au sein de ce champ littéraire ¹. Il y a dix ans, l'africanité était encore au cœur des débats : critiques, chercheurs et écrivains cherchaient à mettre en exergue une esthétique littéraire proprement africaine, souvent cristallisée autour de la notion de l'oralité. Aujourd'hui, selon la critique, l'africanité n'est plus le souci principal des auteurs africains. Sur fond de mondialisation et de mouvements migratoires massifs, c'est d'universalité dont parleraient les « nouvelles écritures » africaines, d'individualisme et de culture globale.

L'article de l'écrivain djiboutien Adourahman A. Waberi : « Les enfants de la postcolonie », publié en 1998, marque le point de départ – pour la critique française surtout – de ce débat sur le renouveau des écritures africaines, et pose les questions et concepts autour desquels

¹ J'entends ici par critique l'ensemble des discours portés sur les littératures africaines francophones, aussi bien dans les milieux académiques que dans celui des médias spécialisés – journaux et revues, etc. Par ailleurs, il est important de remarquer que la critique dont il est question ici est principalement occidentale, dans la mesure où elle est émise depuis l'Occident, la France notamment, et qu'elle s'occupe d'ouvrages publiés en Occident, pour un public situé majoritairement dans les pays occidentaux.

la discussion s'articule². Waberi invoque les identités multiples revendiquées par ces écrivains de la nouvelle génération, leur volonté de dépasser la seule appartenance africaine, et l'importance du thème de l'émigration / immigration dans leur fiction. Nombre de revues consacrées aux littératures dites « du sud », aux littératures africaines notamment, comme *Notre Librairie*, *Africultures*, mais aussi des journaux et revues publiant des articles de vulgarisation au sujet des littératures francophones, ont depuis repris et alimenté le débat. La revue *Notre Librairie* a publié récemment des numéros aux titres évocateurs : « Nouvelle génération », en 2001, et « Plumes émergentes », en 2005. Dans le premier, Jean-Louis Joubert parle d'un « sentiment général que quelque chose a changé, qu'une nouveauté littéraire s'est affirmée pendant les années 90 »³. Tirthankar Chanda signe, dans *Le Monde diplomatique*, un article représentatif intitulé « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains » :

Des auteurs, nés après les indépendances, revendiquent l'universalité d'un art qui ne dit plus seulement l'Afrique mais le monde. Leurs œuvres, écrites à la première personne, révèlent de nouveaux combats.

[...] La nouvelle génération d'écrivains des années 1990 rompt avec [les visions militantes de la dénonciation, de la contestation et de la résistance] pour développer de nouvelles formes littéraires marquées par l'introspection sur fond de mondialisation et d'émigration⁴.

Il est important de noter que cette « nouvelle génération » dont il est question est essentiellement constituée par des auteurs résidant et écrivant hors d'Afrique, souvent en France, ou du moins en Occident. Ils participent ainsi de ces mouvements migratoires propres à l'ère de la mondialisation, ayant quitté le « Sud » pour le « Nord ». La discussion sur la nouvelle génération d'écrivains africains, et les termes dans lesquels elle est menée, s'inscrivent en fait dans un débat littéraire plus large, celui des écritures de l'immigration, ou « écritures migrantes ». Or

² WABERI (A.A.), « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », dans *Notre Librairie*, n° 135, octobre-décembre 1998, p. 8-15.

³ JOUBERT (J.-L.), « Quelque chose a changé », dans *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, p. 5-8 ; p. 6.

⁴ CHANDA (T.), « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains. Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », dans *Le Monde Diplomatique*, décembre 2005, p. 30-31.

ce débat participe lui-même d'un mouvement culturel et discursif – international et interdisciplinaire – très large, préoccupé principalement par les questions de métissage, de multi- et transculturalisme, de déplacement et de déracinement. Depuis leur émergence, les littératures africaines ont été associées à la problématique du déplacement, notamment dans ces formes spécifiques que sont la diaspora et l'exil. Mais l'écrivain migrant / immigré actuel est perçu comme étant dépositaire d'un contexte géo-politique particulier, celui de la mondialisation, et des flux d'immigration massifs vers les pays riches occidentaux. Ainsi, l'écrivain africain, autrefois de passage, exilé, issu de la diaspora, à l'identité distincte et une, est-il devenu écrivain « migrant », « immigré », partageant ce nouvel espace littéraire avec l'écrivain « beur » ou maghrébin sur le sol français, mais aussi avec l'écrivain issu de l'immigration pakistanaise en Angleterre ou de l'écrivain turc en Allemagne⁵. Par suite, le cadre théorique des littératures africaines francophones connaît des changements notables depuis ces dernières années. Les écritures africaines sont de plus en plus étudiées en ce qu'elles sont dépositaires d'une culture globale, issue de la mondialisation. Le souci d'une esthétique proprement africaine, marquée notamment par l'oralité, tend à céder le pas à la quête d'une esthétique qui serait le reflet de la multiplicité des référents identitaires du sujet africain postcolonial contemporain, et notamment de la figure du migrant du nouveau monde globalisé. On parle aujourd'hui volontiers d'écritures « transcendant les frontières géographiques », de « brouillage permanent des références identitaires », ou encore d'un « multiculturalisme allègre ». Et on attend de ces « écritures migrantes » qu'elles assument et même revendiquent cet état de transculturalité et de complexité identitaire :

⁵ Cf. e.a. LIONNET (F.) et SCHARFMAN (R.), *Postcolonial conditions : exils, migrations, and nomadisms*. New haven : Yale UP, 1993, 2 vol., 206+233 p. ; LARONDE (M.), *Autour du roman beur : immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993, 239 p. ; BONN (Ch.), dir., *Littératures des immigrations*, 2 tomes. Paris : L'Harmattan, 1995, 200+187 p. ; GRIFFITHS (G.), *African Literatures in English. East and West*. New York : Longman, 2000, XII-414 p. ; CANADE SAUTMAN (F.), « The Race for Globalization : Modernity, Resistance, and the Unspeakable in Three African Francophone Texts », dans LAROUSSI (F.) et MILLER (Ch.L.), éd., *French and Francophone : the Challenge of Expanding Horizons*. New Haven : Yale UP, Yale French Studies, 2003, 181 p. ; p. 106-122 ; CAZENAVE (O.), *Afrique-sur-Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, 2003, 312 p.

Aujourd'hui, en effet, l'espace de la création ne coïncide pas toujours avec l'espace géographique d'origine, favorisant de multiples allers-retours. L'hétérogénéité et la « pollinisation croisée » dont parle Salman Rushdie sont devenues les véritables conditions de la création littéraire. S'abreuvant à des sources diverses, dont les « ombres natales du pays d'enfance » et la littérature mondiale ne sont pas les moindres, l'écrivain revisite la question de l'appartenance, transcendant les frontières géographiques, inventant des « patries imaginaires » et cherchant à se situer dans cet espace autre que l'on a pu nommer « La République mondiale des Lettres »⁶.

Il est toutefois essentiel de remarquer qu'une tendance de la critique récente des littératures africaines francophones est d'offrir une vision uniformisante de son objet, et parfois même idéalisante. Certes, il y a émergence d'écritures préoccupées par les processus de la mondialisation ; certes, il n'est plus seulement question, pour les auteurs africains en particulier, de revendiquer une identité africaine, opposée à celle qui fut imposée par la vision coloniale. Il y a cependant plusieurs manières d'adresser le thème de la mondialisation et la complexité identitaire, qui ne passent pas nécessairement par la transcendance des frontières ou la célébration du multiculturalisme. C'est ce que j'espère montrer ici, à travers une lecture d'une partie de l'œuvre de Tierno Monénembo.

Pour le chercheur occupé de littérature africaine francophone, il est donc important d'avoir à l'esprit ce cadre théorique dans lequel non seulement lui-même est plongé, mais également les auteurs dont il se préoccupe. Un auteur comme Waberi, par exemple, alimente le discours des écritures migrantes à la fois en tant que penseur et en tant qu'écrivain. En ce qui concerne l'œuvre de Tierno Monénembo, on peut s'interroger, pour mieux la cerner, sur ses rapports avec les « discours ambiants » qui lui servent de contexte de production. Sans prétendre réduire l'écriture à sa dimension discursive, on ne peut ignorer le ou les discours avec le(s)quel(s) chaque œuvre est en rapport.

⁶ CARRE (N.), éditorial, *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 2. Voir également, pour les trois citations précédentes, BESSIÈRE (J.) et MOURA (J.-M.), red., *Littératures postcoloniales et francophonie, Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris : Honoré Champion, 1999, 208 p. ; DIOP (P. S.), « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? » dans *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, p. 10-15 ; ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005, 220 p.

Tierno Monénembo : écriture de l'exil, écriture migrante

Tierno Monénembo est un « cas » intéressant pour la question des rapports entre œuvre et critique littéraires, car il se situe à la croisée de plusieurs catégories : écrivain africain, d'abord exilé politique et aujourd'hui formellement « immigré », et qui plus est à cheval sur deux générations de la littérature africaine francophone telle qu'elle est souvent organisée. Son premier livre, *Les Crapauds-brousse*, paraît en 1979, et peut être lu comme un ouvrage typique de la littérature africaine francophone des post-indépendances. Maniant une ironie mordante, Monénembo dénonce les dérives dictatoriales et sanguinaires du régime de Sékou Touré à partir des années 1970. De 1979 à 2004 paraissent sept autres romans de sa plume, tandis que, comme la critique francophone s'accorde à le constater, des changements se font sentir au sein des écritures africaines, en particulier chez les écrivains vivant hors d'Afrique. L'écriture de Monénembo a-t-elle également connu des transformations et, si oui, sont-elles à mettre en rapport avec les tendances générales de la littérature africaine francophone repérées par ses critiques ? À travers une lecture de *Pelourinho* (1995) et de *Cinéma* (1997)⁷, je me propose d'examiner ici dans quelle mesure les concepts du discours des écritures migrantes permettent de cerner les évolutions de son écriture.

Pelourinho

C'est d'abord par son thème et l'emplacement de son action, le Brésil, que *Pelourinho* se distingue des précédents ouvrages de Monénembo : *Les Crapauds-brousse* (1979), *Les Écailles du ciel* (1986), *Un rêve utile* (1991), *Un attiéké pour Elgass* (1993), se situent tous dans un contexte exclusivement franco-guinéen, et concernent en premier lieu la thématique de l'exil, de la douleur de l'exil notamment. Romuald Fonkoua parle d'une libération de l'écriture de Monénembo après la chute du régime de Sékou Touré, en 1984 :

D'écrivain immobile dont l'imaginaire semblait confiné entre le souvenir des lieux de séjour attendus (la Côte-d'Ivoire, pour *Un attiéké pour Elgass*, et la France), l'auteur

⁷ *Pelourinho*. Roman. Paris : Seuil, 1995, 221 p. (abrégé en *PE*) ; *Cinéma*. Paris : Seuil, 1997, 216 p. (abrégé en *CI*).

des *Crapauds-brousse* s'est transformé en un écrivain voyageur qui assume désormais ses déplacements et les buts de ceux-ci : produire de la littérature. Du coup, la littérature de la Guinée devient une part de la « littérature mondiale »⁸.

Pelourinho peut en effet être lu comme un roman du voyage et de l'ouverture au monde. Dans cet ouvrage, il semble que Monénembo n'écrive plus seulement le déplacement comme douleur, quand l'écriture sert d'exutoire : l'ailleurs est ici désigné comme espace fécond pour l'imaginaire et pour la création littéraire. D'Escritore, le personnage central de *Pelourinho*, sorte de double de l'auteur lui-même, un autre personnage dit qu'« il est venu [au Brésil] pour écrire un livre ». Or les rapports entre écriture et déplacement sont fondamentalement différents selon qu'il s'agit d'une écriture née de la douleur de l'exil, ou d'un voyage décidé et entrepris dans le but d'écrire. Dans le second cas, l'écrivain recherche et revendique son statut de migrant, compris cette fois au sens de voyageur, car le déplacement est le point de départ du récit et du travail d'écriture.

De plus, en choisissant l'Amérique latine comme destination et lieu d'écriture, Monénembo court-circuite en quelque sorte l'Occident, et « débranche »⁹ ainsi l'Afrique de son passé colonial et de la France. On peut se servir ici d'une notion centrale du discours postcolonial, celle de décentrement. Avec *Pelourinho*, Monénembo fait acte de décentrement, au sens où l'Europe en tant que centre n'est plus prise en compte. Ainsi, à la question :

–[...] Africano ? Le Brésil et l'Afrique ont tant de choses en commun ! Nous sommes comme des jumeaux sur les deux bords de l'Océan. Seulement, on ne se fait jamais signe. Pourquoi donc ?

Escritore répond qu'il est « venu pour cela. Pour réparer l'anomalie ! » (*PE*, p. 30). Implicitement, c'est la perspective coloniale – et dans une certaine mesure aussi postcoloniale – qui est ici dénoncée comme « anomalie »¹⁰. Il est temps de construire un avenir basé sur autre chose que la seule mémoire du colonialisme, et d'abandonner la

⁸ FONKOUA (R.), « Diasporas littéraires : quel staut ? Écrire après les dictatures », dans *Notre Librairie*, n°155 -156, juillet-décembre 2004, p. 19-26 ; p. 25-26.

⁹ Sur cette notion de « branchement », voir AMSELLE (J.-L.), *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001, 265 p.

¹⁰ Au sens où la perspective postcoloniale, comme la coloniale, n'envisage que les rapports ancien empire / ancien dominé.

vision qui n'accepte que l'Europe comme centre. Par sa démarche, Escrivore cherche à tisser d'autres liens, à tracer d'autres routes.

Une telle lecture semble aller dans le sens du discours des écritures migrantes. Cependant, on ne peut occulter le fait que dans *Pelourinho*, et même si Monénembo quitte le continent africain et l'histoire proprement coloniale, il est toujours question de l'Afrique, et de la mémoire africaine ; l'auteur guinéen ne délaisse pas l'identité africaine au profit d'une identité globale et multiculturelle.

Cinéma

Après *Pelourinho*, Monénembo se tourne à nouveau vers la Guinée avec le roman *Cinéma*. Il revisite même un épisode de l'histoire de son pays qu'il avait déjà traité onze ans auparavant – dans *Les Écailles du ciel* (1986) – puisque l'action de *Cinéma* se situe en 1958, au moment de l'accession de la Guinée à l'indépendance. Ce « retour aux sources » oblige l'observateur des littératures africaines francophones à nuancer le discours, dont on a parlé plus haut, selon lequel les écritures migrantes sont surtout marquées par la transcendance des frontières et la délocalisation. En 1997, et après être parti au Brésil, Monénembo écrit toujours à propos de la Guinée, et de la période post-indépendance de la fin des années 50. Cependant, c'est précisément ce retour vers le passé, et la manière dont il choisit de le faire, qui me semble révélateur de l'évolution de son écriture, et de son entrée en dialogue avec le discours de la mondialisation. En premier lieu, Monénembo projette la Guinée de 1958 dans la période de mondialisation actuelle, caractérisée entre autres par la domination des États-unis et de la culture américaine ; le cinéma dont il est question ici, dont rêve le héros du roman, est celui des westerns : c'est le cinéma d'Hollywood. De cette manière, *Cinéma*, dont l'histoire se déroule sur fond de décolonisation, dépasse cette seule thématique et prend explicitement part aux débats sur la situation de l'Afrique dans le monde globalisé de la fin du XX^e siècle. Dans cette perspective, la réflexion sur la fondation de Mamou prend une dimension métaphorique :

D'où la nécessité d'une ville-relais à même de faire écouler par le transport ferroviaire le latex et la cire produits sur les montagnes. Mamou – cité sans nom et sans mémoire (juste ce qu'il faut de passion et d'amour-propre) – était condamnée dès l'origine à tenir lieu de bordel, d'asile et de bivouac ! (*CI*, p. 158)

Mamou, édifiée au gré des besoins économiques de la puissance coloniale, devenue ville des laissés-pour-compte, se lit comme une métaphore de tout le continent africain, autrefois exploité, aujourd'hui parent pauvre du monde globalisé.

Si l'on considère que *Cinéma* pose la question de la mondialisation et de la place de l'Afrique dans le nouvel ordre mondial, le choix de la voix narratrice que fait ici Monénembo apparaît particulièrement significatif. Binguel est, d'une part, une figure de la marginalité, comme le sont souvent les personnages et narrateurs chez Monénembo : c'est un enfant, figure marginale par excellence, et, qui plus est, c'est un enfant des rues, qui observe la vie de sa ville depuis la périphérie, alternativement du haut d'un poteau en fer ou d'une décharge publique. Mais Binguel est également le réceptacle de la « culture globale de la jeunesse », cette culture « mondiale » des enfants des rues, la culture américaine et sud-américaine des marginaux issus des ghettos, qui, d'un bout à l'autre de la planète, partagent les mêmes idoles et les mêmes ambitions ¹¹. Dans *Cinéma*, l'enfant qui a la parole semble vouloir représenter cette culture de la mondialisation, de cette globalisation par le bas, celle des marginaux. Binguel est d'autant plus symbolique de cette culture que cette vie de la rue est pour lui un véritable idéal, c'est un choix : il n'est pas pauvre, il choisit la vie de caïd parce qu'elle le fait rêver. Binguel est en ce sens une figure emblématique de la culture subalterne – une autre notion-clé du discours postcolonial – qui revendique son statut et sa situation subalterne, et défie les cultures hégémoniques dont elle ne participe que partiellement. Révélateur est son rejet des différentes figures de l'autorité, de son père, de l'école française, de la religion, auxquelles il préfère les héros de westerns américains.

Binguel est donc un enfant de Mamou, de la Guinée, de l'Afrique, mais c'est aussi un enfant de l'ailleurs, des États-unis, de l'Amérique du Sud. Ses rapports avec l'espace géographique sont particulièrement significatifs. Tandis que lui et son complice affirment être respectivement « l'Homme de l'Ouest » et « l'Oklahoma kid », Binguel déclare :

¹¹ Voir au sujet de cette « culture globale de la jeunesse » : COMAROFF (J. et J.), « Réflexions sur la jeunesse : du passé à la postcolonie », dans *Politique africaine*, n° 80, décembre 2000, p. 90-110.

j'entendais prononcer d'étranges noms de villes : Téliélé, Youkounkoun, Siguiri, Bamako, Kénéma, Ziguinchor ! Des lieux irréels, charmants, délicieusement inquiétants, que je devinais juste après le pont de Mamouwol, là où la route décrit de malicieux serpents avant de décoller du sol pour se perdre dans le rougeolement du ciel. (CI, p. : 104)

On retrouve ici une des notions principales du discours de la mondialisation, à savoir que ce phénomène a entraîné un bouleversement des rapports entre l'ici et l'ailleurs. Distance géographique et distance culturelle ne coïncident plus forcément, pas davantage que – comme c'est le cas ici – proximité géographique et proximité culturelle. Dans l'imaginaire de ce jeune Guinéen, des noms de villes des pays voisins sonnent comme d'« étranges noms », des « lieux irréels », « inquiétants ».

L'espace de Binguel, c'est ce poteau de fer ou bien la décharge publique, du haut desquels il observe sa ville. C'est un espace en dehors, en marge, qu'il revendique comme tel :

Je dois plutôt m'estimer heureux d'avoir déniché une si bonne cache. Comme le marché, comme le cinéma de Seiny-Bowal ou le stade d'Almama, il a aussi son histoire à lui, ce bon vieux poteau de fonte. On y a attaché des bœufs, des brigands, hissé tour à tour les pavillons français et guinéen, dévié les campagnardes et pendu les premiers comploteurs de l'Afrique renaissante et éternelle. *Mais, nous autres, on s'en fout.* Ce n'est rien d'autre qu'un vieux poteau sans mémoire et sans malice où il nous arrive de nous masturber et de dire au ciel nos premières injures apprises. Avant, le 14 Juillet, aujourd'hui le 2 Octobre, date pour date, épopée pour épopée, *la mienne commence maintenant...* (CI, p. 24, nous soulignons).

En s'appropriant ce poteau, Binguel fait acte de transgression, mais c'est un acte également constructif : ce positionnement en marge est un point de départ, le point d'origine de son histoire à lui, distincte de l'histoire coloniale et de celle de l'indépendance. La figure de l'enfant/adolescent se prête particulièrement bien à cette attitude à la fois réfractaire et fondatrice. Mais quel est le résultat de ce positionnement ? à quoi aboutit-il ? La question se pose d'autant plus que la conclusion du roman est sujette à des interprétations contradictoires. Binguel tue un bandit notoire de la région, et est ensuite accueilli chez lui par les félicitations de son père et du commissaire de police. Or si cette chute peut être comprise comme un *happy end*, digne de l'univers du cinéma dont il est question ici, les félicitations du commissaire peuvent être lues au contraire comme de la simple ironie, précédant l'arrestation de Binguel. Son « épopée » qui semblait sur le point de

commencer serait alors tuée dans l'œuf, et cet avortement pourrait être compris comme la conséquence de l'influence néfaste de la domination américaine sur la jeunesse africaine ¹².

Sur fond de nouvel ordre mondial et de perspective « post-postcoloniale », l'écriture de Monénembo, chargée d'une ironie subversive, semble donc vouloir pousser le lecteur au questionnement et à l'incrédulité. Alliée à la dimension revendicatrice et romanesque de la voix de Binguel, cette esthétique de la dérision accroît la charge contestatrice de l'œuvre, qui évoque un rêve et souligne aussitôt son improbabilité.

Pour revenir aux questions posées plus haut, on peut conclure que, certes, certains concepts développés par le discours des écritures migrantes peuvent aider à cerner les évolutions de l'écriture de Monénembo. Mais en retour, son écriture permet justement de nuancer ce même discours, car elle illustre la manière différenciée avec laquelle le contexte actuel de mondialisation résonne dans les écritures africaines francophones.

¹² C'est notamment la thèse défendue par LANGFORD (R.), « Locating Colonisation and Globalization in Francophone Film and Literature », dans *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 1, 2005, p. 91-104.



Pierre HALEN

Université Paul Verlaine-Metz ¹

ADAPTATION ET RECYCLAGE DE L'ÉCRIVAIN EN DIASPORA : RÉUSSIR LE JEU DE L'OIE AVEC PIE TSHIBANDA

L'histoire des littératures africaines a longtemps tenu pour peu significatifs les séjours plus ou moins longs que les écrivains effectuaient à l'étranger. Il était entendu qu'Africains ils étaient, Africains ils resteraient ; ils *devaient* même le rester où qu'ils aillent et quoi qu'ils deviennent. Ces déplacements n'étaient pourtant pas seulement des anecdotes biographiques sans conséquence : ils ont suscité des thématiques et généré des œuvres. Pensons aux *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé (1937), ou encore à cette évocation des toits de Paris sous la neige qui ouvre à la fois le recueil *Chants d'ombre* (1945) et l'*Œuvre poétique* entière de L.S. Senghor.

Immigration et « système littéraire francophone »

La question délicate est bien sûr de savoir si telle œuvre qui se donne pour « africaine », ou qui est reçue comme telle, appartient effectivement à un ensemble littéraire « africain » ou non et à partir de quel critère de tels ensembles sont définis. Question classique, et jamais résolue, de la littérature comparée, mais à laquelle la sociologie des champs littéraires peut apporter une réponse objective. Parce qu'elle étudie la pratique concrète de l'auteur dans l'espace qui est le lieu

¹ Centre de recherche « Écritures », EA 3943.

effectif, tout à la fois, d'habitation, de socialisation², d'édition et de réception, elle permet en effet d'observer la contradiction éventuelle entre, d'une part, cette pratique et, d'autre part, l'identité construite dans le texte et sur ses « seuils », identité souvent affirmée en outre par un certain nombre de positionnements paratextuels.

Cette contradiction, dont joue un titre comme celui du livre d'Odile Cazenave, *Afrique sur Seine*³, le système de réception travaille cependant à la voiler pour des raisons idéologiques (qui ne sont pas extérieures à ce système, mais l'organisent en bonne part) : l'écrivain africain de ce qu'on appelle la première génération avait pour mission historique de représenter sa « jeune nation », et même le continent tout entier, voire une négritude pluricontinentale, dans leur devenir prométhéen. Il était, en somme, en même temps la vitrine et le fer de lance du « négro-africain » ; son séjour à l'étranger ne pouvait qu'être promis – selon le titre-programme d'Aimé Césaire – à un « retour au pays natal », retour qu'il devait d'ailleurs opérer, mentalement, à chaque moment de son existence, dans chaque œuvre qu'il mettait en chantier, dans chaque ligne, peut-être même, qu'il écrivait. Songeons à ce lieu commun, à ce passage presque obligé tant pour les auteurs que pour la critique, qu'est devenue la représentation de l'orature traditionnelle dans le roman africain contemporain, où, dirait-on, elle a peu à peu pris la place des prises de position d'inspiration nationaliste ou révolutionnaire. Dans le même temps que la critique occidentale théorisait le concept d'écriture sous le signe de la modernité, de l'autonomie et de la textualité, la réception des littératures africaines se mettait à exiger de tout écrivain une sorte de passeport d'oralité, garantie d'une authenticité qui, inmanquablement, rivaient l'auteur à son contexte culturel, celui qui est « derrière » le texte et dont le critique avait donc logiquement pour tâche de faire l'« archéologie ». Certes, les théorisations ultérieures de l'hybridité culturelle ont introduit, dans ces prescriptions en matière de poétique, une utile nuance en valorisant les appartenances multiples ; mais, alors qu'elles invitent en principe à repenser complètement la

2 De socialisation, et non d'habitation physique ou de domiciliation. Cette précision importe notamment pour nombre d'auteurs en diaspora, dont la résidence est par exemple une ville universitaire nord-américaine, sans pertinence pour l'écriture.

3 CAZENAVE (O.), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 312 p.

notion d'identité en la déconnectant des racines et des terroirs, ces théories ont parfois servi à entretenir, sous couvert d'une diversité ou d'une « diversalité » qui maintenait le rapport aux origines, ce que Hélé Béji appelait, dans un essai magistral, *L'Imposture culturelle* ⁴.

Les raisons idéologico-politiques ne sont pas les seuls facteurs qui expliquent cette résistance des discours identitaires. En réalité, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs ⁵, l'ensemble du « système littéraire » colonial et post-colonial s'est élaboré de telle sorte que les écrivains susceptibles d'être qualifiés de « négro-africains », où qu'ils se soient réellement établis, ont été contraints de se donner des « profils », des « postures », conformes à ce que le marché de la réception attendait d'eux et, en l'occurrence, de fournir des réponses à ce besoin de discours culturels qui s'est illusoirement substitué, selon H. Béji, au projet prométhéen d'une civilisation plus humaine ⁶.

La réalité factuelle des diasporas, et singulièrement leur durée de plus en plus indéterminée, mais aussi tous les combats menés pour la reconnaissance, à tous points de vue, des immigrés en Europe et ailleurs, ont néanmoins fini par laisser apparaître une réalité qu'il est de plus en plus difficile de nier : une bonne partie des écrivains que l'appareil critique reconnaît comme « africains » ⁷ ont pour premier champ

4 BÉJI (H.), *L'Imposture culturelle*. Paris : Stock, 1997, 164 p.

5 Cf. e.a. HALÉN (P.), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines*. Éd. par P.S. DIOP et H.-J. LÜSEBRINK. Tübingen : G. Narr Vg., 2001, 593 p. ; p. 55-68 ; Id., « Le "système littéraire francophone". Quelques réflexions complémentaires », dans *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Éd. par L. D'Hulst et J.-M. Moura. Lille : Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2003, 292 p. ; p. 25-38.

6 Cf. e.a. : « La culture occidentale se détourne à son tour de la raison universelle afin de célébrer ses émotions particulières. Délivrée du poids de ses anciennes utopies, elle se laisse glisser vers des ambitions identitaires qui finiront par atrophier ses ressources intellectuelles et ses forces d'exploration [...] Plus il y aura d'identités culturelles à satisfaire, et moins il y aura de vérités à discerner. Cette sollicitation permanente est devenue le principal handicap de notre faculté de juger [...] » (*op. cit.*, p. 69-71).

7 Cette reconnaissance est, en partie au moins, arbitraire : tel y a droit qui ne le souhaite pas (Marie Ndiaye), à tel autre elle est refusée, quand bien même il aurait quelque raison d'y prétendre (Doris Lessing).

littéraire « réel » un champ littéraire occidental, ce qui ne les empêche pas d'avoir éventuellement une certaine présence, plus ou moins active selon le cas, dans d'autres champs. La notion de *champ* doit être comprise ici au sens de Bourdieu⁸ : il ne s'agit pas de savoir si tel auteur est né dans un certain pays, ou s'il a telle couleur de peau, ni même s'il écrit dans telle langue, mais d'observer dans quelles structures il opère dans sa pratique concrète : réseaux, revues, éditeurs, lectorat, etc. Son champ « premier » est celui où il est le plus actif de ce point de vue. Il peut s'agir d'un sous-champ sans répercussion dans le champ global : tel auteur africain, par exemple publié à L'Harmattan, peut fort bien n'avoir de reconnaissance que dans un sous-champ « franco-africain » (« francophone », « migrant »...) dont il ne sort jamais ; ou, à l'inverse, il peut avoir une forte reconnaissance dans le sous-champ parce qu'il en a obtenu dans le champ global (Kourouma, Beyala, etc.).

Il est plus difficile de formaliser les éventuels champs « seconds », qui peuvent être multiples et se situer à divers niveaux. *Grosso modo*, pour les auteurs dont le champ premier est « négropolitain », ils sont de deux sortes : les champs locaux et les champs internationaux. Par « champ local », on entendra le plus souvent le champ « national » : un auteur comme Valentin Mudimbe, qui est physiquement éloigné de son pays depuis trente ans, et dont les livres y sont en outre très peu diffusés, n'est évidemment pas oublié au Congo, et il continue à figurer en bonne place parmi les figures majeures de l'histoire littéraire

8 Je ne peux ouvrir ici le débat théorique à propos de la légitimité du concept de *champ* dans le cas des littératures africaines, à partir du critère de l'autonomie que des bourdivins de stricte obédience voudraient voir appliqué, réservant dès lors, de fait, son usage aux littératures européennes du type français (monolingue, mononational : cf. prochainement : *Workshop The "field of literature" in the context of ethno-national conflicts*. Exeter Centre for Ethnopolitical Studies. University of Exeter, February 2009). Je fais l'hypothèse que le concept a une validité ailleurs (même dans des situations d'autonomie problématique), non en le vidant quasiment de son sens technique, comme on le fait trop souvent, mais en le comprenant au sens large d'espace institutionnel de concurrence, déterminé par des capitaux, des codes et des structures historiques spécifiques. De toutes manières, les littératures africaines sont, depuis les années 1980, en phase d'autonomisation, ou à tout le moins travaillées par une forte revendication d'autonomie. Cf. aussi : *Les Champs littéraires africains*. Éd. par P. Halen et R. Fonkoua avec la coll. de K. Städtler. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 342 p.

nationale. Il peut s'agir toutefois aussi de champs plus petits que la nation, et plus ou moins indépendants (c'est-à-dire constituant ou non des sous-champs du champ national). Les champs internationaux sont des structures d'un autre ordre, disposant d'institutions spécifiques. La littérature *gay* et lesbienne, par exemple, se diffuse en partie via des librairies, des sites, des éditeurs spécialisés, qui font perdre de leur pertinence aux espaces nationaux ou linguistiques. La fameuse « république mondiale des lettres » est un autre type de structure internationale. Le « système littéraire francophone » (SLF)⁹, – qui nous intéresse ici parce qu'il fait une place particulière à l'écriture relative à l'immigration ou à la migration –, en est encore un autre ; il s'appuie en partie sur des institutions universitaires (les « études francophones ») ou pluri-étatiques (Agence Universitaire de la Francophonie, Organisation Internationale de la Francophonie, Association des Écrivains de Langue Française, etc.), ou encore sur des réseaux d'affinités pratiques (les radios de langue française, les co-éditions internationales, les Maisons de la Poésie, etc.).

L'étude de cas qui va suivre procède de ce cadre théorique global. Elle étudiera l'*entrance* : le parcours, plus ou moins réussi mais toujours contraint, jusqu'aux positions octroyables dans les différents champs littéraires constituant le système ; ainsi que les conditions de l'*activation* dans chaque champ¹⁰. Résumons cet essai de topologie en quelques propositions et un schéma¹¹.

9 Outre les travaux cités, voir : HALEN (P.), « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone », dans *Écriture migrante / Migrant Writing*. D. Dumontet / F. Zipfel (Eds.). Hildesheim-Zürich-New York : G. Olms Vg., 2008, p. 37-48 ; Id., « Position d'une écriture algérienne migrante en Belgique : à propos de *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi », dans *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans la littérature des deux rives*. Sous la dir. de Ch. Bonn. Paris : L'Harmattan, 2004, 332 p. ; p. 37-54.

10 *Entrance* et *activation* correspondent à ce qu'on appelle aussi réception primaire (presse, prix littéraires d'actualité) et secondaire (rééditions notamment en format de poche, patrimonialisation, canonisation, notamment scolaire et universitaire, travaux critiques...). L'*entrance* englobe à la fois la position et les dispositions de départ, mais aussi la dynamique de pénétration dans le champ. L'*activation* ultérieure suppose une collaboration objective entre l'appareil institutionnel et un lectorat citant (chercheurs, journalistes, etc.), ainsi qu'une adéquation plus ou moins

- Proposition 1 : préférer l'appellation de *système* au concept de *champ*, inapplicable comme tel au domaine littéraire francophone comme ensemble. Garder ce concept de champ, néanmoins, pour le centre franco-parisien et pour les « champs locaux », fonctionnant de manière indépendante, et pour cette raison appelés *domaines-satellites* (DS).
- Proposition 2 : considérer que relèvent du *système littéraire francophone* (SLF) toutes les productions, non françaises, concernées par l'attractivité du centre. Ne pas y inclure les productions relevant des seuls champs locaux (DS). Le SLF est donc un espace d'*entrée* et d'*activation* dans le champ central.
- Proposition 3 : se méfier des discours consensuels, s'agissant de la concurrence à l'intérieur du SLF et des différents champs, ou encore entre ces derniers ; et, d'une manière générale, faire apparaître les contraintes, les « conditions de possibilité »¹². Par exemple, attirer l'attention sur les contraintes liées aux « minorités visibles » ; tous n'ont pas droit, en effet, à se présenter comme « assimilés » : certains, à cause d'un nom ou d'une teinte plus « colorés » et, disons-le, plus exotiques, sont davantage que d'autres pressés de manifester leur « différence ». Admettre que la concurrence règne aussi entre francophones et Français (ou assimilés). Enfin, apercevoir que le SLF, loin d'encourager la multilatéralité des contacts, multiplie les cloisonnements entre zones de provenance ; la fameuse diversité culturelle, sans cesse invoquée par le discours officiel pour définir la spécificité de la Francophonie,

utilitariste ou jouissante entre l'objet entré et ces deux éléments (institution / lectorat citant) de la collectivité qui se reconnaît (qui se désigne et en même temps se fabrique) dans la référence commune à l'objet qu'elle légitime : la France, nation littéraire, se construit sur le canon textuel qui va de la *Chanson de Roland* à Le Clézio en passant par La Fontaine et Balzac ; de même l'Afrique littéraire ne peut se passer d'un récit canonique qui, de Maran, va vers Kourouma en passant par Senghor.

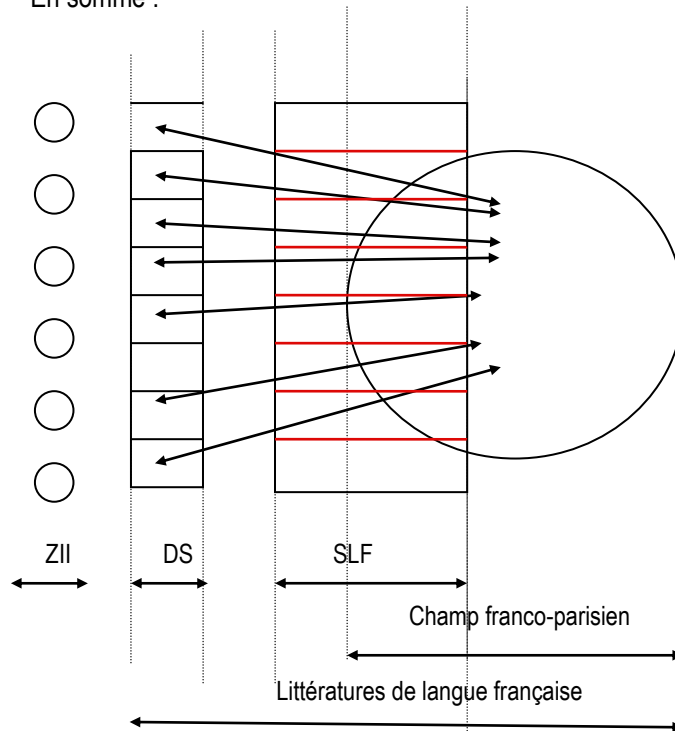
- 11 Je reprends ici un extrait de l'article cité : « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone ».
- 12 Cf. ARON (P.), « Pour une approche méthodologique des catégories littéraires de la francophonie », dans *Actes du colloque "Initiation aux littératures francophones"*. Sous la dir. de A. Chemain-Degrange. Nice : Université de Nice Sophia-Antipolis, 1993, 208 p. ; p. 69-72.

provoque un effet de canalisation par catégories géographiques « protégées », interdisant ainsi la comparaison et masquant la rivalité, pourtant réelle, qui existe entre elles.

- Proposition 4 : les *zones imaginaires d'identification* (ZII) sont des réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles nécessaires à l'entrée du francophone dans le champ central : la montagne pour Ramuz, les canaux et le brouillard pour Rodenbach, le rythme du tambour pour Senghor, aujourd'hui une certaine barbarie « africaine » pour Kourouma, etc. Il ne s'agit pas de lieux « réels ». À l'inverse, les producteurs des champs locaux (DS), qui n'ont pas à protester de leur « identité » et de leur « différence » puisqu'ils ne s'adressent pas à un lecteur étranger, n'ont nul besoin de recourir à de tels réservoirs : en somme, pas besoin de tam-tam dans un livre publié en Afrique pour les lecteurs africains.

- Proposition 5 : la reconnaissance d'un écrivain peut s'effectuer à plusieurs niveaux distincts, qui ont tendance à s'exclure. Dans le champ local, il peut prétendre à une certaine légitimation, sous forme de prix ou de récompenses, parfois même de prébendes, sous forme de positions de pouvoir comme membre de jury, directeur littéraire, critique, responsable d'association, voire Ministre de la Culture, etc. Au niveau du SLF, il peut prétendre aux mêmes avantages, mais décernés à Paris ou dans les institutions centrales, y compris les institutions de la Francophonie, qui permettent souvent, outre l'accès à quelques postes privilégiés, la circulation dans le vaste espace francophone (festival, colloques, sommets, etc.). À un troisième niveau, international, il peut en principe trouver une reconnaissance dans la « République mondiale des lettres », sous la forme d'abord de traductions multiples ; à noter que c'est la reconnaissance au deuxième niveau qui détermine dans la majorité des cas la possibilité du troisième. On peut encore nuancer cette tripartition en observant, entre le premier et le deuxième niveaux, un palier virtuel où l'on peut situer des institutions « régionales » : par exemple, le Maghreb ou les Caraïbes possèdent des institutions, notamment de recherche et d'enseignement, qui assurent un niveau de reconnaissance intermédiaire, nourri des appréciations du premier niveau, mais plus encore des valorisations obtenues au deuxième. Ces différents niveaux n'apparaissent pas dans le schéma suivant, pour des raisons de clarté.

En somme :



Une telle conception d'ensemble permet de traiter séparément ce qui concerne spécifiquement le champ franco-parisien, mais aussi, en dehors du SLF, les domaines-satellites, qui ont leur fonctionnement propre. Le SLF lui-même apparaît dès lors comme un espace concurrentiel et dynamique. L'appartenance culturelle, que le discours commun présente comme un destin ou une nature, peut y être observée comme un discours construit, qui est l'effet d'une contrainte déterminée par les modalités de l'entrée, surtout mais non seulement pour les entrants dont la différence est « visible ». On voit comme cette différence, loin d'être le produit de la généreuse tolérance du système, est le résultat d'une injonction contraignante, à laquelle il n'est pas simple de se dérober. Mais ce qui n'est pas simple est néanmoins souvent réussi par les entrants, lorsqu'ils parviennent à en jouer à leur avantage. Les trajectoires de Verhaeren, de Senghor, de Chamoiseau ou de Ben Jelloun en témoignent. Elles auraient pu être des trajectoires d'assimilés

(avec plus de difficulté, certes, pour ceux du Sud) : ce sont au contraire des parcours « exotisants », délibérément « irréguliers », ne répugnant pas à se servir de stéréotypes qui sont lisibles au centre (mais qui sont inutiles, voire gênants, à l'intérieur des domaines-satellites). Ces parcours réussis sont également basés, il ne faudrait pas l'oublier, sur des hasards bien exploités, des réseaux et des appuis institutionnels judicieusement choisis, dont l'analyse doit se faire cas par cas.

Tshibanda Wamuela Bujitu, intellectuel congolais

Pie Tshibanda, sous le nom alors obligatoirement zaïrianisé de Tshibanda Wamuela Bujitu, a été, pendant la première partie de son parcours d'écrivain, l'un des auteurs les plus en vue au Congo-Zaïre, sans que sa renommée dépasse toutefois le cadre national. Universitaire formé au pays, psychologue de formation, il a exercé différentes responsabilités dans l'enseignement secondaire, avant de devenir cadre à la Gécamines, le prestigieux conglomerat minier du Katanga, où il avait en charge les ressources humaines. Auteur, en 1987, d'un manuel de psychologie¹³ largement diffusé dans son pays, il a toujours été passionné par les questions d'éducation, mais aussi par le devenir global de la société. La dimension éthique et l'intention pédagogique ont toujours été essentielles dans ses ouvrages, ce qui va aussi déterminer en partie son parcours.

Son premier livre est un essai consacré à la prostitution : *Femmes libres, femmes enchaînées*¹⁴ inaugure en 1979 sa production chez Saint-Paul Afrique (éditeur et réseau de librairies essentiel au Congo-Zaïre). Il débute dans la fiction romanesque avec *De Kolwezi à Kasaji*¹⁵, en 1980, roman qui paraît avec une préface encourageante de V. Mudimbe et qui lui assure d'emblée une renommée littéraire à l'échelle du pays. Il poursuit l'année suivante avec *Je ne suis pas un*

13 TSHIBANDA W.B., *Psychologie*. Préf. de Kabamb'a Tshibang. [Lubumbashi] : Impala, 1987, 159 p.

14 TSHIBANDA W.B., *Femmes libres, femmes enchaînées*. Essai. Lubumbashi : Saint-Paul Afrique, 1979, 79 p.

15 TSHIBANDA W.B., *De Kolwezi à Kasaji. Souvenirs du lieutenant Nzinga*. Préf. de V.Y. Mudimbe. Kinshasa-Lubumbashi : Saint-Paul Afrique, 1980, 101 p.

sorcier¹⁶, également préfacé par Mudimbe, roman où il prend la défense des enfants injustement exclus de leur famille sous l'accusation de sorcellerie. Toujours chez Saint-Paul Afrique, il publie successivement *Londola*¹⁷ (suivi d'une notice explicative consacrée au *Malade mental*), puis des contes populaires sous le titre *Au clair de lune*¹⁸, et *Train des malheurs*¹⁹. Une première bande dessinée avec Nsenga, *Alerte à Kamoto*²⁰ est encouragée par l'éditeur Max Pierre en 1989 ; elle est suivie par le roman *Un cauchemar*, qui paraît trois ans après aux éditions Impala, avant d'être réédité l'année suivante chez Saint-Paul, toujours à Lubumbashi²¹ ; comme *Train des malheurs*, il est accompagné d'une préface du Professeur Pepetelo Nginamau.

Sauf la bande dessinée, tous ces ouvrages sont imprimés dans le petit « format Zamenga », ainsi désigné par le nom de l'auteur de best-sellers congolais qui en a assuré le succès chez Saint-Paul Afrique. Si les livres de Tshibanda n'atteignent pas les tirages de ceux du « phénomène Zamenga », ils figurent néanmoins à la deuxième place des meilleures ventes de l'époque, au plan national²². C'est dire que Tshibanda est alors l'une des figures les plus en vue dans le champ. Ses fictions, mis à part le recueil de contes, sont réalistes et leurs titres témoignent à eux seuls des drames qu'elles évoquent dans le contexte de la dictature sur son déclin ; rien de désespéré ni de complaisant pour autant : il y a toujours une leçon de vie, de courage et de lucidité à la

-
- 16 TSHIBANDA W.B., *Je ne suis pas un sorcier*. [Préf. de V.Y. Mudimbe]. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1981, 144 p. ; réédition chez Saint-Paul en 1990 ; voir aussi *infra*.
- 17 TSHIBANDA W.B., *Londola ou le cercueil volant*, suivi de *Le Malade mental*. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1984, 95 p.
- 18 TSHIBANDA W.B., *Au clair de lune. Contes recueillis au Shaba*. Lubumbashi : Saint-Paul Afrique, 1986, 96 p.
- 19 TSHIBANDA W.B., *Train des malheurs*. Ill. de Joseph Senga Kibwanga. Avant-propos de Pepetelo Nginamau. [Lubumbashi] : Saint-Paul Afrique, 1990, 95 p.
- 20 TSHIBANDA W.B. & NSENGA Kibwanga, *Alerte à Kamoto*. Lubumbashi : Éd. Lanterne, 1989, 32 p.
- 21 TSHIBANDA W.B., *Un cauchemar*. [Prière d'insérer du Professeur Pepetelo Nginamau]. [Lubumbashi] : Impala, 1992, 112 p. ; *idem*, Saint-Paul Afrique, 1993, 112 p.
- 22 Cf. DJUNGU-SIMBA K. (Ch.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Metz : Centre de recherche Écritures, 2007, 329 p.

clé. En particulier, on observera que *Londola* et *Je ne suis pas sorcier* sont des fictions de démystification visant des croyances irrationnelles et « populaires ». Dans la vie, enseignant, inspecteur scolaire ou cadre de la Gécamines, Tshibanda W.B. a décidément, au Congo, une posture moderne et urbaine, celle d'un d'auteur de récits naturalistes, toujours sensible aux questions sociales qui se posent dans l'actualité. *Au clair de lune* nuance marginalement, par une touche de tradition orale qui fait appel au monde coutumier, ce profil d'écrivain congolais à succès.

La crise du régime va successivement se marquer à Lubumbashi par les violences qui se produisent sur le campus universitaire et par l'expulsion xénophobe des Kasaiens, dernière manœuvre orchestrée par un pouvoir local à bout de souffle. Elle entraîne une rupture décisive dans la trajectoire jusque là exemplairement cohérente de Pie Tshibanda. Lui-même, bien qu'il soit d'origine kasaienne lui aussi, occupe une position trop solide pour être directement menacé. Il se sent néanmoins solidaire des expulsés entassés dans la gare, attendant l'un des trains où ils seront forcés d'embarquer ; il les filme pour en diffuser le témoignage. Il est arrêté, puis conduit à la frontière zambienne. Il arrive en Belgique et sollicite le statut de réfugié, qui lui sera octroyé. En attendant, il ne veut pas rester inactif et il reprend les études, en refaisant une année universitaire pour obtenir une licence en sciences sexologiques et familiales. Son mémoire porte sur un écrivain belge important, André Baillon, envisagé sous l'angle psychologique. Le choix d'un tel sujet est intéressant, parce qu'il montre la volonté de s'intéresser au pays d'accueil, et en tout cas de ne pas se confiner dans un statut d'étranger quémendeur d'assistance matérielle, qui en outre se revendiquerait de sa seule culture d'origine. En même temps, c'est un choix littéraire, qui ne le confine pas au domaine de la seule psychologie²³.

23 Cf. TSHIBANDA W.B. (Pie), « Des lunettes noires pour lire les Lettres belges », dans *L'Œil de l'autre*. Éd. Tshibola Kalengayi et al. Bruxelles : AML ; Kinshasa : CELIBECO, 2000, 2 vol., 648 . (= *Congo-Meuse*, n° 2 et 3, 1998/1999) ; vol. B, p. 425-440.

Pie Tshibanda, conteur africain

Après cette rupture, Tshibanda va redevenir écrivain, mais dans de tout autres conditions qu'au Congo. Il commence par une bande dessinée où il va évoquer les violences anti-kasaïennes : *Les Refoulés du Katanga*²⁴. À ce moment, sa posture est encore celle du réfugié qui témoigne. Comme il témoigne bien (c'est-à-dire en adéquation avec les attentes de certains milieux belges), on le sollicite de plus en plus souvent pour raconter son histoire, exemplaire à divers égards, au sein de diverses structures : les médias, les écoles, les milieux associatifs, les ONG, les paroisses, la radio, etc. À force d'être racontée, cette histoire, qui est centrée sur les épisodes de la demande d'asile, prend la double forme d'une fiction romanesque et d'un spectacle, l'une et l'autre intitulés *Un fou noir au pays des Blancs*²⁵. Le livre paraît chez un éditeur littéraire de Bruxelles, Bernard Gilson, qui, d'abord très réticent, a été surpris de faire avec ce petit livre, – diffusé notamment par l'auteur lui-même qui dédicait les exemplaires en fin de spectacle –, les meilleures ventes de son catalogue littéraire. Ce roman, sorte d'auto-fiction où l'auteur raconte les démêlés d'un certain Masikini, connaîtra ensuite plusieurs tirages et rééditions²⁶.

Quant au spectacle, il s'agit d'un *one-man's-show* où les fragments biographiques ne servent plus guère que de balises entre narration de contes africains, chansons (en *tshiluba* !) à reprendre par le public conquis, proverbes, anecdotes édifiantes, etc. Tout entier voué à la fois à témoigner des réalités difficiles du statut de réfugié et d'étranger, et à éveiller des sentiments de tolérance et de solidarité, le spectacle *Un fou noir au pays des Blancs* a été créé en 1999 ; il a atteint en janvier 2008 le nombre assez extraordinaire des 1000 représentations, en Belgique essentiellement mais aussi en Afrique à l'occasion de tournées

24 TSHIBANDA W.B. & NSENGA K., *Les Refoulés du Katanga*. [Louvain-la-neuve - Lubumbashi] : Impala, s.d. [1994], 32 p.

25 TSHIBANDA W.B. (Pie), *Un fou noir au pays des Blancs*. Roman. Bruxelles : Bernard Gilson éditeur, coll. Micro Roman n°13, 1999, 124 p.

26 TSHIBANDA W.B. (Pie), *Un fou noir au pays des Blancs*. Tournai : La Renaissance du Livre, 2004, 139 p. ; *idem*, Bruxelles : Le Grand Miroir, coll. Roman, 2007, 123 p.

organisées par des ONG. À quoi il faut ajouter les produits dérivés (CD-Rom ²⁷, captation télévisée, deux DVD ²⁸).

Pie Tshibanda, qui a aussi retrouvé le prénom chrétien, – dont la dictature avait interdit autrefois l'usage –, a entre-temps réussi à faire venir sa famille en Belgique, et c'est la maisonnée familiale qui structure son site internet : www.tshibanda.be. Dans la foulée de ce succès inattendu, Pie Tshibanda, tout en continuant de faire tourner le premier spectacle, en a composé un second : *Je ne suis pas sorcier !* qui reprend le titre et, en partie, le propos d'un roman autrefois publié au Zaïre. Fait exceptionnel en littérature africaine, ce roman d'abord édité en Afrique est réédité en Métropole, – à Bruxelles en l'occurrence –, en 2005, chez Labor, dans une collection qui n'est toutefois pas spécifiquement littéraire ²⁹. Encore plus exceptionnel : une version en *tshiluba* ³⁰, due à l'auteur lui-même, est également éditée à Bruxelles ; même si, comme on s'en doute, les exemplaires sont pour l'essentiel destinés à l'Afrique, ce fait est assez rare pour mériter d'être signalé.

Ayant vécu d'une allocation publique, Tshibanda tenait par ailleurs à ne pas en rester à un statut de victime assistée. Pour rendre à la collectivité ce qu'elle lui donnait, il monte progressivement une « école des devoirs » et s'occupe ainsi, dans sa région, des enfants en difficulté scolaire. Il innove en équipant à cette fin un minibus qui lui permet de se

27 *Pie Tshibanda parle... Contes d'Afrique*. Court-Saint-Etienne : Rayon de soleil ASBL / RTBF - La Première, 2001. Production : Didier Mélon. CD SABAM TWB 1951 2001.

28 *Pie Tshibanda, le commis conteur*. Réalisateur : Th. Dory. Did Guibbels Films. DVD 5 - 1.33 (4/3), 2005, 54 min + bonus ; *Pie Tshibanda, le conteur africain*. « *Un Fou noir au pays des Blancs* ». Textes de Pie Tshibanda, licencié en Sciences de la Famille et Sexualité à l'UCL. Réalisation : P. Czaplinski. Musique originale de Pie Tshibanda et le groupe Sangalayi. Bruxelles : RTBF - La Deux / RTBF, juin 2006, Format : 16/9, ± 1h30.

29 TSHIBANDA (Pie), *Je ne suis pas un sorcier !* Roman. [Préf. de V.Y. Mudimbe]. Bruxelles : Labor, coll. La Noria, 2005, 109 p. ; réédition : Bruxelles : Le Grand Miroir, 2007, 128 p. ; son succès s'explique en partie par la campagne de sensibilisation théâtrale : *Il n'y a pas d'enfants-sorciers, il n'y a que des faux prophètes*, menée notamment au Congo en janvier 2007, par le Théâtre de Poche (Bruxelles), en référence à la situation des enfants des rues.

30 TSHIBANDA W.B. (Pie), *Tshêna ni buloji to ! Mukanda wa kubala*. Bruxelles : B. Gilson éditeur, 2002, 76 p.

déplacer pour donner ses leçons de rattrapage, formule qui séduira un Ministre et sera institutionnalisée. Ce détail n'est pas anecdotique, d'abord parce qu'il est la mise en pratique des principes d'adaptation positive qui sont défendus par un Tshibanda devenu, de fait, une sorte de consultant en matière de xénophobie, de racisme et d'intégration réussie. Ensuite, parce qu'il va faire l'objet d'un nouveau livre, *Ces enfants qui n'ont envie de rien*³¹, où l'auteur ne craint pas de faire quelque peu la leçon aux parents européens qui ne s'occupent guère de leurs enfants sinon pour les gâter matériellement. On le voit, l'intellectuel éducateur a refait surface sous le réfugié. Au nom d'un sens africain de la responsabilité familiale, il a donc le sentiment de pouvoir apporter quelque chose au pays qui l'accueille. Ce qu'il apporte, dans ce cas, n'est pas une différence culturelle ni une tradition, mais une valeur humaniste, ainsi rappelée à une société qui l'oublie et qui n'aime d'ailleurs pas toujours qu'on la lui rappelle. D'où quelques réticences belges à l'égard de Pie Tshibanda, lorsqu'il n'hésite pas à critiquer des pratiques familiales et conjugales de « liberté » qui, aux yeux de certains, sont des conquêtes modernes indiscutables. Quoi qu'il en soit, l'auteur a retrouvé en quelques années son statut de psychologue. Il a ouvert un cabinet de consultation ; il a publié au Congo un nouvel essai dont le titre est significatif : *Sexualité, amour et éducation des enfants*³² ; il lui arrive d'intervenir en tant qu'expert en pédagogie³³, mais aussi ès africanologie³⁴.

C'est que, par ailleurs, il répond aussi à des demandes d'un autre ordre, qui s'adressent davantage aux compétences supposées, dans un certain imaginaire européen, être « naturelles » à tout Africain. On

31 TSHIBANDA (P.), *Ces enfants qui n'ont envie de rien. Chronique d'un animateur en École de Devoirs*. [Préf. de L. Ancion. Postf. de J. van de Weerd]. [Ill. d'Alim Montrose du Burkina Faso]. Bruxelles : Pré aux Sources / B. Gilson, coll. Micro-roman, 2002, 128 p.

32 TSHIBANDA (P.), *Sexualité, amour et éducation des enfants*. Essai. Médiaspaul, 2001.

33 Cf. BÉAGUE (Ph.), dir., *Parents/Enseignants... La guerre ouverte ?* Bruxelles – Charleroi : Couleur Livres / Vie ouvrière ; Paris : Fondation Dolto, 2007, 120 p., avec DVD.

34 Cf. *Heart of dance*. Photos : D. Telemans. Textes : P. Tshibanda. Gent-Amsterdam : Ludion, 2003, 102 p., ill.

aura noté par exemple que les productions audio-visuelles mentionnées plus haut insistent toutes, dans leur titre ou leur sous-titre, sur l'idée que Tshibanda est un *conteur africain* ; la presse, de son côté, a souvent repris le mot de *griot*, évidemment inapproprié pour l'Afrique centrale, mais peu importe ! L'universitaire autrefois cadre supérieur dans l'industrie minière est ainsi « recyclé », pour répondre aux contraintes du marché de la communication dans une Europe pressée d'assouvir ses « besoins culturels »³⁵, en conteur traditionnel, image soulignée notamment par un costume de scène de toute évidence décodable comme « congolais »³⁶. Pie Tshibanda s'insère à cet égard dans un large courant de valorisation d'une oralité « orientale », apportant « un univers plein de sagesse et de fraîcheur »³⁷ à un public européen qui en redemande et ne se soucie pas trop de vérifier l'authenticité griotique des produits adaptés qu'on lui propose. Il semble toutefois qu'ici, exotisme rime avec humanisme ; c'est en tout cas ce que suggère le discours d'escorte d'un autre conteur « africain », Manféi Obin, qui propose en Belgique, à la même époque, un spectacle intitulé *Pensées d'Afrique*. Les photos de promotion le montrent en « vrai conteur africain », en habit qu'on peut supposer « authentique », portant un petit *djembé* sous le bras, et tenant de ses deux mains la baguette qui le frappera. « Fin observateur de la vie occidentale, Manféi Obin a pu avec des mots, des mimiques, transmettre sans les dénaturer le parfum et l'esprit d'une tradition orale riche, celle de son pays, le pays d'Ayke au Sud-Est de la Côte d'Ivoire » ; l'accent est placé sur un humanisme

35 Cf. l'essai d'Hélé Béji (*op. cit.*).

36 Ce costume – élément d'une scénographie au sens de D. Maingueneau – comporte une tunique colorée mais aussi des pantalons ; à comparer avec les boubous « traditionnels » et autres accessoires exotiques de conteurs concurrents, d'origine ouest-africaine le plus souvent. Cette scénographie est donc à la fois hybride et modérée (peu essentialiste).

37 Expression empruntée à un dépliant promotionnel pour des spectacles de contes proposés à Bruxelles, à l'Espace Senghor, d'avril à juin 2002, avec au programme, par exemple, une soirée de *Contes d'Orient et des Mille et une nuits* par Jihad Darwiche. Darwiche, universitaire qui a étudié à Beyrouth et à Montpellier, journaliste à Paris, qui a enseigné l'arabe à l'Université de Provence, se prévaut surtout d'être « né à Marwanyié, un petit village du Sud-Liban. Son enfance a été bercée par les contes, la poésie et les récits traditionnels de l'Orient que racontaient sa mère et les femmes du quartier, car dans la vieille ville de Saïda, où il habite, la tradition orale est encore vivace » (*idem*).

sans frontières, visant à cerner « l'essentiel de l'existence » : « Les histoires, assure l'intéressé, sont intemporelles, [le conte] n'a pas d'époque, pas d'auteur et transcende les frontières. Initiatique, facétieux, philosophique ou érotique, qu'il vienne d'ici ou d'ailleurs, la préoccupation du conte reste toujours l'homme ». D'où l'importance du déplacement dans l'espace planétaire : « Si tu ne voyages pas, tu ne rencontres pas de carrefours », mais aussi celle du réalisme : « Même si le cadavre est beau, il faut l'enterrer quand même » ; et enfin celle du plaisir que procurera un conteur caractérisé par sa « bonhomie », un « homme sympathique », dont les chants les contes et les pensées sont placées sous le signe de l'« agrément »³⁸.

La phraséologie qui sert de discours d'escorte aux spectacles de Pie Tshibanda reprend des motifs très semblables, qui définissent en même temps les attentes des publics visés :

« La couleur des mots. L'art magique du conteur pour nous mener dans le sillage d'Un fou noir au pays des Blancs... Plein de soleil pour l'homme noir venu du Congo, magie des mots d'un authentique conteur devant une toile zébrée de lumière ! Le temps s'arrête. Avec son sourire, son rythme dansant du "dire" venu d'Afrique, il captive le public, il réveille l'enfant qui dort en lui et qui a toujours besoin d'une histoire... cruelle mais pleine d'espoir comme la sienne ». (*Le Vif/L'Express*, février 2002, Michèle Friche)³⁹

On pourrait multiplier les citations. Tshibanda est donc porté par une vague, mais il a su l'exploiter au mieux. On relèvera encore trois réalisations notables dans ce parcours depuis 1999 et les débuts de ce « fou » dont un critique, à la une du journal des paroisses francophones, faisait remarquer qu'il était étonnamment « sage »⁴⁰. La première est un roman dont la structure est presque allégorique, et qui vise un dépassement du contentieux colonial : *Avant qu'il ne soit trop tard*⁴¹. On y lit l'histoire d'un métis orphelin, au Congo, qui cherche à retrouver son père en Belgique, pour une réconciliation *in extremis* : deux souffrances

38 Toutes ces citations sont extraites du dépliant cité.

39 Dépliant promotionnel, Ligue des Droits de l'Homme / Théâtre de Poche, Bruxelles, saison 2003-2004.

40 DELHEZ (Ch.), « Un fou noir si sage... », dans *Dimanche*, hebdomadaire, (Mons), 9 mars 2003, n°9, p. 1-2.

41 TSHIBANDA (P.), *Avant qu'il ne soit trop tard*. Récit. Bruxelles : Memor, coll. Couleurs, 2004, 107 p.

arrivent ainsi à se rencontrer et à s'apaiser mutuellement. La deuxième est une nouvelle bande dessinée : *R.D. Congo. Le bout du tunnel...*⁴², où, comme tant d'autres intellectuels congolais mais sur un support singulier, Tshibanda s'interroge à propos de l'évolution de son pays. Cet album est accompagné d'une « lettre-dédicace » d'Aimé Césaire, ce qui nous amène à parler de la troisième réalisation : un roman intitulé *Rendez-vous sur l'île de Gorée*⁴³, manifestant l'effort de s'inscrire dans un cadre plus large que la Belgique et le Congo, en rejoignant une mémoire panafricaine sur l'esclavage.

Réussir le jeu de l'oie⁴⁴ ?

Ces trois ouvrages s'équilibrent mutuellement en posant des balises symboliques importantes : l'histoire belgo-congolaise, l'histoire congolaise elle-même, la tradition négro-africaine, qui désignent autant d'espaces de valorisation où les codes sont différents ; on y trouve deux champs locaux (la Belgique francophone et la R.D. Congo) et un champ international « francophone » ou « post-colonial ». C'est dans les deux premiers que, pour le moment, l'entrée a été réussie. Encore faut-il préciser que, si succès il y a dans le champ belge, ce n'est pas dans le secteur le plus légitime du point de vue littéraire. Certes, Tshibanda a été fortement appuyé par des institutions à haute valeur ajoutée, notamment le Théâtre de Poche et le Théâtre Varia à Bruxelles, mais c'était au cours d'opérations qu'on peut qualifier d'humanitaires ou de militantes, non dans un contexte où la légitimation qu'on qualifiera ici rapidement d'« esthétique » pouvait jouer. Certes, esthétique il y a toujours, et à coup sûr les « produits » proposés par Tshibanda ont-ils une forme extrêmement performante ; mais ils sont valorisés sur une scène où le discours s'appuie sur une importante dimension référentielle, et qui n'entre pas vraiment en compte dans la légitimation littéraire

42 TSHIBANDA W.B. (P.), *R.D. Congo. Le bout du tunnel... 1+4=?*. Dessins de J. Senga Kibwanga. Scénario de P. Tshibanda W.B. [Lettre-dédicace d'Aimé Césaire. Postf. de Pie Tshibanda]. Durbuy : Éditions Coccinelle BD, 2006, 40 p.

43 TSHIBANDA (P.), *Rendez-vous sur l'île de Gorée*. Bruxelles : Le Grand Miroir, coll. Roman, 2007, 131 p.

44 DUCHESNE (A.), LEGUAY (Th.), *Le Jeu de l'oie de l'écrivain. Dans les coulisses de la création littéraire*. Paris : R. Laffont, 1997, 306 p.

d'un champ local marqué, à l'image du champ français, par des valeurs liées à l'autonomie.

Quant au niveau international, pour le moment, il ne se prête guère à une entrance de Tshibanda. Son spectacle, présenté en Avignon, n'a pas suscité l'engouement qu'il a rencontré en Belgique dans le contexte que nous venons de dire. Se faire photographe en compagnie d'Aimé Césaire et parler de Gorée ne suffisent pas, en effet : le vrai sésame serait, après une éventuelle installation en France, une participation directe aux débats qui agitent le champ français (ou l'un de ses sous-champs), et surtout, bien entendu, une publication, chez un « grand » éditeur littéraire, à même de faire parler de soi. En d'autres mots : Bruxelles, comme d'ailleurs Montréal, sont bien des champs où l'auteur francophone venu d'ailleurs a une chance de se faire une place, sous certaines conditions et moyennant un certain talent, mais ce ne sont nullement des lieux qui donnent facilement accès à Paris, donc au champ où, pour un auteur francophone, le niveau international de la reconnaissance se décide. L'entrance de Pie Tshibanda ne s'est même pas produite, jusqu'à ce jour du moins, et nonobstant une progression sensible de sa présence sur les sites internet, dans le sous-champ « afro-parisien ». Ce fait n'a qu'une signification toute relative : mieux vaut sans doute avoir un public important dans une zone marginale où l'on est entendu et à l'histoire de laquelle on peut contribuer réellement, que d'être le cinq centième auteur publié dans l'indifférence générale à L'Harmattan. Une autre manière de relativiser les choses est de rappeler que le discrédit témoigné aux œuvres « à message » dans les champs autonomisés n'est lui aussi qu'une appréciation discutable dont la portée est historiquement et géographiquement très limitée.

Terminons par une observation sur la réception critique : en Europe, les commentateurs universitaires (y compris africains éventuellement) se sont surtout intéressés, comme le reste des institutions dans le champ, au témoignage du réfugié, qui suppose la dualité des références spatiales et culturelles. Paradoxalement, cette dualité est (re)produite dès l'instant que tel spectacle d'un « conteur africain » proteste de son « humanisme » ; au contraire, elle a peu de pertinence dans le champ local africain, a fortiori dans une ville comme Lubumbashi qui a une longue tradition de discours identitaires modernes, industriels et urbains. Dans un volume intitulé *Le Blanc du Noir*, qui reprend les actes

d'un colloque organisé en Allemagne, Mukala Kadima-Nzuji a ainsi commenté *Un fou noir au pays des Blancs*⁴⁵. Serge Goriély, de l'Université de Bruxelles, a analysé le même spectacle dans un colloque à Cergy-Pontoise⁴⁶. Les travaux universitaires réalisés au Congo à propos de Pie Tshibanda montrent des intérêts (et donc des codes de valorisation) très différents : *Étude de quelques fonctions du langage dans "De Kolwezi à Kasaji"*, *Structure et thèmes dans "Train des malheurs"*, *Examen de l'ordre temporel dans "De Kolwezi à Kasaji"*, etc. sont les titres évocateurs de mémoires réalisés à l'Université de Lubumbashi⁴⁷. On voit que, dans le champ local, c'est un regard littéraire qu'on porte sur une œuvre littéraire, selon un mode autonomisant qu'on ne retrouve pas dans les approches européennes, celles-ci valorisant l'œuvre par la qualité de son témoignage ou de son message. S'il y a entrance dans le champ belge, c'est dans un sous-champ peu légitime de celui-ci ; il n'y a donc que dans le champ congolais que l'entrance a une dimension littéraire et qu'elle conduit à une activation, mais celle-ci sera sans doute encore renforcée par l'entrance « négropolitaine » effectuée par ailleurs.

Ainsi peut-on parler d'une *dislocation* : la trajectoire d'un auteur qui, passant d'un premier champ à un second, doit aussi changer de scénographie, tout en n'oubliant pas que sa consécration comme auteur se jouera malgré tout, à long terme, dans le premier. Réussir le « jeu de l'oie » de l'écrivain en quête d'une reconnaissance et d'une pertinence sociale n'est évidemment pas simple au moment de l'entrance dans un champ second, parce qu'elle suppose *a priori* l'abandon des bénéfices accumulés dans le champ d'origine⁴⁸. Pie Tshibanda, bien adapté aux

45 KADIMA-NZUJI (M.), « L'Europe de Pie Tshibanda dans *Un fou noir au pays des Blancs* », dans GEHRMANN (S.) et RIESZ (J.), éd., *Le Blanc du Noir. Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*. Münster : LIT Vg., Literatur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 2, 2004, p. 219-230

46 GORIÉLY (S.), « "Je m'y oppose !" Trois spectacles abordant la question des réfugiés », dans *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Éd. J. Ceccon et M. Lynch. Cergy-Pontoise : CRTF, 2008, 216 p. ; p. 175-188.

47 Par Angélique Makidi Idiamashi (1996 et 2000), et Martin Lwamba Nyembo (2000).

48 Le terme d'abandon est sans doute trop fort ici. Une analyse plus fine du parcours anecdotique de Pie Tshibanda montrerait que la charnière entre les deux champs était partiellement assurée par divers acteurs qui, l'ayant connu au Katanga, le

exigences du champ local congolais, a réussi son « recyclage » dans un sous-champ particulier du champ local belge francophone, sous-champ qui se définit à l'intersection des institutions militantes et des milieux artistiques. L'analyse de cette intersection, qu'il faudrait mener dans le détail, est essentielle pour l'étude de la réception des littératures francophones du Sud, y compris en France où elle détermine aussi le sous-champ « afro-parisien ». C'est même tout l'espace « post-colonial » qui semble structuré par elle, théorie et théoriciens compris.

Dans cet espace, le cas de Pie Tshibanda n'offre pas seulement une sorte de modèle exemplaire quant aux enjeux de la *dislocation* : il présente aussi des aspects singuliers. En particulier, on aura sans doute noté que, s'il met en œuvre les codes victimaires classiques (l'Africain victime du racisme, de l'esclavage, de la colonisation), c'est d'abord en se limitant au premier terme (racisme et xénophobie), et donc en restant sur le seul terrain d'un humanisme égalitaire, sans céder, donc, au communautarisme ; la référence à Césaire et à Gorée, qui déplace la revendication et l'élargit, est très tardive dans son parcours.

On observe dès lors aussi que, pour l'essentiel de son travail d'auteur, la perspective d'une résilience est fondamentale. Les victimes dont il parle sont des enfants des rues, des femmes « enchaînées », des réfugiés mal accueillis, mais il faut aussi libérer ceux qui, d'une manière évidemment très diverse, sont des « bourreaux » ; c'est en effet pour leur malheur également que ceux-ci sont entraînés dans une relation mortifère : parents belges indifférents, père belge souffrant d'avoir abandonné son enfant métis, militaires zaïrois violents, etc. Dans l'écriture de Pie Tshibanda, on ne remue donc pas le couteau dans la plaie pour assurer seulement une mémoire qui rouvre la blessure ; au contraire, on s'intéresse à la blessure dans la perspective d'une guérison et d'un dépassement. C'est la leçon de l'adaptation réaliste, qui détermine une poétique, certes moins tragique, mais de toute évidence efficiente. Les spectacles de Pie Tshibanda ont ainsi connu une autre *dislocation* significative, qu'il faudrait, là aussi, analyser dans le détail : alors qu'ils étaient compris en Belgique comme des messages destinés à « éduquer » le public à l'antiracisme, ils ont été montrés dans des

retrouveront en Belgique ; ils sont liés aux études littéraires belges au Congo, congolaises en Belgique.

villes d'Afrique ⁴⁹ à des publics de jeunes défavorisés, pour leur montrer non seulement que l'Europe n'était pas le Paradis, mais aussi comment sortir d'une identité de victime et se reconstruire peu à peu en se prenant en charge. La littérature serait-elle une thérapie ? Il y a en tout cas à réfléchir davantage, dans le contexte post-colonial, à sa fonction sociale. C'est aussi tout l'enjeu des discussions à propos de l'autonomisation de ces littératures.

49 Notamment Cotonou, Ouagadougou.

Métaphores



Sarah DAVIES CORDOVA

Marquette University (Milwaukee)

**LA MÉTROPOLÉ HOSPITALIÈRE ? UNE INTERROGATION À PARTIR DE LA
DEUXIÈME MORT DE TOUSSAINT LOUVERTURE DE FABIENNE PASQUET**

My folk have always been a race for theory – though more
in the form of the hieroglyph, a written figure that is both
sensual and abstract, both beautiful and communicative.

Barbara Christian ¹

En ce XXI^e siècle, les cultures dites minoritaires interrogent la notion occidentale, émise par ce même Occident américanisé ainsi que par les théories post/coloniales ², d'un transnationalisme qui homogénéiserait l'Amérique du Sud, l'Asie et/ou l'Afrique. Les participations culturelles venant de ces cultures minoritaires décomposent et complexifient le modèle dichotomique érigé par l'Occident, modèle qui implique pour sa part que ces participations ne seraient à comprendre en quelque sorte que verticalement, comme autant de réponses, d'opposition ou au contraire d'assimilation, aux structures de l'hémisphère Nord. Se tissent ainsi des toiles qui évitent la Métropole, pour ne pas dire le centre, et qui dénoncent une organisation de l'espace symbolique qui date au moins de l'univers de Louis XIV, avec l'ancien colon au centre de l'univers. La mobilité horizontale (ou, pour certains, rhizomique ³)

1 CHRISTIAN (B.), « The Race for Theory », dans NAPIER (W.), dir., *African American Literary Theory*. New York : New York UP, 2000, 730 p. ; p. 281.

2 J'utilise « post/colonial » pour indiquer que je laisse à l'écart la problématique chronologique de ce qui vient *après* la colonie, et que je privilégie donc une direction de recherche et d'écriture qui s'intéresse à l'ensemble des questions ayant avoir avec le colonialisme.

3 La notion de rhizome, tirée de *Mille plateaux* de G. Deleuze et F. Guattari, a été reprise par É. Glissant entre autres pour théoriser l'antillanité et la créolisation par différence avec la Créolité célébrée dans P. Chamoiseau, J. Barnabé et R. Confiant

élabore des transversales culturelles *bambara*, qui redessinent les frontières opprimantes géographiques, temporelles ou phallogocentriques, et revendiquent implicitement ou explicitement l'ouverture aux différences, l'hospitalité des unes comme des autres ⁴.

Le « hiéroglyphe à la fois sensuel et abstrait, beau et communicatif », dont parle l'épigraphe de Barbara Christian, correspond au trope de l'hospitalité qui se traduit en paradigmes conceptuel, thématique et théorique dans les œuvres elles-mêmes mais aussi, au quotidien, au niveau pratique et humain de la réception de la personne et/ou de son texte, que celui-ci relève de la danse, de la musique, de l'art ou des lettres. En effet, l'hospitalité est « art et poétique », et elle « détermine toute une part de l'éthique » ⁵ car elle opère aussi en politique lorsqu'il s'agit de populations diasporiques, de personnes réfugiées, de peuples cohabitants dans un territoire commun, ou encore d'États-nations en quête de reconnaissance, comme Haïti depuis 1804. Alors que les formes de l'hospitalité varient de culture en culture, il me semble que le concept existe depuis toujours et en tout lieu, mais que ce don de soi à l'autre inconnu ou connu se rétracte dès qu'il y a impression de menace de perte de propriété, de droit du sol, d'activité commerciale, de bénéfice.

Au cours de l'Histoire, l'hospitalité française a pris des aspects très différents. Depuis la révolution de 1789, elle a connu des hauts et des bas, jusqu'à la politique actuelle de la République à l'égard des personnes issues des anciennes colonies françaises, dont les expressions sont souvent réprimées et ou amputées par la loi métropolitaine elle-même. À titre d'exemple, alors que les Romantiques avaient repris

dans *L'Éloge de la créolité*, et avec son antécédent historique, la Négritude ; elle abandonne l'idée de la racine ou de la source unique pour relever les influences et les éléments divers qui ont formé et qui continuent à affecter la culture créole, transplantée de continents en continents, d'île en île, etc. tout comme les rhizomes (tels les iris, et les patates douces).

4. Alors que l'ère actuelle a été surnommée « l'ère du témoin » par l'historienne A. Wieviorka (*L'Ère du témoin*. Paris : Plon, 1998, 186 p.), répondre à l'appel de l'Autre justement selon les lois qui gouvernent l'hospitalité apparaît de plus en plus nécessaire. Les personnes *bambara* voyagent de par le monde mais continuent à utiliser leur terre natale africaine comme point de repère « existentiel ».
5. D'après Derrida, cité dans NAAS (M.), « "Alors, qui êtes-vous ?" Jacques Derrida and the Question of Hospitality », dans *Substance*, n°106 (34-1), 2005, p. 10.

le mythe du bon sauvage noble pour montrer que les Africains avaient besoin de lumières, les Surréalistes, quelques décennies plus tard, inventèrent en quelque sorte *leurs* Africains par la gentillesse de leurs égards, sur la base de ce qu'ils imaginaient à propos du primitif authentique⁶. Et même dans le contexte *a priori* favorable de l'année de la francophonie (les *Francofonies* 2006), nombre d'auteurs francophones ont évoqué l'accueil peu encourageant des maisons d'édition métropolitaines, avant tout soucieuses des lois du marché lorsque l'œuvre ne correspond pas au nouvel exotisme auquel, leur dit-on, les lecteurs occidentalisés s'attendent⁷.

Depuis les années 1980, auteurs, écrivaines, philosophes, artistes et critiques prêtent une nouvelle attention à la question de l'hospitalité, tel Jacques Derrida qui, soulignant qu'« il n'y a pas de culture ni de lien social sans un principe d'hospitalité », y est revenu plusieurs fois depuis son adieu à Emmanuel Levinas et surtout en relation avec les lois françaises concernant l'immigration⁸ ; telle Mireille Rosello qui a relevé la

6 Une exposition intitulée *Picasso and Africa* d'œuvres de P. Picasso venues en majorité du Musée Picasso à Paris, qui a pu être vue d'abord à Johannesburg et ensuite au Cap en mars et en avril 2006, soulignait combien l'artiste avait extrapolé sans même être venu en Afrique.

7 Voir WATTS (R.), *Packaging Post/Coloniality : The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. Lanham, MD : Lexington Books, 2004, 191 p.), qui examine le « marketing » accompagnant l'œuvre francophone. Il regarde en particulier comment les préfaces re-contextualisent les œuvres elles-mêmes et déterminent une certaine histoire coloniale et l'articulation de nouvelles identités en France et dans le monde francophone. Dans ce collectif, l'article de P. Halen traite de l'adaptation des écrivains congolais de leurs œuvres au contexte en Belgique. Une autre démarche sert les mêmes fins d'exclusion : à l'occasion du premier Salon international du livre au Cap, en Afrique du Sud, en juin 2006, la représentante du Bureau du Livre m'a rappelé qu'il y avait distinction entre les livres français et les livres francophones : « il y a français.... et francophone ».

8 Dans « Une hospitalité à l'infini », Derrida écrit que « hospitality must be so inventive, adjusted to the other, and to the welcoming of the other, that each experience of hospitality must invent a new language » (cité dans « *Alors, qui êtes-vous ?* » Jacques Derrida and the Question of Hospitality », art. cit., p. 10). L'hospitalité est un « art and a poetics » même si « an entire politics depends on it and an entire ethics is determined in it ». L'interview avec J. Derrida dans *Le Monde* du 2 décembre 1997, qui s'intitule : « Il n'y a pas de culture ni de lien social sans un principe d'hospitalité », a été publiée à la suite de la parution de *De l'hospitalité*.

réurrence de ce thème dans maintes œuvres francophones, et en a donné une synthèse dans *Postcolonial Hospitality*⁹ ; tel Alain Montandon qui a édité une série de quatre volumes consacrés à la question telle qu'elle s'est posée dans l'Histoire occidentale en termes de lieux, de thèmes littéraires, de mythes, de rites et de signes¹⁰ ; telle Julia Kristeva qui retrouve l'héritage culturel français de l'hospitalité chez Montesquieu et dans les idéaux des Lumières et qui, à partir de son point de vue psychanalytique, recommande un retour à cette valeur pour que la France (de souche) se guérisse de sa « dépression nationale »¹¹. De même, dès 1984, Tahar Ben Jelloun a-t-il analysé l'hospitalité métropolitaine dans son ouvrage intitulé *Hospitalité française* :

L'hospitalité a ses lois. Elles ne sont pas écrites, mais font partie des valeurs et des principes d'une civilisation. Elles impliquent tantôt des droits, tantôt des devoirs. Certains peuples sont plus hospitaliers que d'autres : [...] Les pays industrialisés, obéissant à une rationalité froide, ont dû désapprendre l'hospitalité. Le temps est précieux ; l'espace, limité. Il y règne un manque de disponibilité, c'est à dire de générosité et de liberté, car tout est calculé, tout est mesuré. Les portes se ferment. Les cœurs aussi. Reste l'individu dans son intimité, un univers où le repli sur soi cultive l'égoïsme et la solitude¹².

Tahar Ben Jelloun situe le déclin hospitalier en France au moment où « seul l'intérêt immédiat a prévalu dans le recrutement et l'installation

Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité. Paris : Calmann-Levy, 1997, 135 p.

- 9 ROSELLO (M.), *Postcolonial Hospitality: The Immigrant as Guest*. (Stanford : Stanford UP, 2001, 211 p. ; p. 3, 31-32) problématise la notion d'hospitalité en demandant si elle est réellement une valeur, et une valeur uniquement française. Voir aussi HAIGH (S.), « Migration and Melancholia : From Kristeva's "Dépression Nationale" to Pineau's "Maladie de l'Exil" », dans *French Studies*, T. 60, n°2, 2006, p. 232-250 ; p. 5-6.
- 10 MONTANDON (A.), dir., *Mythes et représentations de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, 343 p. ; *L'Hospitalité dans les contes*. *Idem*, 2001, 409 p. ; *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*. *Idem*, 2000, 405 p. ; *L'hospitalité : signes et rites*. *Idem*, 2001, 293 p. ; *Lieux d'hospitalité : hospices, hôpital, hostellerie*. *Idem*, 2001, 500 p.
- 11 HAIGH (S.), « Migration and Melancholia », *op. cit.*, p. 5. Voir aussi KRISTEVA (J.), *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988, 295 p., mais aussi *Lettre ouverte à Harlem Désir*. Paris : Rivages, 1990, 85 p. ; et *Contre la dépression nationale. Entretien avec Philippe Petit*. Paris : Textuel, 1998, 118 p.
- 12 BEN JELLOUN (T.), *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*. Paris : Seuil, coll. L'Histoire immédiate, 1984, 157 p. ; p. 13.

des travailleurs étrangers. [L'hospitalité] s'est laissé lentement gagner par le calcul froid ; elle n'a plus veillé sur le respect des personnes déplacées. Ni leur dignité ni leur sécurité n'ont été assurées ». Au terme du XX^e siècle, à la suite des décolonisations, la mise au jour des contours si peu hospitaliers de notre époque révèle les conséquences des mentalités qui ont accompagné la mission civilisatrice du XIX^e. Bien que Tahar Ben Jelloun parle en particulier de la réception des Maghrébins venus en France, il rappelle que le slogan de Le Pen : « La France aux Français », a d'abord été la devise de la Ligue antisémite fondée en 1889 et ajoute qu'« à chaque crise économique grave, des voix se sont levées pour désigner l'étranger comme responsable ; ombre menaçante, corps non regardé parce que non reconnu, et pourtant corps présent et coupable par avance »¹³.

Notions d'hospitalité dans *La Deuxième mort de Toussaint Louverture*

Ces derniers mots pourraient décrire la position de Toussaint Louverture, telle que l'auteure Fabienne Pasquet la présente dans son remarquable roman : *La Deuxième mort de Toussaint Louverture*¹⁴ La

13 *Hospitalité française, op. cit.*, p. 14-15. Ce genre de devise (ré)apparaît dans d'autres régions du monde, et à d'autres moments, de manière tout aussi intolérante, y compris en Israël et en Afrique du Sud. Le Jewish Museum au Cap retrace l'histoire des colons juifs du Cap et un article « Jo'burg and Jerusalem ... worlds apart ? » de C. McGreal dans l'hebdomadaire sud-africain, *Mail & Guardian* (March 3 to 9, 2006) souligne combien les ressemblances entre l'*apartheid* de l'Afrique du Sud et le contrôle israélien des Palestiniens sont évidentes. L'archevêque Desmond Tutu, lors de sa visite des territoires occupés en 2003, a trouvé que c'était « much like what happened to us black people in South Africa » (p. 18). D'autre part, l'article rappelle le soutien que le gouvernement israélien accordait au régime d'*apartheid* et le fait que Yitzhak Rabin, alors premier ministre d'Israël, avait invité en Israël, en 1976, John Vorster, le Premier Ministre sud-africain qui avait soutenu les Allemands pendant la deuxième guerre mondiale. Plus récemment, avant son meurtre en 2001, Rehavam Ze'evi demandait que les Palestiniens soient transférés hors d'Israël et des territoires occupés ; et Uzi Landau, Ministre de la Sécurité, demandait que les Palestiniens soient forcés à déménager à Jordan parce qu'ils empêchaient l'expansion israélienne de la Rive Gauche (p. 21).

14 PASQUET (F.), *La Deuxième Mort de Toussaint Louverture*. Roman. Arles : Actes Sud, coll. Un Endroit où aller n° 98, 2001, 213 p. En abrégé : *DM*.

romancière imagine une rencontre fantastique entre Toussaint et Heinrich von Kleist, et nous confronte à l'idée que ce dernier se fait du révolutionnaire haïtien qu'il surnomme « le Spartacus noir » (DM, p. 28), « Hercule africain », « fils chéri des dieux » (DM, p. 29) dans son panégyrique à l'adresse du « [h]éros des temps modernes » (DM, p. 30). Ces deux êtres de l'époque romantique se rencontrent en tant que personnages fictifs en 1807 : l'aîné, Toussaint Louverture, le héros de la révolution haïtienne, né en 1743, est revenu régler certains éléments relatifs à sa mort afin qu'il puisse rejoindre ses ancêtres ; et Heinrich von Kleist, l'écrivain allemand, né en 1777, imprégné de romantisme, de mélancolie, d'idées révolutionnaires, du *Doppelgänger*, de spiritisme et d'idées de suicide, affronte ses propres hantises¹⁵ et, implicitement, celles du sujet européen face à l'étranger généralement absent du discours hospitalier des Lumières. Kleist, après avoir étudié et fait connaître la pensée kantienne à Paris en 1801, avait été soupçonné d'espionnage à la solde des Prussiens ; il fut ensuite arrêté à Berlin pour ses sentiments anti-français et emprisonné de mars à avril 1807, avant d'être transféré à Châlons-sur-Marne sur ordre de Napoléon 1^{er}, d'où il fut finalement libéré en juillet¹⁶. Selon l'intrigue pasquetienne,

15 CAUVILLE (J.), « Jeux de doubles à Joux : *La Deuxième Mort de Toussaint Louverture* (Roman de Fabienne Pasquet) », *Nouvelles études francophones*, t. 21, n° 1, printemps 2006, p. 41-50 ; p. 42.

16 Renseignements repris de l'article « Le Fantôme du "nègre" » d'Isabelle Rûf, dans le quotidien suisse *Le Temps* [<http://www.letemps.ch/livres/critique>] (samedi 1^{er} décembre 2001). La haine de Kleist pour Napoléon et sa connaissance de l'histoire de Toussaint Louverture soulignent sa sympathie pour la cause haïtienne. Il faudrait noter qu'il y avait un régiment polonais sous les ordres du Général Leclerc envoyé à St Domingue. Dessaline, reconnaissant que les Polonais avaient refusé de suivre les ordres de Leclerc et n'avaient donc pas noyé six cents captifs de Saint Domingue, ainsi que ce qu'ils avaient souffert en tant que nègres blancs de l'Europe comme il les appelait, leur a permis de rester en Haïti à l'indépendance. D'après J. Cauville (art. cit.), « Pasquet place son roman sous le signe du double, de la symétrie, de la répétition. Le titre de l'ouvrage lui-même, qui annonce une seconde mort du héros noir, implique intrinsèquement une renaissance. La présence de Toussaint, quatre ans après sa mort, peut s'expliquer comme étant le fruit de l'imagination morbide, follement romantique, du protagoniste Kleist, comme un dédoublement de sa personnalité. Elle pose aussi l'existence d'un monde parallèle hors norme, fantastique, où les humains entrent en communication avec les esprits » (*op. cit.*, p. 42). Cauville souligne cependant la figure du double, du dédoublement et de la

Toussaint, (r)appelé par Kleist, revient co-habiter sa cellule presque quatre ans après sa mort. Se retrouvant de nouveau en exil, contre sa volonté, suite à sa déportation qui rappelle celles des Africains emportés en esclavage, et à son emprisonnement aux mains de Napoléon, Toussaint se libère du poids de la relation dialectique du maître et de l'esclave. Il semble réapprendre à vivre pour savoir mourir¹⁷, face au doute de Kleist devant cet homme noir que ses geôliers ne voient pas, mais qui, servi par les anciens gardiens, mange et partage ses victuailles.

Le décalage matériel et temporel mis en œuvre par cette fiction est double, puisqu'il concerne l'écart entre le vivant et le revenant, mais aussi le retour, par le biais de l'imaginaire et des mythes, au(x) Romantisme(s) du XIX^e siècle et à la nouvelle de Heinrich von Kleist intitulée *Les Fiançailles à Saint Domingue* (1811). Ce décalage permet de revisiter l'axe de la représentation et de l'Histoire pour y apporter un nouvel éclairage : celui de la condition humaine de la diaspora avec tout ce que ce lexème incorpore, étymologiquement, de séparation, de distinction, de dispersion et d'ensemencement ; et, politiquement, d'acceptation, de refus, d'exil, de re-co-naissance et donc de connectivité¹⁸.

Mais avant d'aller plus loin avec ces co-détenus, rappelons deux autres exemples récents de personnages diasporiques représentés *in situ* en France et ayant vécu ou étant situés à l'aube de la fondation d'Haïti en tant qu'État-nation. Les deux concernent Alexandre Dumas. Le premier est l'épisode de ses obsèques nationales, cérémonie généralement organisée en hommage aux hommes qui ont fait rayonner l'image de la France dans les domaines socio-politico-culturels ; le

structure binaire du roman pasquetien surtout par rapport à l'*alter ego*, dans la perspective d'une mise en abyme de l'œuvre de Kleist.

17. BUTLER (J.), « On Never Having Learned How to Live », *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 16, n° 3, 2005, p. 27-34, discute la nécessité pour l'être humain d'apprendre à vivre et d'apprendre à mourir, évoquée par Derrida dans « Je suis en guerre contre moi-même » dans *Le Monde*, 18 août 2004. [http://khayyami.free.fr/francais/refs/derrida_le_monde.html]

18 D'après SHELTON (M.-D.), « Écriture de l'histoire », dans *Women in French Studies Special Issue* [2005], p. 71-81, rares sont les œuvres haïtiennes à propos de la traite, de l'esclavage et de la guerre d'indépendance ; et, depuis les années 1950, celles qui représentent cette époque sont écrites par des femmes (p. 72-73).

transfert des cendres d'Alexandre Dumas père au Panthéon le 30 novembre 2002, lors du bicentenaire de sa naissance, a constitué un geste tardif de reconnaissance qui rend enfin compte de la générosité de cet écrivain prolifique. Cet acte politique d'hospitalité, bien tardif, a été multiplié par une série de magazines, de revues et de rééditions qui, en soulignant l'ampleur de la contribution dumassienne au XIX^e siècle, a certes permis à la France de se souvenir de l'écrivain, mais cela a été fait en dissimulant néanmoins toujours et encore son haïtienneté derrière un déguisement de verve et de truculence. Comme Toussaint Louverture devant Kleist, Alexandre Dumas a ainsi fait une réapparition fantasmagorique devant le Panthéon, à quelques quinze mois du fiasco du *coupnapping*¹⁹ tout aussi fantastique, du président d'Haïti, Jean-Bertrand Aristide, le dimanche 29 février 2004.

Le deuxième exemple est celui d'un roman : *Céleste*, de Martine Le Coz, publié en 2001, qui illustre, presque deux siècles après, combien la Métropole a peu changé dans sa réception de l'Autre. Le récit met en scène Dumas aux côtés de son cousin fictif, le docteur Lodran. Ce dernier aurait été le fils de M. De Maubielle de St Domingue, exploitant français de sucre et d'esclaves²⁰, parmi lesquels Rose, la mère de Lodran, mais aussi la sœur de Céslette, la grand-mère de Dumas. Selon

19 Ce néologisme a circulé après le coup/kidnapping d'Aristide. Cf. JENSON (D.), « From Kidnapping(s) of the Louvertures to the Alleged Kidnapping of Aristide : Legacies of Slavery in the Post/Colonial World », dans *Yale French Studies*, n° 107 (*The Haiti Issue*), 2005, p. 162-186.

20 L'auteure présente la situation de la façon suivante : « Un mulâtre très doux, dont le père français, établi à Saint Domingue pour faire fortune comme planteur, s'était lié à une esclave, Rose. Lodran était né peu après dans la sucrerie de la paroisse de la Petite-Anse, non loin du Cap Français. Il avait trois ans à la mort de Rose, lors de l'insurrection de 1791. Une mort obscure, un meurtre demeuré mystérieux. Selon le vœu que Rose, très pieuse, avait toujours fortement exprimé, Lodran avait été élevé par les missionnaires, qui entretenaient avec les Noirs comme avec les administrateurs de l'île et les colons, des relations de sympathie équivoques au point que l'on ne sut jamais s'ils se rangeaient du côté des maîtres ou du côté des esclaves. Lodran avait adopté le nom de celui d'entre eux qu'il regardait comme son père spirituel, un érudit versé dans l'étude des écritures hébraïques, quand le planteur mourut à son tour, quelques temps avant l'Indépendance d'Haïti : il tenait en horreur le nom de celui qui lui avait donné le jour, M. de Maubielle, habile à mener ensemble exploitation de la sucrerie et le commerce des esclaves. » (*Céleste*. Monaco : Éditions du Rocher, 2001, 276 p. ; p. 16-17).

cette histoire d'injustice et d'inhospitalité, Lodran lutte à Paris contre deux fléaux, l'un constituant une image de l'autre : le premier, visible et palpable, le choléra de 1832 ; le second, invisible et incernable : la supériorité blanche de la bourgeoisie parisienne en mal de sécurité. Malgré la générosité du médecin sympathique, la femme du notaire Cambel que Lodran réussit à sauver tout en ayant failli par rapport au mari, le dénonce au préfet de police en l'accusant faussement d'avoir empoisonné son mari et de l'avoir violée. Elle parvient à le faire expulser de France²¹. Ce texte, qui continue à représenter l'Haïtien exceptionnel en mixant les *topoi* conventionnels du milieu du XIX^e siècle avec l'exotisme actuel, témoigne de la permanence, dans la pensée métropolitaine contemporaine, de toute une lignée de représentations anciennes : l'attribution du Prix Renaudot en 2001 à ce roman le confirme. Comment comprendre ces reprises fictives de l'Histoire et la reconnaissance officielle mais tardive de l'importance littéraire de Dumas ? Octroient-elles une place au « hiéroglyphe du beau communicatif » de Barbara Christian ? L'écart temporel entre le moment de l'histoire et celui de l'écriture, entre la mort de Dumas et ses obsèques nationales, entre l'emprisonnement de Toussaint Louverture et celui de Heinrich Von Kleist, cette différence²² dessinerait-elle l'absence de l'hiéroglyphe de réception et de réceptivité à la différence, d'honneur et respect comme le requiert tout franchissement, par l'un, du seuil de l'autre ?... l'hospitalité ?

L'invocation coutumière de l'honneur et du respect se lit sous diverses formulations dans la correspondance et les rapports de

21 Certains verraient une allusion en parallèle à la reprise ironique en 1986/87 sous François Mitterrand de la chanson « Douce France » de Charles Trenet par le groupe franco-algérien Carte de Séjour, mené par Rachid Taha ; et à la notion d'hospitalité lors de la scène d'amour qui a lieu dans les coulisses du diorama de Daguerre. Alors que le programme, comme les vers de la chanson, déroulait les délices de la douce France, Céleste, une Française blanche, nièce du peintre Paul Huet, habillée de satin rouge grenade, telle Erzulie, se donne l'espace du spectacle à Lodran qui vient d'être expulsé de France. Si Paris, aux prises de la peste pendant la Restauration, s'en prenait aux Africains, aux Antillais et aux Haïtiens, *Douce France* de l'après-guerre illustre en fin de siècle combien cette image de la France comme terre d'accueil ne correspond pas à la réalité vécue de l'Hexagone.

22 Il est ironique que la mère de Derrida ait été choquée que son fils ne « sache » pas écrire « différence » et qu'il y mette une « a ».

Toussaint Louverture avec la France et l'Angleterre avant et pendant son emprisonnement traître au fort de Joux en 1802. Conformément à ce que signifie par ailleurs son surnom de *Louverture*, ses lettres signent une hospitalité dont Napoléon et ses généraux ont lâchement abusé à la fois en Haïti et sur le sol français²³. De tous les Antillais enfermés au fort de Joux, il semble que Louverture ait été le seul à être interné à vie dans ce qui était apparemment la prison de prédilection de « l'ogre » Napoléon (*DM*, p. 29). Parmi les lettres retrouvées enroulées dans le foulard du cadavre, adressées à Napoléon malgré les interdictions de toute communication de ce dernier depuis octobre 1802, se trouve une interrogation stigmatisante à l'endroit de l'hospitalité du chef d'État :

A re te arbitrerement san montandre, ni me dire pour quoi, an pa re toute mésavaire, piyer toute ma famille, an general, saisire mé pa pié, et les garde, man bar qué, man voyer nu comme ver de ter, re pan dre de calomni les plusa tros cer mon conte, da pré cé la, je sui an voyer dant les fon du ca chau, nes ce pa coupe la janbre dun quie quin et loui dire marché, nes ce pa coupé la langue et loui dire parlé, nes ce pas an teré un homme vivant ?

Arrêté arbitrairement sans m'entendre, ni me dire pourquoi, emparer toutes mes affaires, piller toute ma famille en général, saisir mes papiers, et les garder, m'embarquer, m'envoyer nu comme vers de terre, répandre des calomnies les plus atroces sur mon compte, d'après cela je suis envoyé dans les fonds du cachot, n'est-ce pas couper la jambe d'un qui qu'un et lui dire marcher, n'est-ce pas couper la langue et lui dire parler, n'est-ce pas enterrer un homme vivant ?²⁴

Cette accusation émise par ce mort vivant réapparaît dans *La Deuxième Mort de Toussaint Louverture* mais sous une forme modifiée car le spectre fictif abandonne au commandant de la prison, non pas ses écrits, mais trois lettres, également tirées de son bandeau, en disant : « Ce sont les trois lettres de Leclerc, Brunet, et Pesquidoux à qui j'ai eu grand tort de faire confiance [...] Leurs paroles étaient celles des traîtres

23 Toussaint Louverture a été emprisonné le 23 août 1802 avec son domestique, Mars Plaisir, au fort de Joux et il y est mort à l'âge de soixante ans de pneumonie le 7 avril 1803. Les autres Antillais qui ont connu ce même fort sont : Jean et Zamor Kina, père et fils, chefs de bandes qui luttèrent pour l'indépendance de Saint-Domingue et de la Martinique de 1802 à 1804 ; ensuite deux généraux dits « mulâtres », André Rigaud et Martial Besse, qui s'y sont trouvés en mai 1803, mais s'en sont évadés après quelques jours de détention.

24 Archives nationales AF IV 1213, 22 ; cité dans JENSON (D.), « From Kidnapping(s) of the Louvertures... », art. cit., p. 162.

et leur invitation n'était autre que le guet-apens qui devait me conduire ici » (p. 154). Reprenant presque tout des faits historiques, Fabienne Pasquet tisse en douce, au moyen de dialogues et de discours indirect libre, la trame des nombreux récits occultés par les penseurs et politiciens du XIX^e siècle qui ont soigneusement évité de mettre en évidence la source et le contexte de leurs actions et écrits²⁵, et par les historiens contemporains qui faussent encore les événements²⁶ ; elle fait ainsi en sorte que l'alliance improbable de ces deux hommes interroge la possibilité même de l'hospitalité métropolitaine surtout après le mythe grec de la création de l'Europe, et en vue des débats autour de la forme que devrait avoir l'Union européenne.

L'auteure dépeint Toussaint comme le maître des plantes médicinales, le « docteur-feuilles » (DM, p. 58) qu'il était, accablé de maux physiques, méditant son échec, personnage ambigu mais viril, réfléchi, pensif, stoïque et ironique²⁷. Son bon sens contraste avec le langage exalté de Kleist qui, face à ce qui paraît la réalité de leur relation et à son impossibilité rationnelle, se trouve désarçonné. Avec un clin d'œil aux figures romantiques du gothique²⁸, Fabienne Pasquet imagine que

25 Cf. e.a. BUCK-MORSS (S.), « Hegel and Haiti », dans *Critical Inquiry*, n° 26, Summer 2000, p. 821-865, qui démontre que les événements qui prenaient place en Haïti étaient centraux dans les préoccupations de l'époque post-révolutionnaire, pour ceux qui cherchaient à donner un sens à leur réalité. Hegel par exemple suivait les actualités en Haïti et les notait dans son carnet alors qu'il élaborait sa pensée de la relation de l'esclave au maître.

26 Cf. WARGNY (C.), « L'Occultation », dans *Africultures*, n° 58, janvier-mars 2004, p. 27-33. Même Jacques Chirac n'arrive pas à admettre les faits lorsqu'il parle à la Guadeloupe et raconte en 2000 qu'« Haïti n'a pas été, à proprement parler, une colonie française... », p. 29-30. C. Wargny souligne que « l'amnésie de deux siècles d'historiographie, adhère (involontairement ?) à l'ostracisme dont ce pays fut longtemps victime », (p. 31).

27 M.-D. Shelton reprend les différents questionnements que F. Pasquet soulève au sujet de Toussaint Louverture : « Qui est Toussaint ? [...] Serait-il plutôt l'homme des contradictions : celui qui avait aboli l'esclavage mais rétabli le travail forcé ; celui qui voulait l'indépendance mais qui proclamait haut et fort son allégeance à la France ; le vieux sage pesant la complexité des problèmes ou le tyran exerçant un pouvoir aveuglant ? » (« Écriture », art. cit., p. 80).

28 L'exégèse des nouvelles kleistiennes situe l'auteur dans la tension qui sous-tend le passage de l'époque des Lumières à celle des post-lumières, en équilibre précaire entre Kant et Nietzsche, comprenant la catastrophe de la sécularisation qui avait

le poète prussien aurait demandé d'être enfermé dans la cellule de Toussaint Louverture²⁹, et qu'il l'invoque extatiquement dès que celui-ci s'y trouve en tant que « Spartacus noir, beau comme un demi-dieu, brandissant l'étendard de la Liberté contre ces gueux de Français » :

– Je te salue, Nègre immense dont le bruit du triomphe, un jour, comme un grondement de tonnerre, roulera à travers le monde faisant trembler les tyrannies. Magnifique ange noir, tu es l'ouragan qui passe et vomit des feux éclatants... Toussaint ! Ô, fils chéri des dieux, tu as su orchestrer le chaos et rompre les chaînes de l'esclavage. Hercule Africain qui, le premier, a mis en échec le monstre corse, [...] [!] Histoire te rendra ce que les mangeurs de grenouilles se gardent bien de reconnaître. Toussaint, en t'emparant de Saint-Domingue, tu as ravi à la France plus de la moitié de ses richesses coloniales [...]. Le cœur tourné vers l'avenir, tu as su par ton sublime sacrifice accélérer la marche du Destin. Neuf mois après ta mort, des idées de liberté que sans peur tu as égrenées pendant dix longues années, est éclos l'indépendance du deuxième État d'Amérique et de la première république noire du monde. Héros des temps modernes, je suis fier de te succéder sur cette couche ! (DM, p. 29-30)

Les qualifications nominatives utilisées pour apostropher Toussaint en héros se déploient dans le registre gréco-romain aryen qui constitue l'arrière-fond de la pensée kleistienne. À la symbolique gréco-romaine vient se juxtaposer un autre imaginaire associé à Toussaint qui apparaît à Kleist d'abord sous forme d'une énorme tête de cheval noir à la lucarne du cachot, puis en petit homme accroupi devant la cheminée,

déjà pensé si non articulé la mort de Dieu ; cf. WEINICK (S.-M.), « Kleist and the Resurrection of the Father », dans *Eighteenth-Century Studies*, n° 37/1, 2003, p. 69-89 ; p. 76. T. Castle note aussi que l'inspiration kleistienne provient du roman gothique anglais des années 1790 et surtout du *Castle of Otranto* de Horace Walpole et de *The Monk* de M. G. Lewis (cf. WEINICK, art. cit., note 8, p 86).

- 29 F. Pasquet fait de Kleist, d'après I. RUF (*op. cit.*), un personnage d'un romantisme échevelé, physiquement fragile, paralysé par toutes sortes de peurs, gémissant et pusillanime. L'impuissance sexuelle a jusqu'ici condamné à l'échec ses tentatives amoureuses. À Joux, il souffre du froid, de la faim, de la phobie des rats, de la solitude. C'est dans un esprit affaibli que va naître l'étrange relation avec Toussaint, dont il occupe la cellule. Il est le seul à voir l'homme noir dont ses geôliers savent bien qu'il est mort il y a quatre ans. Pourtant, le poète mange les biscuits du « Nègre », se soigne avec ses herbes, souffre de la promiscuité mais sollicite l'aide de son compagnon pour allumer le feu ». Les deux hommes représentent des romantismes différents, insufflés par leur réalité propre.

malade, le bras en écharpe³⁰. Le contraste entre l'étalon noir du rêve et le « vieux nègre » (*DM*, p. 35) du réveil, qui pour Kleist est une apparition, réduit Toussaint Louverture à une bien pauvre figure tout en l'assujettissant au regard fétichiste européen. Le double ravissement de Kleist – l'admirer en animal et le déprécier en vieillard – annule son geste d'accueil³¹.

En effet, l'envers du trope de l'hospitalité se présente comme enlèvement, ravissement ou kidnapping, et, comme toute femme ravie, Toussaint apparaît comme une ombre menaçante. Non reconnu, et pourtant corps présent comme preuve du rapt, ce serait lui le coupable et non son ravisseur. Ce sont bien les termes relevés par Tahar Ben Jelloun pour cerner l'étranger. Combien de fois, dans les romans dits noirs, la femme est-elle l'invitée de son violeur ? N'est-elle pas prise en otage ? Mauvais tour étymologique : « hôte » et « otage » auraient les mêmes racines linguistiques, sans doute à cause de l'histoire guerrière qui, autrefois, demandait que les otages soient logés chez le souverain³².

En réponse à Kleist, Toussaint donc fait appel au mobile de tout hôte et met en jeu l'ambiguïté que la langue française, et par extension les mœurs, apporte au rôle de l'hôte :

– Épargne-moi cette comédie. Je n'ai pas demandé à être là... J'ai eu la faiblesse de croire un instant que tu n'étais pas comme les autres. Ne cherche pas d'excuse, je sais, en dépit de grandes qualités, on peut être amené à faire des choses insoupçonnées pour survivre... Et si tu ne peux vraiment pas faire autrement, appelle-moi Toussaint, comme tout le monde (*DM*, p. 35-36).

– Quant à ma présence, tu en sais pour le moins autant que moi... Mais tu as en effet sincèrement l'air d'avoir oublié. Tu m'as appelé, ça ne te dit rien ?... Toujours

30 Alors que la tête du cheval noir semble à Kleist un présage de mort selon la mythologie prussienne, la description du bras en écharpe paraît faire allusion à une iconographie napoléonienne.

31 Ici aussi je dois beaucoup à la pensée de D. Jenson (art. cit.), qui démontre les liens entre le kidnapping de Toussaint et d'Aristide, et le transport des Africains aux Antilles qu'elle associe à l'enlèvement et au transfert de la culture et de l'alphabétisme tel qu'il aurait eu lieu selon la mythologie grecque avec le rapt d'Europe par Zeus. Le terme « ravissement » reprend à la fois l'idée d'enlèvement ou de rapt et celle de contentement.

32 D'après Bernard Cerquigni, otage viendrait de *ostage* (vers 1080), et hôte de *oste* (XII^e siècle) ; le féminin « hôtesse » serait apparu au XIII^e siècle. Les otages étaient d'abord logés chez le souverain. Voir le site de TV5 : [http://www.tv5.org/TV5Site/lf/merci_professeur.php?id=2680]

est-il qu'à présent, c'est toi, poète, l'intrus qui pour la deuxième fois vient me déranger. Cette cellule a été la mienne avant d'être la tienne. J'étais là bien avant toi (*DM*, p. 43).

Ce discours pourrait s'adresser à Napoléon et par analogie à tout ravisseur. Se montrant décidément peu hospitalier, Kleist ne tient pas parole, comme le lui indique Toussaint :

Tu apprécies mes biscuits, poète. En revanche ta mémoire est très sélective. Non seulement tu as oublié de me laisser quelques feuilles en échange, mais tu as entièrement consommé une de mes chandelles (*DM*, p. 112).

Victime de ce qu'il croit être ses hallucinations, Kleist s'acharne aussi contre une toile d'araignée, puis contre un rat borgne dont il a une peur exagérée et qu'il dit haïr. Toussaint lui offre les fruits de son expérience en lui indiquant d'abord les vertus de la toile d'araignée qui sert à accrocher les cauchemars et à laisser passer les rêves ; ensuite, l'indifférence des rats par rapport aux êtres humains ; enfin, des proverbes comme « haïr ne suffit pas pour tuer » (*DM*, p. 126), qui enseignent comment vivre avec soi et avec son prochain³³. Au confluent de deux cultures et de deux réalités, Kleist voit sa pratique philosophique kantienne mise à l'épreuve : « l'idée que toute vérité était relative, qu'on ne pouvait se fonder sur aucune certitude, était une épine empoisonnée dans son cœur » (*DM*, p. 60) ; le personnage de Toussaint, invisible aux autres mais dont lui-même éprouve la réalité tangible et pourtant qu'incernable, empoisonne son existence et en même temps le fascine : « ce Nègre était trop intelligent pour un Nègre, trop laid et perclus de douleurs pour être un héros ressuscité » (*DM*, p. 65). Aussi l'accuse-t-il de n'être pas civilisé (*DM*, p. 70) et d'être un stratège analphabète (*DM*, p. 108) qui n'aurait pas l'instruction nécessaire pour mettre « en échec les trois plus grandes puissances » que sont la France, l'Angleterre et l'Espagne (*DM*, p. 108). De plus, Toussaint le personnage, représentant Louverture (l'homme historique), ne correspond aucunement à la notion kleistienne toute faite du héros guerrier hautain. Au lieu de se présenter sur les registres de l'amplification, de la modification, et de la politique de la différence, il se (dé)construit pour ne pas se répéter, pour ne pas

33 Ce rat rappelle au personnage de Toussaint Louverture son neveu Moïse, devenu borgne à la suite d'une bataille, et qui était un de ses meilleurs généraux. L'ayant exécuté pensant qu'il le trahissait, Toussaint n'a cette fois aucune intention de tuer ce rat, son ami dans ce moment de sur-vie (*DM*, p. 129).

se revoir tel qu'il était face au faux-semblant napoléonien et devant le bien-fondé de son neveu Moïse qu'il a fait exécuter. Il ne cherche plus à imiter, ni à endosser le rôle de héros que l'Abbé Raynal avait conçu pour lui :

Fils de Noirs alladiens, né à Saint-Domingue, patiné de culture blanche, je tente de cerner cet homme créole que je suis. Je ne me résume pas au héros blanchi, derrière le masque duquel la mort m'a fauché, et raté. Tu vois bien, en mourant ce héros-là n'a pas suffi à me faire accéder au monde des ancêtres (*DM*, p. 208).

L'incompréhension de Kleist provient du fait que sa raison se heurte à son romantisme, que ses sens lui font vivre ce qui lui semble profondément déraisonnable. Bouleversé de fond en comble, il a des sautes d'humeur qui laissent percer son inhospitalité latente. Il en découle une figuration du Romantisme qui, par son narcissisme, ne peut intégrer la représentation en termes de différence. Ainsi procède-t-il toujours par analogie mimétique pour recouvrir les différences, plutôt que de les respecter, et de les recevoir de son co-locataire ³⁴.

Cherchant à dépasser le système patriarcal, Toussaint voudrait accéder à la fraternité. La mise en présence de Toussaint et de Kleist dans la même cellule de prison a pour effet de laisser se développer leurs différents dans l'espace social de la proximité des corps, dans le vécu, ce qui souligne la relation entre la liberté et la ressemblance ou, en termes politiques, entre la liberté individuelle et l'égalité sociale ³⁵. La polarité qui désunit ces deux notions amène le traumatisme de l'altérité – l'univers décrit par Tahar Ben Jelloun où le repli sur soi favorise l'égoïsme et la solitude – qui porte à l'inhospitalité. Le Fort-de-Joux s'avère, dans cette « méditation complexe et dense [à] triple voie : historique, psychologique, philosophique [...] un lieu mythique où se

34 En effet, les réactions et le comportement de Kleist correspondent à la notion du trauma/de la blessure du Romantique, existe réellement, même s'il préfère se la représenter de manière idéalisée ou comme une imitation ou une ressemblance ; voir JENSON (D.), *Trauma and its Representations : the Social Life of Mimesis in Post-Revolutionary France*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 2001, 294 p. ; p. 16-17.

35 Voir l'élaboration faite par D. Jenson de la notion d'« analogie mimétique » et la relation entre liberté et ressemblance (*Trauma and its Representations*, *op. cit.*, surtout p. 14-15).

rejoue l'histoire et où s'opère la mise en abyme de l'objet même du récit »³⁶.

Étymologiquement, le lexème *trauma* est dérivé du grec et signifie une « blessure » au corps³⁷. Kleist vit le Toussaint charnel comme fantôme insoutenable et médusant, et se retrouve traumatisé, jusqu'au moment où il assomme le rat borgne, immolant symboliquement, de par sa violence physique, le geste d'ouverture de l'hôte qu'il était. Son codétenu, par contre, se guérit lui-même en se défaisant de son inutile carapace de héros, qui l'excluait des liens de la fraternité et de l'égalité. Écoutant bien les rugissements du Prussien contre Bonaparte, Toussaint comprend les erreurs de l'ancien gouverneur de Saint-Domingue, et n'a « plus peur que la mort ne veuille plus de lui » (*DM*, p. 210) puisque la reconnaissance de ses faiblesses et l'aveu de ses fautes lui enlèvent la douleur de ses blessures et lui permettent de dépasser son traumatisme. Reconstituant ainsi l'Histoire et son histoire, il demande à Kleist

36 SHELTON (M.-D.), « Écriture de l'histoire », art. cit., p. 79-80.

37 Le dictionnaire *Le Robert* indique que le mot « traumatique » est dérivé du grec *traumatikos*, de *trauma* qui signifie « blessure ». Un traumatisme est l'« ensemble des troubles provoqués par le trauma dans l'organisme » et, par extension, il serait « un choc émotionnel très violent ». Les théories du traumatisme se sont surtout développées lors des années 1990. C. Wesley-Esquimaux et M. Smolewski expliquent la genèse du champs d'études du traumatisme historique dans leur rapport, « Traumatisme historique et guérison autochtone », publié par la Fondation autochtone de guérison en 2003 au Canada. Dans le sillage des travaux réalisés par J. Herman (*Trauma and Recovery : The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*. New York : Basic Books, 1992, 276 p.), un nouveau modèle est proposé en rapport avec la transmission du traumatisme et la guérison, faisant état de la présence du syndrome de stress post-traumatique complexe ou endémique au sein de la culture autochtone, syndrome qui est le résultat direct de la transmission du traumatisme historique. De nombreuses disciplines se penchent sur la question de la transmission du traumatisme historique et de ses effets en tant que source de maladies et de réactivité aux forces historiques et sociales dans les collectivités et sur la nécessité de dépasser le refoulement. Cf. aussi GOBODO-MAZIKIZELA (P.), *A Human Being Died That Night : A South African Woman Confronts the Legacy of Apartheid*. Boston : Houghton Mifflin C°, 2004, 193 p. Je remercie A. Sol pour ses apports à ma compréhension du trauma et pour les références qu'elle a partagées avec moi ; cf. SOL (A.), « Histoire et Traumatisme(s) : l'infanticide dans le roman antillais », dans *French Review* (à paraître) ; et CARUTH (C.), *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1996, 154 p. ; p. 3.

de comprendre l'utilité de la souffrance qui a le pouvoir de rendre les relations humaines (l'interhumain) empathiques. Néanmoins, le Prussien catégorise systématiquement la diffère/ance comme déraisonnable et érige ainsi l'inégalité entre eux.

Cette prise de position de l'Européen empêche l'art de la réception et de la réceptivité de s'exprimer. La densité polysémique que la langue française apporte au lexème « hôte » exprime l'égalité virtuelle des rapports entre invitant et invité. Cependant, en tant qu'invitant, le Prussien maintient son altérité par rapport à son *otage*, ce qui lui permet de trancher la discussion comme il le souhaite en abusant de la situation. Ses gestes prolongent sa pensée et le tiennent à distance de la subjectivité multiple de Toussaint qui lui demande « d'accepter son indépendance face aux conventions » (*DM*, p. 211). L'ouverture de Toussaint sonde la logique du fantôme qui requiert que l'on apprenne de l'autre comment l'interpeller tout en sachant que l'on risque de desservir la singularité de la personne avec l'acte de nomination. Cette « hantologie » à la recherche de justice que Derrida expose, accueille le souvenir et la mémoire corporelle en déterrando un entrelacement culturel et diasporique des plus compliqués chez Pasquet³⁸. En effet, Toussaint, docteur-en-feuilles, signe son identité multiple avec son bâton sculpté en double serpent représentant Dan, celui qui symbolise le mystère de la vie, la distillation du savoir fondamental, ainsi que la source et l'échelle de la connaissance (*DM*, p. 206). Tout en rappelant la figure de Barbara Christian, ce bâton se rapproche du caducée des médecins et de Mercure, car les deux serpents réalisent le hiéroglyphe du serment hippocratique qui suggère un entendement à l'échelle humaine, dans la re-connaissance de soi et l'accueil de l'inconnu.

Accorder honneur et respect amène à la co-naissance, comme savoir et comme double naissance (à soi et à l'autre). Allégorie de la position d'Haïti, le roman de Fabienne Pasquet ébauche une réponse au traumatisme marquant de sa non-reconnaissance en tant qu'État en 1804, après avoir gagné par son fait d'armes son droit à l'indépen-

38 Dans « Deconstruction is Justice », dans *SubStance*, n° 106 (34-1), 2005, p. 38-43, E. Weber relit *Spectres de Marx* de J. Derrida pour la logique du fantôme, de l'hantologie et la nécessité de bien recevoir « the memory of the phantom » (p. 40). Il ne s'agit pas de connaître la manière de s'adresser au fantôme mais de savoir si l'on peut s'adresser à lui en général lorsque le fantôme ne revient déjà pas.

dance, à la suite de l'enlèvement de Toussaint Louverture en juin 1802. À deux cent ans d'intervalle, l'exclusion continue d'Haïti témoigne encore et toujours de son statut de paria dans la ligue des nations. En cette ère du témoin qui cherche à appréhender l'humanité, il a fallu le *coupnapping* d'Aristide pour que la première visite ministérielle française ait lieu sur le sol haïtien. Sous le signe de l'invitation à la négociation, les deux chefs haïtiens, Toussaint et Aristide, sont trompés et capturés. L'un a traversé l'Atlantique pour être oublié dans le fort de Joux ; l'autre est reconduit en Afrique où il trouve l'hospitalité en Afrique du Sud. Cependant leur ravisement réitère en sens inverse un premier enlèvement colonial violent. Les débuts traumatiques de la diaspora africaine et caribéenne qui ont commencé avec la traversée et l'esclavage, si l'on croit aux mythes, ne sont qu'une mimésis de la formation de l'Europe à la suite du rapt de la princesse phénicienne Europa par Zeus qui la déporta à l'ouest, en Crète, une autre île à l'image d'Haïti.

En réponse à ce trope du ravisement qui hante le roman gothique, et qui a produit historiquement la non-reconnaissance et les traumatismes diasporiques, l'interrogation du Toussaint pasquetien propose à la Métropole, pour sortir de l'impasse du ravisement et de son extension en diaspora, l'éthique de l'hospitalité. Art, poétique et éthique, l'hospitalité offre ainsi droit de cité – et ouvre « le beau communicatif » au droit de cité –, et de citer – de reprendre – l'Histoire pour transformer l'altérité en co-naissance.



Sandra SAAYMAN

Université de La Réunion

LA REPRÉSENTATION DE L'AUTRE DANS L'ŒUVRE DE PRISON DE BREYTEN BREYTENBACH

En 1973, après dix années d'exil en France ¹, Breyten Breytenbach fait un bref voyage en Afrique du Sud et prononce à l'Université du Cap un discours controversé sous le titre : « Un regard du dehors ». Le poète y dénonce le mouvement des *Sestigers*, les écrivains des années soixante tant célébrés comme les artisans du renouveau littéraire (jusqu'alors, l'écriture afrikanophone était dominée par le roman rustique). Dès la parution de son recueil de poésie, *Die Ysterkoei moet Sweet*, en 1964 ², Breytenbach était devenu le poète le plus célèbre de ce mouvement. Il s'en dissocie pourtant lors de ce discours en le qualifiant d'élitiste et de bourgeois, et en accusant les écrivains de s'être enfermés dans une « tour d'ivoire ». Il prend ses distances quant à la théorie à la mode de « l'autonomie du texte », et insiste sur le rôle social de la littérature. Il fustige la complicité des écrivains qui, sous couvert d'identification aux tendances européennes (le surréalisme, l'existentialisme), négligent les problèmes politiques de l'Afrique du Sud, et

1 Pendant les années soixante, et au début des années soixante-dix, Breytenbach fait le choix de s'engager dans un réseau international d'opposition au régime de l'*apartheid* (« exile politics »). Après la répression sévère qui suit la manifestation de Sharpeville, c'est ce réseau qui doit assurer la résistance. En 1972, à la demande de John Makhatini, le représentant de l'ANC en Afrique du Nord et en Europe, Breytenbach devient membre du mouvement « Atlas », qui tente de soutenir les organisations interdites, dans le but de faire tomber le régime de l'*apartheid*.

2 BREYTENBACH (B.), *Die Ysterkoei moet Sweet*. Johannesburg : Perskor, 1964, 86 p.

oublent qu'un grand nombre de livres ne sont pas lus parce qu'ils sont censurés³.

Avec « Un regard du dehors », Breytenbach devient le premier écrivain de ce mouvement à dénoncer avec tant de virulence et de manière aussi directe le gouvernement de l'*apartheid* en langue *afrikaans*, c'est-à-dire depuis l'intérieur. Le gouvernement commence à percevoir comme une réelle menace cet intellectuel afrikaner talentueux, applaudi, médiatisé (notamment depuis le refus, en 1965, du visa pour Yolande, son épouse d'origine vietnamienne), qui souhaite « travailler à la transformation de [s]a propre communauté »⁴.

Pendant son voyage en Afrique du Sud en 1973, relaté dans le roman *A Season in Paradise*⁵, il entreprend la création d'un groupe de résistance nommé Okhela, pour soutenir l'ANC. Deux ans plus tard, muni d'un faux passeport, il retourne en Afrique du Sud pour recruter deux militants (dont Steve Biko) pour le bureau d'Okhela à Paris. Pris en filature par la Police Secrète dès le début de son séjour, il est arrêté vingt jours plus tard, le 19 août 1975, puis, à l'âge de trente-six ans, est condamné à neuf ans d'incarcération. Il passera les deux premières années de sa peine en régime solitaire, littéralement coupé de tout contact humain, « enterré », pour reprendre le leitmotiv de son œuvre

-
- 3 Au tournant des années soixante aux années soixante-dix, paraissent *Kouevuur* et *Met Ander Woorde*, deux recueils de poésie de Breytenbach, ainsi que *Om te Vlieg*, œuvre romanesque dont il est question dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*, chez Buren, une petite maison d'édition. Buren publie également *Oorblyfsels*, un recueil de poèmes censurés et retirés de *Kouevuur*. Le recueil *Oorblyfsels* est numéroté et distribué clandestinement. En 1974, Buren perd son procès contre le bureau de censure et *Kennis van die Aand*, de André Brink (Kaapstad : Buren, 1973, 493 p.) est le premier roman *afrikaans* interdit en Afrique du Sud. Il sera traduit à l'étranger dans plus de trente langues ; cf. e.a. BRINK (A.), *Looking on Darkness*. London : W. H. Allen, 1974, 399 p. ; *Au plus noir de la nuit*. Traduit de l'anglais par Robert Fouques-Duparc. Paris : Stock, 1978, 668 p.
- 4 « Un regard du dehors », dans BREYTENBACH (B.), *Feu froid*. Trad. de l'*afrikaans* par Georges-Marie Lory. Préf. de Bernard Noël. Paris : Ch. Bourgois, 1976, 124 p. ; p. 113.
- 5 BREYTENBACH (B.), *A Season in Paradise*. Transl. from the Afrikaans by Rike Vaughan. New York, San Diego, London : Harcourt Brace & Company, 1994, 288 p. L'original a paru sous un pseudonyme : LAZARUS (B.B.), *'n Seisoen in die Paradys*. Johannesburg : Perskor, 1976, 226 p.

de prison. L'incarcérer semble avoir eu pour but de le menotter puisque, malgré les demandes internationales, l'interdiction de peindre ne fut jamais levée. L'artiste est ainsi privé de l'exutoire qu'est pour lui la peinture, idée qu'il exprime ainsi dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*: « to paint is truly to escape : it is a healing of the hands and the eye »⁶.

The True Confessions of an Albino Terrorist est le roman autobiographique que Breytenbach écrit dès sa libération, œuvre qui met ironiquement en scène un protagoniste *afrikaner* exilé à Paris et engagé dans une lutte maladroite contre le régime de l'*apartheid*. Comme une personne souffrant du vertige et pourtant attirée par le vide, le protagoniste « Christian Jean-Marc Galaska », muni de faux papiers et à peine déguisé, semble voué à être arrêté.

Nous examinerons d'abord le dédoublement, qui va de pair avec la déshumanisation du protagoniste de *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Le miroir est le lieu par excellence où le sujet est confronté à son apparence. Dans la représentation du « je » et de « l'autre », le miroir, ou plutôt l'absence de miroir en prison, joue un rôle central. Les plaques métalliques qui font office de miroir en prison reflètent, non pas le sujet, mais une image spéculaire qu'il ne reconnaît pas. À partir de cette première scission, on observe une dépersonnalisation progressive du sujet incarcéré : une manière troublante de penser l'identité.

Nous analyserons ensuite le retour d'exil qui tourne en enfer quand le poète *afrikaans* se trouve entre les mains de geôliers qui l'interrogent dans sa langue maternelle. *The True Confessions of an Albino Terrorist* prend forme autour d'un monologue, enregistré puis transcrit, qui s'adresse à un interlocuteur imaginaire, à l'identité difficile à cerner, appelé Mr Investigator alias Mr I, ou encore Mr Eye. Les tours de la cassette dans le magnétophone deviennent une métaphore de « la double entrave »⁷ dans laquelle se trouvent enfermés le prisonnier et

6 BREYTENBACH (B.), *The True Confessions of an Albino Terrorist*. London : Faber & Faber, 1984, 396 p. ; p. 159. Forme abrégée : *TC*. La traduction française des citations longues provient de : *Confession véridique d'un terroriste albinos*. Trad. de l'anglais par Jean Guiloineau. Paris : Stock, 1984, 354 p. ; forme abrégée : *CV*.

7 Ce terme est de ROSOLATO (G.), *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, 1978, 287 p. ; p. 164. Cet ouvrage a guidé notre réflexion sur le dédoublement du sujet, et

son interrogateur, le narrateur et son interlocuteur, et, finalement, le lecteur lui-même. Du « vomit noir » évacué par le narrateur – paroles sombres, mots noirs sur papier blanc – dépend la libération du je-narrateur et, bien entendu, celle du lecteur. Le régime cellulaire fait de l'interrogateur le seul miroir du sujet incarcéré, relation perverse, réfléchie par celle qui lie le narrateur autodiégétique et Mr Investigator. La confrontation avec ce double inquiétant fait courir au narrateur, tel Narcisse, le risque de se noyer dans le miroir.

Dédoublement

Penser l'identité grâce au miroir

Le passage qui suit constitue la seule évocation de vrais miroirs dans le roman :

I have no common mirror during the first period of Maximum Security. It is only something like a year and a half later that Arselow, for some reason only he would know of, one day brings a mirror to my cell – a real one. I look at this naked-faced yellow monkey looking back at me. In an adjacent corridor the young Jewish security guard who attempted to take over the Israeli embassy in Pretoria, shooting a diplomat in the process, and who is now kept here under permanent surveillance, one late afternoon breaks a mirror and starts slashing his own wrists and stomach. I hear the warder with him screaming hysterically, banging against the steel partition to be let out. They save him. They save the prisoner too (TC, p. 156).

Je n'ai pas eu de miroir pendant la première période à Sécurité maximum. Ce n'est que quelque chose comme un an et demi plus tard que Basduc, pour une raison qu'il était seul à connaître, apporta un jour dans ma cellule un miroir – un vrai. J'ai regardé ce visage de singe jaune, sans poils, qui me regardait. Dans le couloir d'à côté, le jeune Juif, membre du personnel de sécurité, qui avait essayé de prendre d'assaut l'ambassade d'Israël à Pretoria en tuant un diplomate dans l'action, et qui maintenant est sous surveillance permanente, brise un miroir un après-midi et commence à se taillader les poignets et le ventre. J'entends le gardien qui hurle comme un hystérique en tapant contre la cloison d'acier pour qu'on le laisse sortir. Ils le sauvent. Ils sauvent aussi le prisonnier. (CV, p. 165)

Le tiret qui précède le mot « *real* » crée un effet de miroir linguistique, « *a real one* » faisant écho à « *a mirror* », et attire ainsi l'attention sur l'importance de la présence d'un vrai miroir. Mais le signifiant *real* se

notamment sur le double inquiétant, « *my dark mirror-brother* » (TC, p. 260), selon l'expression employée par Breytenbach.

vide de sens à cause de l'incapacité du protagoniste à s'y reconnaître : « je » est devenu un « singe » au visage jaune et imberbe, qui renvoie au protagoniste son regard. La rupture semble complète : le protagoniste ne reconnaît pas son image spéculaire. Le « réel » devient « irréel ». Le narrateur fait-il allusion à une régression à l'état d'animal captif, soumis aux lubies étranges de ses gardiens ? C'est une façon d'évoquer la désintégration du moi, le « morcellement de l'esprit » et donc la folie qui menace.

Les deux événements racontés – le protagoniste qui se voit pour la première fois dans un miroir depuis son incarcération, et la tentative de suicide du prisonnier juif – n'ont pas de lien évident entre eux. C'est l'idée du miroir devenu danger de mort, qui les rapproche. Que le danger de ne plus se reconnaître soit mortel n'est pas totalement exprimé dans le premier récit, mais bien suggéré par l'étonnant passage qui suit. Les deux prisonniers, qui ne se voient jamais, sont constamment sous surveillance. C'est là leur point commun. Le narrateur ne décrit pas l'effet de ce regard sur lui-même, mais en rapportant la réaction extrême de l'autre prisonnier, il évoque sa propre souffrance et le fait qu'elle peut le conduire à la mort.

Le refus d'une identité fixe

Il est vrai que le refus d'une identité fixe est caractéristique de l'esthétique de Breyten Breytenbach. Ses protagonistes, souvent accompagnés de doubles, déroutent le lecteur non averti. Citons ainsi le premier paragraphe du roman *The True Confessions of an Albino Terrorist* :

The name that you will see under this document is Breyten Breytenbach. That is my name. It's not the only one ; after all, what is a name ? I used to be called Dick ; sometimes I was called Antoine ; some knew me as Hervé ; others as Jan Blom ; at one point I was called Christian Jean-Marc Galaska ; then I was the Professor ; later I was Mr Bird : all these different names with different meanings being the labels attached to different people. Because, Mr Investigator, if there is one thing that has become amply clear to me over the years, it is exactly that there is no one person that can be named and in the process of naming be fixed for all eternity. (TC, p. 13)

Le nom que vous trouverez en bas de ce document est Breyten Breytenbach. C'est mon nom. Ce n'est pas le seul ; après tout, qu'est-ce qu'un nom ? On m'a appelé Dick ; parfois, Antoine ; certains me connaissent sous le nom d'Hervé ; d'autres, comme Jan Blom ; une fois, je me suis appelé Christian Jean-Marc Galaska ; puis j'ai été « le professeur » ; plus tard, j'ai été M. Bird : tous ces différents noms avec

différents sens étaient l'étiquette attachée à différentes personnes. Parce que, monsieur l'Interrogateur, s'il y a une chose qui m'est devenue évidente tout au long des années, c'est bien qu'aucune personne ne peut être nommée ni, étant désignée par un nom, définie pour l'éternité. (CV, p. 11)

Le narrateur autodiégétique⁸ et son interrogateur, Mr Investigator, à qui le récit sera adressé, sont présentés dans cet avant-propos dépourvu de titre. Le narrateur prétend se nommer « Breyten Breytenbach ». Mais la présentation ne va pas sans équivoque. L'identité déclinée est aussitôt démultipliée par la liste des autres noms que se donne le narrateur. Dans cette introduction, le je-narrateur informe le lecteur de l'instabilité du « je », continuellement transformé par le temps. Les noms donnés ici ne sont pas des masques que le sujet aurait portés à différentes périodes de sa vie. Dans l'œuvre de Breyten Breytenbach, le sujet se réserve le droit de devenir autre.

Le refus d'une identité fixe, répandu dans toute la production de l'auteur, peut donner l'impression d'un jeu superficiel. Au contraire, son œuvre est la recherche, toujours renouvelée, d'une identité plus vraie. En témoigne la multiplicité des personnages doubles, comme, par exemple, le terroriste albinos, anti-héros du roman éponyme. À en croire le titre, le lecteur a entre les mains les confessions véridiques d'un terroriste albinos, un protagoniste atypique, au caractère complexe. Arrêté et incarcéré sous le coup d'une des lois de l'*apartheid*, « The Terrorist Act », il est nécessairement un traître, et cette « trahison » à l'égard de la communauté blanche est d'autant plus condamnable aux yeux de ses membres au pouvoir qu'elle est commise par un des siens. Le terroriste albinos est particulièrement dérangeant parce qu'il est à la fois « familier » et « étranger ». Selon la classification que veut imposer le gouvernement, il est impossible d'être *afrikaner* et terroriste. Or, le récit révèle que le protagoniste ne s'identifie pas à « l'homme blanc ». Il est sud-africain et classé comme Blanc, mais ses convictions politiques

8 Nous employons ce terme au sens où Gérard Genette et Philippe Lejeune l'entendent : « L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration 'autodiégétique' dans sa classification des 'voix' du récit, classification qu'il établit à partir des œuvres de fiction » (LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1996, 381 p. ; p. 15-16). Ph. Lejeune fait référence à GENETTE (G.), *Figures III*. Paris : Seuil, coll. Tel quel, 1972, 287 p.

et humaines le placent du côté des Noirs sud-africains, de ceux qui sont opprimés par le régime. Le mot « albinos » peut signifier qu'il porte un masque, qu'il n'est pas véritablement blanc, mais plutôt un « nègre blanc d'Afrique occidentale » (première acception du mot albinos⁹). Derrière le masque blanc se trouve un homme africain : « *a White African* » (TC, p. 340). Cette expression, qui revêt l'allure superficielle d'un oxymore, pose la délicate question de l'africanité et de sa définition (rappelons que le mot *afrikaner* signifie, littéralement, « africain »). Le narrateur suggère qu'il connaît très bien la souffrance des Sud-africains noirs : « *I know what it is like to be black in a white country* » (TC, p. 27).

Le texte prétend être la confession *véridique* de cet homme blanc au cœur noir. L'adjectif « *true* » implique l'existence d'autres versions, fausses ou incomplètes, ce qui est clairement mentionné dans le récit. Le mot « vrai » est employé ailleurs dans le roman en référence aux poèmes écrits en prison, ces confessions « vraies » contrastant avec les confessions écrites sous la contrainte (TC, p. 156). Le roman se distingue donc des confessions forcées et se déclare le résultat de la volonté propre du narrateur. À plusieurs reprises, le texte insiste sur son authenticité, par exemple, « *This is the true story of what happened* » (TC, p. 333). Or, si l'on suit la réflexion de Philippe Lejeune, il faut se souvenir que l'écrivain autobiographe n'est pas quelqu'un qui dit la vérité, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit¹⁰.

L'auteur indique, dans ses « Notes » en annexe, que le texte est la transcription d'un récit oral enregistré sur cassette (TC, p. 337-338)¹¹. Le narrateur évoque l'oralité de son récit en faisant allusion à cet enregistrement : « *Two short little things before the end of this tape* » (TC, p. 45), ou encore, « *there are a few more loops of the spool left for this particular chapter* » (TC, p. 80). Cette technique, employée par la police à des fins destructrices, est récupérée ici par le narrateur, après sa libération, à des fins créatrices : raconter une histoire, aussi horrible soit-

9 Cette définition date de 1665 (*Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 53).

10 Il s'agit ici d'une idée que Ph. Lejeune a exprimée lors d'une intervention à la librairie Caligramme à La Rochelle, en 1998.

11 Ceci a été vérifié auprès de Breytenbach lors d'un entretien en janvier 2000 : le texte est véritablement la transcription de cassettes audio qu'il a enregistrées après sa libération.

elle. Signaler l'origine orale du texte dès la première page du roman vise donc à authentifier le récit et à donner au lecteur le rôle de témoin. Cette insistance sur la véracité du texte n'est pas sans paradoxe, puisque la situation d'énonciation est artificielle : le narrateur s'adresse, ultérieurement, à un interlocuteur imaginaire aux rôles multiples. De plus, le narrateur refuse une identité fixe, ancrée dans une réalité fixe. Puisque le « je » est transformé par le temps, son récit l'est également. Ainsi l'adjectif « *true* » dans le titre souligne, de façon ironique, l'instabilité et la subjectivité de tout discours.

L'(anti-)pacte autobiographique

Malgré l'insistance sur l'instabilité de l'identité, il y a une identification entre le narrateur et l'auteur, Breyten Breytenbach. Cette idée de l'instabilité de toute identité et donc de tout texte, telle qu'elle est exposée dans l'avant-propos, n'empêche pas le caractère autobiographique du roman. *The True Confessions of an Albino Terrorist* peut être appelé la mise en roman de l'expérience d'incarcération de Breyten Breytenbach. Pour évoquer cette œuvre, nous emploierons donc le terme « roman autobiographique », suivant la définition de Philippe Lejeune :

j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer¹².

Si, chez Jean-Jacques Rousseau, le pacte autobiographique figure dès le titre, *Les Confessions*, Breytenbach cherche à l'annuler en ajoutant « *true* ». Chez Rousseau, le pacte ainsi annoncé dans le titre est développé dans le préambule et ensuite confirmé tout au long du texte. Or, le préambule de *The True Confessions of an Albino Terrorist* (« *The name that you will see under this document is Breyten Breytenbach. That is my name. It is not the only one* » TC, p. 13) peut être lu comme un anti-pacte : ici le « contrat d'identité scellé par le nom propre »¹³ est

12 LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

13 *Ibid.*, p. 33.

mis en cause, inscrivant le récit qui suit dans l'espace ambigu du roman autobiographique.

Une parenthèse doit être ouverte ici. *The True Confessions of an Albino Terrorist* est le premier roman que Breytenbach ait écrit en anglais. La première raison de ce choix est donnée dans les « Notes » en annexe du roman : le besoin de raconter son expérience à son épouse, qui ne parle pas l'afrikaans (TC, p. 338). Dans ce cas, pourquoi choisir l'anglais et non pas le français, puisque son épouse parle français ? La réponse semble suggérée par le constat suivant, placé également en annexe :

Still, if what I had to describe is of any documentary value it can only be because I tried, as a White African who has had the privilege to enter into a world known only too well by the majority of South Africans, to paint as *fully as possible* my view of that society as it exists now (TC, p. 339-340).

*Cependant, si ce que j'avais à décrire a une valeur documentaire, c'est uniquement parce que j'ai essayé, en tant qu'Africain blanc qui a eu le privilège d'entrer dans un monde que la majorité des Sud-Africains ne connaît que trop bien, de peindre de la manière la plus complète possible ma vision de cette société-là, telle qu'elle existe aujourd'hui*¹⁴.

Ainsi, en donnant à son texte une valeur documentaire, l'auteur dénonce un système auquel il s'oppose. Le roman naît de la volonté non seulement de décrire la violence, mais également de la combattre. L'anglais touchera un plus vaste public que le français. Le choix de mettre « *that* » en italiques pourrait témoigner du besoin de Breytenbach de prendre ses distances avec la société sud-africaine. Après sa libération, il est de nouveau exilé¹⁵, et sa position vis-à-vis de son pays natal reflètera, comme avant, sa haine du système et son amour pour son pays, jeu de tension entre paradis et enfer. Plusieurs poèmes des années soixante et du début des années soixante-dix montrent le désir de l'exilé de retourner au pays natal, de revoir le paysage de son enfance, et de retrouver un état antérieur de bonheur, qu'il exprime en *afrikaans*. L'Afrique du Sud est comparée à un paradis dans le roman autobiographique, *'n Seisoen in die Paradys*¹⁶, paru en 1976, où Breytenbach

14 Ma traduction, les annexes ne figurant pas dans le roman traduit.

15 Il ne pourra légalement retourner en Afrique du Sud qu'en 1990.

16 LAZARUS (B.B.), *'n Seisoen in die Paradys*, op. cit. ; cf. *A Season in Paradise*, op. cit.. En 1993 paraît *Return to Paradise* (London : Faber & Faber, 1993, xix-224 p.).

raconte le séjour en Afrique du Sud qui lui a coûté sept ans et demi d'incarcération. En 1973, à l'Université du Cap, il dénonce donc en *afrikaans* le système de l'*apartheid*. Compte tenu que la langue *afrikaans* est profondément ancrée dans la culture afrikaner, on comprend qu'il a « osé dire dans sa langue ce que cette langue ne doit pas dire »¹⁷. Ainsi, l'homme considéré à l'époque comme le meilleur poète *afrikaans* dénonce l'*apartheid* dans un discours qui suscite une ovation des auditeurs : cela fait peur au gouvernement. Le pouvoir subversif du Verbe a été souligné par des prisonniers politiques célèbres. Dans l'avant-propos à *The Man Died*¹⁸, Wole Soyinka déclare : « *Books and all forms of writing have always been objects of terror to those who seek to suppress truth* ».

Double entrave

Refus d'écrire dans sa langue maternelle

Après un verdict prononcé en *afrikaans*, B. Breytenbach est enfermé dans une prison où les gardiens parlent l'*afrikaans*, et c'est en *afrikaans* qu'il est interrogé. Le retour à la matrice soi-disant protectrice devient vite infernal. Se retrouver prisonnier de ses propres « frères », des hommes qui parlent sa langue maternelle, plonge Breytenbach dans une confusion identitaire. Le familier devient étrange. La situation de Breytenbach est donc bien plus complexe que celle des prisonniers politiques anglophones, issus d'une tradition « libérale », pour qui il est facile de prendre position face à l'ennemi *afrikaner*¹⁹. Le choix d'écrire *The True Confessions of an Albino Terrorist* en anglais atteste sans doute de la volonté de se distancier de la relation prisonnier-bourreau dont les frontières sont très floues, pour y voir plus clair et pour ensuite pouvoir s'en libérer. L'artificialité du discours, le choix d'énoncer en

17 Expression de Bernard Noël dans BREYTENBACH (B.), *Feu froid*, op. cit., p. 9.

18 SOYINKA (W), *The Man Died*. New York : Harper & Row Publishers, 1972, 317 p.

19 Cf. LEWIN (H.), *Bandiet. Seven Years in a South African Prison*. London : Barrie & Jenkins, 1974, 223 p. (autre édition : Cape Town : David Philip, 1989, 229 p.). *Bandiet* est un roman autobiographique qui raconte l'expérience carcérale de Hugh Lewin, un dissident anti-*apartheid* issu de la tradition libérale anglaise.

anglais ce qui a été vécu en *afrikaans* semble témoigner du besoin vital pour Breytenbach de mettre à distance l'expérience de l'incarcération qu'il a connue dans son pays natal ²⁰.

L'interlocuteur imaginaire

Pour cerner l'identité de l'interlocuteur imaginaire dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*, il faut se rappeler que « la période d'observation » (qui durait d'habitude trois mois) se transforma en un régime cellulaire de plus de deux ans pour le personnage principal de ce roman (ainsi que pour Breytenbach dans la réalité). Pendant cette période, le protagoniste ne vit aucun autre prisonnier et les gardiens ne devaient lui adresser la parole que pour lui donner des ordres (TC, p. 129). Ceci signifie qu'il n'avait de contact « humain » qu'avec ses interrogateurs ; il dépendait de ses bourreaux pour survivre. Le narrateur définit d'emblée la relation avec Mr Investigator comme une relation de victime à bourreau, une relation de domination : « *you could force me to deny whatever I say* » (TC, p. 13). L'objectif de l'interrogateur est d'obtenir des aveux du prisonnier pour pouvoir le définir comme Autre. L'obsession des interrogateurs vise à démontrer la vérité de leurs hypothèses et à classer le prisonnier comme Autre, celui qui menace l'État :

I, after having been successively (unsuccessfully) a French, British and Israeli agent, would end up being accused of working for the CIA (TC, p. 18-19).

Et moi, après avoir été successivement (sans succès) un agent français, britannique et israélien, j'ai fini par être accusé de travailler pour la C.I.A. (CV, p. 17).

20 Breytenbach ne cessa pourtant pas d'écrire et de publier en *afrikaans*. En 1983 paraît *eklips*, un recueil de poésie et en 1987, *Boek (deel een)*, un recueil d'essais (les deux ouvrages sont publiés par Taurus). À partir de 1990, avec la chute de l'*apartheid*, Breytenbach publie abondamment en *afrikaans*. Il publie des recueils de poésie (*Soos die so*. Bramley : Taurus, 1990, 202 p. ; *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Somerset-Wes, Groenkloof : intaka, Hond, 1993, 191 p. ; *Papierblom*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1998, 139 p.), des pièces de théâtre (*Boklied* et *Toneelstuk*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1998, 159 p. et 2001, 106 p.) et une œuvre romanesque (*Woordwerk*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1999, 228 p.).

Later, when in Cape Town, I often had a likewise impression from the prison warders : that looking after me was their way of combating and fighting communism on the frontier (TC, p. 52).

Plus tard, au Cap, j'ai souvent eu une impression semblable devant les gardiens de prison : me surveiller, c'était leur façon de lutter contre le communisme sur la frontière (CV, p. 53).

Double entrave narcissique

Une dépendance mutuelle de nature perverse, proche d'une relation sado-masochiste, naît entre l'interrogateur et son prisonnier. Cette relation est décrite dans une annexe intitulée, « *A Note on the Relationship between Detainee and Interrogator* » :

There is the struggle for domination – to have the other do what you want him to do [...] because the opposing forces are irreconcilable, or because there is the pathological human curiosity for killing, for altering permanently, or just 'to see', or because the dismantlement has revealed a *vis-à-vis*, a brother-I, a mirror-image or only a miserable human-conditioned pile of flesh and faeces which is unbearable and needs to be done away with ; there is thus already the tendency to identify with the other (and the roles can be inverted) and the blind desire to force a solution to and a resolution of the irreducible contradictions – precisely because you cannot accept the (self)-image revealed to you, nor the knowledge that never the twain shall meet (TC, p. 341).

Il y a la lutte pour la domination, c'est à dire forcer l'autre à faire ce que vous voulez qu'il fasse [...] parce que les forces antagonistes sont irréconciliables, ou à cause de la curiosité pathologique de l'homme pour le meurtre, pour l'altération définitive, ou juste « pour voir », ou parce que la déconstruction opérée a révélé un vis-à-vis, un je-frère, une image miroir ou juste un malheureux tas de chair et d'excréments de forme humaine qui est insupportable et doit être éliminé. Ainsi, il y a déjà la tendance à s'identifier à l'autre (et ces rôles peuvent s'inverser) et le désir aveugle d'imposer une solution, une résolution des oppositions irréductibles – précisément parce que vous ne pouvez pas accepter l'image (de vous-même) qui vous est révélée, ni la notion que les deux sont inconciliables²¹.

Voilà qui correspond à ce que Guy Rosolato conçoit comme la troisième incidence de « la double entrave narcissique »²², celle du « pou-

21 Ma traduction.

22 G. Rosolato explique sa traduction de l'expression anglaise « double bind » comme « double entrave » dans une note de bas de page : « J'ai proposé les termes de *double entrave* (plutôt que de double lien, ou double contrainte) pour les raisons suivantes : ils expriment 1° la gêne, le frein, la contrainte ; 2° le lien, même matériel, du terme originel, *bind*, pour l'animal, le prisonnier ; 3° l'évocation de

voir »²³. L'une des caractéristiques de cette relation est la destruction du pouvoir de celui à qui l'on fait subir la « double entrave ». Rosolato définit la relation entre les deux protagonistes ainsi : « La double entrave se présente comme le terme commun, en miroir, entre eux »²⁴. Cette notion apparaît clairement dans la phrase suivante : « *I see you as my dark mirror-brother* » (TC, p. 260). L'idée d'un « circuit fermé »²⁵ est en effet exprimée par le narrateur : « *We seemed to be locked in an embrace of hate and mutual dependence* » (TC, p. 180). La « double entrave » est une relation qui sous-entend « une acceptation mutuelle, même inconsciente »²⁶ des protagonistes. Le protagoniste est conscient qu'il dépend de son interrogateur, mais l'acceptation de la relation lui est imposée par son statut de prisonnier en régime cellulaire. Ainsi, la dimension politique prend le pas sur la dimension privée et empêche le prisonnier de se libérer d'une relation perverse.

Mr Investigator, personnage imaginaire qui rassemble tous les traits des bourreaux que le protagoniste a pu connaître en prison, joue avant tout le rôle de son *alter ego*, comme le laisse entendre l'évolution de son identité dans « Mr Investigator, Mr I » (TC, p. 27). D'une part « Mr Investigator » réduit à « Mr I » représente une coupure, une élisio du nom réduit à sa majuscule. D'autre part, il est évident qu'il s'agit d'un glissement de l'abréviation « Mr I » vers l'homophone « I » (« je »). Jeu de dédoublement où s'opère une identification étroite entre le narrateur et Mr Investigator / Mr I, qui semble servir de témoin partageant son point de vue :

Which is why I turn back to you, Mr Investigator, Mr I, and I talk because you must give me sounds. (TC, p. 27)

C'est pourquoi je me retourne vers vous, monsieur l'Interrogateur, M. I., et je parle parce que vous devez me rendre la parole. (CV, p. 26)

l'indécidable, de l'entre-deux, par l'*entr(ave)* ; 4° le niveau cognitif, avec l'argot « entraver », comprendre, avec son étymologie (interroger) » (« La double entrave », *La Relation d'inconnu, op. cit.*, p. 164-169 ; p. 164).

23 ROSOLATO (G.), « La double entrave », art. cit., p. 168.

24 *Ibid.*, p. 165.

25 *Ibid.*, p. 166.

26 *Ibid.*, p. 165.

Cette identification étroite du protagoniste à son interrogateur prend des dimensions inquiétantes :

I must know (he says). I must sniff out. I must uncover. I must gut. I must reconstitute. I must comprehend. I must prove. That is, I must allow it to reveal itself. The secret secrets. Therefore I must ask. Do you mind that I ask, I ask, I ask ? Don't you know it's necessary ? That it can never be any different ? That it has been like this from the beginning of time – you and I entwined and related, parasite and prey ? Image and mirror-image ? You are my frame and my field and my discipline. I bring for you cookies in a tin – my wife made them with her own two hands. In you I live (TC, p. 56).

Je dois savoir (dit-il). Je dois sentir. Je dois tout découvrir, tout vider. Je dois reconstituer. Je dois comprendre. Je dois prouver. Je dois laisser les choses se révéler d'elles-mêmes. Les secrets secrets. Par conséquent, je dois interroger. Ça ne te fait rien si j'interroge, j'interroge, j'interroge ? Ne sais-tu pas que c'est nécessaire ? Que ça ne peut jamais être différent ? Qu'il en a été ainsi depuis le commencement des temps – toi et moi entrelacés et reliés, le parasite et la proie ? L'image et l'image-miroir ? Tu es mon cadre, mon espace et ma discipline. Je t'ai apporté des gâteaux – ma femme les a faits de ses mains. Je vis en toi. (CV, p. 58-59).

La relation entre le prisonnier politique et son interrogateur le harcelant de questions se transforme en une relation intime perverse. Le prisonnier isolé trouve dans son interrogateur son seul point de repère, son unique contact avec le monde extérieur. Mais ironiquement, le prisonnier sert également de point de repère à l'interrogateur. C'est une relation « de parasite et de proie » dans laquelle les rôles ne sont pas toujours transparents. La question rhétorique : « *Image and mirror-image ?* », est lourde d'implications pour qui connaît la signification de l'absence de miroir en prison.

La description de la relation de proximité étouffante entre le prisonnier et Mr Investigator suggère que la véritable identité de ce dernier est celle d'un interrogateur, identité qui reste quasiment non-dite dans le texte. Un jeu de glissements en avertit le lecteur : « *In any event, I'm trying to describe to you. [sic] Mr Interrogator – sorry, Mr Investigator – that I was in a constant state of jitters* » (TC, p. 101). La forme du texte illustre son contenu : la nervosité du protagoniste poursuivi par la police secrète se traduit par des lapsus (calami *et* linguae) révélateurs. La véritable identité de Mr Investigator est signalée une fois de plus par le choix du mot-valise faisant entendre « terror », « *Investerrogorator* » (TC, p. 214). De même, le glissement « *Mr Investalligator* » (TC, p. 152) signale avec ironie la nature prédatrice de

l'enquêteur. La référence à un alligator rappelle également le surnom du chef d'État sous l'autorité duquel Breytenbach a terminé son incarcération : le « Grand Crocodile », P.W. Botha.

À ce jeu de dédoublement s'ajoute le double sonore « I » / « eye ». C'est grâce à un interlocuteur fictif que le narrateur peut « revoir » l'expérience effrayante de son incarcération. Mais le jeu d'homophonie tel qu'il s'opère dans « *Mr Investigator, if you really are who I think you are, Mr Eye* » (TC, p. 32), n'est pas sans échos menaçants. L'œil rappelle la constante surveillance exercée sur le prisonnier : « *The approaches to the prison and the grounds around it are constantly observed by rotating television eyes* » (TC, p. 133). De plus, l'écho narcissique « I / eye » introduit l'idée du danger mortel de la relation entre le protagoniste et l'homme qui lui sert de miroir. L'espace étroit où l'un enferme l'autre (« *You are my frame* » TCA, p. 56) mènera inéluctablement à l'étouffement de l'un des deux. Ce personnage imaginaire, mais bien vivant dans la psyché du narrateur, ce Mr Investigator, Mr Eye, Mr I, est bien « le double inquiétant qu'il faut éliminer »²⁷.

On a vu de quelle manière Mr Investigator servait de miroir au protagoniste. Le choix de l'appeler « *Mr Eye* » rappelle que l'œil est un miroir et le miroir un œil. Ce que le protagoniste voit reflété dans l'œil de l'autre est sa propre misère, sa propre perte de repères, un reflet épouvantable. Un écho révélateur s'opère dans les passages suivants :

I must know (he says). « I must sniff out. I must uncover. I must gut. I must reconstitute. I must comprehend. I must prove. That is, I must allow it to reveal itself. The secret secrets. Therefore I must ask. Do you mind that I ask, I ask, I ask ? » (TC, p. 56 ; je souligne).

Je dois savoir (dit-il). Je dois sentir. Je dois tout découvrir, tout vider. Je dois reconstituer. Je dois comprendre. Je dois prouver. Je dois laisser les choses se révéler d'elles-mêmes. Les secrets secrets. Par conséquent, je dois interroger. Ça ne te fait rien si j'interroge, j'interroge, j'interroge ? (CV, p. 58 ; je souligne)

The document itself took shape from the obsessive urge I experienced during the first weeks and months of my release to talk talk talk, to tell my story and all the other stories (TC, p. 337, je souligne)

27 LOUVEL (L.), *L'Œil du texte*. Toulouse : PU du Mirail, 1998, 386 p. ; p. 126.

Le document lui-même a pris forme du besoin obsessionnel de parler, parler, parler, besoin que j'ai ressenti dans les semaines et les mois suivant ma libération; besoin de raconter mon histoire et toutes les autres ²⁸.

Le deuxième passage se trouve dans les notes expliquant l'origine du roman, en annexe ; le premier reproduit le discours de l'interrogateur dans le roman. La libération du protagoniste ne s'achève pas lorsqu'il quitte la prison. Il doit gagner sa propre libération et cela grâce au Verbe. La reconstitution verbale – la représentation, la répétition – de sa situation de prisonnier interrogé rappelle Écho, la nymphe amoureuse de Narcisse, condamnée à répéter les mêmes sons. Mais s'agit-il ici de la répétition du même ? Les images spéculaires étudiées ci-dessus ne sont jamais fidèles au sujet reflété. De la même façon, la reconstitution verbale de l'expérience carcérale ne peut être qu'une transposition de l'expérience originale. Dans les « notes » en annexe, Breytenbach insiste sur les couches d'écriture et de ratures qui ont donné lieu au manuscrit final : « *My wife typed the pages. I used her transcripts as 'rough copy'. These I would blacken, add to, delete from, change about – and she would retype a clean version for me to go over again if needed* » (TC, p. 338). On ne peut que donner raison à Guillaume Cingal quand il définit *The True Confessions of an Albino Terrorist* comme un palimpseste, dans la mesure où « le palimpseste est un procédé littéraire qui crée l'illusion de dire et redire la même chose tout en la transformant lentement. » ²⁹ Cette transformation semble être la condition *sine qua non* d'une véritable libération.

L'écho narcissique « *I / eye* » suggère que le processus qui consiste à re-crée la situation du prisonnier n'est pas seulement douloureux, mais que cette contemplation de soi dans le miroir, cette confrontation avec le double inquiétant, fait courir au narrateur, comme à Narcisse, le risque de se noyer dans le miroir. Malgré ce danger, on constate le caractère incontournable de la parole, car c'est seulement grâce au Verbe que le sujet peut, comme le dit Lilianne Louvel, « tuer le double qui menace son intégrité de division » ³⁰, et ainsi tenter de se libérer.

28 Ma traduction.

29 CINGAL (G), « 'In an attempt to erase' : Breyten Breytenbach's Prison Writing and the Need to Re-Cover », *Commonwealth Essays and Studies*, (Dijon), vol. 25, n°1, décembre 2002, p. 70 (je traduis).

30 LOUVEL (L.), *L'Œil du texte*, op. cit., p. 128.



Elisabeth SNYMAN

University of Johannesburg

L'AUTOBIOGRAPHIE, L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE ET LA DÉTRESSE DU SUJET SUD-AFRICAIN

La présente étude se propose d'ouvrir, au sein de la réflexion actuelle sur les créations transculturelles dans les littératures africaines post-coloniales, une enclave pour quelques autobiographies sud-africaines, rédigées pendant et immédiatement après l'époque de l'*apartheid*. Bien que les phénomènes d'intertextualité culturelle et d'hybridation, ainsi que celui de l'exil, jouent un rôle incontournable dans cette production sud-africaine, notre propos est plutôt de découvrir si la motivation profonde de cette écriture et sa réalisation vont à l'encontre de la conception de l'autobiographie que les structuralistes et les poststructuralistes de l'Occident nous ont léguée. Notre étude tentera de répondre à Jane Watts qui, dans une comparaison entre l'écriture autobiographique africaine et celle de l'Occident, suggère que, pour l'auteur africain, l'introspection de la littérature occidentale est un luxe ¹. Pour ce faire, nous examinerons les œuvres autobiographiques de trois auteurs sud-africains en ayant en arrière-fond la notion d'illusion référentielle et la thèse antimimétique, élaborées par des penseurs comme Roland Barthes et Jacques Derrida. Nous prendrons également en considération la conception de l'identité qui sous-tend celle de la mimésis dans ces théories sur le genre de l'autobiographie, pour voir comment et dans quelle mesure l'illusion référentielle s'articule avec celle de l'identité.

1 WATTS (J.), *Black Writers from South Africa*. New York : St. Martin's Press, 1989, 550 p. ; p. 110.

L'écriture de soi

L'autobiographie n'est pas du tout un phénomène universel, mais au contraire un produit de la civilisation occidentale du XVIII^e siècle, affirme George Gusdorf, un des premiers auteurs à faire une étude approfondie du genre. Selon ce critique, cette forme d'écriture de soi fait son apparition à un moment historique qui voit la naissance de la conscience de soi comme individu singulier, unique, dont l'histoire personnelle est conçue comme étant différente de celle des autres : d'où la préoccupation de la sauvegarder contre l'oubli par l'écriture. Dans « Conditions et limites de l'autobiographie »², publié en 1956, Gusdorf fait un bref survol de l'histoire de l'Occident depuis le début de l'ère chrétienne, pour tracer les grandes lignes selon lesquelles cette conscience s'est développée et pour indiquer l'ancrage culturel de l'autobiographie. Nous signalons en passant que cette ontologie particulière du XVIII^e siècle, qui selon Gusdorf caractérise le genre, apparaît clairement dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

Le débat autour de la représentation textuelle de la réalité est lancé au début du XX^e siècle (à son insu) par Ferdinand de Saussure quand il formule sa célèbre définition du signe linguistique. À partir des années soixante-dix, en ce qui concerne le genre de l'autobiographie, la problématique centrale s'avère être celle de la mimésis : le texte autobiographique, comme énoncé sémiologique, peut-il renvoyer d'une façon fiable à son signifié : la vie et la personne de l'autobiographe ?

Philippe Lejeune se présente volontiers comme le premier chercheur à avoir donné « une description théorique du genre et des formes qu'il utilise »³. Sa définition de l'autobiographie comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence,

2 James Olney nous signale que cet article de Gusdorf : « Conditions et limites de l'autobiographie », a été publié pour la première fois dans : REICHENKRON (G.), HAASE (E.), eds., *Formen der Selbstdarstellung : Analekten zu einer Geschichte der literarischen Selbstportraits*. Berlin : Duncker & Humblot, 1956, 496 p. ; p. 105-123. N'ayant pas pu nous procurer une copie du texte publié en 1956, nous sommes obligée pour cette information de nous référer à la traduction anglaise de l'article : « Conditions and limits of Autobiography », publiée dans OLNEY (J.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey : Princeton UP, 1980, 360 p. ; p. 28-48.

3 LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, 357 p. ; p. 7.

lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴, est devenue une base théorique obligatoire pour toute étude du genre. Cette formule sert de point de départ à une étude des règles du genre, étude qui s'apparente à la narratologie structuraliste de Gérard Genette⁵ élaborée à la même époque. Examinant l'aspect référentiel du genre, Lejeune souligne que l'autobiographie atteindrait difficilement la vérité objective d'une représentation exacte d'une vie « telle qu'elle a été », à cause de la nature subjective de son discours. Nonobstant, cette définition de l'autobiographie véhicule la même conception du rapport entre sujet et langage que *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau au XVIII^e siècle : le texte autobiographique, capable de mimer la réalité d'une vie, peut représenter son auteur.

Néanmoins, la contestation poststructuraliste des capacités référentielles du texte autobiographique ne va pas tarder à se manifester. Il faut préciser que la même année qui a vu la publication du *Pacte autobiographique* de Lejeune (1975), voit également la publication de *Roland Barthes par Roland Barthes*⁶. Neuf ans auparavant, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », Barthes avait déjà opéré une sorte de « scission » entre le personnage (en l'occurrence le narrateur du texte autobiographique) et le référent (en l'occurrence l'autobiographe), quand il a observé que « l'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent [...] de définir le personnage non comme un "être" mais comme un "participant" »⁷. Plus loin dans le même article, Barthes formule le noyau de son esthétique antimimétique, élaborée à propos du roman réaliste, quand il ajoute que « la fonction du récit n'est pas de "représenter" » et que

le récit ne fait pas voir, il n'imité pas. La passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien) [...] : ce qui se passe dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre

4 LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

5 Cf. GENETTE (G.), *Figures III*. Paris : Seuil, coll. Tel quel, 1972, 287 p.

6 BARTHES (R.), *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975, 159 p.

7 BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, p. 16.

rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée⁸.

Selon Barthes, tout ce que le texte évoque n'est qu'un effet du langage. Nous allons voir par la suite que l'autobiographie sud-africaine repose sur une conception bien plus conventionnelle du lien entre texte et réalité.

Ce n'est donc pas surprenant que l'épigraphe de *Roland Barthes par Roland Barthes* annonce que « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » pour se référer ensuite à une notion barthienne déjà bien établie : « Ne sais-je pas que dans le champ du sujet il n'y a pas de référent ? »⁹. Une autobiographie sans référent extratextuel ne peut être qu'une anti-autobiographie. L'idée-clé de la pensée de Roland Barthes, notamment que la référence est une illusion, coïncide manifestement dans ce texte avec la notion de l'imaginaire (dans le sens lacanien) considéré comme un leurre.

L'aspect suspect de l'imaginaire est abordé dans les premiers paragraphes de *Roland Barthes par Roland Barthes*. En commentant ses photos de jeunesse, Barthes constate un sentiment d'aliénation : ces photos représentent un « moi » et sa famille, mais ne peuvent pas « être » lui ni eux. Si l'imagerie photographique pointe vers une « fissure », l'image langagière témoigne du désir du sujet de créer une ressemblance textuelle, dont on sait qu'elle ne sera jamais possible : « Dans son degré plein, l'Imaginaire s'éprouve ainsi : tout ce que j'ai envie d'écrire de moi et qu'il me gêne finalement d'écrire »¹⁰. (Barthes préfère écrire « imaginaire » ici avec une majuscule). Ceci permet à l'auteur d'enchaîner sur une explication de sa conception du rôle de l'imaginaire dans le texte autobiographique :

Car l'imaginaire, matière fatale du roman et du labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière)¹¹.

8 BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 26-27.

9 BARTHES (R.), *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.* p. 60.

10 *Ibid.*, p. 110.

11 *Ibid.*, p. 123.

Que le lecteur soit averti : l'imaginaire, employé ici surtout dans son sens de « fiction », de « produit de l'imagination », est inévitablement le produit de l'écriture d'un « soi » dont les images ne sont que des masques et ne renvoient à personne. D'où la conclusion suivante de Roland Barthes : « La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque »¹².

Les recherches de Jacques Derrida impliquent une « fissure » encore plus radicale entre le signe (l'autobiographie) et son référent (la vie et la personne de l'autobiographe). La première partie de *De la grammatologie* est consacrée non seulement à une révision de la primauté accordée par Saussure à la parole sur l'écriture, mais aussi à une déconstruction de la définition du signe linguistique de Saussure. Selon Derrida, la signification d'un mot n'est jamais fixe, mais est toujours différée, le signifiant se référant toujours à d'autres signifiants, au lieu de se combiner simplement à un seul signifié. Et Derrida d'ajouter : « dès que le signe apparaît [...], il n'y a aucune chance de rencontrer quelque part la pureté de la "réalité", de "l'unicité", de la "singularité" »¹³.

Lors d'une conférence à l'université de Virginie en 1976, Derrida démontre également combien le rapport entre la vie d'un autobiographe et son autobiographie peut être complexe. Cette réflexion, publiée en 1984 sous le titre *Otobiographies : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*¹⁴, conteste et déconstruit le lien que l'on établit spontanément entre une personne et un nom propre, ce qui implique une mise en question de la définition de Philippe Lejeune, selon laquelle le nom propre de l'autobiographe devient la signature du texte, attestant l'identification entre auteur et personnage textuel.

Les œuvres de Barthes et de Derrida sont exemplaires de tout un courant de pensée qui non seulement rend problématique le lien entre écriture et réalité, mais qui réfute aussi la conception humaniste du sujet comme source de la signification du discours. Au contraire, le sujet post-moderniste est « décentré ». Ce concept implique plusieurs choses :

12 BARTHES (R.), *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit. p. 124

13 Voir DERRIDA (J.), *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, 445 p. ; p. 139.

14 DERRIDA (J.), *Otobiographies : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984, 118 p.

d'abord, que le sujet n'est plus le centre fixe, extratextuel, sur lequel s'appuie la signification du texte, étant donné que les possibilités référentielles du langage sont mises en doute. Ensuite, que le sujet a perdu son centre dans le sens que ses capacités rationnelles ne sont plus privilégiées comme elles l'étaient, par exemple, au XVIII^e siècle. En outre, elle implique que le sujet lui-même ne se conçoit plus comme uni, parce qu'il est soumis à des discours et à des codes qui le dépassent et qui le déterminent. Sa conscience, menacée par les pulsions de son inconscient, n'a plus de pouvoir absolu sur sa conduite. Dépourvu ainsi d'une conscience présente à elle-même, il est finalement aussi soumis au jeu de la « différance » : son être est conçu comme étant fragmenté, dispersé et soumis à la contingence. Il importe maintenant de savoir si un tel sujet peut encore se saisir d'une façon fiable et cohérente dans un acte autobiographique, ou si le genre est devenu obsolète, son référent principal n'existant plus comme il existait à l'origine du genre, au XVIII^e siècle.

Le titre d'un colloque qui s'est tenu à Nanterre (1996) : *L'autobiographie en procès*, suggère toute la problématique qui entoure l'existence de cette forme d'écriture à cette époque. Et Jacques Lecarme d'observer l'aspect paradoxal de ce phénomène : « On consomme peut-être beaucoup d'autobiographies, mais on ne s'en vante guère »¹⁵. Ayant cherché en vain une idéologie autobiographique, il conclut : « l'idéologie dominante, multiforme et agressive, m'a paru être l'hostilité à l'autobiographie ». Trois siècles après Pascal, le « moi » est redevenu haïssable... en Occident. Que faire et que dire quand le « moi » noir est socialement et politiquement haïssable et que l'on veut le réhabiliter par l'écriture ?

Des autobiographies sud-africaines

Les trois écrivains sud-africains dont nous allons étudier les œuvres autobiographiques semblent avoir choisi justement ce genre pour s'exprimer et pour répondre d'une façon personnelle à une problématique politique produite par le colonialisme, notamment l'*apartheid*. Ces

15 Voir LECARME (J.), « L'hydre anti-autobiographique », dans LEJEUNE (Ph.), éd., *L'autobiographie en procès*. Paris : Université Paris X, 1997, 225 p. ; p. 19.

œuvres constituent une variante intéressante par rapport à la littérature dite « néropolitaine » : leur contexte d'émergence et de référence n'est pas « postcolonial », puisqu'il il faudra encore attendre 1994 pour que l'Afrique du Sud devienne une démocratie. Ces auteurs font cependant partie d'une société multiculturelle dont les institutions sont fondées sur les modèles hérités de l'Occident. Dans le cas d'Ellen Kuzwayo et de Sindiwe Magona, dont nous allons étudier les autobiographies plus loin, leur éducation occidentale jette les bases d'une création transculturelle, sans qu'elles éprouvent le besoin préalable de s'exiler de leur pays d'origine pour produire ces textes. Comme métis, l'écrivain Chris van Wyk est un produit de la rencontre des races qui date des débuts de la colonisation de l'Afrique du Sud et que le système de l'*apartheid* s'efforce d'arrêter et de supprimer par sa législation. La condition de ces trois auteurs, qui est celle d'être des opprimés dans leur propre pays, les amène à partager les objectifs de leurs confrères néropolitains, notamment celui de prendre la parole, dans leur autobiographie, pour ceux qui n'ont pas droit à la parole, et celui d'explorer les notions d'identité et de conscience individuelles et collectives.

Il faut également signaler que l'écriture de soi des deux écrivaines noires de l'Afrique du Sud, comme nous espérons le démontrer plus loin, rejoint, dans son intention et ses procédés, celle d'autres autobiographes africains. Hans-Jürgen Lüsebrink, explorant le rôle du « genre autobiographique [...] au sein des littératures africaines », indique que les autobiographies des écrivains francophones comme Birago Diop et Amadou Hampâté Bâ

retracent [...] l'expérience des auteurs au sein de la société coloniale, ses formes de domination politique et d'hégémonie culturelle, et leur accession à la culture de l'écriture et de l'imprimé à travers l'acculturation coloniale ¹⁶.

Lüsebrink continue en soulignant que ces « deux autobiographies majeures [...] correspondent largement à la définition classique proposée par Philippe Lejeune », bien que les deux auteurs choisissent le terme de « Mémoires » pour désigner leur écriture. Lüsebrink y voit une

16 LÜSEBRINK (H.-J.), « Dynamiques de l'autobiographie. De l'ancrage anthropologique aux horizons interculturels », dans DION (R.), FORTIER (F.) ET HAGHEBAERT (E.), eds., *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec : Nota Bene, Cahiers du CRELIQ, 2001, 364 p. ; p. 108. Les références ultérieures à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

tentative de « mettre l'accent sur l'inscription de leur (auto)biographie dans le mouvement de l'histoire dont ils se veulent en même temps témoins et participants actifs ». Cependant, ces deux textes africains s'écartent indéniablement de la définition de Philippe Lejeune en consacrant « une part importante non pas à la vie de l'auteur, mais à celle de la famille, au sens très large du terme, incluant la mémoire des ancêtres, le réseau de sociabilité clanique » (p. 108), voire toute la lignée. Lüsebrink indique que la tradition orale transforme le genre occidental pour ancrer « l'histoire *individuelle* (retracée par le récit autobiographique) dans l'histoire *collective* » d'une façon très différente « des conceptions européennes » (p. 111). Selon lui, ces autobiographies africaines sont « plus habitées par un regard d'extériorité que par une volonté d'introspection » (p. 112).

Pour ce qui est l'Afrique du Sud en particulier, il existe un corpus considérable d'autobiographies produites sous l'*apartheid*, mais la conception de l'identité et de la référence qu'il véhicule n'est pas en accord avec celle des théoriciens français de la même époque. Jane Watts¹⁷ observe que l'auteur noir sous l'*apartheid* réclame une identité dont il a été aliéné par ceux qui sont au pouvoir, pour enfin la reconstruire. Les autobiographes noirs, eux aussi, démantèlent l'individualisme légué par la culture occidentale dans leurs autobiographies, mais ils le font dans le but d'établir la solidarité humaine. Watts en conclut que l'autobiographie sud-africaine remplit trois objectifs : « la recherche de l'identité de l'auteur et son peuple, l'évolution de la conscience de soi et l'effort de trouver un sens à leur vie et leur condition »¹⁸. Dans une société divisée et aussi déraisonnable que l'univers kafkaïen, l'autobiographie exprime la volonté de se révolter contre ces maux en les dévoilant : elle ne pourra pas créer un univers littéraire lui aussi fragmenté (*ibid.*). Ces observations nous semblent particulièrement pertinentes pour l'analyse des autobiographies des deux écrivaines noires déjà mentionnées, Ellen Kuzwayo et Sindiwe Magona, ainsi que celle de Chris van Wyk.

17 WATTS (J.), *Black Writers from South Africa*, op. cit., p. 107.

18 *Ibid.*, p. 108 (ma traduction).

Call Me Woman

Le titre de l'autobiographie d'Ellen Kuzwayo, *Call Me Woman*¹⁹, annonce l'intention de rendre hommage à toutes les femmes noires qui ont contribué à améliorer les conditions de vie de la population noire en Afrique du Sud. Le texte se divise en trois sections, dont seule la deuxième retrace chronologiquement la vie de l'auteure. La première partie de cette autobiographie débute avec une lettre rédigée en prison par une femme noire, placée en détention pour ses activités politiques contre le gouvernement blanc. Le cas de cette prisonnière sert d'introduction à une évocation des problèmes sociaux créés par la politique de l'*apartheid* et de ses crimes les plus choquants contre la population noire. Cette section prépare le terrain pour l'histoire de la vie d'Ellen Kuzwayo qui ne raconte pas son passé pour souligner ses propres qualités personnelles, mais pour fournir un exemple d'une existence semblable à beaucoup d'autres.

Quand Ellen Kuzwayo commence à retracer les phases de sa vie selon les conventions de l'autobiographie, les éléments habituels (comme le portrait des parents, l'enfance, l'éducation scolaire et la vie professionnelle) lui donnent à chaque fois l'occasion d'attirer l'attention du lecteur sur un problème spécifique de l'existence de la population noire en général. Ainsi l'évocation de la ferme dans laquelle elle a grandi sert-elle également à condamner l'expropriation des terres appartenant aux Noirs. Quand elle relate sa formation scolaire, elle insiste sur la qualité déplorable de l'éducation fournie aux enfants noirs par le gouvernement blanc depuis 1953. Comme les autobiographies des auteurs francophones décrites par Lüsebrink, celle de Kuzwayo s'apparente au genre des mémoires pour répertorier soigneusement les événements historiques auxquels elle participe et dont elle est témoin. Néanmoins, elle se distingue de ses homologues francophones par le fait qu'elle est femme et qu'elle parle surtout pour la femme. À un moment où les autorités sud-africaines n'écoutent guère la femme noire, Ellen Kuzwayo rédige *Call Me Woman* pour prendre la parole au nom de celles à qui l'on n'a jamais accordé la parole au niveau national, tout en soulignant la dignité de la femme noire dans la souffrance. Cette écriture donne aussi un

19 KUZWAYO (E.), *Call Me Woman*. Preface by Nadine Gordimer. Foreword by Bessie Head. Johannesburg : Ravan Press, 1985, xxi-266 p.

exemple de la recherche de l'identité observée par Jane Watts, de par le fait qu'elle s'efforce de donner à la femme africaine une identité positive dans une société où elle est considérée comme inférieure par les autorités, et où elle risque de faire sienne une conscience négative d'elle-même.

Si « l'histoire de sa personnalité » n'est pas au centre de son autobiographie, les capacités référentielles du langage ne préoccupent Ellen Kuzwayo pas non plus. Le seul fait de se servir de l'écriture de soi comme témoignage, comme instrument dans la lutte politique, confirme l'acceptation sous-jacente du principe de la mimésis : d'une part, l'écriture autobiographique représenterait nécessairement une forme de réhabilitation de la vérité, et d'autre part, elle répertorierait, en les inscrivant dans le texte, les noms de toutes celles qui ont contribué à améliorer la condition des Noirs. Le texte devient un monument pour celles qui ont dédié leur vie à la cause noire. Ainsi ce livre, publié en 1985, neuf ans avant le démantèlement final de l'*apartheid*, lance-t-il, de par sa mimésis de la réalité sud-africaine, un défi aux autorités.

To my Children's Children

Vingt-neuf ans plus jeune qu'Ellen Kuzwayo, Sindiwe Magona, née en 1943, rédige une autobiographie en deux volumes, qui, contrairement à celle de Kuzwayo, est davantage centrée sur son existence personnelle. Néanmoins, la préface de *To my Children's Children*²⁰ indique que cette écriture de soi dépasse les limites de l'existence personnelle quand Magona invoque la tradition orale africaine pour justifier l'acte de narrer son passé. Elle s'y présente comme une grand-mère *xhosa* qui raconte l'histoire de sa vie à son arrière petite-fille pour lui transmettre un sens de l'identité : « Comment sauras-tu qui tu es si je ne te raconte pas, ou ne peux pas te raconter, l'histoire de ton passé ? »²¹. Le premier chapitre décrit les premières années de sa vie, passées paisiblement à la campagne au milieu d'un clan qui se compose de la famille étendue,

20 MAGONA (S.), *To my Children's Children*. Cape Town : David Philip ; New York : Interlink, 1990, 176 p. En abrégé : *TCC*. C'est toujours moi qui traduis.

21 « *How will you know who you are if I do not or cannot tell you the story of your past ?* » (*TCC*, Préface, s.p.).

au sein de laquelle tout enfant se sent aimé et sécurisé. Magona évoque spécifiquement les contes et les chants qui punctuaient cette existence presque idyllique et qui faisaient partie de la formation culturelle de l'enfant.

Quand la narratrice a cinq ans, la famille, cette fois-ci nucléaire, quitte la campagne pour s'installer dans un des bidonvilles du Cap. Le ton du récit, du « chant » de Magona, change radicalement pour évoquer la confrontation brutale de la famille aux réalités de l'*apartheid*. L'œuvre continue pour développer tous les *topoi* du genre de l'autobiographie selon la définition de Lejeune, mais leur particularité réside dans l'omniprésence de l'*apartheid* qui rend chaque étape difficile à franchir. Sindiwe Magona exploite chaque phase de sa vie remémorée non pas pour souligner sa propre singularité, mais pour expliquer les effets néfastes des lois du régime blanc sur l'existence de toute la population noire. Ce premier volume se termine sur une image de Magona qui, à l'âge de vingt-trois ans, abandonnée par son mari, se trouve seule avec trois enfants. Néanmoins le message final doit inspirer du courage à l'interlocuteur, l'arrière petite-fille : « À ce moment-là j'ai compris également que je faisais partie du courant de la vie – le flot continu de ceux qui sont toujours en vie, et des esprits, nos ancêtres. Je savais que je ne serais jamais seule. Sache, toi aussi, enfant de mon enfant... tu n'es pas seule »²². La conscience de faire partie de toute une lignée, de toute une communauté solidaire dans la souffrance, caractérise la construction de l'identité et la représentation de la réalité chez Magona. Ainsi l'écriture de soi de cette auteure rejoint-elle la visée collective de l'autobiographie de l'Afrique de l'Ouest, observée par Lüsebrink.

Le deuxième tome, intitulé *Forced to grow*²³, qui retrace les efforts tenaces et courageux de Sindiwe Magona pour surmonter tout ce qui entrave son développement personnel, contient une analyse pertinente du problème de l'identité en Afrique du Sud sous l'*apartheid*. Pour Magona, ce qui est tragique dans ce pays, ce sont les idées préconçues que les groupes ont les uns des autres. « Nous connaissons si bien les

22 « *By now I understood also that I was part of the stream of life – a continuous flow of those who are still alive, and the spirits, our ancestors. I knew I would never be alone. Know this too, child of my child... you are not alone* » (TCC : p. 183).

23 MAGONA (S.), *Forced to grow*. Cape Town : David Philip ; New York : Interlink, 1992, 232 p. En abrégé : FG.

groupes que les individus se perdent complètement dans ces groupes. Sans visages »²⁴. Confrontée à cette négation totale de l'individualité de chaque être, Magona revendique l'unicité de chaque membre de la société indigène de l'Afrique du Sud :

plus de vingt millions d'âmes : chacune unique, chacune ayant vécu un nombre incalculable d'expériences, dont certaines ne sont même pas accessibles à la conscience individuelle ; chacune une expression singulière de l'amour de Dieu – oui, même l'Africain²⁵.

Peut-on encore parler de l'illusion référentielle dans le cas de Magona et de Kuzwayo, où l'écriture autobiographique doit parler à la place de celles qui n'ont pas le droit à la parole et où elle se sent appelée à formuler une identité individuelle jusque-là obscurcie par l'image stéréotypée du groupe ? De surcroît, on ne peut pas nier la force de ces autobiographies comme actes de langage : elles ont témoigné contre un système qui a fini par s'écrouler sous le poids des faits.

Shirley Goodness & Mercy

L'autobiographie intitulée *Shirley Goodness & Mercy*²⁶, de l'auteur métis Chris van Wyk, publiée en 2004, se distingue de celles de Kuzwayo et Magona pour trois raisons : d'abord par la qualité littéraire du texte, ensuite par le fait que Van Wyk n'est ni noir ni blanc et que, de son propre aveu, cette appartenance au groupe des « métis » qualifie son écriture, et enfin par le fait que le livre est publié après la disparition du régime de l'*apartheid*. C'est la seule autobiographie du corpus qui célèbre la libération dans le texte. Si les autobiographies de Kuzwayo et de Magona devaient évoquer les maux de l'*apartheid* et convaincre leurs lecteurs de changer la société, celle de van Wyk a une raison d'être légèrement différente.

24 « *We know so much of groups that individuals in those groups are completely lost to us. Faceless* » (FG, p. 130).

25 « [...] *over twenty million souls : each unique ; each having undergone countless experiences, some of which may not even be accessible to the individual's memory ; each a singular expression of the love of God – yes even the African* » (FG, p. 130).

26 VAN WYK (C.), *Shirley, Goodness & Mercy. A childhood memoir*. Johannesburg : Picador Africa, 2005, 333 p. En abrégé : SGM.

Le récit de Van Wyk relate l'histoire de sa vie entre 1961 et 1994, dates qui correspondent exactement à l'époque comprise entre la révolte de Sharpeville et l'avènement de la nouvelle Afrique du Sud. Dans l'incipit, Van Wyk observe :

Nous habitons Newclare, à Johannesburg. Nous sommes en 1961 et j'ai quatre ans. Il y a des drames qui prennent place dans le pays et qui font apparaître des visages noirs à la une des journaux chaque jour. Le massacre de Sharpeville, le bannissement de l'ANC et du PAC. Le début de longues peines de prison pour beaucoup de gens. Mais moi je n'en sais rien ²⁷.

Van Wyk, qui n'a que quatre ans, est trop jeune pour en savoir quelque chose. Néanmoins le chapitre suivant présente au lecteur le père de l'auteur, qui en sait tout, mais ne dit rien :

Il n'a rien à me raconter de la politique des années cinquante. Pas un mot. Pas une seule fois je l'entends dire le mot « Mandela » à haute voix, ni « ANC » ni « Campagne de désobéissance » ni « Robben Island » ni « Procès de crime de trahison ». C'est comme s'il avait traversé l'histoire entière les yeux bandés et sourd. Ses amis ne sont pas différents, pas du tout. Quand ils se rencontrent pour prendre un verre, ils se plaignent de l'homme blanc et du peu réalisé, mais c'est tout ²⁸.

Le narrateur, racontant son enfance par rétrospection, commence par faire allusion, par ci et par là, à l'*apartheid*, mais au fur à mesure qu'il évoque les années aux cours desquelles Chris grandit et devient de plus en plus conscient lui-même des réalités politiques, la haine et l'amertume éclatent ouvertement. C'est à ce moment-là qu'il devient clair que la motivation profonde de cette autobiographie est de corriger le silence des métis sur l'*apartheid* et de dévoiler avec une colère virulente les effets de ce système. Chez Van Wyk, l'acte d'écrire coïncide avec l'apogée de la lutte contre l'*apartheid* :

27 « *We are living in Newclare, Johannesburg. It's 1961 and I am four years old. There are dramas unfolding in the country, which are putting black faces on the front pages of newspapers on a daily basis. The Sharpeville massacre, the banning of the ANC and the PAC. The beginning of long prison terms for many. But I know nothing of this* » (SGM, p. 1).

28 « *he has nothing to tell me about the politics of the fifties. Not a word. Not once do I hear him say the word "Mandela" out loud, or "ANC" or "Defiance Campaign" or "Robben Island" or "Treason Trial". It's as if he has passed through an entire history blindfolded or deaf. His friends are no different. When they get together for a drink they complain about the white man and how he underplays. But that's it* » (SGM, p. 15).

Je suis de la génération des poètes de 1976. Dès 1961 l'écriture n'a pas entièrement disparu, mais s'est certainement tarie. Puis 1976 est arrivé. Et avec le feu et le sang dans les rues de Soweto, l'encre commence à couler aussi. Tout d'un coup il y a des écrivains partout. Et parmi eux un nommé Chris van Wyk, qui apprend, qui lutte, qui fait tout simplement partie de la foule ²⁹.

L'écriture et la réalité sont étroitement liées, et en même temps Van Wyk ne prétend à aucune unicité puisqu'il est solidaire de tous les autres auteurs ayant le même but que lui.

En dépit de ce lien étroit avec la réalité politique, il est clair que le texte de Van Wyk, au lieu de prétendre mimer la réalité extratextuelle, la transforme selon certaines conventions littéraires, transformation qui pourrait en partie donner raison à la thèse antimimétique de Roland Barthes. Le narrateur présente souvent les souvenirs de l'enfance sous forme de courtes scènes dialoguées, racontées au présent. Quand il arrive à la narration de tel ou tel moment de l'enfance particulièrement émouvant, il arrête le discours pour signaler qu'il ne peut pas raconter l'événement en question : il préfère verbaliser ses sentiments les plus profonds dans un poème. Ce médium gagne en pouvoir évocateur et en intensité par la valeur personnelle que Van Wyk accorde à la poésie dans son autobiographie ³⁰. Il ne s'agit plus de représenter la réalité par un reportage historiquement vérifiable, mais d'exprimer les blessures les plus profondes causées par un système injuste et les sentiments de révolte collectifs. C'est surtout l'emploi des scènes dialoguées basées sur la vie individuelle qui rend la « substance » de cette autobiographie très « romanesque » (pour se référer encore une fois à Roland Barthes), mais cette fois-ci il y a quelqu'un « derrière » : Chris van Wyk et toute la communauté métisse.

29 « I AM OF THE 1976 GENERATION OF POETS [...]. From 1961 the writing had not quite died but had certainly dried up. Then comes 1976. And with the fire and the blood in the streets of Soweto, the ink begins to flow too. Suddenly there are writers everywhere you look. And among them is one Chris Van Wyk, learning, struggling, just a part of the crowd » (SGM, p. 242).

30 Il faut signaler que Van Wyk est en premier lieu connu comme poète et que ses poèmes ont été publiés dans plusieurs pays.

Pouvoirs de l'écriture de soi

Si l'autobiographie sud-africaine donne tort à la théorie de l'illusion référentielle, elle ne représente pas non plus, selon l'expression de Marguerite Duras, un « bête retour au sujet »³¹, c'est-à-dire au sujet humaniste qui existerait dans toute sa plénitude en dehors du texte. Pour ces auteurs, le langage ne redevient pas un médium transparent, capable d'opérer une transition sans heurts entre la réalité et sa représentation textuelle. Les œuvres de Kuzwayo et de Magona témoignent d'un effort d'adapter les codes d'expression de soi de l'Occident pour promouvoir leur cause : elles racontent leur vie selon les conventions de l'autobiographie occidentale pour convaincre ceux qui ne sont pas de leur culture, de reconnaître leur identité. Mais quand Magona adopte le personnage de la grand-mère *xhosa*, elle insère le récit de sa vie dans le cadre de la tradition orale et réclame une certaine autorité et une réputation de sagesse qui font appel aux codes de la tradition narrative africaine³².

Ces autobiographies issues de l'*apartheid* nous ramènent à un des rôles traditionnels du genre, celui de répertorier un témoignage individuel dont on accepte qu'il soit en principe historiquement vérifiable. Les confessions de Saint Augustin et de Jean-Jacques Rousseau ont déjà rempli cette fonction dans l'esprit de leurs auteurs et de leurs lecteurs. La raison d'être de ces ouvrages repose fortement sur la croyance en un lien dynamique entre texte et réalité, que ce soit la possibilité de représenter la réalité par le langage, ou celle d'influencer les opinions des autres par le pouvoir médiateur du langage.

La comparaison entre les théories élaborées en Occident à propos de l'autobiographie et ces trois réalisations du genre en Afrique du Sud a révélé des conceptions divergentes sur la connexion entre texte et réalité. Néanmoins, considérer la mise en question des capacités référentielles de l'autobiographie comme un luxe que le premier monde, où les droits de l'homme sont respectés, peut se permettre, n'est pas pour

31 Cité dans ARMEL (A.), *Marguerite Duras et l'autobiographie*. [Bordeaux] : Le Castor astral, 1990, 172 p. ; p. 159-160.

32 Voir GQOLA (P. D.), « Forced to think. Innovation and womanist traditions in Sindiwe Magona's wor(l)ds » dans KOYANA (S.), éd., *Sindiwe Magona : The first decade*. Pietermaritzburg : The University of KwaZulu-Natal Press, 2004, 207 p. ; p. 54-55.

autant justifié par l'expérience sud-africaine. L'autobiographie du tiers-monde nous permet de conclure que ce genre, occidental à son origine, se prête à des créations transculturelles pour s'adapter à l'expression d'autres cultures, surtout dans des contextes caractérisés par une acculturation coloniale.

Par ailleurs la notion d'illusion référentielle a certes eu comme résultat une conscience plus aiguë des codes et conventions langagiers par lesquels toute communication humaine doit obligatoirement passer. Cette conscience ne peut que nous faire progresser dans nos recherches sur le rôle et les modalités de l'écriture de soi dans n'importe quelle communauté. Ce qui est sûr est que l'autobiographie comme acte de langage conserve son pouvoir comme forme de représentation de soi qui agit sur le monde, pour exprimer soit la fragmentation du sujet postmoderniste, soit la détresse du sujet dont l'identité est niée par un système politique qui lui est hostile.



Tunda KITENGE-NGOY

University of Botswana

LA CRÉOLISATION SELON ÉDOUARD GLISSANT : UNE PANACÉE CONTRE LES GÉNOCIDES ET LES GUERRES FRATRICIDES EN AFRIQUE ?

Présentée comme un continent naufragé qui aurait raté la révolution industrielle et qui serait caractérisé par la faim et une extrême pauvreté, l'Afrique est marginalisée par rapport à l'économie mondiale. Loin de progresser, elle s'enlise de plus en plus dans le sous-développement, lequel est perçu par les afro-pessimistes comme une fatalité. L'Afrique est aussi devenue la patrie des conflits sans fin, des guerres fratricides et des génocides.

À en croire Édouard Glissant, les conflits qui secouent aujourd'hui l'Afrique sont liés au « nomadisme de la conquête »¹ lequel s'oppose au « nomadisme de la relation à l'autre »². L'un de ses derniers romans, *Sartorius*³, est consacré à un peuple africain mythique, les Batoutos, qui vit dans un état de fraternité avec le monde. Finis les holocaustes, les génocides et autres guerres fratricides. Mais cette fraternité a un prix : elle est le résultat d'une évolution remarquable dans la conception que se faisait Glissant de l'identité. La trace tant recher-

1 Selon É. Glissant, le nomadisme de la conquête « se caractérise par le fait que l'on soit sûr de son territoire, que l'on ait la légitimité sur son territoire. [...] La vérité de son territoire devient une vérité valable universellement et par conséquent elle légitime la possession "en flèche" sur le territoire de l'autre jusqu'à la conquête » (AVNER (P.), « De la poétique de la relation au Tout-monde », interview avec Édouard Glissant, ATALAIA, 1-2, Hiver 1995, p. 39.

2 Édouard Glissant définit le « nomadisme de la relation à l'autre » comme étant le « nomadisme circulaire » : « Elle suppose [...] que l'on ne s'arrête pas à des absolus de vérité ni d'oppressions sur l'autre » (« De la poétique de la relation au Tout-monde », *art. cit.*, p. 3).

3 GLISSANT (Éd.), *Sartorius. Le Roman des Batoutos*. Paris : Gallimard, 1999, 352 p.

chée, qui conduisait vers l'origine, « la genèse », débouche désormais sur « la digenèse »⁴ ou l'errance, ou encore la créolisation. On est donc passé du concept de trace, lié à la quête des origines et à l'enfermement dans une identité unique, à l'idée de créolisation, entendue au contraire comme une poétique de la relation à l'autre, une ouverture vers le monde, une prise de contact des sensibilités caribéennes avec celles d'autres cultures et d'autres communautés humaines.

Puisqu'il implique un métissage conscient de lui-même, le concept de créolisation peut, à certains égards, être rapproché de la dialectique du métissage que prône Kateb Yacine dans *Nedjma*⁵, c'est-à-dire à la fois l'ouverture au monde (le métissage) et la fidélité à soi-même (l'authenticité). Ce message, qui reste d'actualité, suppose une autre conception de la mémoire et des « racines ». Sans doute Faulkner a-t-il été ici une sorte de modèle pour Kateb, comme le remarque Charles Bonn :

Nedjma se rapproche des romans de Faulkner par son articulation au temps... Le roman ici est également celui d'une mémoire bien réelle mais narrée en quelque sorte à l'envers. Le passé fait perpétuellement irruption dans les récits présents, mais n'est évoqué que depuis ce présent. Ce qui permet à Marc Gontard de parler d'un roman « mnésique », dont comme chez Faulkner la véritable épaisseur est celle de la mémoire⁶.

À l'instar de ce qui se passe dans *Absalom, Absalom!*⁷ de Faulkner, la remontée aux origines entreprise chez Kateb Yacine et Édouard Glissant par les différents personnages pour retrouver une identité perdue aboutit à une impasse. Nous allons voir dans quelle mesure.

4 Pour Édouard Glissant, le peuple antillais n'a pas de genèse, d'arrière-pays, mais plutôt une digenèse, c'est-à-dire « une genèse qui n'entraîne pas d'absolu ». Il peut donc s'inventer un lieu relationnel.

5 KATEB (Y.), *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956, 256 p. En abrégé : *N*.

6 BONN (Ch.), *Kateb Yacine. Nedjma*. Paris : PUF, 1990, 126 p. ; p. 25.

7 Éd. Glissant commente ainsi ce roman de W. Faulkner : « La fascination de Faulkner ne provient certes pas d'une "densité des personnages" [...]. C'est en leur ronde [...] non en leurs actes distincts que les personnages d'*Absalom, Absalom!* tourment (façonnet) leur présence pesante et indistincte » (*L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1969, 252 p. ; p. 168).

***Nedjma* de Kateb Yacine : découverte de soi et voyage vers l'autre**

La quête identitaire constitue un thème récurrent dans la littérature des pays qui ont été colonisés ou asservis. À l'origine de cette quête se trouve le drame du colonisé, déjà analysé par Frantz Fanon et Albert Memmi. Dans un premier temps, l'intellectuel colonisé proclame son adhésion totale à la culture étrangère. Mais il rencontre le mépris de l'autre qui nie son identité. Cette attitude du colonisateur, Albert Memmi l'appelle « la dérision »⁸. Dévoilant alors son conflit et son malaise (la bâtardise, l'acculturation), le colonisé veut retrouver ses valeurs culturelles propres.

Kateb Yacine inaugure, avec pompe, la remise en question de cette quête avec son roman *Nedjma* paru en 1956, lequel est considéré, à juste titre, comme l'œuvre la plus marquante de la littérature algérienne d'avant l'indépendance. Avec *Nedjma*, on est en présence d'un monde insolite mais fascinant qu'organise une écriture remarquablement active et où le fantasme donne souvent l'illusion rassurante de la réalité. Les événements du passé et ceux du présent s'imbriquent, créant un tohu-bohu obscur où le plus souvent le lecteur a du mal à se retrouver. Il s'avère donc hasardeux de vouloir fixer la part du rêve et de la réalité dans ce monde où toute harmonie est brisée et où tout s'entremêle. Dans ce récit confus, tissé volontiers pour égarer le lecteur, on dénote une structure particulière du temps dont la première conséquence est la fragmentation de l'événement, lequel est raconté par bribes. Le roman commence par la scène du chantier, scène de violence caractéristique dans les rapports entre colons et colonisés, et se termine par la même scène. Le cercle est fermé. Coincés dans un espace rétréci, claustrophobe, les quatre amis (Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha) s'abandonnent alors à l'errance. Ils tournent constamment en rond dans des lieux spécifiques qui sont réservés à ceux qui sont opprimés par les colons : le chantier, la prison, le fondouk et la fumerie, autant de « lieux emblématiques [...] espace du pauvre, des laissés pour compte et de la marginalité »⁹. C'est que, comme le remarque, à juste titre, Mehanna Amranni, « Lakhdar, Rachid, Mourad et Mustapha portent en eux la

8 MEMMI (A.), *Portrait du colonisé*. Paris : Payot, 1973, 179 p. ; p. 152.

9 PARAVY (F.), *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1999, 382 p. ; p. 175.

blesse irrémissiblement irritée du malheur indicible de la tribu démembrée, violentée, décimée par la faute de la désertion des Pères »¹⁰. On comprend alors pourquoi la quête d'identité dont il est question dans le roman, de même que la quête de Nedjma, amante inaccessible vers laquelle se portent les quatre amis néanmoins frères, ne sont elles-mêmes que circulaires.

Dans *Nedjma*, le thème de la quête d'identité est lié à celui de la quête du père. Les quatre personnages (Rachid, Mourad, Lakhdar et Moustapha), condamnés à une perpétuelle errance, sont, chacun de son côté, à la recherche du père qui pourrait répondre à la douloureuse et angoissante interrogation des fils sur leur identité, face au regard du colon qui la leur nie. Rachid rapporte cette quête pathétique en ces termes :

l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont.[...] Ce sont nos pères, certes, des oueds mis à sec au profit de moindres ruisseaux [...] et qui d'entre nous n'a vu se brouiller son origine comme un cours d'eau ensablé, n'a fermé l'oreille au galop souterrain des ancêtres, n'a couru et fôlatré sur le tombeau de son père... (*N*, p. 97).

Leur quête est celle d'une identité collective, fondamentale en temps de lutte pour l'indépendance. Mais les pères peuvent-ils répondre alors qu'ils sont absents ? De fait, dans *Nedjma*, on est frappé dès l'abord par la mort de tous les pères. Rachid est le seul parmi les quatre héros à posséder un père putatif qui sert d'intermédiaire entre lui et les ancêtres. Si Mokhtar l'aide en effet, par sa mémoire, à remonter jusqu'aux ancêtres. On peut donc affirmer que, quoique traître et bouffon comme il nous est présenté dans le roman, Si Mokhtar joue un rôle plus méritoire que méprisable.

La recherche désespérée des traces de la tribu décimée des *Keblouti* conduit d'abord Si Mokhtar et Rachid à la Mecque. Ce pseudo-pèlerinage se solde par un échec que Nabil Augustin Boudraa explique ainsi :

L'échec du pèlerinage à la Mecque en particulier traduit la détermination de l'auteur à prévenir ses compatriotes d'éviter un faux chemin dans une telle période, c'est-à-dire un refuge dans l'identité arabo-musulmane qui n'est pas en fait la vraie identité

10 AMRANI (M.), *La Fragmentation dans Nedjma de Kateb Yacine* [www.limag.refer.org/Textes/Amrani/Kateb/Fragmentation.htm], p. 6.

du peuple, si ce n'est qu'une composante héritée de la colonisation comme les autres¹¹.

C'est que, pour Kateb Yacine, la véritable identité se trouve au Nadhor, lieu emblématique qui symbolise la résistance à la colonisation, et non dans la mythologie arabo-islamique. Voilà pourquoi, à plusieurs reprises dans le roman, est évoquée l'histoire antique de l'Algérie à l'époque de la Numidie, c'est-à-dire avant la conquête arabe. En exaltant la vaillance des ancêtres face aux conquérants successifs, Kateb Yacine récupère l'histoire vraie de l'Algérie et déconstruit l'histoire officielle :

Constantine et Bône, les deux cités qui dominaient l'ancienne Numidie aujourd'hui réduite en département français. Deux âmes en lutte pour la puissance abdiquée des Numides. Constantine luttant pour Cirta et Bône pour Hippone comme si l'enjeu du passé, figé dans une partie apparemment perdue, constituait l'unique épreuve pour les champions à venir : il suffit de mettre en avant les Ancêtres pour découvrir la phase triomphale, la clé de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la Nation écartelée entre deux continents [...]. Ni les Numides, ni les Barbaresques n'ont enfanté en paix dans leur patrie. Ils nous la laissent vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour... (N, p. 175).

La remontée du temps pour retrouver la mémoire de l'origine aboutit enfin au Nadhor, la montagne où se sont retranchés les derniers survivants de la tribu des *Keblouti*. C'est là que se situe la réponse à cette interrogation angoissante qui hante Rachid. La quête de l'ascendance signifie donc le retour au passé, à la nostalgie de l'enfance, comme l'a si bien noté Marc Gontard dans son intéressante étude sur *Nedjma* :

Le passé dans *Nedjma* apparaît d'abord comme un refuge [...], tentative de réappropriation par la mémoire d'un lieu fondé et habité par l'enfance, espace intime, chaleureux, cloisonné, univers autonome où échapper aux contingences du réel, aux agressions de l'extérieur et du présent¹².

Mais qui est donc cet ancêtre dont on parle tant dans *Nedjma* ? Son nom est Keblout. Il est considéré comme le fondateur de la tribu des

11 BOUDRAA (N.A.), *La Poétique du paysage dans l'œuvre d'Édouard Glissant, Kateb Yacine et William Faulkner*. Thèse de Doctorat présentée à Graduate Faculty of the Louisiana State-University & Agriculture & Mechanical College, May 2002, 191 p. ; p. 118-119.

12 GONTARD (M.), *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*. Faculté des Lettres de Fès, 1975, 122 p. ; p. 79.

Keblouti. Toute une légende sur ses origines a été forgée. Mais c'est son regard qui fait sa véritable existence s'il faut en croire Rachid qui, l'ayant vu en songe, raconte : « Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, promenait son superbe regard sur sa tribu, la trique à portée de sa main » (N, p. 134). Également présente en rêve dans la cellule de Rachid, la tribu est rassemblée autour de Keblout que personne n'ose approcher. Il est aussi vu comme « un aigle centenaire abandonné depuis longtemps par sa compagne et ses fils » (N, p. 133). L'ancêtre représente le passé avec tout l'héritage culturel authentique, suprême recours pour mieux envisager l'avenir. Si Mokhtar l'a bien dit à Rachid : là-bas sur « la terre des ancêtres, entre l'Égypte et l'Arabie »,

Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons [...]. Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul lien qui nous reste pour nous réunir et nous retrouver, même si nous espérons mieux que cela... (N, p. 128-129)

On observera que de tous les personnages du roman, seul Rachid est visité dans sa cellule de déserteur par le fondateur. Comment interpréter cela ? Charles Bonn voit dans l'emprisonnement de Rachid « une ascèse suffisante »¹³. Il ne faut pas oublier non plus que, comme naguère l'ancêtre Keblout, Rachid a, lui aussi, traversé les déserts d'Égypte et de Tripolitaine pour arriver jusqu'au Nadhor. Ce qui a bien pu lui attirer la bienveillance de l'ancêtre !

Devenu vieux et pressentant sa fin prochaine, Si Mokhtar décide de se réconcilier avec les ancêtres et donc d'aller vivre avec ses « enfants » (Rachid et Nedjma) au Nadhor. Mais pour entrer en contact avec le fondateur au Nadhor, il faut être revenu à la pureté de l'enfance, à l'innocence. Aidé par Rachid, Si Mokhtar, au nom de la tradition, enlève Nedjma chez son mari Kamel qui est probablement son frère, alors qu'il n'a rien tenté au début pour empêcher ce mariage. Il interdit aussi à Rachid la pratique d'un mariage incestueux avec Nedjma. Le comportement de ce personnage est en effet ambigu. On se rappellera que c'est lui-même qui avait présenté Nedjma à Rachid et facilité par la suite la communication entre les deux jeunes gens (cf. la scène de la clinique : N, p. 105). Néanmoins, cette volte-face est facile à comprendre de la part d'un homme qui cherche désespérément à se purifier pour ainsi

13 BONN (Ch.), *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Ottawa : Naaman, 1974, 251 p. ; p. 33.

avoir droit de cité au Nadhor où il espère enfin vivre dans le respect de la tradition. Or, justement, le tabou totémique chez les Keblouti interdit le mariage consanguin entre deux jeunes gens issus du même père. Par contre, le mariage endogamique est accepté et même recommandé. Cette pratique, renforcée par la colonisation, remonte de très loin dans l'histoire de la tribu des *Keblouti* décimée, sans chef, qui voulut regrouper ses membres. Mustapha écrit, à ce propos, dans son Carnet :

Notre tribu mise en échec répugne à changer de couleur ; nous nous sommes toujours mariés entre nous ; l'inceste est notre lien, notre principe de cohésion depuis l'exil du premier ancêtre (*N*, p. 186-187).

Voilà pourquoi Nedjma, qui a des liens étroits de parenté avec les quatre prétendants, est considérée par ces derniers comme la « mauvaise étoile de [leur] clan » (*N*, p. 188). L'origine même de Nedjma est obscure. Née dans une grotte, elle est la cousine-soeur des quatre frères qui l'ont conquise¹⁴ mais sans jamais la garder. Aucun d'eux n'a, en effet, réussi à posséder cette étoile fuyante et inaccessible. La structure actantielle du roman suit donc le trajet d'une initiation, mais il s'agit d'une initiation négative, ou, si l'on préfère, d'une initiation manquée. Nedjma éprouve et inspire à ses prétendants le désir incestueux. À cet engouement éperdu succède bientôt la déception causée par la perte de Nedjma. C'est en traversant le désert de l'amour qu'intervient, chez les amants déçus, la démystification de l'être aimé. Dans le but d'exorciser leur échec, Rachid et Mustapha, par exemple, se consolent en évoquant la « fatalité » et la « stérilité » (*N*, p. 187) de Nedjma, cette « femme de rien » (*N*, p. 188). Certes, Nedjma est une femme fatale, non seulement parce qu'elle attire irrésistiblement les hommes, mais aussi parce qu'elle porte en elle une tare. Marquée par la fatalité, elle doit expier la faute de sa mère, la Française, qui n'a pas pu choisir entre ses amants et à qui incombe la responsabilité des relations incestueuses entre certains membres de la tribu.

Conscients de leur culpabilité, les trois personnages (Si Mokhtar, Rachid, Nedjma) veulent se départir de la culture imposée et entrer en

14 On peut supposer que Rachid a possédé Nedjma le jour de la visite à la clinique (*N*, p. 105). Il dit aussi l'avoir conquise à Bône (*N*, p. 182). Inceste consommé dans la villa de Beauséjour où Lakhdar et Mustapha se passent tour à tour la femme de Kamel, Nedjma. Quant à Mourad, on sait qu'il s'était secrètement fiancé avec Nedjma.

communion parfaite avec les ancêtres. Mais l'on sait que les vétérans ne voulaient pas entendre parler de réconciliation avec ceux dont les pères ont trahi et sont responsables du pourrissement de la tribu : « Ils s'étaient laissé tromper par les Français en quittant le Mont des Jumelles pour les cités des conquérants » (N, p. 135). Rachid et son vieux compagnon sont chassés du Nadhor par le nègre, émissaire de la tribu et gardien farouche de ses traditions. Le nègre prétend avoir été « envoyé par les Génies pour veiller sur les filles de Keblout » (N, p. 150-151). Il est donc tenu de veiller sur Nedjma car, fait-il observer à Rachid, « Keblout a dit de ne protéger que ses filles » (N, p. 151). Seules les femmes savent conserver les valeurs du clan. Le nègre tue Si Mokhtar, ce bandit qui a eu l'audace de prendre la place du fondateur en se targuant d'être « le vieil arbre qui ne peut plus nourrir, mais vous couvrira de son ombre... » (N, p. 129). La tribu est ainsi vengée. Puisque la quête de Nedjma et celle des origines s'avèrent impossibles, Rachid se résout à en faire son deuil. Il s'en retourne donc vivre le reste de sa vie dans cet espace colonial de l'aliénation et de la perte qu'il avait momentanément déserté.

Tous les personnages de *Nedjma* sont des assimilés et Nedjma la première. On sait qu'à Bône elle vivait en émancipée : elle s'habillait comme une Française et parlait français. Comment pouvait-elle réaliser l'ascèse qui était requise d'elle pour entrer en communion parfaite avec les ancêtres alors qu'elle vivait en marge de la tradition ? Ainsi s'explique le rôle du nègre : il doit aider Nedjma à s'établir au Nadhor et lui assurer sa conversion et sa pénitence pour qu'elle retrouve son identité au-delà de l'aliénation coloniale subie. Ce bain qu'elle prend dans le chaudron en présence du nègre qui ne cache pas son indiscretion a un sens symbolique : il peut, en effet, être vu comme un rite de purification. Le nègre est donc un élément important dans la rééducation de Nedjma : il en est le maître. « Prémuni contre l'inceste social » (N, p. 187) et possédant seul le secret de communiquer avec les forces souterraines, le nègre devient ainsi l'époux de Nedjma, « et ce sera enfin l'arbre de la nation s'enracinant dans la sépulture tribale, sous le nuage enfin crevé d'un sang trop de fois écumé... » (N, p. 187). La vie austère du Nadhor met enfin un terme à la lubricité de cette femme qui, par atavisme, a subi le châtement réservé à sa mère.

Il est donc intéressant de cerner d'un peu plus près le singulier destin de Nedjma, personnage à la fois sujet et objet. On ne peut mieux comprendre sa valeur qu'en utilisant la vision astrale. Avant sa pénitence au Nadhor, Nedjma se comporte et est décrite comme une étoile à son zénith. Au Nadhor, cependant, tout son éclat se perd dans l'ombre : c'est le « crépuscule » (N, p. 177) de l'étoile ou, pour utiliser l'image de Rachid, elle n'est plus qu'une « lueur exaspérée d'automne » (N, p. 183). Ses charmants appas se sont évanouis. Nedjma, l'étoile attachante, a enfin cessé de tourmenter ses amants, lesquels s'adonnent à l'errance tels des « ombre[s] sans fusil » (N, p. 180). Comme on l'a déjà dit, aucun d'eux n'a réussi à la garder. Et c'est finalement le nègre, son mari, qui l'apprivoise. Nedjma, cette étoile étincelante n'était donc que « fugace et sans espoir » (N, p. 187) ? Puisque les ponts sont coupés, les amarres tranchées, Nedjma n'est plus cette étoile éblouissante attirant vers elle les amants au point de les foudroyer : Nedjma, étoile éteinte.

Femme sauvage, inaccessible et volage dans sa précédente vie, Nedjma est, au Nadhor, apprivoisée et fidèle à son époux, le nègre. Comment expliquer ce revirement pour le moins inattendu ? Est-ce à dire qu'elle a cessé enfin d'être une femme fatale ? Le roman ne nous le dit pas et il serait mal venu de répondre à la question dans la mesure où Nedjma n'est mariée que depuis peu. La question demeure donc posée. Néanmoins, compte tenu du fait que l'inaccessibilité de Nedjma revient de manière persistante dans le roman, que ce soit au niveau de la présentation ou à celui de la représentation, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur le sens second que semble comporter son mariage avec le nègre.

D'entrée de jeu, une relation, quoique lointaine, peut être établie entre le teint brun – « presque noir » (N, p. 78) – de Nedjma et celui du nègre. Qui plus est, Nedjma est décrite comme étant « une étoile de sang [...], une ogresse au sang obscur comme celui du nègre qui tua Si Mokhtar » (N, p. 179-180). Cette métaphorique du sang semble désigner le métissage de Nedjma : elle est *keblouti* et, à ce titre, elle est investie d'une mission religieuse (d'où son voile noir), bien qu'elle soit à moitié française. Le nègre est aussi ambivalent, c'est-à-dire à la fois autre et même : il est *Keblouti* bien que « dément » (N, p. 150). Ce qui veut dire que son esprit, ou mieux, sa mentalité est différente de celle du clan. Le nègre est fruit du métissage entre l'Afrique septentrionale et

méridionale. De ce point de vue, Nedjma a une valeur symbolique. Elle est le symbole de l'Algérie nouvelle, la mère-patrie que tous aspirent à s'approprier et qui, comme une étoile, éblouit de son éclat avant de disparaître graduellement lorsque vient le jour. C'est cette Algérie déflorée par les différentes conquêtes et que l'on rêve « vierge » (N, p. 175) après chaque viol. De même que Nedjma, l'étoile inaccessible qui a été courtisée en vain par les quatre prétendants, aucun des quatre conquérants n'a pu apprivoiser et posséder l'Algérie :

la conquête était un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé par la hache ; comme les Turcs, les Romains et les Arabes, les Français ne pouvaient que s'enraciner, otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs (N, p. 102).

Écrit pendant la guerre d'Algérie, *Nedjma* stigmatise aussi l'agression culturelle de la France, la conquérante, la marâtre dont il faudra se détacher pour recouvrer enfin sa liberté. C'est tout le drame du viol fécond qui est posé là. Faut-il tuer le petit bâtard ? L'Algérie future résulte du mariage entre deux métis. Le métissage est donc une ouverture pour la création de l'Algérie nouvelle. Cette dialectique est très profonde. En effet, en 1956, la naissance de la nation algérienne avait posé deux conditions : 1) rupture du cercle pour s'ouvrir au monde ? ; 2) retour à la tradition ? Le roman se termine sans avoir répondu à la question. Il était, en effet, trop tôt, en 1956, pour se poser des questions sur la nature d'« un pays [qui] n'est pas encore venu au monde » (N, p. 183). Néanmoins, contrairement à ce que prétend Rachid, Nedjma n'est pas du tout « séquestrée » (N, p. 180) par le nègre au Nadhor. On peut en juger par ses sorties fréquentes, soit seule, soit parfois accompagnée de son époux à bord de ce train qui fait le trajet Constantine-Bône et retour. Ceci est important. Car la liberté dont elle jouit illustre bien que Nedjma ne vit pas dans un monde clos. Elle est, au contraire, ouverte aux autres : ce qui, du reste, correspond à son tempérament puisqu'elle considérait la villa de Beauséjour comme une « prison » (N, p. 67). On comprend dès lors que ce qui s'est passé, dans l'au-delà du roman, c'est Nedjma, c'est-à-dire le métissage et le contre-métissage, l'ouverture au monde et le retour à la tradition. Voilà qui nous introduit dans l'œuvre d'Édouard Glissant dont le sens véritable est d'abord la quête de la trace, ensuite la valorisation de l'errance.

De la quête de la trace à l'errance chez Édouard Glissant

L'institution de l'esclavage, qui a duré quatre siècles, a créé un traumatisme morbide chez les Antillais qui ont été dépossédés de leur passé, de leur mémoire collective. Dominés économiquement et psychologiquement, ils étaient condamnés à la perte de leur identité, et ainsi privés de leur liberté. Ils ont oublié leur culture, leur histoire et leurs croyances. Par réaction, les nègres asservis ont donc commencé à s'organiser dans une forme d'auto-défense collective pour essayer de retrouver la trace des traditions africaines perdues. Dans une certaine mesure, on peut dire que le mouvement de la négritude est venu bien à propos les conforter dans leur campagne de résistance contre l'effacement de la mémoire individuelle et collective.

On comprend alors que le projet littéraire des Antillais qui luttent contre l'aliénation et l'assimilation va être, comme le dit si bien Édouard Glissant, de « se nouer au ventre même de la bête : dans l'ancre du bateau négrier »¹⁵. Ainsi donc, le thème du passé va occuper dans ses romans une place prépondérante. Il s'agit d'une tentative de réappropriation par la mémoire d'un fondement culturel authentique qui permette de reconstituer en nation les diverses couches sociales et raciales qui constituent l'île. De ce point de vue, la quête du passé peut être regardée comme un motif d'espérance. Édouard Glissant déclare à ce propos dans *L'Intention poétique* :

La mémoire collective est notre urgence : manque, besoin. Non pas le détail « historique » de notre passé perdu (non pas seulement), mais les *fonds* ressurgis : l'arrachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonnée, la main violente inutile¹⁶.

Il entend ainsi appliquer dans ses œuvres sa « vision prophétique du passé »¹⁷. Il s'agit d'élucider l'origine du peuple antillais et de reconstituer son histoire, vécue comme une non-histoire. En le faisant ainsi revivre, Édouard Glissant espère retrouver dans chacune des consciences une racine commune qui puisse permettre le rassemble-

15 GLISSANT (Éd.), dans la revue *CARE* (Centre Antillais de Recherches et d'Études), Éditions Caribéennes, n° 10, avril 1983, numéro spécial consacré à Édouard Glissant, ISSN : 033674-87.

16 GLISSANT (Éd.), *L'Intention poétique*, *op. cit.*, p. 181.

17 GLISSANT (Éd.), *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981, 503 p. ; p. 132.

ment tant souhaité pour se libérer de l'oppression néo-colonialiste. Dans son œuvre romanesque, il se consacre à retracer la généalogie pour ainsi aller à la recherche du temps perdu, ou plutôt, corrige-t-il, « du temps éperdu car on ne peut pas perdre ce qu'on n'a pas »¹⁸.

Contrairement à l'Algérie qui, malgré les soubresauts qu'elle a connus dans sa violente histoire, possède un « arrière-pays culturel ancestral »¹⁹, l'espace antillais est, lui, problématique²⁰ en ce sens qu'il n'est pas un espace originel mais un espace « subi ». C'est ce que Glissant affirme dans *Le Discours antillais* :

Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore l'histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. [...] C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le recours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*²¹.

L'espace qu'occupent les Antillais déracinés, arrachés à leur terre dans le « pays d'avant », l'Afrique, cet espace qui leur a été imposé par la traite dans des conditions inhumaines n'est pas légitimement le leur. On peut donc dire qu'ils y sont en exil forcé. Françoise Simasotchi-Bronès a raison d'affirmer que « la possession de l'espace antillais a été différée »²². On comprend dès lors pourquoi, vivant dans un « espace [...] instable toujours en questionnement »²³, les personnages romanesques paraissent déséquilibrés, instables, sans contours fixes. D'où cette sensation de vertige qui habite un grand nombre d'entre eux. Nous y reviendrons.

Deux modes d'occupation de l'espace vont se distinguer dès le débarquement du bateau négrier. Symbole de la résistance à

18 GLISSANT (Éd.), *Le Discours antillais*, op. cit., p. 254.

19 *Ibid.*, p. 132.

20 « Il n'y a ni possession de la terre, ni complicité avec la terre, ni espoir en la terre » (*Ibid.*, p. 88).

21 *Ibid.*, p. 132 (l'auteur souligne).

22 SIMASOTCHI-BRONÈS (F.), *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 34.

23 *Ibid.*, p. 35.

l'esclavage, Longoué se réfugie sur les mornes où il décide de prendre souche et où il va fonder sa famille créole :

Cet homme qui n'avait plus de souche, ayant roulé dans l'unique vague déferlante du voyage [...] et qui n'était pas encore un Longoué mais connaissait déjà les moindres feuilles et les moindres ressources du nouveau pays, et qui savait déjà qu'il continuerait d'affirmer autour de la forêt, à cette limite de la vie connue, son incompréhensible et indéracinable présence²⁴.

Puisqu'il incarne la liberté, le boisage, espace mythique des nègres marrons, va ainsi représenter la conscience nègre.

Ayant choisi l'esclavage, et donc, par conséquent, l'aliénation, Béluse élit domicile dans la plantation Senglis, à mi-chemin des bois. Il reconnaît néanmoins que dans cet espace de la servitude, « on ne sent rien derrière », voulant sans doute dire ceci : qu'il n'éprouvait pas cette poussée, cette trouée qui vous déportaient, là-bas dans le pays au-delà des eaux » (Q, p. 117). Bien qu'ils soient antagonistes, ces deux espaces ne sont pas pour autant clos. Il y a bien au contraire une communication, un va-et-vient permanent qui s'établit entre eux. L'abolition de l'esclavage, intervenue en 1848, va finalement permettre le mélange effectif des deux mondes dans la plaine où les marrons décident enfin de descendre. Ce métissage, résultat d'un mélange entre marrons et esclaves, met un terme à l'exaltation de l'héroïsme légendaire des Longoué :

Les Longoué, seigneurs des hauts, étaient taris. [...] Et certes le pays infini là-bas au delà des eaux n'était plus ce lieu de merveilles dont le déporté avait rêvé mais le témoin irréfutable de l'antan, la source d'un passé suscité, la part qui, niée, à son tour niait la terre nouvelle, son peuplement et son travail. *Taris, les Longoué reposaient en tous* (Q, p. 287 ; je souligne).

Le savoir ancestral transmis par Papa Longoué va ainsi se perpétuer grâce à ce métissage. Marie-Christine Rochmann affirme à ce propos : « La trace de Longoué reste mais habitée par une multitude d'êtres tous plus ou moins porteurs d'une étincelle de Longoué »²⁵.

Mais l'appropriation de l'espace seule ne suffit pas si elle n'est pas accompagnée de celle de l'histoire vraie. On assiste donc à une

24 GLISSANT (Éd.), *Le Quatrième siècle*. Paris : Seuil, 1964, 290 p. ; p. 83. En abrégé : Q.

25 ROCHMANN (M.-Ch.), *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*. Paris : Karthala, 2000, 400 p. ; p. 266.

tentative de reformulation du passé et d'élucidation de la question de l'origine de la société antillaise. Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant déclare, en effet : « Tout reste à débrouiller de l'histoire martiniquaise. Tout reste à découvrir de l'histoire antillaise de la Martinique »²⁶.

Il inaugure le thème de la quête identitaire dans son roman *La Lézarde*, où cette quête est liée à celle de la terre²⁷. Les jeunes militants de *La Lézarde* qui militent à Lambriane, en Martinique, après la seconde guerre mondiale pour conquérir leur terre afin qu'elle « soit à ceux qui la travaillent » (*L*, p. 254), sentent, en effet, le besoin de rechercher leur origine car, comme le déclare l'un d'eux, « on revient toujours vers le passé pour connaître l'avenir » (*L*, p. 186). Mathieu, l'intellectuel du groupe, leur fait prendre conscience de leur histoire : « Nous venons de l'autre côté de la mer... » (*L*, p. 29), leur rappelle-t-il. Comme la Lézarde, leur fleuve, qui sert de lien entre le pays et la mer, les jeunes gens qui ont gagné les élections organisées pour élire des représentants auprès du Gouvernement Central songent déjà à s'ouvrir au monde. L'un d'eux clame avec fierté son antillanité et confie à Mathieu qui s'apprête à effectuer un voyage en France : « Dis-leur que nous aimons le monde entier. Que nous aimons ce qu'ils ont de meilleur, de vrai [...] Que notre Centre il est en nous, et que c'est là que nous l'avons cherché » (*L*, p. 227). Ce voyage vers l'autre concorde avec le concept glissantien de la relation. Dans *L'Intention poétique*, il écrit en effet : « Qu'est-ce un pays, sinon la nécessité enracinée de sa relation au monde ? La nation est l'expression, désormais groupée et mature de cette relation » (*L*, p. 70). La mer, qui est le lieu de toute rencontre, peut rendre possible cette relation à l'autre.

La recherche du temps d'avant se poursuit dans *Le Quatrième siècle* (*op. cit.*), roman dans lequel Édouard Glissant aborde la thématique du marronnage. Mathieu Béluse qui entreprend cette quête est en proie à l'inquiétude et à un déséquilibre ontologique. Il affirme, en effet : « Nous sommes sur la branche sans racines, nous tremblons à chaque vent par ci par là sans raison » (*Q*, p. 156). Il quitte la plaine, l'espace creux de la ravine où se sont installés les Béluse, et monte sur

26 GLISSANT (Éd.), *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 29.

27 GLISSANT (Éd.), *La Lézarde*. Roman. Paris : Seuil, 1958, 254 p. En abrégé : *L*.

les mornes pour rechercher auprès de Papa Longoué, le quimboiseur²⁸ qui possède « la science du pays d'au-delà des eaux » (Q, p. 95), les traces du passé, c'est-à-dire, comme l'explique si bien le narrateur, « la connaissance qui te roidit dans la terre et te pousse en foule dans demain » (Q, p. 280). Mathieu demande avec insistance à Papa Longoué : « il faudra que tu m'expliques ce qui s'est passé dans le pays là-bas au delà des eaux » (Q, p. 46). La montée de Mathieu Béluse sur les mornes, au grand étonnement de Papa Longoué qui ne s'attendait pas de si tôt à cette démarche, marque la réconciliation entre les deux lignées ennemies, celle de Longoué et de Béluse. La société antillaise enfin unie va donc essayer de reconstituer patiemment son histoire. L'histoire officielle émanant des livres et des registres est donc recusée au profit de celle qui est vécue par le peuple martiniquais.

L'histoire que raconte Papa Longoué à Mathieu est celle de deux familles martiniquaises, l'une dont l'ancêtre, Béluse, a accepté sa condition d'esclave et l'autre, celle de Longoué, qui a refusé l'asservissement et a décidé de marronner²⁹ dans les bois dès le débarquement du bateau négrier. Cela, pour expliquer cette curieuse ambivalence qui remonte à l'arrivée du bateau négrier : il y a dans tout Antillais un Béluse et un Longoué. Il ne s'agit donc pas de l'histoire antillaise, qui n'existe pas puisqu'elle est perdue dans la conscience collective, mais du récit du mythe du marronnage qui est le mythe fondateur de la famille des Longoué. Mais Papa Longoué n'arrive pas à donner les détails de ce qui s'est passé au-delà des eaux pour la simple raison qu'il ne s'en souvient plus mais aussi parce qu'il considère que ce n'est pas important étant donné que les deux héros, Béluse et Longoué, ont « amené le pays avec eux » (Q, p. 59). Papa Longoué est conscient de l'opacité de l'histoire antillaise. C'est ainsi qu'il confie franchement à Mathieu : « aucun de nous ne connaît ce qui s'est passé dans le pays au delà des eaux, la mer a roulé sur nous tous, [...]. Nous appelons cela le passé. Cette suite sans fond d'oublis avec de loin en loin l'éclair d'un rien dans notre néant » (Q, p. 59).

28 Un quimboiseur, aux Antilles, est un sorcier jeteur de sorts.

29 Vient de marron : nom donné au premier esclave fugitif. D'où « marronner » : s'enfuir, prendre sa liberté.

Le récit que Papa Longoué rapporte de mémoire à Mathieu Béluse comporte donc des trous, des lacunes et des contre-vérités que ce dernier, sceptique, essaie de relever dans ses nombreuses interventions. On apprend ainsi vers la fin du roman que quelque chose s'était passé en Afrique, le pays infini au-delà des eaux, bien avant le débarquement. Béluse aurait livré Longoué aux négriers blancs par jalousie parce que ce dernier avait été choisi, à son détriment, pour occuper le prestigieux poste tant convoité de chef de village. Les deux rivaux se sont ainsi retrouvés comme prisonniers dans la cale du bateau négrier. Il y a donc eu trahison originelle. Ce que, pour sa part, Achille Mbembe explique en ces termes :

le destin des esclaves noirs dans la modernité n'est pas le résultat du seul vouloir tyrannique de l'autre et de sa cruauté – encore que celle-ci soit établie. L'autre signifiant primitif, c'est le meurtre du frère par le frère, bref, la cité divisée. Sur la ligne des événements qui ont conduit à l'esclavage, telle est la trace que l'on cherche à effacer. Ablation signifiante, en effet, parce qu'elle permet de faire fonctionner l'illusion selon laquelle, des deux côtés de l'Atlantique, les temporalités de la servitude et du malheur furent les mêmes. Or, tel n'est pas le cas. C'est cette distance qui fait le traumatisme, l'absence et la perte ne seront jamais les mêmes des deux côtés de l'Atlantique ³⁰.

Ce n'est donc pas un hasard si la remontée du temps, dans *Le Quatrième Siècle*, commence en 1788, date qui marque, dans l'histoire officielle, la révolte des esclaves marrons pour recouvrer leur liberté. Pour Édouard Glissant, 1788 représente « le premier siècle » qui a vu le débarquement du premier esclave. Pourtant l'histoire des esclaves a commencé bien avant cette date. Le fait de faire prévaloir 1788 est donc lourd de conséquences idéologiques. Il s'agit d'une contestation de l'histoire officielle. C'est que pour Glissant, l'histoire des Antillais commence aux Antilles. L'axe sémantique dans ce roman est donc la terre à laquelle tout renvoie. Il s'agit d'une histoire géographique, définition que semble donner Édouard Glissant concernant l'histoire des Antilles. D'où l'enracinement de l'histoire sur la terre et le refus de la nostalgie de l'Afrique. Papa Longoué s'en explique ainsi :

1788 pour lui pour moi c'est le premier jour le premier cri le soleil et la première lune et le premier siècle du pays. Puisqu'il n'y avait plus que la terre minuscule entourée de la mer sans fin et qu'il fallait bien y rester (Q, p. 74).

30 MBEMBE (A.), « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, mars 2000, p. 21.

La conquête de l'espace implique donc une rupture avec l'Afrique mythique, condition *sine qua non* d'enracinement, d'ancrage à la terre nouvelle. De problématique, l'espace devient ainsi « emblématique »³¹ de l'identité antillaise.

C'est encore le Négateur (l'Ancêtre) qui domine l'histoire dans *Malemort*³² qui est le roman de la terre, si bien que la quête du passé se confond avec la quête du Négateur. C'est ainsi que tous les personnages de ce roman, à partir d'une histoire aussi banale que celle d'un homme en fuite, essaient, chacun à sa manière, de reconstituer l'histoire originelle de la fuite du Négateur, cet Africain venu de la terre d'avant et qui a refusé de se faire esclave. Mais on remarquera que leur parcours se fait plutôt à contre-sens, c'est-à-dire du morne vers la plaine ou du Haut vers le Bas, ou encore du Nord vers le Sud. Tous se retrouvent dans ce Sud de refus, de la mort, dans ce sable gris asséché, sans eau. C'est là que se perd la trace. C'est que « chacun suivait une trace, [mais] toutes ces traces ne formaient pas un chemin » (*M*, p. 219). Ce qui veut dire que chacun vit à l'écart l'un de l'autre. Il est donc impossible de remonter jusqu'au Négateur et de bâtir l'avenir dans cette île de la souffrance par le rassemblement autour du passé commun. Le passé est oublié. Voilà pourquoi Médellus voit dans son vertige onirique (son tremblement ontologique) les trois ébéniers, symbole du passé, de l'Histoire, de l'Ancêtre, déracinés. Nous sommes en 1974. C'est dire que la modernisation de la ville qui nécessite des travaux de défrichage a fait envaser la trace, à jamais perdue. De plus, Papa Longoué qui représente l'Afrique des Ancêtres est mort, mais on s'en moque.

Après cette dérive de *Malemort*, reprise de la trame généalogique avec *La Case du Commandeur*³³. La remontée du temps se fait à partir de la généalogie de Marie Celat, compagne de Mathieu Béluse. Cela nécessite un voyage à rebours : on retransverse la mer pour retrouver la trace d'une histoire commencée dans le pays d'avant, l'Afrique. Mais l'oubli du temps d'avant et l'impossibilité de se souvenir fait que l'histoire de la traite et de l'esclavage est racontée par fragments. Colonne, l'un des personnages du roman, qui essaie de recoller les bribes de

31 SIMASOTCHI-BRONÈS (F.), *Le Roman antillais...*, *op. cit.*, p. 135.

32 GLISSANT (Éd.), *Malemort*. Roman. Paris : Seuil, 1975, 232 p. En abrégé : *M*.

33 GLISSANT (Éd.), *La Case du Commandeur*. Paris : Seuil, 1981, 253 p.

l'histoire, attrape la folie, comme Marie Celat est atteinte de délire verbal³⁴ et meurt pour avoir entrevu cet antan. Retrouvée, la trace est encore une fois perdue.

Désormais, Édouard Glissant abandonne la pensée de l'identité-racine, considérée comme identité-unique. Il considère en effet que les Antillais doivent passer de l'identité-racine à l'identité-rhizome³⁵ ou identité-relation. Il a donc compris que cette idée de vouloir à tout prix ordonner le rassemblement à partir de la Racine commune est dépassée dans la mesure où celle-ci a tari dans les consciences des habitants. C'est ainsi que, dans *Mahagony*³⁶, la trace conduit non seulement vers l'origine mais aussi vers le monde dans une relation infinie, ouverte. Cette idée va se préciser dans *Tout-Monde*³⁷, qui met fin à la thématique de la quête du passé incarnée par le marronnage. La négritude, considérée comme étant une insulte à l'Afrique et accusée d'avoir créé des adeptes du retour à l'Afrique, fait place à la créolité antillaise, en un mot, à l'antillanité, c'est-à-dire la recherche patiente et collective d'une identité caribéenne enracinée dans le questionnement de la réalité caribéenne. Or, le vécu antillais est caractérisé par le contact de divers peuples, de diverses cultures, de diverses langues. Ce métissage culturel sans limites, c'est ce qu'Édouard Glissant appelle créolisation, définie comme étant un concept qui n'impose pas l'unicité mais qui rayonne du divers. La poétique de l'enracinement intangible et unique fait place à la poétique de la relation ou l'errance, c'est-à-dire tout ce qu'on acquiert de l'autre. À la notion d'identité-racine unique, qui s'ensouche, prend tout sur elle et tue alentour, Glissant oppose la notion d'identité-rhizome, c'est-à-dire une identité qui ne soit pas un enfermement mais au contraire qui s'étendrait en contact multiplié avec d'autres identités-rhizomes.

34 Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant explique le délire de théâtralisation comme étant « un tourment d'histoire [...] ». Le délirant de théâtralisation essaie dramatiquement de réapproprier par le verbe (de renouer avec une histoire qui accomplirait la virtualité non réalisable). C'est pourquoi la communauté le ressent comme fou... » (*op. cit.*, p. 378).

35 Édouard Glissant s'est inspiré des idées de Deleuze et Guattari sur l'identité-racine et l'identité-rhizome.

36 GLISSANT (Éd.), *Mahagony*. Paris : Seuil, 1987, 253 p.

37 GLISSANT (Éd.), *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993, 519 p.

Il dit aussi adieu à l'Afrique noire, l'Afrique de souche, l'Afrique mythique impossible pour s'attacher à l'autre Afrique noire, celle de la diaspora. Mais, comme le suggère à juste titre Marie-Christine Rochman, « échapper à la pensée-racine, échapper au piège de l'unicité, c'est échapper à la question antillaise posée en termes de "nationalité" »³⁸. N'est-ce pas là une contradiction, en effet, de la part de l'indépendantiste Édouard Glissant ? C'est qu'il a compris qu'il ne peut y avoir identité sans territorialité comme le souligne, à juste titre, Achille Mbembe :

toute identité devrait recevoir une traduction territoriale. Il n'y aurait pas d'identité sans territorialité, c'est-à-dire la conscience vive de posséder un lieu et d'en être le maître, soit de naissance, soit parce qu'on l'a conquis, soit parce qu'on s'y est implanté et qu'il fait désormais partie de ses représentations de soi. La territorialité par excellence serait la localité, c'est-à-dire le chez soi, cet espace réduit et ce patrimoine foncier où les relations directes et de proximité sont renforcées par l'appartenance à une généalogie commune, à une même matrice réelle ou supposée qui sert de fondement à l'espace civique³⁹.

On l'a vu plus haut, le retour aux sources que prône Kateb Yacine n'exclut pas du tout l'ouverture à l'autre, au monde. Toute sa démarche dans *Nedjma* consistait à faire retrouver à Nedjma, l'héroïne, la mémoire qu'elle avait perdue. À travers Nedjma, il s'adresse à sa patrie, l'Algérie qui, ayant oublié les ancêtres, a trafiqué avec les différents conquérants qui se sont succédé. Le mythe des ancêtres n'était donc qu'un dérivatif littéraire pour Kateb Yacine qui voulait, par delà cette légende savamment orchestrée, raconter l'histoire de l'Algérie dont il entrevoyait l'indépendance. Son rêve prémonitoire était une sincère mise en garde adressée à l'Algérie alors française. La dialectique du métissage qu'il prône se rapproche par certains aspects de la poétique de la relation chère à Édouard Glissant. Après la désintégration de l'idéologie de la négritude, faut-il voir dans ce projet littéraire et politique appelé créolisation une nouvelle panacée qui pourra guérir tous les maux infligés par la colonisation aux peuples colonisés du monde ? À en croire Édouard Glissant, le monde entier se créolise, de fait. Cela n'empêche pas que la pensée des identités-racines ait encore beau-

38 ROCHMANN (M.-Ch.), *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, op. cit., p. 295.

39 MBEMBE (A.), « À propos des écritures africaines de soi », art. cit., p. 27.

coup d'impact ; la peur que le contact de l'autre va changer notre identité a pour conséquence l'exclusion et l'intolérance des cultures qui causent des génocides et des purifications ethniques. La montée de l'intégrisme prôné par les islamo-conservateurs dans cette Algérie que Kateb Yacine voulait métisse (méditerranéenne et africaine) n'est pas de bon augure. C'est qu'il est difficile de prêcher aux hommes du tout-monde l'unité dans la diversité et de leur faire comprendre que l'identité n'est pas enfermement mais partage. Aller vers l'autre et s'échanger avec l'autre, se maintenir tout en devenant autre sans se dénaturer, cette créolisation culturelle du monde que propose Édouard Glissant et qui apparaît en filigrane dans *Nedjma* de Kateb Yacine nécessite un changement radical de notre imaginaire.



Janice SPLETH

West Virginia University

EXPLORING TRANSCULTURAL DYNAMICS THROUGH REPRESENTATIONS OF CINEMA IN FRANCOPHONE AFRICAN LITERATURE

Whenever authors or literary critics focus on nomadism, hybridity, or the negropolis, they call attention to the ways that Africans outside the continent reflect or resist the cultural dynamics of globalization. But many of these same forces are similarly at work within Africa itself, and their impact is similarly explored in narratives that are set, not in Paris or New York, but in sub-Saharan villages and cities. As a vehicle for ideas and images from throughout the world, the global media play a key role in the process, and African writers repeatedly confirm the global context of their national cultures whenever they introduce commercial cinema into the fabric of their texts. By sending their characters to the movies or allowing them to mediate their lived reality through filmic images, the writers – intentionally or not – contribute to the international debate on the subject of globalization, offering the reader a privileged view of transcultural dynamics in action. My purpose here will be to examine several Francophone texts where cinema becomes a medium through which characters are exposed to the aesthetic universe of the Other. Using ideas put forward by various social scientists, including Célestin Monga, Douglas Kellner, Arjun Appadurai, John Tomlinson, and Tyler Cowan as resources, I plan to explore the interplay of culture and identity in fictional works that dramatize some of the pertinent premises and debates in globalization theory. Highlighted in my project are narratives that illustrate the potential of Western cinema to serve as an agent in the colonization of the African imagination. Other texts propose instead a variety of ways in which the spectator's active participation and individuality determine how the message is received or how it is appropriated, the global media thus serving as raw material for the local

creative process as well as a catalyst for various forms of diversity. Beyond the focus on film as cultural text, my analysis of these works and others will also serve to introduce a more problematic consequence of the pervasiveness of global media: the tendency for all of us who are subjected to constant mediation to substitute image for reality in both our individual representation of experience to ourselves and in the public production of culture.

Cinema as a subject or as an intentional source of imagery appears rarely in novels produced by Francophone writers in the fifties and sixties, and canonical works such as *L'Enfant noir* and *L'Aventure ambiguë* represent the incursion of Western culture into Africa largely through the medium of education; the authors themselves may have gone to universities in France, but neither they nor their been-to protagonists treat the movies that they undoubtedly saw there as serious models for either life or literature. Intent upon preserving African ways of thinking and speaking, this generation of writers, nurtured by the philosophy of Negritude, emphasized traditional values and orality, and since films were not universally available in French-speaking Africa during the period they describe, it was not essential for the text to represent them. By choosing not to refer to the media or to allow their characters to, African writers who wished to be taken seriously may also have been demonstrating a prejudice shared by many Western academicians who have often been reluctant to legitimize the seventh art and may even today continue to maintain the somewhat elitist distinction between true literature and popular culture. Gradually though, movies have become an inescapable part of the culture producer's postmodern reality throughout the world, including Africa. Complementing and even supplanting formal education as the bearer of Western cultural values, they are considered by some as the most visible evidence of globalization. For many, cultural imperialism through the media is read in largely negative terms as a successor to colonization, and in two of the works published in the seventies – *Entre les eaux : Dieu, un prêtre, la révolution* and *Rêves portatifs* – references to the movies are used to illustrate the ways that film competed with traditional culture and society or contributed to the moral decay of the rudderless masses. These texts confirm the perception of economic theorists in the seventies who saw globalization primarily as a destructive force in non-Western societies.

By 1973, when Congolese writer V.Y. Mudimbe published *Entre les eaux*, not only had cinema become more respectable, but innovative novelists such as Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet were writing for the screen. Mudimbe's protagonist, an African intellectual trained in Rome for the priesthood, finds himself awkwardly ill at ease when he returns home to minister to his community. As the first-person narrative unrolls, the reader comes to understand the degree to which Pierre Landu represents the colonized imagination. His present circumstances as priest, guerilla fighter, and eventually husband and father are persistently mediated by his Western education and by his experiences abroad. European cuisine, books, music, as well as a plethora of visual images from art and film, are juxtaposed incongruously with the poverty and injustice that surround him. Leaving the priesthood to join a rebel group in the period before independence, he finds himself drawn to a young woman who is a member of his guerilla unit. As he considers whether to acknowledge his feelings of desire, he revisits the dialogue from love scenes in Louis Malle's film *Les Amants* (1958), which Mudimbe reproduces along with the stage directions :

Dans la salle de bain, l'adoration dans la rencontre : à travers le miroir.

Bernard : – Dis-moi que...

Jeanne : – Je t'aime.

Bernard : – À jamais ?

Jeanne : – À jamais ¹.

Pierre imagines himself fondling a woman in the same way that Bernard strokes the arm of a young Jeanne Moreau. He describes his fantasy : « La chambre de Jeanne. Ma main sur son poignet. Non, c'est Bernard. C'est moi » (p. 34). Landu is prevented from acting on his feelings because of his sense of himself as a priest : « C'était fini. J'étais redevenu un bloc de glace. Un chaste par prédestination » (p. 34). What is intriguing here is that his preferred model for sexual intimacy appears to be taken from European movies, in this instance a film that would undoubtedly seem truly foreign to the minimally educated African woman whose real physical presence has aroused him. When he leaves the priesthood later in the narrative and marries, he will find it impossible

1 Cited in MUDIMBE (V.-Y.), *Entre les eaux : Dieu, un prêtre, la révolution*. Paris : Présence Africaine, 1973, 184 p. ; p. 34. Further references to the novel will be cited parenthetically in the text.

to create an enduring relationship with a wife who behaves in terms of traditionally prescribed gender roles. He admits to himself : « Je rêvais d'une universitaire européenne. Elle m'aurait ressemblé davantage » (p. 174). The flashback from Malle's film anticipates Landu's ultimate acknowledgement of irreversible alienation from his society and the difficulty for him of any genuine human communication. He will eventually take refuge in a monastery.

The motion picture in question is not a popular Hollywood box office hit, but a French New Wave masterpiece that would have appealed to the overly cerebral theology student. It also attracted tremendous attention at the time for its unprecedented eroticism. Although hardly risqué by today's standards, *Les Amants* was banned for its explicit sexuality in two American states and was the object of a pornography case that came before the Supreme Court. The educated movie-going reader would remember the film not only for its sensuality, but also for the complicated moral choices it depicts, choices that reflect the priest's own ambiguous situation. Its central plot about a housewife and mother who abandons her family for a younger man after only a brief encounter romanticizes adultery and signifies betrayal of commitments both religious and social. Malle's controversial film incarnates the challenge to traditional family values that shocked the movie-going public in Europe and America in the fifties and sixties. Mudimbe's use of this film to convey the dimensions of his protagonist's dilemma suggests that its influence was indeed global, that the West was able not only to impose its values directly through education but also to spread other aspects of its culture less intentionally but more broadly through its media.

Less an amalgam of cross-cultural blending than a self-aware victim of a process of cultural cooptation, Pierre Landu is divorced from the vast majority of his compatriots by his education, his privileges as a priest, and his European experiences. One of the defining features of the mass media, however, is that they are available to all social classes. In Sylvain Bemba's *Rêves portatifs*, published in 1979, we encounter Ignace Kambeya, who has done poorly in school and has for twenty years eeked out a meager living as a projectionist in a movie theater for the indigenous population. Lydie Moudelino reads his role in the novel as the conduit for cultural imperialism : « It is not just images that he is transmitting thanks to his technical abilities, it is an entire *imaginaire*

imported from Europe that he helps convey »². The setting is the capital city of a country somewhere in central Africa in the period surrounding independence. Because of Ignace's occupation, references to movies fill the text, subtly infiltrating descriptive passages and explicitly evoked by several characters.

The author draws most often from action movies, chiefly Westerns and detective films based on Peter Cheyney's Lemmy Caution series, again a French product. A case can be made that Ignace's problems stem in large part from simply having seen too many of these. As the story begins, Ignace gets into a fight with Edouard, a local gangster, and stabs him to death, a common enough occurrence, but both men have just seen a particularly violent Western with a murderous gang of bandits brought down by blazing guns. Neither is in a frame of mind to give in. When Edouard strikes him, « une sarabande d'images cinématographiques zigzagua devant les yeux d'Ignace »³. His honor demands a reaction, « d'après la morale du cinéma » (p. 27). Arrested for Edouard's murder during the chaotic days of political transition, Ignace never gets a trial and will be in prison until he is assassinated by a corrupt Chief of Police. During the *pro forma* investigation of Ignace's crime, the role that movies might have played in events is directly addressed by one of the inspectors, who deplures the social consequences of the global mass media and proclaims : « La police ne peut pas rester indifférente devant les ravages causés par ce média en matière de psychologie sociale ». He goes on to invoke the classical argument against media violence in terms of the impact of environment on behavior and observes that « cet homme, Ignace, a vu au moins 70.000 crimes, soit une moyenne de dix agressions par film et par jour, que nous multiplions par vingt ans de métier » (p. 58). In prison, Ignace passes time by escaping into fantasies inspired by movies. In one, he assumes the identity of a European motion picture director whose marketing strategy is simple : « Que demande notre époque ? De la fesse et du sang, du pognon et de l'aventure, voilà l'unique recette du

2 MOUDELINO (L.), « The Projectionist in Sylvain Bemba's *Rêves portatifs* », in EKE (M.N.), HARROW (K.W.), and YEWAH (E.), eds., *African Images : Recent Studies and Text in Cinema*. Trenton : Africa World Press, 2000, 189 p. ; p. 127-138.

3 BEMBA (S.), *Rêves portatifs*. Dakar : NEA, 1979, 207 p. ; p. 26. Further references to the novel will be cited parenthetically in the text.

succès » (p. 63). Bemba's novel is about other things as well, specifically the climate of injustice that characterized the new post-independence government. Part of the originality of the work, however, lies in the truly ingenious way it recognizes the media as a reality of every day life in sub-Saharan Africa for all classes, a far-from-desirable influence that promotes a culture of fantasy and violence.

While addressing different points on the social spectrum, both Mudimbe and Bemba use film to show how the global media facilitates the spread of images propagated by a foreign and dominant culture. They reflect the conception prevalent in the seventies that globalization was a form of cultural imperialism. Later theorists challenged this notion and proposed the idea of the « active » audience that includes the ability of individual spectators to respond to the media in terms of their own cultural and personal experience. Douglas Kellner summarizes the postmodern argument as follows : « every local context involves its own appropriation and reworking of global products and signifiers »⁴. Tierno Monénembo's *Cinéma*, published in 1997, takes place during the period surrounding independence in Guinea. The story vividly details the importance of cinema in the life Binguel, a bright teen-age boy with a rich imagination. Rejecting the authority imposed on him through his family life, the Koranic school, and the French education system, he chooses instead to hang around with Benté, alias Oklahoma Kid, a streetwise young thug whose inspiration comes largely from American Westerns. Benté rebaptizes Binguel as *L'Homme de l'Ouest*, and the adolescent, seeking to escape from the pain and monotony of his existence, rewrites his own script. Using the movies as his inspiration, he transforms his surroundings into a stage set :

Aussi dans les moments les plus durs, je m'imaginai dans un film. Le Pavillon et sa toiture informe qui ne me semblait faite que pour amplifier l'humidité et l'isolation devenaient Veracruz ou Santa Fe, Fort Alamo ou O.K. Corral. La grande salle [...] c'était le saloon⁵.

-
- 4 KELLNER (D.), « Globalization and the Postmodern Turn », 24 Aug. 2004. 14 Oct. 2005.
[<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globalizationpostmodernturn.pdf>]
- 5 MONÉNEMBO (T.), *Cinéma*. Paris : Seuil, 1997, 216 p. ; p. 46. Further references to the novel will be cited parenthetically in the text.

Under the tutelage of Oklahoma Kid, he conducts himself according to the code of Western heroes, including such admonitions as : « Toujours aller de l'avant ! Retourner sur ses pas est manière de couardise » (p. 13). The two compare their favorite heroes with Binguel choosing Gary Cooper and Benté naming Jack Palance, John Wayne, Kirk Douglas, Gregory Peck, and Errol Flynn.

All of the references to specific Westerns are too numerous to include here, but a couple are important in the light of future developments in the novel. Binguel, for example, recalls the scene of a poker game from *The Virginian* (1946) where Trampas insults the hero, and the latter, visibly restraining himself, utters that famous line : « Smile when you say that partner ». A second film that influences the behavior of the protagonist and his mentor is *Shane* (1953), a classic Western where a lone gunman hero, in the famous final shoot-out, saves the farmers from brutal villains at great personal cost. Despite his pretensions, Benté is little more than a small-time gangster, terrorizing the market vendors and running a sort of protection racket, but in a wonderful example of life imitating art, the novel ends with Benté's defending Binguel's honor in a drunken confrontation with strangers who ridicule him. In the ensuing brawl, Benté is stabbed to death, but Binguel avenges him by shooting his attacker. In the final lines, he is greeted as a hero by the community when it appears he has – albeit inadvertently – shot an infamous bandit who has been evading the police. The title of the novel refers as much to Monémbo's B Western plot, which allows Binguel and Benté to defend their cowboy honor and stage an actual gun battle with actual villains, as it does to the impact of global media on the imagination of the young men.

Rachael Langford sees this scenario as « a critique of forms of domination in the present era of American world dominance, for it is the American cultural models which this text marks as pernicious »⁶. Once again the text shows media violence as a factor in the legitimizing of violence in real life. Opting for the passive fantasy life offered by the

6 LANGFORD (R.), « Locating Colonisation and Globalisation in Francophone African Film and Literature : Spatial Relations in *Borom Sarret* (1963), *La Noire de ...* (1965) and *Cinéma* (1997) », in *French Cultural Studies*, n°16, 2005, p. 91-104.

movies over the discipline of the schoolroom can hardly prepare the young man effectively for the future. Binguel's ability to appropriate cinematic elements is nevertheless creative, and there are at least some ways in which his decision to re-read his world in terms of the Western invites a somewhat more positive interpretation. The simplified view of the universe offered by the Western in which good and evil are easily identifiable, law and order are eventually restored, and justice always triumphs has an exceptionally wide appeal, one that explains its success as much as any marketing practices. As Binguel narrates his story, he also provides his version of the social and political changes taking place in the passage from the abuses of power inherent in colonialism to the abuses of power that mark the rise of a new government. Coming of age just at the moment of independence, Binguel confronts a society in transition that is characterized by its instability. If the Western formula is flawed in many ways, it nevertheless offers a reassuring alternative to chaos. Research on the Western notes that children are attracted to the genre precisely because of its lack of ambiguity : « In the western – as, of course, in most hero stories – the child can imagine himself in a world that is simple, clear-cut, and well-ordered »⁷. Binguel tells his story in flashbacks. He meets Benté when he is only nine years old, and he thus develops his infatuation with Westerns and admiration for Oklahoma Kid while he still very young. Whereas the Western offers a sense of stability for the child, it also offers a model for manly behavior for the adolescent. By the opening pages of the story, Binguel is a teen-ager and has arrived at a point in his relationship with Benté where he is no longer willing to be considered a child; much of the narrative deals with his efforts to shake off the now humiliating role of side-kick and affirm his independence or even to replace Benté as boss, as indeed he does unintentionally in the end. Lee Clark Mitchell notes that « no other popular genre asks what it means to be a man so assiduously as the Western does »⁸. By imitating Gary Cooper, Binguel is trying on an adult role, in the same way he tries

7 ELKIN (F.), "The Psychological Appeal for Children of the Hollywood B Western" in NACHBAR (J.), ed., *Focus on the Western*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1974, 150 p. ; p. 73-77.

8 MITCHELL (L.C.), « Violence in the Film Western », in SLOCUM (J.D.), ed., *Violence and American Cinema*. New York : Routledge, 2001, 288 p. ; p. 176-191.

on his father's role at one point in the text. Finally – and in contrast with the conventional idea of the cinema as the vehicle of modern values – certain scholars consider the Western a rejection of the complexities of urban culture and modernity, including finance capitalism : « whatever “realism” there may be in Westerns is not to be found in the faithful reproduction of the facts of Western history but in the implied values of modern society against which Western values stand in contrast »⁹. When Binguel chooses to model himself on the cowboy, he is somewhat ironically mining the global economy for the resources with which to challenge the inroads of modernity that threaten to change the world he knows substantially. In *Cinéma*, the narrator's preoccupation with the Western demonstrates the extent of America's global cultural influence in the fifties as a major exporter of movies, but it also shows us how on a local level, a cultural artifact can be appropriated and adapted imaginatively to meet local, individual needs, whether they be material or, as in this case, emotional and psychological. Monénembo's own reworking of the Western to provide a clever context for his narrative offers a well-crafted example of Cowen's proposition that « cross-cultural exchange, while it will alter and disrupt each society it touches, will support innovation and creative human energies »¹⁰.

Early criticism of globalization saw it as a threat to cultural diversity. By acknowledging the possibility that the message of the media could be interpreted differently by different nationalities, ethnicities, and social classes, theorists eventually began to see its potential for actually intensifying differences and further diversifying the world's cultures. As Kwame Anthony Appiah has so elegantly phrased it : « Yes, globalization can produce homogeneity. But globalization is also a threat to homogeneity »¹¹. In *Johnny Chien Méchant*, published in 2002, Dongala represents the influence of the global media but also depicts how it impacts different audiences differently. The work, which addresses the subject of political upheaval in the Congo, is original in its

9 FOLSOM (J.K.), « Westerns as Social and Political Alternatives », in *Focus on the Western*, *op. cit.*, p. 81-83.

10 COWEN (T.), *Creative Destruction*. Princeton : Princeton UP, 2002, 192 p. ; p. 17.

11 APPIAH (K.A.), « The Case for Contamination », in *New York Times Magazine* (1 January 2006).

narration of events from the perspectives of two young people, one being the victim and the other the victimizer. Johnny Chien Méchant is the teen-aged soldier recruited into the ranks of a quasi-military gang ; Laokolé is the daughter of a hard-working mason whose family is forced to flee in the mayhem that results from the confrontation of opposing forces. The dual narrative structure allows the writer to examine the psychology of both soldier and civilian, sometimes describing the same event from two different perspectives. As part of the process of differentiating the two characters, Dongala uses a variety of visual images evoked through memories of photographs, movies, and television, and his work is a textbook case in support of those who argue as Mudimbe does that « reciprocal cohabitation and fertilization of differences and extremes constitutes the very objective of life and the horizon of our future »¹².

As a leader of the militia looting the city after its victory over the regular army, the young man incarnates violence, destruction, and death. His sexist, brutal vision of the universe has been exacerbated by his predilection for action movies. Whereas the protagonist in Sylvain Bemba's *Rêves portatifs* seems to represent a special and singular case of media overexposure, Dongala's more recent narrative introduces us to a whole subculture supported by the fictional landscape of the movies. In *The Anthropology of Anger*, Célestin Monga analyzes the impact of cinema on youth violence in Africa today :

In the slums of Cameroon's large urban centers, and in depressed areas generally young people have developed a Rambo culture, because a certain type of film is their only escape from local bars. In their eyes, Sylvester Stallone, Chuck Norris and Arnold Schwarzenegger are visionaries of freedom and have displaced Césaire, Anta Diop, or Mongo Beti¹³.

He describes an alternative culture in which « the young form gangs and organize their survival around terror ». Dongala evokes a similar climate. Among the *noms de guerre* chosen by the gang leaders are Major Rambo and Chuck Norris. Johnny claims to have seen dozens of action films and learns his martial arts from *Mission Cobra II* and his

12 MUDIMBE (V. Y.), « Globalization and African Identity », *The New Centennial Review*, n° 3, 2003 ; p. 205-28.

13 MONGA (C.), *The Anthropology of Anger: Civil Society and Democracy in Africa*. Boulder : Lynne Rienner, 1996, 219 p. ; p. 5.

commando techniques from *Raid on Entebbe*. The extraordinary extent to which movies constitute a frame of reference for Johnny is evidence of the impact of media as a truly global phenomenon, since Hong Kong – not Hollywood – effectively dominates the market for martial arts films. Arjun Appadurai also blames such films for creating « new cultures of masculinity and violence, which are in turn the fuel for increased violence in national and international politics »¹⁴. He observes that the « worldwide spread of the AK-47 and the Uzi » – both of which figure in the novel – « is a reminder that the apparently simple technical uniformities often conceal an increasingly complex set of loops, linking images of violence to aspirations for community in some imagined world ».

Throughout the story, Laokole represents Johnny's antithesis in most respects, but like the young man, she, too, uses various images to confirm her sense of herself. As a refugee, she can carry little with her in her flight, but two pictures are especially meaningful. One is a photograph of her family, a reminder of her real bonds of community and love; the other is the picture of the African-American scientist and astronaut Mae Jemison that she has found in a woman's magazine and keeps as a sign of her own future possibilities. The magazine, published by a Western press, is yet another manifestation of the global media, but one especially suited to the girl who is a gifted student with an interest in science and math and who dreams of one day becoming an engineer. Her ambition to build stands in direct opposition to Johnny's destructive tendencies. Also in contrast with the boy soldier who emulates Rambo, Laokole is not interested in movies, but she enjoys watching the news and educational programs on television, a medium only recently accessible to Central African audiences and only recently rendered more global by new communication technologies. Laokole's warm supportive family background, her education, and her personal abilities and inclinations allow her to be a more informed and more critical media consumer than is Johnny, thus illustrating how global media can enrich and diversify less technologically developed cultures

14 APPADURAI (A.), *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996 ; p. 41.

in a positive sense, making available scientific information and more and more timely broadcasts of world events.

Dongola's treatment of the media is insightful as well because of how he involves television journalism directly in the lives of his characters. Both Laokole and Johnny will find themselves on television as part of the coverage of the conflict. Johnny's identification with the rifle-toting action-film heroes is only one example of his tendency to mediate reality, to illustrate the thesis promoted by Baudrillard and others that « contemporary culture is so thoroughly saturated by the mass media that it is impossible to separate out an immediate "real" cultural experience from those we experience through the flat surface of the television screen »¹⁵. When his unit takes over the broadcasting station, Johnny's encounter with a television personality, Tanya Toyo, shows him to be incapable of distinguishing the virtual from the real. After shooting one of the stagehands, he rapes the woman who, as a spokesperson for news broadcasts, has been the persistent object of his fantasies for a long time, interpreting her failure to respond to him as an effort to conceal her pleasure. He regrets that the cameras are not rolling, implying that the experience would be validated only if it were performed virtually.

Laokole, by contrast, remains firmly rooted in reality when, as a refugee sheltered by one of the humanitarian organizations, she finds herself the object of media attention but turns down a journalist's invitation to display her mother's amputated legs before an international audience. The journalist explains that « les spectateurs cherchent l'image forte, l'émotion forte » and recalls the famous formula « when it bleeds, it leads ». Laokole, realizing that the reporter lives in another universe, declares that « l'infirmité de Maman n'est pas un spectacle »¹⁶. The play of virtual and real here demonstrates another aspect of the media identified by theorists: « When Baudrillard speaks of the "obscenity" of television images he is trying to grasp a situation in which "the most intimate processes of our life become the virtual feeding

15 TOMLINSON (J.), *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Baltimore : John Hopkins UP, 1991, ix-187 p. ; p. 41.

16 DONGALA (E.), *Johnny Chien Méchant*. Paris : Serpent à Plumes, 2002, 360 p. ; p. 171.

ground of the media” »¹⁷. Dongala shows us how the personal tragedy of victims embroiled in civil war in one country becomes the wherewithal to sustain news hour ratings in another. He thus depicts a particularly pernicious cycle in which violent Western films contribute to the climate that nurtures a civil war, one that can then be harvested by media journalists for its most shocking and pathetic images to feed the voracious appetites of a world-wide television audience increasingly insensitive to the real losses being represented on the screen.

In conclusion, it has been our intention in this study to show that interactions occurring between the characters in Francophone novels and the media can be read as a dramatization of various issues emerging from globalization theory. As we have demonstrated, globalization is sometimes depicted as the direct descendent of colonialism, with foreign media complementing or replacing other forms of cultural imperialism. From this perspective, the movies can legitimately be considered yet another way in which the Western world spreads its values across the globe, including its obsession with sex and violence. Other writers, especially younger ones, reject the criticism of globalization as a purely destructive force. They view spectators not as mere passive recipients of the cultural ideologies and values propagated by the media, but as active agents as well, and interpret globalization as part of an on-going creative process. In addition to its potential for homogenizing, globalization thus contributes somewhat paradoxically to cultural diversity. Nevertheless, these authors continue to be alarmed about the extent to which all of us are experiencing a reality that is intensively mediated and presented to us not merely in film, but pervasively through television, videocassette and DVD, the internet, and satellite technologies. Ultimately, Francophone African literature, like other world literatures, is increasingly recognizing the transcultural dynamics of global media as a facet of our lived reality, a phenomenon that is in many ways as capable of producing social change – for better or for worse – as is the experience of the immigrant, the expatriate, or the exile.

17 TOMLINSON (J.), *Cultural Imperialism*, *op.cit.*, p. 59.

Déconstruction nationale inachevée



Bernard DE MEYER

Université du KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg

L'AFRICAIN SCOLARISÉ : *LE DEVOIR DE VIOLENCE* DE YAMBO OUOLOGUEM

La sortie, en 1968 aux éditions du Seuil, du roman *Le Devoir de violence*, rédigé par l'écrivain malien Yambo Ouologuem, a provoqué de vifs remous dans le monde de l'édition. D'abord loué pour ses qualités littéraires évidentes, il fut rapidement condamné par l'élite française et africaine, non seulement à cause d'une sombre histoire de démarquage, mais surtout à cause de son contenu pour le moins déroutant¹. Néanmoins, la traduction américaine connut un grand succès et l'importance de cette parution a été soulignée par les plus grands critiques outre-atlantique, tels Henry Louis Gates Jr et Anthony Appiah. Cet ouvrage a été interprété comme une large fresque historique, qui, par la dynastie fictive des Saïfs dans le royaume imaginaire du Nakem², retrace et réinterprète l'histoire de l'Afrique Occidentale de l'époque des grands Empires au XIII^e siècle jusqu'à la période qui précède de peu les indépendances. Ce « récit de l'aventure sanglante de la négraille »³

1 Pour un excellent compte rendu de cette querelle ainsi que des lectures variées du roman, le lecteur consultera avec profit WISE (C.), éd., *Yambo Ouologuem, post-colonial writer, Islamic militant*. Boulder : Lynne Rienner Publishers, 1999, 241 p.

2 Les références voilées à la société sahélienne abondent cependant ; mais, comme le souligne Pascale Perraudin, « son geste équivaut plutôt à la création d'une mise en scène pour l'action qui se déroule dans son texte. [...] La visée de son geste ne se limite donc pas à un espace géographique (il le transgresse) » (« *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem : images et nation au degré zéro », dans GARANE (J.), éd., *Discursive Geographies : Writing Space and Place in French / Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2005, 285 p. ; p. 55, note 2).

3 OUOLOGUEM (Y.), *Le Devoir de violence*. Paris : Le Serpent à plume, 2003, 276 p. ; p. 25. Nous renvoyons désormais à cet ouvrage directement dans le texte.

s'étend donc sur trois quarts de millénaire, mais la distribution dans le récit est fort inégale : les six cent cinquante premières années de cette épopée sont décrites dans la première partie qui compte moins de trente pages sur un total de plus de deux cent soixante-dix ; les cinquante années suivantes, qui correspondent à la deuxième moitié du XIX^e siècle, forment la deuxième partie, extrêmement courte puisqu'elle ne comporte que douze pages. La majeure partie traite dès lors de la première moitié du siècle dernier, du début de l'établissement définitif de l'autorité française jusqu'après la deuxième guerre mondiale.

L'Histoire n'existe que grâce à la narration de celle-ci, et l'approche de l'écrivain est différente selon qu'il s'agit des périodes précoloniale ou coloniale. Le narrateur de l'époque ancienne s'efforce de se différencier des textes existants, traditionnels, qui selon lui « n'offrirai[ent] rien que du menu folklore » (p. 25) ; néanmoins, il renvoie continuellement à ce qui se résume pour lui à un ensemble de racontars, dans lesquels « la tradition se perd dans la légende » (p. 28), légende qui « hante de nos jours encore le romantisme nègre » (p. 31), une référence à peine voilée au mouvement de la négritude. Puisque le passé « ne vivait [...] qu'à travers les historiens arabes et la tradition orale africaine » (p. 31), le narrateur est obligé de l'utiliser pour le réinventer : premier subterfuge d'une œuvre qui en comporte de nombreux, car la légende des Saïf est une histoire inventée de toutes pièces par Ouologuem. Après cette généalogie glorifiée et un récit dominé par l'itératif et des envolées poétiques, le règne du dernier descendant, Saïf ben Isaac El Héït, est rendu par un récit qui semble se rapprocher beaucoup plus du roman classique occidental. Il faut pourtant se méfier.

Nous nous proposons ici d'analyser cette chronologie sous trois aspects qui se complètent. Le parcours historique représenté par *Le Devoir de violence* correspond en effet à un processus d'apprentissage, un processus d'aliénation et, en troisième lieu, à un processus d'écriture. Et, chaque fois aussi, il correspond à une autre définition du terme *devoir*, qui se trouve dans le titre de l'ouvrage.

Processus d'apprentissage

Le moment-clé, celui qui forme le passage des deux premières parties à la troisième, est l'instauration de la colonisation française au

Nakem. Cette instauration se produit dans un contexte dynamique certes, comme l'indique la suite des gouverneurs français, mais historiquement stable si on le compare à la période mouvementée qui l'a précédé ; elle correspond également au seul règne de Saïf ben Isaac El Héït⁴. Parallèlement, le récit, qui jusqu'à ce moment-là s'attachait à la dynastie saïfienne et aux personnages de la cour, met en scène, en leur donnant un nom et une existence, des individus de la classe inférieure, les serfs, à commencer par un certain Kassoumi. Ce sont en effet ces serfs qui, n'ayant à suivre aucun enseignement traditionnel, apanage des classes privilégiées, vont bénéficier du système éducatif français. Un griot, Mahmoud Meknoud Traré, rapporte d'ailleurs les paroles de Saïf à ce sujet : « Saïf décida que seuls les fils de condition servile seraient astreints à l'instruction française, aux messes des missionnaires, au baptême des pères blancs, tenue française et crâne rasé » (p. 85). Pour cela, le monarque organise l'union matrimoniale de Kassoumi et Tambira, ainsi que de mille six cent vingt-trois autres mariages dans son royaume, pour que leurs enfants soient envoyés à l'école française (p. 90). Ce parti pris aura des conséquences non négligeables pour l'évolution de ce qui allait devenir la République africaine de Nakem-Ziuko. Cette politique est considérée comme un devoir, dans le sens téléologique du terme : ce qu'il faut faire, particulièrement ce qu'il faut faire dans un certain but, et contient ainsi une certaine prévisibilité⁵. C'est ce qui fut nommé le code de l'indigénat, ce régime particulier qui a donné un statut administratif reconnaissable à une certaine couche de la population noire. Le parcours minutieusement décrit d'un fils de serf, Raymond Spartacus Kassoumi, est, à première vue, exemplaire de cette trajectoire : l'école française, le certificat d'études primaires, le brevet élémentaire et finalement le baccalauréat et les études supérieures à Paris. Pour le jeune Kassoumi,

l'instruction, qui lui était apparue comme un refuge contre le servage, lui apparaissait à présent comme un noble gagne-pain dont vivaient ses enfants à l'abri de l'existence inconnue, trompeuse et torturante qu'avait été la sienne (p. 191).

4 Pascale Perraudin parle d'un « rétrécissement temporel ». Le fait que le dernier tyran semble se mouvoir dans un univers a-temporel « contribue à conférer une valeur générique et une immuabilité au type du saïf » (« *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *art. cit.*, p. 56).

5 Ce sens est repris dans la traduction anglaise du titre : *Bound to Violence*.

Cette cause bien noble, manigancée par Saïf lui-même, « qui considérait [Kassoumi] comme sa propriété » (p. 206), est toutefois un moyen parmi d'autres pour le souverain de mener sa propre politique, de guider les opérations aussi bien du côté indigène que du côté français.

Processus d'aliénation

Le devoir, pour celui qui le subit, équivaut également à une soumission. Les serfs adoptés par Saïf n'ont pas le choix et sont donc victimes des caprices du tyran. La longue vie de Saïf se singularise par une série infinie de ruses, de compromis, de machinations, qui combinent la magie, la tricherie et un sens particulièrement développé du profit personnel. Parallèlement, le récit historique se présente comme une dégradation progressive et irrémédiable. Cette « sempiternelle agonie » (p. 66) est décrite sur un double plan, d'abord en suivant la dégénérescence de la descendance du premier des Saïfs, et ensuite, en relatant de façon détaillée les manigances de l'héritier, Saïf ben Isaac el Héït, qui n'est pas représenté comme le dernier d'une lignée, dans une sorte de *Crépuscule des Dieux* – bien que la référence à Wagner soit faite dans le texte – mais comme un double tragique de l'ancêtre fondateur de la dynastie. Son règne ne fait donc pas suite aux récits légendaires, mais devient un parcours qui retrace, en détaillant les menus faits et gestes, et en particulier les monstruosité et les horreurs du dernier des Saïfs et de son entourage, ce qui existait déjà en grandes lignes dans les siècles écoulés. Corrompu par le pouvoir, il s'éloigne de plus en plus des nobles principes qui se trouvaient à la base de l'Empire. L'histoire n'est pas présentée comme un progrès, mais comme un éternel retour ; le présent enveloppe le passé, tout en s'encombrant d'une charge de plus en plus lourde, de plus en plus violente, car chaque événement s'ajoute aux autres dans leur répétition. Comme les saisons de pluie et les saisons sèches se succèdent, les règnes avec leurs perfidies, leurs crimes et leurs faux-semblants se suivent, et c'est à chaque fois une nouvelle page dans la mémoire collective, qui devient donc une identité de plus en plus pénible à supporter et entraîne une corruption par l'intérieur du système même, une aliénation inexorable.

Raymond Spartacus Kassoumi, en tant que représentant du nouvel alignement idéologique et politique – à la fin du roman, c'est lui qui, de

retour au pays, à la veille d'élections pour lesquelles il est le candidat unique, est censé prendre le pouvoir –, incarne, à un niveau différent, cette aliénation. Fils de serf, taquiné dans son quartier par sa prédisposition à l'étude, il est envoyé en France pour parachever son éducation. La carrière qu'il se propose est celle d'architecte, de bâtisseur, et la symbolique y est évidente. Il construit toutefois son succès sur une série de monstruosité, de trahisons par rapport à ce qu'Albert Memmi nomme sa négrité, c'est-à-dire le fait et la manière d'être noir, mais il n'en est jamais vraiment la cause. Sa mère, désirant le succès scolaire pour son rejeton, consulte Dougouli, le sorcier, qui abuse d'elle et provoque son suicide. Alors qu'il se trouve en France, ses deux frères sont drogués, et deviennent fous, suite à quoi son père est banni sur l'ordre de Saïf. Ces histoires lui sont rapportées bien plus tard par sa sœur, Kadidia, devenue prostituée à Paris pour survivre ; ne se reconnaissant pas, ils auront des relations sexuelles.

La longue suite d'épreuves de Kassoumi, « réfugié sous l'arbre mort de la suffisance scolaire » (p. 209), mène à une perte d'identité chez le personnage : perte d'identité sexuelle mais surtout raciale. Après le traumatisme provoqué par l'inceste, il s'abîme, malgré lui, dans une relation homosexuelle, enfreignant un autre tabou africain ; payé pour cette relation, il va vivre en entretenu, mais cela lui permet de se retrouver, ou du moins de recouvrer une certaine stabilité émotionnelle. Ce lien défait, il s'attache à une bourgeoise de Strasbourg, qu'il épousera par la suite et dont il aura trois enfants. Ces deux amoureux, un homme et une femme, sont des Blancs ; Kassoumi, « enfant de la violence », réalise qu'il est devenu ambivalent : « l'hommeblanc s'était insinué en lui » (p. 209). Il prend conscience de son conflit intérieur : « Avait-il une pensée, une conscience nette de sa vie, tiraillée entre l'indigène et la française ? » (p. 202). Ceci le fait hésiter à rentrer au pays, où il pourrait être considéré « comme un valet du colonialisme » (p. 226). Cette « vie de nègre-blanc » (p. 240) le prépare cependant à une fonction officielle au Nakem, ce qui indique que l'aliénation s'insinue à l'intérieur même de la nouvelle société.

Processus d'écriture

Nous passons ici à un autre niveau, celui de l'écriture même. Yambo Ouologuem fait partie de la première génération d'écrivains, qui, alors que l'euphorie liée aux indépendances s'était estompée, dressa un constat désabusé et souvent fort critique de la première décennie de liberté. Alors que certains écrivains, comme Ahmadou Kourouma, ont minutieusement décrit la perte des idéaux de 1960, d'autres reviennent vers l'histoire précoloniale, mais pour y retrouver les germes des déceptions à venir. La voix d'Ouologuem se présente d'emblée comme une manifestation de la violence, un cri du cœur qui s'exprimera plus explicitement encore dans un long pamphlet, *Lettre à la France nègre*⁶, publié par l'auteur malien quelques mois après son roman.

Le parcours scolaire de Kassoumi est à l'image de celui d'Ouologuem. Celui-ci s'apparente toutefois aussi, à un niveau symbolique, aux dirigeants traditionnels de son pays. Le récit de la dynastie des Saïf ne représente pas seulement l'histoire et l'aliénation progressive du Noir, mais met en place les stratégies utilisées par certains pour s'affranchir. En effet, plusieurs personnages, en particulier le chef traditionnel Saïf ben Isaac el Héït, forts de leur héritage et de leur position inexpugnable, sont en mesure de tirer profit de toutes les situations qui se présentent. Les deux plus grands maux de l'histoire de l'Afrique, l'esclavage et la colonisation, n'ont atteint une telle ampleur que par la complicité de la population autochtone. Ouologuem indique clairement que la traite des esclaves permettait à certains leaders, tel Saïf El Haram, d'affermir leur pouvoir dans la région. Le succès de la colonisation française est par ailleurs dû à la collusion tacite et à une certaine résignation, qui autorisaient la souffrance d'une large partie de la population.

Le fait que le récit insiste, comme on va le voir, sur la copie et la ruse peut se lire comme une manifestation de l'écriture elle-même. Ainsi arrive-t-on à la troisième définition du mot *devoir* : le travail scolaire, et dans ce cas la rédaction faite à la maison qui met en application le contenu appris sur les bancs d'école. Dans le cas des Africains

6 OULOQUEM (Y.), *Lettre à la France nègre*. Paris : Edmond Nalis, 1968, 193 p.

scolarisés, ceci pose problème car l'enseignement, à l'époque de la colonisation, reflétait l'altérité en toutes choses : la grammaire française face aux proverbes en langue maternelle, le livre de lecture face aux contes oraux, les sciences face au mythe, l'Histoire européenne face à la légende. Une première génération d'écrivains, tous des élèves modèles, tâchera de combiner la littérature française et un substrat indigène, faisant usage d'un langage châtié qui est censé refléter le haut degré de *civilisation* de son auteur. Alors que les thèmes sont évidemment africains, et que certaines œuvres sont fortement critiques de la colonisation, la forme maintient une certaine forme de correction par rapport aux normes scolaires. Tout ceci change avec la génération post-coloniale, et chacun se rappelle la première phrase des *Soleils des indépendances* : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume »⁷, *incipit* qui fait que le récit débute par le trépas de ce personnage. La première partie de la phrase, énoncée en français, n'obéit pas à une structure grammaticale française correcte et la seconde partie de la phrase, une expression malinké annoncée telle quelle, mais énoncée également en français, est en fait grammaticalement plus correcte. Kourouma et les autres sont obligés d'utiliser le français, langage écrit, garantie de qualité, la langue utilisée à l'école, à l'armée et dans l'administration, bref, la *lingua franca* de leur univers personnel : la France et ses (anciennes) colonies. L'écriture, pour l'auteur ivoirien, était devenue un jeu entre quatre niveaux de langue qui s'opposent et se rassemblent : le français littéraire et le français familier (ivoirien), le malinké soutenu et le malinké populaire⁸.

Ce jeu sur les langues se retrouve chez Ouologuem. Il semble cependant préférer utiliser un français standard et une forme classique pour mieux pouvoir les corrompre de l'intérieur. Sa copie d'élève est exactement cela : une copie d'élève, d'un élève particulièrement méritant et accompli, mais ayant selon ses professeurs une tête dure. Il tâche de rédiger un bon devoir, son ambition visant à rien de moins que d'inscrire que d'inscrire son nom dans la Littérature. Aussi utilise-t-il

7 KOUROUMA (A.), *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970, 195 p. ; p. 7.

8 Béatrice Akissi Boutin a étudié en profondeur ces interférences dans le français ivoirien. Voir : AKISSI BOUTIN (B.), « La norme endogène du français de Côte d'Ivoire », *Sud Langues*, n° 2, juin 2003, p. 33-46.

toutes les ruses à sa disposition pour rendre son travail plus présentable, en singeant les textes vus à l'école. Qui plus est : il annonce ce travail de sape dans l'ouvrage même, *Le Devoir de violence*, qui serait ainsi une mise en abyme de l'acte d'écrire. Un des épisodes les plus révélateurs de ces clins d'œil est le séjour de l'explorateur-touriste allemand Fritz Shrobénus et de sa famille au Nakem. Cet ethnologue, copie de l'auteur de *L'Histoire de la civilisation africaine*, Léo Frobenius, arrive avec une cargaison d'objets courants et sans valeur dans son pays, mais étranges et merveilleux pour les Africains. Saïf semble rapidement charmé par cet homme d'affaire désireux de faire des bénéfices, mais ce n'est qu'un moyen habile pour mettre l'étranger en confiance. D'abord, il lui conte une fausse histoire de son pays : « Saïf fabula et l'interprète traduisit, Madoubo répéta en français, raffinant les subtilités qui faisaient le bonheur de Shrobénus » (p. 140). Cette double transposition d'une fiction reflète la première partie du *Devoir de violence*, dans laquelle l'auteur insiste sur la reprise et l'interprétation de certains contes et légendes dont aucun n'a en réalité existé. Ne se contentant pas de si peu, Shrobénus et Saïf se lancent dans un trafic de masques et de statuettes. L'ethnologue allemand redécouvre des pièces appartenant à cette ancienne histoire, pour en

tir[er] un double profit : d'une part, il mystifia son pays, qui, enchanté, le jucha sur une haute chaire sorbonicale, et, d'autre part, il exploita la sentimentalité négriillarde – par trop heureuse de s'entendre dire par un blanc que « l'Afrique était le ventre du monde et berceau de civilisation » (p. 150-151).

Saïf, témoin privilégié de cette exploitation, dans laquelle les trésors de son pays sont offerts pour rien aux « acolytes de la "shrobénhisologie" » (p. 151) et disparaissent dans des musées européens et nord-américains, trouve le moyen de perfectionner cette escroquerie pour son plus grand bénéfice. En effet, il

fit enterrer des quintaux de masques hâtivement exécutés à la ressemblance des originaux, les engloutissant dans des mares, marais, étangs, marécages, lacs, limons – quitte à les exhumer quelque temps après, les vendant aux curieux et profanes à prix d'or (p. 152).

Alors qu'il s'agit d'une pratique courante « de nos jours encore » (p. 151), de la description d'une réalité presque quotidienne, cette action illustre également le caractère ambivalent de l'écriture même : ces masques « vieux de trois ans [étaient] chargés [...] du poids de quatre siècles de civilisation » (p. 151 ; l'auteur souligne). Aussi Ouologuem

donne-t-il à son propre texte, à son devoir, une certaine autorité, une certaine originalité, que nul occidental ne peut mettre en doute, au risque d'être traité de tous les noms.

Cette originalité, paradoxalement, repose donc sur la tricherie, la perversion, la copie, et finalement sur le plagiat, ou plutôt, appelons les choses par leur nom, la transtextualité. Prétendre avec les uns qu'Ouologuem n'est qu'un plagiaire qu'il faut mépriser, crier avec les autres qu'il s'agit d'un énorme malentendu et que l'écrivain malien a été victime des aléas de l'édition, sont deux façons de fausser le problème, de ne pas répondre à la vraie question. Yambo Ouologuem se trouvait en effet dans une situation pour le moins ambiguë : *fin fleuron* de l'éducation française en Afrique, mais en même temps héritier de la longue et riche culture des Dogons, dans laquelle la narration des prouesses passées est essentielle, il se trouve esseulé en France pour faire face à ses démons. Alors qu'une douzaine d'années plus tôt à peine, Camara Laye, dans la même situation, évoquait son enfance dans un récit plein de nostalgie, *L'Enfant noir*, Ouologuem prend une position beaucoup plus radicale. Il rédige sa dissertation romancée, son devoir de rédaction française, en combinant avec violence toutes ses connaissances, ses dégoûts, ses hantises, et finalement ses obsessions pour créer un jeu intertextuel d'une grande originalité. Devenu le nègre de grands écrivains, dans le sens éditorial de ce terme, il s'est affranchi, ayant en plus l'outrecuidance de signer le méfait de son propre nom. Dans sa « Lettre aux pisse-copie Nègres d'écrivains célèbres » intégrée dans la *Lettre à la France nègre*, Ouologuem indique que c'est le meilleur moyen de réussir en littérature :

Il est, en effet, toujours bon pour un écrivillon destiné à être célèbre, de débiter avec moins que rien, un sou deux centimes, pour la cause d'un auteur à succès jouant les ogres, dans la tour dorée de sa gloire...⁹.

L'Histoire est inséparable du tragique dans la mesure où elle est toujours ambivalente. La narration de l'Histoire, dans *Le Devoir de violence*, est particulièrement équivoque. D'emblée, le roman propose le récit d'événements pas toujours confirmés, sinon carrément légendaires. Fonder son pouvoir sur ces narrations contradictoires, comme le fait Saïf ben Isaac el Héït, revient donc à une mystification. L'Histoire de

9 OULOQUEM (Y.), *Lettre à la France nègre*, *op. cit.*, p. 165.

l'Afrique est par ailleurs celle de la colonisation et de l'enseignement à l'école des Blancs. Cette instruction scolaire est également une mystification, car elle n'offre qu'un semblant d'émancipation ou d'avancement. Comme le confirme Saïf, cerveau de toutes les opérations, à la fin du roman : « L'œuvre de soumission de la négraille instruite était accomplie » (p. 248). Il a fallu un grand courage à Yambo Ouologuem pour prendre ses distances par rapport à la première génération d'africains scolarisés à l'occidentale, pour qui la nostalgie des traditions ancestrales et l'amour de la langue et des littératures européennes sous-tendaient l'écriture. En tant que porte-parole d'une génération désillusionnée, aux droits abrogés, n'ayant sa place ni dans la tradition littéraire africaine d'expression française qui s'était déjà bien établie, ni dans l'*establishment* politique et pseudo intellectuel d'après les indépendances, il a osé montrer la corruption de tout système, la désagrégation de tout sentiment d'honneur, bref, une véritable fin de génération. Et le dernier dans la lignée serait l'auteur lui-même qui, dans sa double aliénation à sa propre culture et à celle de l'Autre, utilise les mêmes duperies et duplicités pour se jouer de son lecteur.



Heidi BOJSEN

Université de Roskilde (Danemark)

**THE JUSTICE OF PROVERBS IN THE WRITINGS OF A. KOUROUMA AND
A. RYCKMANS. TOWARDS A DECONSTRUCTIVE READING OF *BAMBARA*
AND *NÉGROPOLITAIN***

The juxtaposition of the terms *bambara* and *négropolitain* reminds us of part of the discursive ground shared by the colonial and anthropological histories of the Caribbean and West Africa. Historically they are terms that have been constructed on the grounds of « otherness », as they refer to a person who is either foreign or/and significantly different than the implied subjects of the *énoncé*. Implicit in this shared history are powerful narratives about « European modernity » meeting with African « traditional (tribal) communities » or coexists with « traditional » or « underdeveloped » African diaspora (in the Americas). These narratives have in turn been criticised by studies that have testified to African and African diasporic agency in the various expressions of modernity. Likewise, the institutions and practices of colonial administrations, or geographical and trading expeditions were equally embedded in (sometimes conflicting) traditions, some of which would originate in European social norms while others would be (re)invented in the colonial setting.

In itself *négropolitain* denotes, as is well known, a particular Caribbean representation of Afro-Caribbeans who have spent longer periods of time in the European metropolis and have taken in its norms and forms of knowledge. The term expresses a particular stereotype, yet it may have its own ambiguous subversive effect on the presupposed divide between *nègre* and the metropolis. Its appearance next to the term *bambara* only adds to the ambiguity. As the anthropologist Jean Bazin has pointed out, the French colonial administration and its anthropologists erroneously believed it to denote

a specific people in West Africa. Later it turned out that *bambara* merely referred to « those who come from elsewhere »¹. The ideas about territory and lineage as parameters of foreignness that underpinned this « coming from elsewhere » in the West African societies were radically different from the ideas held by European colonials, missionaries, anthropologists and geographers. I therefore understand the phrase « from *bambara* to *négropolitain* » to refer not to specific social groups, but to the complex historical and discursive conceptualisations of identity in West Africa and the Caribbean.

In this context, the novels of the Ivorian author Ahmadou Kourouma are interesting because they always focus on how social identities and changes are negotiated while representing a process that involves both African, European, and, in some instances, Caribbean agents, concepts and practices. There is a frequent use of stereotypes and caricatures equivalent to *bambara* or *négropolitain*, but the focus of Kourouma's writing is always directed towards the many-faceted power game that gives the stereotypes meaning. In doing so, Kourouma draws on proverbs and their particular social and institutional history in a way that challenges the shared conceptual logic that underpins the words *bambara* and *négropolitain* : one is either foreign or familiar, either « modern » or « traditional ». As the use of proverbs in West Africa is inextricably tied up with a common sense of justice and has been a very important part of legal practice, I have chosen to emphasise selected aspects of the history of the legal practice and thus of the jurisprudence of West and Central Africa. In particular, I have found that the use and translation of proverbs in trials administered by André Ryckmans in the Belgian Congo of interest because it confirms what Kourouma's novels also suggest, namely that the enunciation of justice in its negotiation of what is legitimate and illegitimate also participates in a conceptualisation of the familiar and the foreign, tradition and « newness », and that proverbs may serve to confirm *doxa* or work as enunciative shifter that points to other possible meanings.

1 BAZIN (J.), « À chacun son Bambara », in AMSELLE (J.-L.), M'BOKOLO (E.), éd., *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Découverte & Syros, 1999 (1985), p. 87-127 ; p. 113.

The construction of the judicial referent in colonial jurisprudence

As Anthony Julius states in the introduction of *Law and Literature* (1999), the common ground between law and literature has been explored in Anglo-American academia for quite some time – both by lawyers and literary critics. One general paradox underlined by Julius is that « while ambiguity is the delight of literary criticism it is the enemy of legal analysis. The former welcomes it ; the latter hunts it down in order to eliminate it »².

This, I believe, should be one of our key phrases when we try to understand the legal tradition that the colonial administration and the trading companies brought with them when in the encounter with African cultures. In *Les Africains et l'institution de la Justice* (2004), Étienne Le Roy tries to give an anthropological account of the history of justice in Africa. What I find of particular interest in relation to the reading of literary texts is what Le Roy calls the representation of « the judicial referent » – *i. e.* the construction of a judicial reality, of what jurisprudence means³.

As a rule, the Western confidence in the practice of State Law (*Droit*) as institutionalised state justice and its ability to reinsert the individual as a social subject is not necessarily shared by West African legal practice. In the animist religions there was no confidence in a separate and impersonal legal code⁴. According to Maurice Kamto, quoted by Le Roy, West African societies prefer models that set out codes of

2 JULIUS (A.), Preface in FREEMAN (M.), LEWIS (A.D.E.), ed., *Law and Literature*. Oxford and New York : Oxford UP, 1999, xxxi-764 p. ; p. xv.

3 Le Roy refers to various anthropological studies of legal and political institutions of West and Central African societies. He states that there seem to be societies without any centralised power or leadership that are organised according to laws of family relations and age groups. Others have a sort of delegated *primus inter pares*, who is often an elder member of the community but not necessarily so. The criteria of leadership appears to be knowledge about the history of the community and psychological skills in resolving conflicts (*Les Africains et l'institution de la Justice. Entre mimétismes et métissages*. Paris : Dalloz, 2004, 283 p. ; p. 61).

4 LE ROY (E.), *Les Africains...*, *op. cit.*, p. x. He makes this point with reference to LEGENDRE (P.), *Sur la question dogmatique en Occident*. Paris : Fayard, 1999, 368 p. ; p. 117.

conduct⁵. This is where the recitation, interpretation and exchange of proverbs become useful as they represent both shared inherited values and knowledges and are open to be marked and developed according to instantaneous and specific needs and situations. Whereas the European conception of justice relied on the possibility of finding one transparent truth, African traditions seemed more focused on finding a solution to conflict that would ensure prosperous survival and continuity of the community.

When the French colonial expansion in West Africa took place in the second half of the nineteenth Century, it drew on its experience of a *Code civil* established by Napoleon in 1804 as well as on the colonial experience gathered in the occupation of Algeria since 1830. Moreover, the European conception of law and justice was heterogeneous and underwent constant discussion not only between different national traditions but also within those traditions. The revolutions and shifting regimes in France throughout the nineteenth century had created both an acute awareness of the importance of jurisprudence and the desire to find security in a powerful centralised jurisprudence.

Seen from the point of view of legal practice, modernity is founded on the idea of individualism. As such, it breaks with both communitarian social structures as well as those based on rigid hierarchies as under the *ancien régime*. However, it is no secret that the rupture with the structures of the *ancien régime* has led to an acceptance (that Le Roy calls « shameful » and « distorted ») of the perseverance of hierarchal principles alongside with those advocating equality⁶. If the Declaration of Human and the Citizens' Rights in 1789 states that all men have equal rights, it does not succeed in breaking with the old hierarchy between « us » and « them », which grants European culture a superior status compared to Africans and which exclude women from political power. Even so, African communities have made great efforts to survive and make the best out of the legal systems and (colonial) state Justice that were imposed by colonial administrations. Studies of these efforts show that a distinction between 'traditional' and 'modern' legal practice

5 KAMTO (M.), « Une justice entre tradition et modernité », *Afrique contemporaine*, n°156 (*La justice en Afrique*), 1990, p. 57 (LE ROY, *op. cit.*, p. ix-x).

6 LE ROY (E.), *op. cit.* p. 16.

is far from being adequate in describing the contemporary situations⁷. Le Roy points out how colonial practice aims at founding modernity on « stable, transparent and rational structures »⁸. As a consequence, the fundamental division between metropolitan law and traditional law is not the result of arbitrary cultural relativism. According to Le Roy, it has emerged as a result of, on the one hand, the discourse of 'civilisation' and the consequent superiority ascribed to the coloniser's judiciary institutions and, on the other, the pragmatism imposed by the material realities of military conquest and its specific kinds of domination⁹. Lauren Benton argues that the complexity of jurisdiction in the European countries made it quite easy to accept multiple jurisdictions in the colonial setting. Often, the agents of the French colonial expansion were given jurisdictional authority either independently from the state or under direct influence from the President or the Minister of the Colonies. Consequently, in some instances, they were not obliged to answer to the Parliament or the constitution¹⁰. That « traditional » and « modern » legal practices as administrative and political institutions are therefore part of the same historical and political project has very much been overlooked in the colonial discourse as it was potentially undermining to the claim of cultural superiority. As for Africans who were enrolled in colonial legal administration, Benton notes that « In jurisdictional politics, cultural intermediaries – and a particular group of them, indigenous legal personnel – aligned themselves in surprising ways, sometimes seeking to broaden jurisdictional claims of the colonizer in order to push for cultural inclusiveness, sometimes defending and reinventing 'traditional' authorities as a way of protecting or creating special status. Their very presence tended to pose a challenge to colonizers' representations of

7 Le Roy here (*op. cit.*, p. xix) refers to an anthology of articles on land issues : LE ROY (E.), KARSANTY (A.), BERTRAND (A.), éd., *La Sécurisation foncière en Afrique. Pour une gestion viable des ressources renouvelables*. Paris : Karthala, 1996, 388 p.

8 LE ROY (E.), *op. cit.* p. 23.

9 LE ROY (E.), *op. cit.* p. 24.

10 BENTON (L.), *Law and Colonial Cultures : Legal Regimes in World History 1400-1900*. New York : Cambridge UP, 2002, 300 p. ; p. 127 (LE ROY (E.), *op. cit.*, p. xx). Furthermore, it was considered too expensive to establish a judicial administration. Relying on indigenous legal forums seemed the easiest way to gain social control of the colonised territories (BENTON (L.), *op. cit.*, p. 127).

cultural and legal boundaries »¹¹. Again we see how the construction of the judicial referent undermines that part of colonial utopia that presupposes a clear opposition between transparency and modern rationality on the one hand and traditional obscurantism on the other.

We may summarise this by saying that the judiciary referent in contemporary West and Central Africa is the product of this history, a history that includes the various strategies whereby the fundamental paradoxes of colonial self-perception are concealed¹². The construction of the *bambara* and the *négropolitain* is part of this history. *Bambara* refers to the colonial anthropological discourse about ethnicity, tradition and local law while *négropolitain* relies on the same binary logic as the notion of the *évolués*¹³. Both terms are ambivalent in the sense that they both convey an « overcoming » and a continuation of the implicit distinction between what is seen as culturally metropolitan and what is seen as African. In the structuring of legal administration, this translates into the opposition between « modern State law » in the urban areas and « traditional law » in rural areas. The invention of tradition becomes an important means for manoeuvre in modern society and the terms testify to how Africans' agency served as much to invent tradition as to invent modernity.

André Ryckmans and the use of proverbs in colonial legal practice

André Ryckmans (1929-1960) grew up in Belgian Congo as the son of the former general-governor Pierre Ryckmans. He worked as a colonial administrator in different districts from 1954-1960 and had direct knowledge of local customs, language and proverbs. C. Mwelanzambi

11 BENTON (L.), *op. cit.*, p. 10.

12 LE ROY (E.), *op. cit.*, p. 24.

13 This term, used officially in the French colonial administration, referred to Africans who adapted to the norms and regulations set up by the colonial system by taking in its norms, language and ideas. As it has been pointed out by Jean-Loup Amselle and Erika M'Bokolo, the term was part of a colonial classification of social groups within a naturalistic (and Darwinist we may add) logic. (AMSELLE (J.-L.), M'BOLOKO (E.), « Au cœur de l'ethnie revisitée », in AMSELLE (J.-L.), M'BOLOKO (E.), éd., *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Découverte & Syros, 2005, 225 p. ; p. 1-48 ; p. 9).

Bakwa has published parts of A. Ryckmans' extensive collection of proverbs, along with resumés of some of the trials in which A. Ryckmans acted as judge ¹⁴.

In an introductory commentary Jacques Vanderlinden underlines how the use of proverbs has been and remains a privilege of elders, males and the rich, contributing to the marginalisation of women, the weak, the poor and the ignorant (*DCA*, p. 13). However, the collective interest of resolving conflicts remained prior to any personal motive. Rather than seeking to elucidate the 'truth', contradiction and ambiguity are much appreciated legal statements as they may give all implicated parties a feeling of leaving the legal arena with some sort of victory (*id.*). This remark brings us back to Julius and his reference to the common ground and differences between law and literature. In the preface Louis-Vincent Thomas touches upon the same problem – the representation and the construction of the judicial referent – this time by the use of the proverb :

The striking thing about reading these proverbs is the fact that they exceed judicial frames, covering almost all behaviour, both social and between individuals ; let us say that they are opportunistically judicial rather than because essentially so ; it is their way of revealing how law is not layered on top of experience or practises, but constantly called for by all the aspects of social interaction, in regard to one's daily life and environment [...] and in conformity with inherited fundamental ancestral values (*DCA* p. 9) ¹⁵.

The proverbs acquire their meaning both by referring to inherited norms and to the challenges posed by « modernity » as part of everyday practice. The proverbs transgress the limits of the judiciary by letting

14 RYCKMANS (A.), BAKWA (C.M.), *Droit coutumier africain. Proverbes judiciaires Congo (Zaïre)*. Foreword by THOMAS (L.-V.) and commentary by VANDERLINDEN (J.). Paris : L'Harmattan ; Mbandaka (Zaïre) : Aequatoria, 1992, 397 p. (*DCA*)

15 « Ce qui frappe, à la lecture de ces proverbes, est qu'ils débordent le cadre du judiciaire pour couvrir la quasi-totalité des conduites sociales ou interindividuelles ; disons qu'ils sont judiciaires par opportunité plus que par essence ; c'est une façon, pour eux, de révéler que le droit n'est pas une instance plaquée sur le vécu ou le pratiqué ensemble, il reste l'émanation du social dans toutes ses dimensions, par référence à la vie quotidienne et à l'environnement [...] et conformément aux valeurs profondes héritées des ancêtres » (*DCA*, p. 9). All the translations of French quotations are mine. I thank John Mckeane for his helpful revisions and comments.

ambiguity into the verdict but also by letting the social parties take responsibility for the interpretation of the verdict.

One may see the « Affaire Boko » in 1959, a case about a disputed piece of land in Belgian Congo where André Ryckmans was territorial judge, as an example of how the use and translation of proverbs play an important part in the construction of the judicial referent in a process that draws both on colonial and African legal language. Ryckmans's approach is based on the presupposition that there is an « indigenous law », a mode of the *Bambara* that he must translate and integrate into the colonial legal mindset in order to make his verdict acceptable to the colonised subjects as well as to his peers in the colonial administration. The verdict of the trial includes a passage on « the transitory measures » to be taken (*DCA*, p. 370). It mainly consists in a recitation of local proverbs given both in Kikongo and in French. Each proverb is followed by an interpretation of its meaning and becomes an attempt to stabilise the often ambiguous meaning of some of the proverbs. Translating the local legal language well requires a translation into a language that is comprehensive and transparent to the colonial regime and its understanding of legal authority and practice.

The quest for transparency is evident in the following example taken from the Boko trial. One proverb used by Ryckmans goes : « There is a small bird “*ntietie*” (kinglet) beneath the elephant that we flog »¹⁶. This proverb is translated as « When concluding a large argument, one must not forget the little details that are of a certain importance in the affair »¹⁷. Yet, the point of the proverb is exactly that, due to the size of the elephant, one is not able to see the bird, i.e. the details. One may know it is there, but it is inaccessible. Such recognition of omission and unfulfillment is unacceptable to the practice of colonial legal administration and must be re-written. In the actual case a parenthesis has been added with references to the points of the verdict that the proverb is supposed to sustain and explain. These points concern fines that must be paid by the parties for showing contempt for the court, the

16 Il se trouve un petit oiseau “*ntietie*” (roitelet) sous l'éléphant que nous dépeçons” (*DCA*, p. 371).

17 « En tranchant un grand litige, on ne doit pas perdre de vue les petits détails qui présentent une certaine importance dans l'affaire » (*DCA*, p. 371).

demolition of a house built on the disputed land and a fixed deadline for a settlement over a fruit tree that is situated on a borderline. From being out of sight in the proverb, the bird or the details are now exposed to the gaze of the colonial court that thus does not admit its own limitations. On the contrary, the proverb now serves to show the superiority of the court by the fact that it does see the hidden bird.

The following proverb states an even clearer example of how a multiplicity of possible meanings has been narrowed down to one specific meaning about legal practice. « It is the owner of the house who must rid it of mice »¹⁸. This becomes « If certain evidence and testimonies are lacking in a clan argument, one must refer to the declarations of the parties involved »¹⁹. This translation identifies the owner of the house with the judge or the legal authority ; the mice are the testimonies given by the implicated parties. However, in a more general sense, the proverb is one of responsibility and the assignment of social functions. The privilege of ownership and social responsibility entails that disturbing elements and situations are brought out into the open. In the actual trial, this proverb again calls upon each party to act responsibly according to its social role (these roles have been described in relation to the complicated lineages and to those who have cultivated or lived on the land). As both parties claim to own the land, they must both face the disturbance of the mice that have been brought out during the trial. It can also be a way of indirectly blaming the community counsels (*palabres*) whose members tried to settle the matter previously, but did not succeed in gathering all the necessary information. Interpreted this way, the proverbs actually inscribe the verdict into a discourse of common-sense wisdom that will prevent the winner from being triumphalist and the loser from growing bitter. However, such intellectual finesse seems lost in the translation into the colonial administrative pragmatism. The owner of the house is the colonial court, the Law.

This being said, I would like to stress that I am in no way suggesting that Ryckmans was unaware of the wisdom and social importance of the

18 « C'est le propriétaire de la maison qui en déterre les souris » (*DCA*).

19 « Dans une affaire clanique, faute de témoignages et de preuves sûres, on se réfère aux déclarations des parties » (*DCA*, p. 371).

proverbs. Nor am I accusing him of manipulative use of local proverbs in order to let the written dogma of the colonial legal language appear more acceptable to the colonised. It could just as well be that the translations served to appease more authoritarian colleagues or superiors within the colonial administration. The issue is not Ryckmans's personal motives or intentions, but rather the different conceptualisations of how law and justice are practised. Ryckmans's written interpretations consistently eliminate those meanings that appeal to the responsibility and participation of the implicated individuals and their supporters as active agents in the interpretation of the verdict. Instead the proverbs are used to underline the authority of the colonial court.

The last four proverbs in the document are interpreted in a way that confirms the authority of the court and the virtue of hard work : « The weak leopard has let the animal get away. Trouble incites the animal to flee despite its youthful force »²⁰. This is interpreted in a way that – again – establishes the superiority of the court : « The parties were wrong not to legally enforce their rights, and wrong also to say nothing on the matter in the first place »²¹. The colonised parties are now put under blame collectively through and alined with inexperienced youth. The implication is that they need the authority of the colonial court to sort the matter out.

Kourouma's use of proverbs

The process of interpretation and translation that we have seen in Ryckmans's legal practice is equally emphasised in Kourouma's novels. In the introduction to *Le Grand Livre des proverbes africains* (2003), Kourouma stresses how the ambiguity of proverbs is a positive asset both in general and as part of legal practice, yet he also points out how the social practice of quoting proverbs in order to benefit from accumulated wisdom has been « vulgarised ». Nevertheless, Kourouma

20 « Le léopard a laissé échapper la bête, sa force est encore inhabile. Le trouble provoque la fuite de la bête, malgré la force de la jeunesse » (*DCA*, p. 372).

21 « Les parties ont eu tort de ne pas faire triompher en justice leur droit et de ne rien dire antérieurement » (*DCA*, p. 372).

concludes, it remains a practice characterised by « complex and indeterminate ends »²². In his novels, the proverbs are not represented as tokens of authentic Malinké or African discourse, but are mostly handled as rhetorical tools by the different characters. On some occasions, sayings presented in the form of proverbs are literary inventions by the author. Madeleine Borgomano has already noted Kourouma's use of the proverbs as a narrative tool in *Les Soleils des indépendances* (1978)²³.

A recurrent theme in Kourouma's novels is the translation of social languages, such as the « cracking of proverbs », into the new realities that impose themselves throughout life. In *Les Soleils des indépendances* we see that Fama is unable to use proverbs successfully, a failure that is contrasted with the narrator's creative use of proverbial phrases mixed up with well-known proverbs in the text itself as well as in the chapter epigraphs. In *Monnè, outrage et defis* the *griot* is supposed to translate and narrate the king Djigui's new social and political status into a social language that still makes sense in the colonial setting. Djigui has serious difficulty understanding and even pronouncing some of the key concepts of the assimilation policy. *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) conveys a dictator's rhetorical juggling with various political philosophies and epistemologies within the process of cultural and social translation. Finally, Birahima's use of dictionaries in *Allah n'est pas obligé...* (2002) and *Quand on refuse on dit non* (2005) represent both the potential creation of new meanings as well as the pitfalls of simplicity and stereotyping in the translation process – this time seen from the perspective of boy soldiers.

I have chosen two rather different examples from the novel *En attendant...* to make my point, but many more could be added. The

22 *Le Grand Livre des proverbes africains*. Traduits et rassemblés par Mwamba Cabakulu. Avant-propos de Ahmadou Kourouma. Dessins originaux de Zaü. Paris : Presses de Châtelet, 2003, 272 p. ; p. 9. In his own publication of African proverbs, Mwamba Cabakulu has chosen, just like Ryckmans did, to add a definition of the meaning of each proverb presented in his collection of more than 2700 African proverbs published in 1992 (*Dictionnaire des proverbes africains*. Paris : L'Harmattan – ACIVA, 1992, 303 p.).

23 BORGOMANO (M.), *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*. Paris & Montréal : L'Harmattan, 1998, 252 p. ; p. 108-110.

narrative is presented as a *donsomana*, a hagiography that works as a ritual of catharsis within the cosmology of the hunters' communities (*confréries des maîtres-chasseurs*). The *donsomana* is constituted by six *veillées* i.e. wakes and the *sora* (ritual narrator) introduces their respective themes with proverbs. The themes are tradition, death, predestination, power, treason, purpose/end. The aim of pronouncing this particular *donsomana*, we are told by the *sora*, is to keep the dictator Koyaga in power. Thus there are no idealist illusions about this discursive catharsis in which the quotation of proverbs plays an important part. However, the *sora* does not have a monopoly over the narration. His account is interrupted and completed by the *cordoua*'s, (ritual answerer) remarks and ironical critique and, on a few occasions, by some of the other characters.

The first *veillée* describes how the mountain people (*les Paléos*), because they did not wear clothes, were exempted from the colonial civilising measures set up for the peoples living in the plains. The fact that this *veillée* is narrated under the theme of tradition adds to the ironical distance ensuing from the *cordoua*. On the one hand, it is the story about the breach of a fundamental tradition, that of the dress code of the Paleo people when Koyaga's father decides to put on a uniform and serve in the colonial army in other parts of the world. On the other, it is also about sustaining tradition as Koyaga's father puts on the uniform with the intention of continuing the Paleo tradition of fighting tournaments within the new social order.

The proverbs that appear in the first two chapters do not represent tradition as something unchanging but merely stress the importance of family ties and social origin. The *sora* tells us how Koyaga's actions as a warrior and a dictator are also the product of his father's history and of how his father's history has been understood, not merely within Paleo tradition, but by what we may call « colonial tradition » or the traditions of the colonial social space. Thus the novel invites us to reflect on the social, cultural and political spaces, from land territories to the body, that work as significant conditions for the 'invention of tradition'.

Koyaga wonders if the French would have left his people alone, had his father made a different choice.

But our way of dressing would only have been delayed a few years. We would merely have deferred our entry into the world, postponed our move down into the

plains where we would cultivate more fertile land, have let our children be sent to school... we would only have *adjourned*... only have *postponed*... *suspended*... ²⁴
(My emphasis)

Being incorporated in the colonial regime is here represented « entering into the world ». Being outside its dominance is not being at all. To enter the world is, in part, to follow an inevitable destiny. But the world is no empty space. To enter the world also entails a confrontation with and immersion into the social tradition that is in power : in this case, colonial rule as well as Paleo norms. Here, as elsewhere in the novel, legal term insert themselves in Koyaga's vocabulary making jurisprudence and the negotiation of how judicial referents are constructed work as implicit themes in the novel. Entering a new social order and re-inventing or translating traditions also entails a redefinition of what is legitimate and what is not and, most significantly perhaps, a shared conception of how law is practiced, that is how order in society is maintained.

The exercise of social power and control inherent in the praise of tradition is underlined by the three proverbs that conclude this first *veillée* :

If the little mouse leaves the path of its fathers, the prickles of the couch grass will pierce its eyes.

No matter what tree your father has climbed, if you cannot climb, at least put your hands on the trunk.

He who hides from people's eyes shaves his mother's pubis ²⁵.

The formulation of tradition and of what kind of « trunk » or « path » you may have to follow takes place within a colonial social space, a space that has both African and European agents. The last proverb

24 « Mais on n'aurait retardé notre habillement que de quelques années. On n'aurait fait que différer notre entrée dans le monde, repousser notre descente dans les plaines pour cultiver des terres plus généreuses, remettre l'envoi de nos enfants à l'école... On n'aurait fait qu'ajourner... que reporter... sursis... » – KOUROUMA (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points, 1998, 380 p. ; p. 20 (EAV).

25 « *Si la petite souris abandonne le sentier de ses pères, les pointes de chiendent lui crèvent les yeux.*
Sur quelque arbre que ton père soit monté, si tu ne peux grimper, mets au moins la main sur le tronc.
Qui se soustrait à la vue des gens rase le pubis de sa mère. » (EAV, p. 68).

would normally refer to a straightforward kind of normative social control, yet here, we find ourselves in doubt about who is in control of the social gaze and what actions would be seen as illegitimate. There is no final judgment on whether Koyaga's father was in the right or in the wrong. The judicial referent is most of all a variety of social agents who have a set of tools and languages available. This is expressed explicitly when we are told how Koyaga prepares himself both « magically » and « materially » before his *coup* against the President, and when we learn that he is the author of both cruel and generous deeds. Again, there is no open judgment of him in the narrative. What thus comes into focus is the power game, the negotiation between various idiosyncrasies or *doxa* that intend to decide on moral issues. This focus on the power game is at the heart, in my opinion, of Kourouma's writing. The opposition between « tradition » and « modernity », between who might be *bambara* or *négropolitain* is invalidated as a fulfilling explicatory framework in itself as social positions may be shaped according to their own interests.

Proverbs and poetry

In the next example, the proverbial representation is confronted with that of poetry. The theme of this *veillée* is death and the implicit negotiation of the judicial referent concerns the notion of « freedom ». The centre character is Maclédio, an intellectual who is bullied into becoming Koyaga's most faithful helper. Before he meets up with Koyaga, Maclédio has travelled in Africa with a detour to France in the attempt to find his « man of destiny » who supposedly would be able to redeem him from his cursed destiny. When Maclédio returns to Africa it is following the call of the dictator Nkoutigui. After serving him faithfully, Maclédio finds himself imprisoned and accused of treason. However, Nkoutigui has come to occupy such a founding role in Maclédio's mind that he, even as he undergoes torture, cannot bring himself to invent stories that would make him a traitor to Nkoutigui's regime. In the end the dictator reaches Maclédio over the phone and cites a Senghor verse that Maclédio has taught him. Maclédio breaks down and invents the story that his executioners want to hear. What is happening here ?

This is where the reader first gets to read the verse : « Savannah, as black as I, fire of death which makes way for renaissance »²⁶, which is extracted from a poem of the « Nocturnes », becomes a *passé-partout* between the two. The reader never gets to know why or how the two interpret the verse. After this first introduction to the significant phrase we are told that at their first meeting, Maclélio had been asked to cite his favourite poetry and that he had chosen this verse. At that occasion Nkoutigui had expressed his disliking of Senghor's works. Maclélio had made the political mistake of not quoting the dictator's work. However, a year later Nkoutigui calls on Maclélio in the middle of the night to thank him for introducing him to the « most beautiful poem ever written by a Negro about the conditions of his race » (EAV, p. 171). The two men thus form their bond through the recitation of poetry :

The two men put out all the lights and, in the gloom /in the gloomy darkness, they exchanged words that neither would ever reveal. You, Maclélio, swore loyalty to the dictator. It was the recalling of this encounter, of these words exchanged, of the commitments accepted that made you break down and made you invent the story that would enable the popular court to sentence you (you and your co-prisoners) to death²⁷.

Nkoutigui has appropriated Senghor's poetry in order to make use of it within his own understanding of justice and freedom. Just like proverbs are used within the *donsomana* and the Boko trial. In the novel, the enunciation of poetry becomes part of the political game of the country without being reduced to transparent dogma or empty manipulative rhetoric. Ironically, Senghor's Negritude is here used by Africans to frame and execute Africans in order to keep Nkoutigui in power within a particular narrative frame²⁸. This irony resonates with

26 « Savane noire comme moi, feu de la mort qui prépare la re-naiissance » (EAV, p. 169).

27 « Les deux interlocuteurs éteignirent toutes les lampes et, dans les ténèbres, échangèrent des propos qu'aucun des deux ne révéla jamais. Vous, Maclélio, avez juré fidélité au dictateur. C'était le rappel de cette rencontre, des propos échangés, des engagements pris qui vous avait fait craquer et amené à inventer la fiction qui allait permettre au tribunal populaire de vous condamner (vous et vos codétenus) à mort » (EAV, p. 171).

28 Senghor had also political enemies imprisoned during his rule in Senegal. I choose to say « Senghor's Negritude » as his take on the implications of the movement differed from with those of Aimé Césaire in various ways.

the way in which proverbs and the institution of the *donsomana* are used to keep Koyaga in power. The outcome is that poetry – with an emphasised but not exclusive address to Senghor's Negritude – is represented both as an ideology that can function as an effective political means of social power, but also as an enigmatic, provoking 'language' that may transgress conventional social borders.

When the quotation first appears, it causes a verdict to be reached : Macléδιο must be guilty. Like his condemnation of having poisoned his childhood friend because of his *nôrô* (evil spirit that haunts him), he here accepts a verdict that is inconsistent with his personal experience of *truth* and of *wie es eigentlich gewesen ist* because the verdict is issued from a higher authority, this time from the authority of his sworn loyalty established through the verse. No negotiation, no proverb in reply is allowed here. Yet, when the other prisoners, also falsely accused as a result of Macléδιο's invented story, are executed, Macléδιο is rescued by a phone call : Nkoutigui is at the other end of the line, quoting the verse. Where the exchange of proverbs would usually happen in the open and with several enunciators present, this phrase is privately said by one man to another, over a telephone line that is cut off when Macléδιο explodes and cries out in the indignation and despair caused by the execution of innocent prisoners. When the quotation appears for the last time, it has been broken into fragments. Macléδιο has been released and is on the plane on the way to « the Gulf Republic » where Koyaga is in power. Nkoutigui has given him his own books as a parting present and a paragraph has been underlined. The word *liberté* appears four times, in what Macléδιο sees as an abusive manner. Just for the fun of it, he playfully inserts the words « savannah', « fire », « death » and « renaissance » and realises that Nkoutigui was not his « man of destiny », that is the man who could release him from his curse (*EAV*, p. 178). The phrase that had seemed to have power to pronounce verdicts of justice, truth and elucidation of existential trauma is now literally deconstructed in a playful intertextual dissemination that liberates Macléδιο from his bond of loyalty. Nkoutigui is giving Macléδιο his freedom.

The three proverbs that conclude this first half of the novel deal with how man may confront the presence of death as part of human condition. Rather than working with absolutes such as « death » and

« renaissance », they stress how the individual may embrace him – or herself with dignity by contemplating his or her own positioning within that particular space and time named ‘life’ whose only limit is death.

The first proverb suggests a certain belief in fate or chance. The second suggests that once death is there one must confront it and embrace it in ways that make one suffer as little as possible. Finally, the last proverb evokes the sense of humility that death brings to men’s lives – here as a feeling of appreciation of what life has offered (*EAV*, p. 179). The proverbs are contrasted with the use of the Senghor quotation, which, as a powerful *passe-partout*, pronounced *the* verdict in all situations only to be dissolved and useless when realities changed. The proverbs, for their part, are directed towards the positioning of man, towards his construction of a subjectivity confronted with death. They do not abolish the significance of the Senghor quote nor do they render Maclélio’s quest meaningless, but they do suggest that the answers offered by Negritude poetry, political utopianism, and absolutes whether in the shape of dictatorship or of the belief in a condemning *nôrô*, do not offer the existential insight that Maclélio yearns for. Such insight demands a conceptual framework that will outline the possibilities and premises for the subject. In this context, we may also add that the widespread cliché that African cosmology is unable to conceive of individuality becomes questionable. All three proverbs clearly describe the individual faced with death.

Conclusion

Senghor’s verse works like a hidden bird under the huge elephant. It is the enigmatic bond between a dictator and a refugee that the uninitiated reader cannot grasp and whose logic cannot be explained by the transparency of Law or institutionalised State justice. This is not to say that the narrative endorses an ideal of opacity – the implied message is that opacity is a fact of life and there are limits to justice. Likewise, neither proverbs nor the most emancipatory poetry can be seen as guarantees against oppression and manipulation than. The novel has not represented Koyaga’s life as the transformation of a *bambara* into a *négropolitain*; it is not the story of the Paléo who becomes *évolué*. The primary concern of the explicit narrators has been

to carry out a *donsomana*, a ritual catharsis with the purpose of keeping Koyaga in power. Yet the literary representation of such a ritual and purpose does not necessarily share this intention. The irony that pervades the entire novel works as a subtle disclaimer behind which the *auteur bachtinien* may have different intentions. Yet this *auteur* is not entirely in control of the production of meaning: the institution of the *donsomana* has specific rules about which kinds of polyphony are acceptable and so do the historical, political and social events that are part of the story. The proverbs are mandatory as part of this enunciative form. In accordance with the observations of legal anthropologists, the construction of judicial social meaning does not call on transparency and conclusive verdicts. However, it has not left us with an idyllic image of how conflicts are resolved through negotiation. The proverbs serve to point out what we may call « the technology » employed in the construction of the judicial referent and how the individual may navigate within this construction, what aspects he may want to take into consideration. The judicial referents are not constructed on the basis of underlying universal principles of right or wrong, but are dynamic and change according to what kind of language may prove useful and which concrete events and material conditions are relevant in a particular place and time.

Ryckmans translated the proverbs used in the Boko affair into a language of transparency that gave more authority to the colonial court. In Kourouma's literary representation, on the other hand, the proverbs try to make sense of the absurdity and violence we read about in the different *veillée* chapters. This absurdity and violence demonstrate that the social policies of political authorities, colonial as well as post-colonial, do not promote justice or transparency. However, just like the proverbs pronounced and translated by Ryckmans, the proverbs that conclude the *veillée* on death participate in a specific kind of social control. Not a control that necessarily endorses the proclaimed purpose of the *donsomana*, but rather a control that emanates through the commonsensical conceptions that underpin the proverbs. In their subtle incongruity with Koyaga's actions, they are a call for critical scrutiny. The proverbs in this fictive *donsomana* may be said to work as enunciative shifters, on the one hand by drawing on the common-sense wisdom to which they refer, and on the other, by drawing on the authority of the judicial register of which they are also part. Furthermore,

they invite the reader to reflect critically not only on the political and social intrigues, but also on the institution of the *donsomana* (that is, hagiography as a historical genre and the implicit ethical and political values that structure the perception of the past) as well as on the social power that lies in the use of proverbs and common sense.

The constructions of the *bambara* and the *négropolitain* have been created in the attempt to translate a specific social reality, that of colonised subjects who did not live their lives within binary social *imaginaires* structured around neat oppositions between indigenous and foreign, tradition and modernity. In their different ways, the texts of Ryckmans and of Kourouma invite us to analyse first how we formulate ideas about modernity, tradition and justice, and secondly how we translate these ideas from one social and cultural context to another. Speaking as a Danish scholar unavoidably aware of Danish engagements in both Africa, Iraq and elsewhere, I can only stress that there remains much to be learnt from Sub-Saharan literature and history.



Patricia O'FLAHERTY

Université de Limerick (Ireland)

**EN ATTENDANT LE VOTE DES BÊTES SAUVAGES D'AHMADOU KOUROUMA ET
LE PARACHUTAGE DE NORBERT ZONGO : LA DICTATURE COMMUNIQUÉE
PAR UN COLLAGE TRANSCULTUREL**

Cette étude a pour objet les techniques narratives mises en œuvre par Ahmadou Kourouma et Norbert Zongo pour faire connaître et pour analyser le fonctionnement des régimes dictatoriaux en Afrique. Kourouma présente le phénomène de la dictature africaine en l'examinant de l'intérieur ; l'histoire de Koyaga, président de la République du Golfe, est racontée par le griot, accompagné et écouté par sept « maîtres chasseurs » ainsi que par Tiékoura. « Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs »¹, nous annonce le narrateur principal du texte. Le récit de Zongo considère également la dictature de l'intérieur, mais en se servant d'un point de vue différent, puisque l'histoire est relatée à travers les yeux des deux présidents du pays de Watinbow, Gouama et Kodio, en employant, entre autres procédés, le courant de conscience². La satire, l'humour, la rhétorique, la poésie et d'autres éléments constitutifs de ces deux romans sont le résultat d'une hybridation littéraire, des interactions entre les deux aires culturelles de l'Afrique et de l'Occident ; riches de cette diversité, ces œuvres ont pour référents historiques le Togo sous le régime de Gnassingbe Eyadéma dans le cas de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, et le Burkina Faso sous la présidence de Blaise Campaoré dans le cas du *Parachutage*.

1 KOUROUMA (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998, 380 p. ; p. 9 (dorénavant EA).

2 ZONGO (N.), *Le Parachutage*. Ouagadougou : Éditions ABC–Communication, 1988, 204 p. (dorénavant PA).

Kourouma et Zongo traitent du même sujet : la dictature en Afrique. Une lecture comparative de ces deux romans constitue dès lors un exercice fructueux car, si les deux auteurs se servent du genre romanesque importé de la tradition occidentale ainsi que de la langue française, ils utilisent également certains procédés qui apportent au texte une atmosphère spécifiquement africaine. Malgré la différence de leurs approches, chacun des deux auteurs déploie une écriture qui n'est pas seulement africaine par le sujet mais aussi par la forme ; elle porte donc l'empreinte d'une généalogie hybride qui rappelle que l'Afrique actuelle appartient à un monde globalisé, dont on décèle les traits caractéristiques surtout dans sa littérature, comme nous le rappelle Kourouma : « nous [les Africains] apporterons à la mondialisation la cosmogonie de nos peuples, la structure de nos langues [...] pour que cette mondialisation soit le fruit de toutes les connaissances du monde : constituée par les différences de tous les peuples »³. Le mélange des deux traditions littéraires a amené un commentateur à conclure qu'*En attendant le vote des bêtes sauvages* est une « épopée des chasseurs malinkés revue et corrigée par la technique romanesque occidentale »⁴.

La forme employée par Zongo nous est familière : l'histoire est linéaire, elle comporte des révélations inattendues et des rebondissements, elle est énoncée par une voix narrative unique, autant de traits qui rappellent le roman d'aventures et qui contribuent à rassurer le lecteur, à le préparer pour la leçon prononcée par un des personnages principaux, Mamadou, qui conseille une politique socialiste et humaniste pour vaincre et remplacer la dictature. Le roman de Zongo se rapproche donc plus du genre occidental traditionnel puisqu'il raconte l'histoire d'un dictateur en se servant d'une forme romanesque largement répandue, où transparaissent toutefois des caractéristiques spécifiquement africaines. *Le Parachutage* met l'accent, par exemple, sur la signification de la parole dans la société africaine en construisant une grande partie du roman autour du dialogue et de la voix anonyme et sinistre qu'on entend à la radio : le présentateur est le narrateur principal au moins dans la première moitié du roman. C'est ainsi que

3 OUEDRAOGO (J.), « Entretien avec Ahmadou Kourouma », in : *The French Review*, vol. 74, n°4, 2001, p. 779.

4 MONGO-MBOUSSA (B.), *L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2005, 144 p. ; p. 56.

Zongo souligne que tout ce qui relève du domaine public en Afrique est transmis principalement par la parole. L'écrit est secondaire. *En attendant le vote des bêtes sauvages* fait également ressortir le rôle joué par la radio dans la société africaine : un des personnages principaux est « Maclélio : un célèbre speaker de la radio nationale » (EA, p. 120), devenu ministre et conseiller de Koyaga. À la fin du roman, « le speaker [déclare] : "Koyaga est mort cette nuit, tué par des patriotes. Cette fois bien mort, bien tué" » (EA, p. 374).

L'usage du proverbe permet lui aussi une comparaison entre les deux romans en ce qui concerne les techniques de narration. Zongo se sert des proverbes pour consolider son argument ; dans *Le Parachutage*, ils font partie intégrante du texte lui-même. Kourouma, quant à lui, procède différemment dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* où le recours aux proverbes est plus formalisé : ils marquent en effet le début des chapitres, créant un cadre à l'intérieur duquel le texte est situé. En citant, par exemple, trois proverbes l'un à la suite de l'autre, en les isolant du texte par des italiques et en les traitant comme un résumé de l'épisode à venir, par exemple lorsqu'ils annoncent le thème de la mort (EA, p. 67), Kourouma met l'accent sur leur rôle au sein du roman, souligne leur signification en tant que procédé par lequel l'orateur marque la fin d'une partie du récit et le début d'une autre, procédé renforcé par la chanson accompagnée par la cora.

Le radicalisme de Kourouma réside dans le fait qu'il adopte la récitation formelle de la « veillée », ce qui bouleverse dès le début la forme romanesque, altérant la structure de base du genre et introduisant toute une panoplie d'éléments stylistiques originaires de la tradition orale et la possibilité d'une multiplicité de voix narratives. De nombreuses formules rhétoriques, telles que « Ah Tiékoura » qui sert à s'adresser à un membre de la confrérie des griots, les répétitions de certains alinéas et de certaines phrases fixes (qui agissent comme des procédés mnémotechniques pour le conteur), des refrains qui reviennent non seulement dans ce roman mais à travers l'œuvre entière, des chansons, des proverbes (qui marquent la fin d'une « veillée »), des exclamations, tout ce mélange de procédés caractéristiques du récit oral s'accumulent pour créer une écriture où la tradition orale africaine et le genre romanesque écrit occidental fusionnent dans un mélange innovant. L'écriture de Kourouma fait ainsi revivre l'art du griot et préserve la forme orale, ce

qu'il déclare être son intention : « la technique de l'écriture, la technique de l'oralité, il faut les préserver. [...] Je crois que l'écrivain africain doit faire un petit effort pour que ces choses-là soient préservées en se situant bien à l'intérieur de son peuple et de sa culture »⁵. Mais en fait, l'écriture de Kourouma va beaucoup plus loin qu'un simple acte de préservation : ses écrits, loin de signaler la fin de la tradition orale, la maintiennent vivante en la fusionnant avec la littérature écrite. Le texte d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* se prête d'ailleurs fort bien à la lecture à haute voix ou à la mémorisation.

Ismail S. Talib affirme qu'« une distinction rigide entre l'oral et l'écrit ne peut pas être faite lorsqu'il s'agit des sociétés africaines parce qu'en Afrique les deux formes de communication ont une relation symbiotique »⁶. C'est ainsi que Zongo et Kourouma, en intégrant, et dans le cas de Kourouma en favorisant, les formes orales, créent une forme d'écriture innovante qui semble transposer, dans le texte, le caractère essentiellement multiple et mouvant de l'Afrique postcoloniale sous l'égide des dictateurs. Parce que la forme du récit réussit à désorienter et à déconcerter le lecteur, elle est ouverte à la possibilité d'un monde où tout est dans un état de flux. La fusion des traditions opérée par Zongo et Kourouma sert à présenter et à examiner toute la complexité de la société vivant sous le joug des régimes totalitaires. Les techniques narratives telles que la narration à travers une voix radiophonique, la structure du *donsomana* et le ton ironique permettent à l'auteur de faire ressortir les caractéristiques principales de l'État despotique ; elle encourage le lecteur à considérer les relations entre les dirigeants et le peuple, la manière dont l'individu survit ou ne survit pas dans des conditions aussi brutales et oppressives, mais aussi la véritable histoire de la colonisation. C'est ce qu'on peut voir dans l'alinéa suivant qui traite du « certificat d'évolué » et qui vise le paternalisme condescendant des colons :

Les indigènes de l'autre rive du fleuve [Congo Brazzaville] avaient obtenu leur indépendance. Les Français s'étaient débarrassés de leurs possessions, les avaient

5 OUEDRAOGO (J.), « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *art. cit.*, p. 778-779.

6 « A rigid distinction between oral and written may not work for many African societies, as they have a close symbiotic relationship » – TALIB (I.-S.), *The Language of Postcolonial Literatures : an Introduction*. London : Routledge, 2002, 176 p. ; p. 77, notre traduction.

cochonnées en les laissant à des Nègres démagogues. Il fallait courageusement gérer les nouvelles donnes. Les bons pères et l'administration coloniale de la République du Grand Fleuve [RDC] le firent en créant le certificat d'évolué ou d'évoluant pour leurs indigènes. Un certificat qui permettait de distinguer les indigènes du Grand Fleuve européens (tel l'homme au totem léopard) de leurs compatriotes toujours sauvages (EA, p. 234).

Entre autres évocations historiques, la représentation des personnages permet à l'écrivain de rappeler que la dictature, dans le contexte de la guerre froide, est une conséquence inévitable de la néo-colonisation. Les deux auteurs montrent, par exemple, comment les pouvoirs occidentaux installent le gouvernement tyrannique et continuent de le soutenir jusqu'à ce qu'il ne serve plus leurs objectifs. Le personnage de Marcel, conseiller de Gouama dans *Le Parachutage*, est constamment présent pour le mettre en garde contre le communisme : « Marcel, c'était le conseiller que le maître d'hier, devenu depuis l'atterrissage du DC 6 présidentiel, un ami fidèle et un partenaire sincère, a délégué pour aider le nouveau président dans ses apprentissages d'indépendance » (PA, p. 12). Le procédé diffère chez Kourouma car la référence au contexte réel est au centre de son œuvre romanesque ; par conséquent il choisit un personnage historique, Charles de Gaulle, pour illustrer comment l'influence paternaliste de l'Occident agit sur les gouvernements africains :

De Gaulle dépêchait aussitôt un avion Caravelle cueillir le récent chef d'État : celui-ci, la préférée de ses épouses et ses valets. La Caravelle les débarquait à Nice, où une semaine durant, des maîtres de cérémonie enseignaient au nouveau Président et surtout à la Présidente les indispensables rudiments de règles du savoir-vivre qu'il fallait posséder pour évoluer dans la cour élyséenne du général de Gaulle. [...]

À New York, le nouveau président lisait devant l'Assemblée générale des Nations unies un discours préparé par l'ambassadeur de France à l'ONU. Les représentants des deux mondes unanimes – le monde communiste et le monde capitaliste – applaudissaient et votaient l'admission du nouvel État à l'ONU (EA, p. 83).

Il y a un autre aspect d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* qui le distingue du *Parachutiste*. Cet élément, qui consiste à citer les paroles du colonisateur en adoptant un ton ironique, est présent dans toute l'œuvre de Kourouma. L'auteur exprime ainsi son désir de représenter l'esprit de son peuple et il le fait non seulement en empruntant à sa tradition et à sa culture, mais aussi en jouant sur le sentiment d'infériorité qui fait partie intégrante du caractère de la génération d'après l'indépendance. Pour se situer dans la peau de son peuple, il faut

comprendre le sentiment d'infériorité insinué par le colonisateur, sentiment que les autochtones finissent par croire naturel comme s'il reposait sur une réalité irréfutable. Le mot *nègre* en est le meilleur exemple, mais la répétition, au cours du récit, d'expressions telles que « un Nègre sous-développé » (EA, p. 283) et « l'Afrique est de loin le continent le plus riche en pauvreté et en dictatures » (EA, p. 377), reprend avec ironie les jugements simplistes qu'on entend souvent en Occident à propos de l'Afrique. Le lecteur ne peut qu'être frappé par la répétition de ces clichés dus au colonisateur : autant de formules dénigrantes dont le sens s'inverse en raison de l'évidente ironie.

Le Nègre est un peuple sans écriture. Ce sont les colonisateurs, les curés et les marabouts qui l'ont alphabétisé. Ses maîtres lui ont inculqué le respect de l'écrit; le papier est un fétiche, une croyance. Une croyance qui, comme les textes des livres sacrés ou les ordres du colonisateur blanc, dépasse l'entendement du Nègre, ne se vérifie pas, ne se contredit pas (EA, p. 350-351).

La cible de ce propos n'est pas seulement les pouvoirs coloniaux mais aussi tous ceux qui ont collaboré à la colonisation ; le respect exagéré de l'écrit est également moqué. Kourouma semble suivre le conseil de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* :

Pour assurer son salut, pour échapper à la suprématie de la culture blanche, le colonisé sent la nécessité de revenir vers des racines ignorées, de se perdre, adviennent que pourra, dans ce peuple barbare.

Retrouver son peuple c'est quelquefois dans cette période vouloir être nègre, non un nègre pas comme les autres mais un véritable nègre, un chien de nègre, tel que le veut le Blanc. Retrouver son peuple c'est se faire bicot, se faire le plus indigène possible, le plus méconnaissable, c'est se couper les ailes qu'on avait laissé pousser⁷.

L'auteur explore l'aliénation de son peuple pour mieux saisir l'esprit du « subalterne », pour reprendre le terme de Antonio Gramsci adopté par Gayatri Chakravorty Spivak⁸. Ces œuvres romanesques constituent des tentatives d'expliquer la dictature, d'en explorer les origines, de considérer comment les êtres ordinaires survivent au totalitarisme, d'envisager quel sera l'avenir après cette époque destructive ; en se

7 FANON (F.), *Les Damnés de la terre* (1961/1968). Préface de Jean-Paul Sartre. [Nouv. éd.] avec préf. de Alice Cherki et postf. de Mohammed Harbi. Paris : La Découverte, 2002, 311 p. ; p. 207, 210.

8 SPIVAK (G.-C.), « Can the Subaltern Speak ? Speculations on Widow Sacrifice », in : *Wedge*, 7/8, Winter/Spring 1985, p. 120-130.

servant de moyens différents, Kourouma et Zongo posent le problème de la dictature et essaient de le comprendre en examinant l'histoire de l'Afrique, dans le cas de Kourouma, et la psychologie du dictateur, dans le cas de Zongo. Est-il possible que l'esprit opprimé que représente Kourouma en usant de phrases comme celles qui ont été citées ci-dessus puisse être considéré comme un des facteurs expliquant l'émergence de la dictature en Afrique ? Après la colonisation, le peuple est dans un état psychologique où il croit à son infériorité et pense qu'il mérite l'oppression : dès lors, il agit de connivence avec le régime dominant tout en le ridiculisant et en le critiquant. Cette idée est exprimée par un historien, Achille Mbembe : « la relation postcoloniale n'est pas principalement une relation de résistance ou de collaboration, mais elle est plutôt caractérisée par une relation de promiscuité : une tension cordiale entre le *commandement* et ses "cibles" »⁹. L'historien note également que la fête, la pompe, les excès de toute sorte, y compris sexuels, caractérisent les États despotiques africains. Il commente le goût de la population pour la cérémonie, l'atmosphère de carnaval, l'état de surexcitation et d'exagération (le grotesque) qui distinguent toutes les manifestations du pouvoir : « On peut dire que l'obscénité du pouvoir dans la postcolonie est aussi nourrie par un désir de majesté de la part de la plèbe »¹⁰. L'excès noté par Mbembe se manifeste dans *Le Parachutiste* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*, où le président est toujours préoccupé par l'image qu'il projette, se servant des médias pour reconstruire ses origines, glorifier ses actes, idéaliser sa personnalité afin de cultiver l'impression d'un être omnipotent dans l'esprit du peuple :

Il souffrait, comme beaucoup de dictateurs de notre éternelle Afrique, d'être né, sorti des cuisses d'une Négrresse illettrée. Il ne l'a jamais déclaré. Il se contentait de le démentir par une imagerie. Une imagerie qui, huit fois par jour, passait sur les écrans de télévision du pays. Dans l'imagerie, le dictateur ne coulait pas de sa mère

9 « The postcolonial relationship is not primarily a relationship of resistance or of collaboration, but is rather best characterized as a promiscuous relationship : a convivial tension between the *commandement* and its "targets" » – MBEMBE (A.), « The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony », in : *Public Culture*, vol. 4, Pt. 4.2, 1992 ; p. 5, notre traduction.

10 « One can say that the obscenity of power in the postcolony is also fed by a desire for majesty on the part of the people » - MBEMBE (A.), « The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony », *art. cit.*, p. 27, notre traduction.

Momo : il descendait directement du ciel ; il déchirait de laiteux nuages sur fond bleu (EA, p. 249).

L'image du demi-dieu, – qui fait allusion au dictateur Mobutu Sese Seko (« l'homme du totem léopard », mentionné plus haut) – est située à la fin d'une longue phrase, créant une tension qui finit par amuser le lecteur : la construction de ce passage communique le ridicule produit par les excès auxquels s'adonne l'homme au pouvoir. Au lieu d'impressionner, ou peut-être tout en impressionnant les spectateurs, le sujet qui est au centre de toute la cérémonie prend l'aspect d'un clown. En outre, la narration du texte renforce l'absurdité de la figure présidentielle grâce à la tension entre le « nous » (les griots) et le « vous » (Koyaga, le président auquel s'adressent les griots) : « Vous êtes en tenue de chasseur, non une tenue de chasseur traditionnelle comme les autres, mais une tenue de chasseur européen. Le petit chapeau avec la plume, le jacquet, la carabine à lunettes, les longues-vues, le pantalon de cavalier et les guêtres » (EA, p. 320).

L'ère postcoloniale est ainsi caractérisée par l'incertitude et marquée par l'esprit ludique ; le jeu, la débrouillardise et la demi-vérité prédominent. Dans *Le Parachutage* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*, cette atmosphère d'incertitude et de constante métamorphose est représentée par certains éléments textuels tels que la rapidité et la multiplicité des événements qui s'enchaînent, les péripéties qui changent la vie des personnages en bien ou en mal (l'avènement au pouvoir du nouveau président Kodio dans *Le Parachutage* et les multiples tentatives de coups d'État dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*), les déplacements fréquents, ou encore les faits connus par certains et ignorés par d'autres : Gouama est ainsi gardé dans une villa sans savoir s'il sera reçu ou pas par le président Dagny sur qui il compte pour l'aider à reprendre le pouvoir (PA, p. 142).

Dans un tel contexte, l'individu ne survit que grâce au subterfuge, au mensonge, au déguisement et à la magie. Zongo et Kourouma sont pleinement conscients de l'importance de la croyance au surnaturel au sein de la cosmogonie africaine. Tout en exprimant son scepticisme, Kourouma admet ainsi que la magie forme une partie significative de sa culture : il signale, par exemple, le fétichisme et les pratiques animistes des leaders africains ; le chef d'État croit à la magie noire et ordonne des sacrifices, même d'êtres humains, parce qu'il est persuadé que son

pouvoir est accordé non pas par le peuple, mais par la sorcellerie, par le pouvoir surnaturel. La magie est un système de connaissance partagé par le pouvoir gouvernemental et par le peuple. Cela signifie donc que la croyance aux pouvoirs surnaturels constitue un domaine de chevauchement entre les deux entités ; tous les participants au système y collaborent, même ceux qui, par leur engagement, tentent d'y résister. Ce monde où le sens des codes diffère selon le groupe social ou économique qui les utilise, où les règlements conçus par la classe gouvernante sont appliqués à certains mais pas à d'autres, où l'appel à la justice n'est pas possible dans la société réelle, mais où quelqu'un peut être traduit en justice, croit-on, par l'intervention de l'esprit des morts, implique que l'improvisation et l'indétermination définissent la vie quotidienne ¹¹.

À un autre niveau, la narration dont le point de vue change constamment est le tour joué au lecteur par le magicien-écrivain. La croyance du dictateur et de son peuple dans le surnaturel augmente chez le lecteur l'impression d'avoir affaire à une société où il existe plusieurs niveaux d'interprétation ; elle reflète par ailleurs l'atmosphère d'incertitude entretenue par les vicissitudes et la précarité de la vie quotidienne. Il est possible de mieux appréhender cet aspect du texte et de la société qu'il dépeint grâce à la distinction faite par Homi Bhabha entre la « pédagogie » de l'histoire et la « performance » du temps présent ¹². En insistant sur le mouvement du temps, l'auteur souligne le fait que c'est l'autorité culturelle du peuple qui domine, et non celle de l'Histoire acceptée ou créée par l'État. Les multiples points de vue d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* contribuent ainsi à mettre en doute la vérité des événements de la narration, tout en veillant à ce que le lecteur ne considère rien comme allant de soi. Aucune version des faits n'est définitive, nous rappelle le griot rusé ; il y a toujours au moins deux versions d'une même histoire. Souvent, ces deux versions se présentent comme suit : une version qui raconte les faits de façon scientifique et rationnelle, une autre dont le contenu est mythologique ou magique. Par exemple :

11 MBEMBE (A.), « Prosaics of Servitude and Authoritarian Civilities », in : *Public Culture*, vol. 5, Part 5.1, Fall 1992 ; p. 123-145.

12 BHABHA (H.), *The Location of Culture*. London and New York : Routledge, 1994, 285 p. ; p. 157.

Koyaga comprend tout de suite que le grand initié Fricasso Santos s'est transformé en vent pour se réfugier dans l'ambassade. [...] Les non-initiés, par ignorance, douteront de cette version des faits. Ils prétendront qu'un passage existait entre la résidence du Président et l'enceinte de l'ambassade (EA, p. 99).

En attendant le vote des bêtes sauvages suit le modèle déterminé par le *donsonama*, la veillée de la cérémonie purificatoire préparant la mort du dictateur Koyoga, forme dictée par la tradition. Cette structure ainsi que les dispositifs narratifs créent un effet stylisé qui met une certaine distance entre les événements historiques et le lecteur ; celui-ci se rend compte que certains faits sont irréfutables, mais il comprend en même temps que l'interprétation se modifie selon le point de vue du narrateur. Kourouma est pleinement conscient de ce que Foucault appelle « une forme de pouvoir qui transforme les individus en sujets »¹³ ; or, de même que différents pouvoirs s'affrontent dans la société, les points de vue et les voix peuvent diverger et s'affronter dans la narration, créant un effet de distanciation qui oblige le lecteur à s'interroger lui-même à propos des mécanismes qui mettent en place la dictature comme système politique. Il ne peut ainsi que se poser certaines questions fondamentales, telles que : « Comment avait-il réussi à se faire passer pour le Sage de l'Afrique ? Comment était-il parvenu à préserver une telle respectabilité ? » (EA, p. 203). Ces questions résument la perplexité de l'observateur, qui se demande comment le dictateur arrive à se maintenir au pouvoir malgré les conséquences catastrophiques de sa gestion. En somme, c'est grâce à l'effet de distance créé par la forme stylisée du roman que le lecteur est amené à poser de telles questions et à penser aux moyens de créer un avenir différent après l'époque des dictateurs

Le Parachutage, récit linéaire, est raconté du point de vue du dictateur qui exerce un pouvoir absolu, avant d'être renversé par son adversaire et de fuir vers un pays voisin en espérant que son confrère l'aidera à reprendre le pouvoir. L'histoire de Gouama et de son successeur Kodio ne présente pas l'effet de distanciation qu'on trouve dans le récit de Kourouma, où le point de vue passe de celui du dictateur à celui de son entourage : le griot-narrateur nous assure en effet que la vie de Koyaga, y compris ses défauts, est révélée par la *donsomana* purifica-

13 FOUCAULT (M.), « Le Sujet et le pouvoir », in : *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV, 1980-1988*. Paris : Gallimard, 1994, 853 p. ; p. 227.

toire : « Koyaga, vous avez des défauts, de gros défauts » (p. 315). On doit dire toute la vérité pour répondre aux exigences de la cérémonie coutumière. Une telle déclaration de la part du narrateur sert à éveiller les soupçons et nous met dans un état d'esprit où nous sommes à la recherche de la vérité, et nous nous rendons compte qu'il y en a plusieurs. La narration, chez Kourouma, sollicite donc l'esprit critique du lecteur. Les commentaires du griot sur la façon dont on raconte l'histoire font que le lecteur prend conscience de l'écart entre les événements et les discours. La narration inclut des observations sur les conventions littéraires, ce qui a pour effet de renforcer la distance entre l'histoire et ceux qui la lisent ou l'écoutent.

L'humour et l'ironie constituent des éléments essentiels d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, alors qu'ils sont absents du *Parachutage*. La critique de Zongo est généralement plus directe, moins nuancée. Il y a pourtant des points communs aux deux romans, par exemple l'accent mis sur l'Histoire, ce que Zongo appelle « le mouvement de l'histoire » (PA, p. 137). Ainsi, on trouve dans chacun des deux romans une critique du néocolonialisme. Par exemple, *Le Parachutage* souligne le rôle joué par la France dans la création du nouveau gouvernement : « Celui qui toute sa vie n'a jamais vu un plant de café ou du cacao et qui fixe à son profit le prix du café ou du cacao, est un terroriste » (PA, p. 152). Zongo se sert du jeune étudiant de médecine, Mamadou, qui s'adresse au dictateur, Gouama, comme porte-parole pour transmettre un message didactique :

L'Afrique notre continent ira de l'avant. Les peuples triompheront. [...] C'est la marche de l'histoire. [...] Si vous avez compris la leçon, enseignez-la à vos semblables. Enseignez-la à tous ceux qui comme vous utilisent l'alibi « communisme », « révolution » pour diviser les peuples africains et les dévoyer de leur lutte. Le vrai problème en Afrique ne doit pas être la lutte entre pseudo « modérés » et pseudo « progressistes », mais bien la lutte entre exploiters et exploités, pillards et pillés. [...] Pour certains, il n'y a pas de bonheur vrai en dehors de celui de tout le peuple (PA, p. 135-136).

Le roman de Zongo suggère que la dictature est un cas pathologique et se livre à une analyse presque médicale de celui-ci, où l'état d'esprit du dictateur est pris en compte. *Le Parachutage* repose essentiellement sur une organisation des personnages en deux groupes opposés, dont les conceptions s'affrontent à travers le dialogue, le discours et le monologue intérieur. À l'égoïsme de la première, conçue pour enrichir l'individu, répond l'idéalisme humaniste de la seconde, qui veut assurer le

bien de la communauté. Le chef de la communauté des pêcheurs énonce ainsi une philosophie positiviste et humaniste, basée sur la confiance dans le partage des biens : « Ne vous inquiétez pas, vous êtes nos hôtes et vous êtes encore les amis de notre ami Diallo. Nous veillerons sur vous. Rien ne vous arrivera ici » et « Un homme doit lutter jusqu'à son dernier souffle. Aucune situation n'est définitive et irrémédiablement perdue. Il faut toujours se battre. Toujours » (*PA*, p. 105). Kourouma, au contraire, avec le déploiement de toute une gamme très complexe de techniques narratives, incluant l'humour et l'ironie, nous amène plus loin que la simple description d'un état pathologique accompagnée du conseil de suivre des principes désintéressés ; Kourouma, en effet, nous demande de considérer le problème du mal à partir de ses origines, en analysant les circonstances historiques dont le résultat est l'invasion du continent africain par la maladie de la dictature. *Le Parachutage*, par conséquent, réussit moins qu'*En attendant le vote des bêtes sauvages* à provoquer la réflexion au sujet de la dictature et de ses causes.

Par ailleurs, l'action du *Parachutage* a lieu sur un territoire limité et sa durée est relativement courte par rapport à celle d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*. Le roman de Kourouma évoque en effet un grand nombre de pays, ceux que Koyaga, apprenti dictateur, traverse pour rencontrer ses pairs. Il ne s'agit pas seulement d'un voyage géographique, puisque le passé du peuple et ses mythes sont remémorés par le griot, détenteur de l'histoire et de la généalogie ; en évoquant l'histoire d'un peuple à travers les siècles, ce dernier crée un lien non seulement entre les différents pays africains, mais également entre le passé lointain et le présent. Chez Kourouma, l'onomastique sert à souligner la façon arbitraire dont les frontières des pays africains ont été établies pendant la colonisation. L'auteur évoque des pays qui diffèrent par les caractéristiques topographiques, mais qui se ressemblent par le système de gouvernement. Sur la base de ses connaissances extra-textuelles, le lecteur peut certes chercher à identifier les pays et les *leaders*, dont les noms propres ne sont pas mentionnés, Kourouma se servant de la coutume africaine du totem pour les désigner. Mais la diversité de ces références possibles, comme celle des intrigues et des personnages, n'empêche pas l'impression d'unité, la vie de Koyaga unifiant cette vaste toile romanesque qui évoque donc aussi la cohérence du continent, cohérence produite en quelque sorte par le texte :

en modifiant radicalement la narration traditionnelle, Kourouma transfère le pouvoir du personnage central, Koyaga, au narrateur qui raconte la vie du dictateur. Nous sommes témoins d'un coup d'État littéraire par lequel le griot s'approprie le pouvoir, dans la mesure où il se sert de sa position pour raconter les événements comme il les perçoit, et ce, tout en affirmant fréquemment son objectivité. La méthode de narration employée par Zongo manque cette dimension supplémentaire.

En dépit de leur contenu sinistre, les deux ouvrages envisagent tout de même un avenir positif pour le continent africain. *Le Parachutage* présente les opinions de ceux qui veulent changer le système politique et de ceux qui vivent sous la dictature, mais qui survivent grâce à leur humanité, les uns soutenant les autres. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, tout en racontant la cruauté de la colonisation autant que celle de la dictature, présente le conteur comme une sorte de Prométhée, voleur du secret du feu, voleur du pouvoir, qui se moque du dictateur en le situant dans une histoire longue ; le roman laisse ainsi espérer qu'il y aura un avenir pour l'Afrique, que le continent connaîtra d'autres systèmes de gouvernement plus justes et plus prospères, et d'autres modes de vie.

Les deux auteurs tentent de relater et de comprendre la période des dictateurs en Afrique. Dans ces romans, grâce à la parole, les auteurs proposent un moyen pour l'Afrique de se soigner, de trouver un remède pour se guérir du mal du colonialisme et de la dictature. Le texte constitue un remède, une sorte de psychanalyse utilisant la parole. Le roman, dans le cas du *Parachutage*, explore ce qui se passe à l'intérieur de l'esprit du dictateur, décrivant et notant sa pathologie et ses effets sur un peuple ; le remède qu'il prescrit se trouve dans la vie simple menée par des citoyens (les étudiants, la communauté de pêcheurs) qui triompheront du mal. *En attendant le vote des bêtes sauvages* intègre l'histoire dans le cadre stylisé de la « *donsomana* purificateur » et change la forme romanesque héritée de l'Europe, de sorte que les traditions littéraires orale et écrite sont combinées à cette structure traditionnelle pour produire une sorte de « commission de la vérité ». Le remède consiste à exprimer le bien et le mal à haute voix, afin d'obtenir le même résultat que celui qui serait obtenu par un acte de sacrifice. La méthode employée est expliquée au début, au moment où l'on dit que cette *donsomana* constitue un genre littéraire (p. 32) par lequel le griot

célèbre les actes héroïques accomplis par une personne ou un groupe. Les règles exigent que le panégyrique et la généalogie doivent être repris par le griot : cela veut dire que l'œuvre de Kourouma, plus que celle de Zongo, intègre ainsi le passé, un passé qui pèse irrémédiablement sur le présent. Cet accent mis sur le temps laisse supposer qu'à son tour le présent influencera le futur : il est possible par conséquent de concevoir un avenir pour l'Afrique.

En analysant la dictature et en la situant dans le courant de l'histoire, Zongo et Kourouma réussissent à la débarrasser de son aspect mythique. Les idées de Zongo restent largement dans le domaine de l'abstrait, alors que l'approche innovatrice de Kourouma touche notre conscience pour, d'une part, nous faire ressentir l'Afrique comme elle est et, d'autre part, pour proposer la cosmogonie africaine comme la source de la solution aux problèmes du continent. C'est le conteur qui arrache le pouvoir des mains du dictateur Koyaga et de tous les autres dictateurs qui figurent dans le roman. L'auteur, à travers le griot-narrateur, effectue cette sorte de coup d'État avec, comme armes, certains caractères de la tradition orale. Certes, le dictateur réussit puisqu'il détruit la structure de la société, et s'approprie le pouvoir et la richesse sur le plan matériel, mais sur le plan historique et à long terme, l'époque des dictateurs est mise à distance et déconstruite par le processus de narration. La « cérémonie purificatoire » remplace le pouvoir de l'acte par le pouvoir de la parole. Celui qui raconte l'histoire détient le vrai pouvoir. C'est la clé de notre compréhension des ouvrages de Kourouma et de Zongo.



Ken Walibora WALIAULA

The Ohio State University

READING NGUGI'S *DETAINED* AS A MANIFESTO ¹

Background : The Circumstances of Detention

On the night of December 31, 1977 special security agents of the Kenyatta government arrested Kenyan leftist intellectual and writer Ngugi wa Thiong'o at his Limuru home in the outskirts of Nairobi. He was never told the reason for his arrest. He was never arraigned before a court of law. Thus, Ngugi began his detention without trial at the Kamiti Maximum security prison. He was detained for nearly a year, until December 12, 1978. The closest the government deigned to explain the reason for his confinement, was presenting him, while he was languishing in detention, with a vague and elliptical detention order signed by then, Vice President Daniel arap Moi on December 29, 1977 :

The detailed grounds on which you are detained are : – You are detained on the following grounds : 1) You have engaged yourself in activities and utterances which are dangerous to the good government of Kenya and its institutions. In order to thwart your intentions and in the interest of the preservation of public security your detention has become necessary (p. 204).

Clearly, the « detailed grounds » were anything but detailed. There is little to glean from the nebulous detention order as to the exact reason for the detention ; not only is the official document terse, it is indicative of the government's inability or unwillingness to pinpoint Ngugi's specific « crimes ». Hence for him, as is evident from his prison text *Detained*, that forms the focus of this study, it became expedient during and after

¹ NGUGI WA THIONG'O, *Detained : a Writer's Prison Diary*. Nairobi : Heinemann, 1981, 232 p.

detention, to only speculate on the possible motives for his arrest and detention, such as his involvement in the Kamiriithu community theatre, and the Marxist ideology informing his literary and critical output. In a statement to the Detainee Review Tribunal Ngugi wrote :

I have not been charged or told so, but I am convinced in other words that I am where I am because I have written about and believed in a Kenya for Kenyans, because I have attempted to hold up the mirror through which Kenyans can look at themselves, in their past, their present and their future. I am here because a tiny section of that society – but more influential because of the political and ill – gotten economic power it wields over the laboring majority – has not particularly liked the image of its role in Kenyan history. They have therefore struck with vengeance at the hand that raised the mirror... (p. 188).

Yet, by detaining Ngugi without trial, the « good government » of Kenyatta was not only acting within the law of the land, but was acting according to its own tradition of repression, demonstrating powerfully one of the various ways at its disposal, by which it consistently dealt with political opposition soon after independence from British colonial rule in 1963. Indeed there was a long list of political detainees before Ngugi ; men and women who were detained without trial because the government found their political positions contrary to its interests. These detainees include George Anyona, Martin Joseph Shikuku, Chelagat Mutai, Koigi wa Wamwere, Joseph Seroney, Raila Odinga, and Maina wa Kinyatti ². The ambience of repression forced Ngugi to flee his native Kenya soon after his release from detention and to remain in exile as a negropolitan writer in Europe and the United States for over two decades. His return to Kenya from exile in 2004 with its attendant complications, including the rape of his wife and his robbery may form the subject of another paper, and should not detain us here.

Ngugi wrote part of *Detained* on toilet paper while in detention and completed the rest of it upon his release. The text encapsulates Ngugi's trenchant critique of and reflection on the conditions of incarceration, the legacy of imperialism and colonialism, the class chasm between the « peasant » masses, with which he identifies himself, and what he calls the « comprador bourgeois class ». Besides narrating his individual dehumanization, deprivations, and degradation at the hands of state

2 WALIAULA (K.), *Writing as Defiance : Two Writers and the Kenyan State*. MA thesis, The Ohio State University, 2004, p. 7.

apparatuses as a political detainee, Ngugi ponders his country's past, present and future political economy and cultural milieu, as the excerpt above indicates. In sum, *Detained* may be regarded as a statement of Ngugi's highly revolutionary ideological stance. Written in the heyday of his Marxist leanings, the text has a partisan, defiant, revolutionary, and militant tone, making it appear to be the manifesto of Ngugi's private and public self as an intellectual then committed, as Janet Lyon would put it, to linking his « voice to the countless voices of previous revolutionary conflicts »³.

Evidently, there cannot, and should not be only one way of reading *Detained*. At any rate the text is highly hybridized and heteroglotic, containing as it does, fragments of letters ; official documents ; newspaper excerpts ; records of parliamentary debates ; traditional and revolutionary songs ; Christians hymns ; parody of Biblical passages ; poems ; dramatic dialogue ; references to historical documents ; and bits and pieces from memoirs and other literary works. In a way the text's « generic promiscuity », to use Dorothy Hale's expression, legitimates any number of varied and variegated exegeses and classifications⁴. Indeed Ngugi's life narrative has been the subject of much critical engagement since its publication in 1981, with any number of critics classifying it as a memoir, *consolatio*, autobiography, *testimonio*, historical document, and prisoner's diary. One or two examples will suffice for the moment. In « *Detained* as a modern *consolatio* » Govind N. Sharma situates Ngugi's prison narrative within the tradition of the *consolatio*, a genre that both Saint Augustine with his *De Civitate Dei* and Cicero with his *Consolatio*, inaugurated in the first century A.D.⁵ Simon Gikandi has read *Detained* as a prison memoir, drawing attention to prison as a « site of reflection » and an occasion for establishing affiliation with the tradition of literary resistance »⁶.

3 LYON (J.), *Manifestoes : Provocations of the Modern*. Ithaca and London : Cornell UP, 1999, 230 p. ; p. 4.

4 HALE (D.J.), *The Novel : an Anthology of Criticism and Theory*. Malden (Ma) : Blackwell Publ., 2006, 821 p. ; p. 449.

5 SHARMA (G.N), « Ngugi's *Detained* as a Modern *Consolatio* », *Research in African Literatures*, Winter 1988, vol. 19, Issue 4, p. 520-528 ; p. 521.

6 GIKANDI (S.), *Ngugi wa Thiong'o*. Cambridge (UK) - New York : Cambridge UP, 2000, xii-328 p. ; p. 198.

Theorizing Manifesto

In *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Janet Lyon has theorized the genre of manifesto. Lyon views manifesto as « an emblem of political combat », arguing that « to write a manifesto is to participate symbolically in a history of struggle against dominant forces »⁷. She draws attention to the stylized use of the pronouns « we », « us », and « them » in manifesto. In a description of manifesto, she states :

The manifesto participates in a reduced understanding of heterogeneous social fields, creating audiences through rhetoric exclusivity, parceling out political identities across a polarized discursive field, claiming for « us » the moral high ground of revolutionary idealism, and constructing « them » as ideological tyrants, bankrupt usurpers, or corrupt fools »⁸.

There is in manifesto a Manichean dialectic between « us » and « them » with « us » representing those struggling against the dominant forces on the one hand, and « them » representing tyrannical agents of the dominant forces on the other. Manifesto does not aspire to an ecumenical or universal message that would have appeal to all and sundry ; it includes and excludes audiences through its rhetorical strategies, implying that by what it says and how it says, it almost explicitly defines its audiences. The narrating « I » in the autobiographical manifesto is far from apolitical ; it is implicated in a political enterprise that links it to the collectivized and politicized « us » or « we ».

Drawing on Janet Lyon's characterization of manifesto as a generic classification, I undertake a study of *Detained* as manifesto, an ideological manifesto. It is imperative to reiterate that reading Ngugi's text as manifesto does not imply it is *only* a manifesto. But what is gained by such reading ? It seems to me that approaching *Detained* as a manifesto enables us to enter an interpretative frame that best explains what underpins and underwrites the necessarily combative and tendentious tone of the text. There is ample evidence that Ngugi's text displays attributes that conform to the generic conventions of Lyon's theory of manifesto. In other words, reading Ngugi's *Detained* as manifesto enables us to make more sense of the polemics and

7 LYON (J.), *Manifestoes, op. cit.*, p. 4.

8 LYON (J.), *Manifestoes, op. cit.*, p. 3.

partisanship of his prison writing, and the « high moral ground » from which he speaks against what he considers the reprehensible political leadership of his country and its foreign partners in crime.

Therefore, broadly speaking, reading *Detained* as manifesto entails, first and foremost perceiving it as emblematic of Ngugi's Marxist political combat with the dominant capitalist forces in Kenya. In the text Ngugi constantly identifies himself with the patriots and peasant masses. It is instructive that he suggests that his detention was predicated on the Kenyatta government's displeasure with his involvement with the peasants of Kamiriithu in organizing community theatre. Moreover frequently, he calls himself the son of peasants. Hence the politicized narrating « I » of Ngugi's *Detained* is an attempt, as Gilmore would put it, to « weld the personal to the collective and posits an international “you” and “we” who will listen and respond »⁹. These pronouns « you » and « we » allude to individuals within and without the Kenyan frontiers, who make up the audiences that Ngugi addresses with the manifestly « rhetorical exclusivity » of his memoir. What he writes and how he writes it inevitably excludes, and alienates those it critiques. Those excluded include individuals that Ngugi describes in the opening sentence of the preface as powerful and wealthy and responsible for his detention (p. xi). In other words, the manner in which his text includes and excludes audiences through its rhetorical devices, particularly the distinction it draws between the patriots, laborers, workers and masses of peasants on one side, and the comprador class, the colonial agents and the despots in power on the other side, is beyond any shadow of a doubt. Speaking from a « high moral ground » Ngugi vilifies those who he regards as « ideological tyrants » both in pre-independence and post-independence Kenya, or what Achille Mbembe would call the « colonial potentate » and the « postcolonial potentate » respectively¹⁰.

The manifesto is thus decidedly polemical and combative in its representation of historical « reality » and its articulation of political ideology, operating as it does on the « moral high ground of revolutionary idealism ». Consequently, this essay will show how Ngugi

9 GILMORE (L.), « Jurisdictions », *art. cit.*, p. 707.

10 MBEMBE (A.), *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001, 292 p.

exhibits these polemical and combative tendencies in *Detained* as he rails against the inadequacies and injustices of colonial and postcolonial eras in Kenya. Lyon's theorization of three distinct characteristic of manifesto is particularly illuminating in apprehending the genre that she claims is an « undertheorized genre »¹¹. Lyon postulates that manifesto often manifests itself through : first, a foreshortened, impassioned, and highly selective history which chronicles the oppression preceding the « present moment of crisis » ; secondly, the enumeration of grievances against a group ; and thirdly, the using of epigrammatic, declarative rhetoric that challenges the oppressor and calling the audience to action¹².

In this essay, therefore, I demonstrate how some characteristics of a manifesto are exhibited in *Detained* by the way in which Ngugi chronicles Kenya's long history of tyranny and oppression from colonial to post-independence eras, as exemplified by his unexplained incarceration ; he presents a litany of President Jomo Kenyatta government's errors of omission and commission, and ultimately exhorts his Kenyan readers to continue without letup in the struggle for just rule, despite enormous sacrifices to some, such as incarceration or death. I argue that Ngugi's message to the audience is not to awaken them to a new struggle, since in his purview the struggle is already always in force.

Far from being fortuitous or gratuitous, the foregrounding of ideology as a guiding principle in this study is based on an awareness of Ngugi's unambiguous Marxist leanings, (but filtered through the lens of Kenya of the 1970s and 1980s), which motivated and molded his political activism and intellectual activities for decades leading up to his detention without trial in 1977. Ngugi's novel *Petals of Blood* (1977) and the play he co-authored with Micere Mugo, *Trials of Dedan Kimathi* (1981) exemplify the Marxist zeitgeist that pervaded his writing then. The period of Ngugi's detention and the writing of *Detained* was characterized by the emergence of a number of leftist intellectuals disenchanted with the postcolonial situation in Kenya, most of whom embraced Marxism, particularly its antithetical attitude towards capitalism and ever-

11 LYON (J.), *Manifestoes*, *op. cit.*, p. 1.

12 LYON (J.), *Manifestoes*, *op. cit.*, p. 3.

increasing gulf between the poor and the rich. On the other hand the government demonized Marxism and viewed it to be tantamount to treason, hence the heavy crackdown and imprisonment and detention of intellectuals with Marxist leanings. In what follows I will show specific examples of how Ngugi's text displays the three key elements of the manifesto ; namely the foreshortened history of oppression ; the list of grievances ; and the call to the audience for action.

Foreshortened History

It needs to be stressed here that central to Ngugi's Marxism was the notion of Kenya's history. Patrick Williams has accurately underscored the primacy of history in Ngugi's ideological orientation. Williams remarks, « Perhaps the single most important terrain of intellectual struggle for Ngugi is history : in general, the history of imperialism ; more locally, the (African) histories of Africa and Kenya ; most precisely the history of the resistance of the Kenyan people, with Mau Mau as its high point »¹³. By devoting more than half his prison memoir to a particular history of the country, he locates himself, and his fellow detainees, within the trajectory of victims of state repression. The history to which Ngugi gives so much primacy is in essence a counter-history, counter-hegemonic, as is his entire prison-writing project, involving *Detained* and his Gikuyu novel, later translated as *Devil on the Cross* (1981). Ngugi places the present moment of his detention in a « foreshortened history of oppression », a history of oppression which began in the colonial period and continued unabated, after Kenya gained independence from Britain in 1963.

Ngugi's engagement with a particular history of his country is an appropriate point of departure for locating his version of a shortened history of oppression as an integral strand of the manifesto genre. In a highly poetic moment of Ngugi's prose, he states towards the last half of his life narrative ; « Life in prison is not all endless confrontation and 'profound' meditations on history » (p. 116). However, even a cursory examination of his text shows that although his representation of

13 WILLIAMS (P.), « Like Wounded Birds: Ngugi and Intellectuals », *The Yearbook of English Studies*, n°27, 1997, p. 210.

detention does not depict it as being endless brooding on history, history of particular kind is central to the thrust of his self-narrative. In fact this « foreshortened history of oppression » dominates his text, tracing oppression from colonial to postcolonial times. Ngugi's « profound meditations on history », his preoccupation with Kenya's history suffuses his text, as to give it the semblance of a historical document. Indeed for Ngugi, contemplating Kenya's past is more than idle engagement with historical curiosities ; it is both necessary and desirable for apprehending the legacy of oppression culminating in and emblemized by his detention. In other words, Ngugi seems to maintain, that it is only by historicizing the « present moment of crisis » that we may fully grasp the nature and scope of the crisis or as he puts it himself, a way of « know[ing] why we are where we are » (p. 55).

Ngugi situates the genesis of the repressive and exploitive ways of the then current regime to colonial occupation in Kenya, the period he calls « the seventy years of destructive alien presence »¹⁴. It bears stating that positing the British colonialists as « aliens » implies the apparent distinction between alien and indigenous, and suggests the polarized dichotomy between « them » and « us » that is typical of what Lyon terms the « rhetoric of exclusivity » of the manifesto genre. Ngugi's engagement with history focuses on exposing what « them » (the British) did to « us » (Kenyans). « Pillage, plunder and murder, » writes Ngugi. « That was the British way » (p. 46). The history of oppression consists of the wanton and relentless « plunder » and « pillage, » of Kenya's indigenous human and natural resources, including the expropriation of land. But Ngugi also associates the colonial regime with the « murder » of Kenyans, particularly those who stood up for their rights. Ngugi recounts the exploits of the « long line of resistance

14 (p. 29). Later on in an apparent contradiction Ngugi refers to the same period as « sixty years of colonial culture of repression and mass terror » (p. 51). Not surprisingly, as Gikandi discloses in his book some historians have disputed some of Ngugi's claims such as his assertion that the Giriama woman freedom fighter, Me Kitilili, while old and frail, escaped from colonial custody and walked more than 500 kilometers to the Kenyan coast. Yet perhaps, it is more useful to note what Ngugi's « historiography » does in at once demonizing the colonial and postcolonial regimes in Kenya, and lionizing the previous and present resisters to state terror, than consider not the historical veracity of his claims. More importantly, *Detained* is fundamentally a life narrative, not a historical document per se.

heroes » who died at the hands of the colonial government such as Nguunju wa Gakeere, Dethan Kimathi, Koitalel arap Samoei, Waiyaki, Menza wa Meketili, Arap Manyei, and victims of the Muranga massacre (p. 46). Seeing himself as part of the concatenation of resistance Kenya's history, Ngugi finds it necessary to present a foreshortened history of resistance and the vicious state response, which preceded the Kenyatta regime. Apart from painting the colonial government as murderous, Ngugi suggests that in fact, detention was part of the colonial legacy : « Detention was an instrument for colonial domination. In its origins and purposes, it is clearly a colonial affair » (p. 44). British colonialists, Ngugi opines, left the effective example of how to deal with dissent and opposition by enacting and enforcing detention laws (p. 43). Ngugi is, therefore, interested in « origins, » the root of the problems plaguing postcolonial Kenya, not the least being detention legislation, which he terms « obnoxious, » and which he identifies as being the brainchild of the colonial dispensation (p. 50). Under these colonial laws not only were Africans detained without the trial, but also they were kept under inhuman conditions about which KANU, the future governing party, but then a people's movement, lamented vehemently before independence (p. 50).

Ngugi's historical account also faults the British for not only demonizing freedom fighters such as the Mau Mau movement, but also devaluing indigenous African culture, elevating white bourgeoisie culture, and creating tribalism as part of the divide-and-rule stratagem. Ngugi states :

Thus, the famed traditional rivalry between the Agikuyu and the Luo people was clearly a later colonial invention. The fact is that, right from the beginning, the two nationalities had the biggest working class elements. The unity of the Muugikuyu worker and the Jaluo worker (because of their numbers) was always a threat to imperialism in Kenya...They had to create artificial rivalry (p. 82).

At the same time as Ngugi presents the portrait of heroic Kenyans he also draws attention to Kenyans who were complicit in the suffering of their compatriots, by dint of their collaboration with imperialist agents. In this category belong Kenyans who were collaborators through and through and those like Harry Thuku and Kenyatta, who were initially exemplary freedom fighters, but metamorphosed into turncoats, in order to serve the interests of their colonial and imperialist masters upon release from detention. Also culpable in Ngugi's historical account of

suffering is the Christian Church for teaching « [o]bedience of the oppressed to the oppressor » (p. 42). Ngugi views the Church in colonial times as serving the same purpose of subjugating the masses as the brute force of the police, albeit insidiously. He writes :

[T]hese were the ultimate aesthetic goals of colonial culture carefully nurtured by nailed boots, police truncheons and military bayonets and by the carrot of a personal heaven for a select few. The end was to school Kenyans in the aesthetic of submission and blind obedience to authority reflected... (p. 42)

Ngugi further argues that the subjugation of the indigenous population entailed inhibiting or thwarting indigenous efforts at cultural expression. Ngugi highlights the paradoxical situation illustrated by the efforts of the British to erect the Kenya National Theatre at the heart of Nairobi city, where it is inaccessible to Kenyan nationals, and in which no Kenyan plays were allowed to be staged. Ngugi observes : « The institution of British theatre in Kenya in the 1950s was a reactionary response to the resurgence of a popular dance and theatre following the return of Kenyan soldiers from the European-generated Second World War » (p. 67). As a result the colonial administration made frantic efforts to start British theatre clubs in all the major towns in the country, to oversee cultural performance in schools and ensure the elevation and promotion of British cultural values and practices. For instance, Ngugi notes that at his former school Alliance High school, it became customary to stage Shakespeare's plays « attended by colonial governors and applauding administrators » in line with the apotheosis of the so-called British high-brow culture (p. 67).

Ngugi is at pains to clarify that whenever and whatever acts of oppression were inflicted upon people perceived to be a threat to the interests of the ruling colonial elite in Kenya's past, they were not isolated incidents, but were instead systemic and normative. He writes : « Thus the... acts of animal brutality were not cases of individual aberration but an integral part of colonial politics, philosophy and culture. Reactionary violence to instill fear and silence was the very essence of colonial settler culture » (p. 38).

List of Grievances

Having considered Ngugi's account of the crisis, at this point I turn to his list of grievances. I consider as grievances, what he cites as the immediate and direct causes of the « moment of crisis », the ambience of despotism in postcolonial Kenya in general and his incarceration during the Kenyatta regime in particular. Most of these grievances, although not all, are therefore contemporaneous with the moment of crisis and/or the moment of writing. Ngugi's grievances may be divided into two, individual and collective where the collective signifies the mass of « peasants » as he calls them, although I must concede that these two sets of grievances are inextricably tied to one another. In his narrative, Ngugi himself tends to frequently collapse the binary between his individual self and the collective. Even when the grievances appear to affect him in his individual capacity, there is a sense which Ngugi foregrounds the relational or collective significance of his suffering. The aggrieved and politicized « I », which necessarily speaks from a « high moral ground », almost always becomes the synecdoche for the collectivized « we ».

On the whole in *Detained*, Ngugi levels complaints against several institutions and systems such as neo-colonialism, imperialism, the executive arm of government, intelligentsia, law enforcement officers, and legislators, as well as specific individuals. He presents a list of grievances against the Kenya postcolonial state, and its bourgeois henchmen. He criticizes the « comprador bourgeoisies » led by President Kenyatta, for betraying the dreams of independence. « The comprador bourgeoisie, » he charges, « which had been growing in the womb of the colonial regime desired to protect and enhance its cosy alliance with foreign interests » with a view to exploiting the Kenyan masses and perpetuating the colonial legacy (p. 53). He therefore depicts post-independence Kenya as a reincarnation or resurrection of colonialism; hence his repeated use of the metaphor of « colonial Lazarus » in characterizing his country. Ngugi implies that like the Biblical character Lazarus whose death was nullified by being raised by Jesus Christ, the symbolic death of colonialism at independence was rendered null and void by embracing of colonial ethos, values and systems by the postcolonial Kenyan state. In other words, the return of « colonial Lazarus » in the garb of African nationalist leaders, translated

into a repetition of the cycle of repression, oppression, and exploitation of the Kenyan masses. Like their colonial predecessors the Kenyan ruling elite followed the ethos of « pillage, plunder and murder » (p. 46).

Ngugi harshly criticizes Kenyatta's obsession with self-aggrandizement, and a reenactment of the quintessential colonial culture of exploitation of the masses. Ngugi believes the greed of the few « comprador bourgeoisies » which motivates them to work in cohorts with their imperial allies, is what consigns millions to poverty. The ethos of « pillage, plunder and murder » inspires revolutionary statements such as J.M. Kariuki's famous line, which Ngugi quotes to reinforce his indictment of capitalist greed : « We do not want to create a Kenya of ten millionaires and ten million beggars » (p. 95). Like their European settler predecessors, who were « parasites in paradise » (p. 29), Ngugi describes the new political dispensation as a « dependant class, and a parasitic class in the *kupe* sense (p. 56). The image of *kupe*, the Swahili word for « tick », accentuates the notion of dependency of this class on the sweat and blood of the peasant masses. Ngugi singles out J.M. Kariuki as « one of the bitterest critics of the post-independence betrayal of the Kenyan people » who was assassinated because he stood up against these rapacious « lucky few, » who impoverished the masses with their greed (p. 95).

Apart from outright elimination of opponents, Ngugi inevitably lists the government's inheritance of colonial detention laws as a grievance. It was a salient part of the great betrayal of independence and had direct ramifications on him in his individual capacity as a political detainee. At independence, only few inconsequential terms were amended, Ngugi correctly notes, leaving the detention laws intact and open to abuse by the nascent KANU governing party. Ngugi observes that it was still within the government's legal right to waive the « normal democratic assumption of a Kenyan's guilt for crimes of thought and intention » (p. 51). Ngugi faults the KANU government for retaining and consolidating « all the repressive colonial laws » and continuing to keep its citizens in detention in conditions as bad if not worse than the ones it complained against in the colonial era. He quotes one of his fellow detainees Wasonga Sijeyo as saying : « I have been colonial detention for five years. I have been in this compound five years. But these two years have beaten all the previous twelve years » (p. 127). Things were

getting worse rather than better. The KANU regime had intensified the suffering and deprivation of detainees by including various forms of torture. Ngugi writes :

The detaining authorities are not of course content to just inflict the wound : they must keep on twisting hot knives into it to ensure its continued freshness. This takes various forms : physical beating with the possibility of final elimination ; strait-jacketing to ensure bodily immobility ; sleeping on cold and wet cement floors without a mat or a blanket so the body can more easily contract disease... (p. 100).

In his individual capacity as a detainee, Ngugi suffers the de-individuating consequences of being known merely by a file number namely, *K 6, 77* (p. 3). Ngugi writes : « From Saturday 31 December 1977 I had died to my name Ngugi. Henceforth I would answer to a lifeless number on a file among many files » (p. 19). Simon Gikandi has cogently argued about how galling and devastating such de-individuation was to a writer of Ngugi's stature, who was already remarkably famous, both nationally and internationally at the time of his detention¹⁵. In *Detained*, Ngugi claims that the aim of the confinement was to « teach a lesson in submission » (p. xi). He was denied privacy with the prison authorities imposing upon him 24-hour surveillance even on matters such as attending to the demands of nature. He was denied of freedom to receive and send information, the freedom to write freely, and even access to the radio or newspapers. Upon release from detention several months after Kenyatta's death, the state still continued to consign Ngugi to pariah status. He was trailed secret police ; he was charged for drinking after hours ; he is denied reinstatement to his faculty position at the University of Nairobi ; and even after attending an interview where he beat all candidates, he could not be offered a new position at the same state-run and state-controlled university. But his persistent protest while in detention as his writing of *Detained* with its acerbic critique of the Kenyatta regime is an index of not having learned the « lesson in submission » that the government intended for him to learn.

The other grievances Ngugi holds against the Kenyan government involve its imitation of the colonial mentality of denigrating and disparaging indigenous cultural expression. The Kenya National Theater continued to stage foreign plays, while the government banned the

15 GIKANDI (S.), *Ngugi, op. cit.*

performance of Gikuyu plays of the Kamiriithu Theatre Group with which Ngugi was associated. The ruling elite continued to ape the « white bourgeoisie » culture by developing and maintaining aversion for local names and languages, things which otherwise epitomize what he terms « authentic » indigenous Kenyan culture (p. 59).

Call to Action

In her theory of the manifesto, Lyon cites the ending of Franz Fanon's *Wretched of the Earth* (1969) as a classic example of a call to the audience for action :

Come, then comrades, it would be as well to decide at once to change our ways. We must shake off the heavy darkness in which we were plunged and leave it behind. The new day which is already at hand must find us firm, prudent, and resolute ¹⁶.

In what way does Ngugi call the audience to action in *Detained* ? In responding to this question, it is necessary first of all to identify who is Ngugi's intended audience. In his statement to the Detainee Review Tribunal quoted earlier in this essay, Ngugi addresses the Tribunal. It is tempting therefore to say that the chairman and other members of the Tribunal constituted his audience for that particular fragment of his text. But the inclusion of the document as well as others like it, in the published text is an index of Ngugi's desire for the details of his detention and the depth of his reflection on detention, and his country's history, to be read by a larger audience. When Ngugi declares in the statement that he always wanted a « Kenya for Kenyans » (a statement that borders on xenophobia), there is little doubt that he wanted the Kenyan masses to read this text and its collection of fragments (p. 188). Ngugi's vision of a Kenya for Kenyans is necessarily exclusionary, particularly when considered in the light of his countless attack on alien and foreign institutions and influences on his native country. He exhorts his audience thus :

Kenyan people, wherever they were, under whatever circumstances, had to keep on insisting on certain irreducible democratic and human rights. If we do not do this, if we succumbed to the culture of fear and silence, Kenya would have merely moved from a colonial prison to a neo-colonial prison (p. 112).

16 FANON (F.) quoted in LYON (J.), *Manifestoes*, *op. cit.*, p. 29.

Ngugi exhorts his audience not to succumb to the « culture of fear and silence » and thereby let their independence become a transformation from one symbolic incarceration to the next. It is noteworthy that Ngugi invokes the collective and politicized pronoun « we » also present in Fanon's text¹⁷. It is this collectivized « we » that Ngugi appeals to for action. This is the « we » of the « moral high ground » of the manifesto genre and is in tandem with the « rhetoric of exclusivity. » Obviously excluded in this implied « we » is the « comprador class » that suffers the brunt of Ngugi's sustained attack. Ngugi issues a caveat earlier in the text that suggests the exclusion of this category of people : « There is no way I could have written this prison memoir without treading on some sensitive toes » (xi). These include Kenyatta and his henchmen.

It is imperative to exercise care in determining whether Ngugi calls the Kenyan masses to a class struggle pitting the poor against the opulent. I propose that it may be more germane to conclude that Ngugi merely exhorts the masses to *continue* with a class struggle that is always already in progress. We can deduce this from Ngugi's negation of claims that his play was « calling for a class struggle in Kenya » (p. 188). « How » asks Ngugi, « could the play call for something that was already there ? » (p. 188). But rather than completely disavow the « class struggle », it appears Ngugi simply endorses and encourages it in his impassioned message. Sustaining the resistance spirit and staying the course is Ngugi's call to the audience for action.

Conclusion

In *Detained* therefore Ngugi locates himself within the context of a longer history of struggle and detention (even assassination) of others like him, before him and in his time. It is a story of the « I » within the matrix of a wider collective « we » which consists of several other « Is » beyond the narrating « I », some of whom are separated temporally and spatially. It is a kind of history that inevitably and necessarily runs counter to the official narrative. It is a foreshortened history, selective, and subjective, a history that fixes its accusatory gaze on the

17 LYON (J.), *Manifestoes*, *op. cit.*, p. 23-26.

aberrations and oppression of successive regimes in Kenya, and their zealous efforts to silence real « patriots » like him. It would seem to Ngugi, patriotism is synonymous with resistance to oppression and exploitation in colonial and postcolonial Kenya. On the whole, Ngugi uses history as a tool to contextualize the oppressive regimes in Kenya and to underscore the necessity for embracing the ethos of resisting and removing such regimes. Ngugi's invocation of a foreshortened colonial and postcolonial history, his enumeration of sins of commission and omission, and his call for action in *Detained*, suggest an attempt at pinpointing the diagnosis and prognosis of Kenya's symbolic national illness and proposing a peasant-led revolution as a the radical surgery needed to ameliorate the condition. The political ideology of changing the Kenyan world that informs Ngugi's intellectual and political activities is at play in *Detained*. Lyon's statement about the nature of manifestoes is applicable to his art and activism : « Laying their finger on the pulse of the new world – « the moment of social transition » – the manifesto's revolutionary artisans mark the artistic praxis that will create the new world »¹⁸.

18 LYON (J.), *Manifestoes*, *op. cit.*, p. 16.



Emmanuel KAYEMBE Kabemba

Université de Lubumbashi

**EXIL ET ÉCRITURE DANS *VIE ET MŒURS D'UN PRIMITIF EN ESSONNE*
QUATRE-VINGT-ONZE DE P. NGANDU NKASHAMA**

Le rapport à la terre natale constitue une constante thématique de l'œuvre romanesque de P. Ngandu Nkashama. Cependant, ce rapport s'affine davantage dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*¹, qui met en œuvre la double problématique de l'émigration et de l'écriture. Aussi est-ce avec raison que l'on peut parler de la « judéité » de ce roman : l'écriture résulte ici d'une « immédiateté perdue »², car elle découle de la perte d'une patrie identificatoire (la nation dont l'écrivain est issu reste présente, mais sur le mode de la perte) et se déploie au nom d'une dépossession territoriale³ (des thématiques similaires, mais modulées suivant des inflexions propres à la sensibilité, au style et à l'histoire de chaque auteur peuvent être décelées ailleurs, aussi bien chez des écrivains antillais, notamment chez Édouard Glissant, que chez des auteurs maghrébins ou négro-africains, tels Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Fatou Diome⁴, etc.). L'absence d'un

-
- 1 NGANDU Nkashama (P.), *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*. Paris : L'Harmattan, 1987, 196 p.
 - 2 DERRIDA (J.), *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, 435 p. ; p. 104.
 - 3 En ce qui concerne l'équivalence problématique entre l'exil et l'écriture, voir : DE CERTEAU (M.), *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975, 358 p.
 - 4 Assia Djebar, par exemple, place à l'origine de son activité d'écrivain une rupture fondatrice ; cf. DJEBAR (A.), « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », en ligne à l'adresse : [<http://www.remue.net/cont/Djebar01.html>], consulté le 20 octobre 2005. De même Fatou Diome, dont l'écriture est étroitement liée à une perte de repères familiaux ; cf. DALEMBERT (L.-Ph.), « Entre deux rives », dans *Jeune Afrique / L'Intelligent*, n° 2234, 2003, p. 94. Rachid Boudjedra, quant à lui, laisse

territoire identitaire précis devient ainsi l'élément moteur d'une pratique scripturale qui donne à comprendre l'exil non seulement comme l'équivalent ambigu de l'écriture, mais aussi comme le lieu par excellence d'un questionnement indéfini de soi et de l'autre. En ce sens, aucun endroit au monde ne joue, de manière claire et nette, le rôle d'une « place originaire et fondatrice »⁵, dont puisse s'autoriser le scripteur : tout son effort consiste apparemment à rendre compte de la construction, à la fois heureuse et douloureuse, d'une identité « pérégrine ».

À l'origine de l'exil et de l'écriture, une expropriation fondatrice

Commençons par le niveau le plus élémentaire, qui banalise le récit en le donnant à lire comme une œuvre basée sur un référent historique linéaire et univoque, même si, au dire du narrateur lui-même, il s'agirait moins d'une autobiographie que d'une relation retraçant les affres d'un exil mortifère. Car, en fin de compte, l'histoire porte sur le parcours qui mène d'Afrique en Essonne un nomade africain dépersonnalisé, dépourvu de tout héritage. Ce statut de déraciné est exprimé de manière plus qu'éloquente par le scripteur : « Ayant perdu toute jonction à un héritage concret, je n'ai hérité de rien et j'ai été spolié de la plus faible partie de la puissance » (p. 185).

L'abolition de la relation à un pays particulier, évoquée plus haut, s'exprime donc en des termes explicites (« jonction à un héritage », spoliation de « la plus faible partie de la puissance »), qui contextualisent le drame de l'exil : la rupture d'une transmission foncière place le narrateur dans une situation de dénuement total, puisque toute possibilité lui est déniée de disposer de « la propriété des moyens de production »⁶ et de concevoir ainsi le terroir ancestral comme effectivement sien. Il s'agit là, on s'en doute, d'une allusion à peine voilée à l'introduction du capitalisme en Afrique, nouvelle forme d'économie dont l'impact

supposer, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), une relation profonde entre « errance » et « littérature » ; etc.

5 DE CERTEAU (M.), *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 325.

6 NGANDU Nkashama (P.), « La colonisation : tombeau de l'authenticité », dans *Jiwe*, n° 2, p. 49. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, décembre 1973.

sur les mentalités modifie de façon profonde les données identitaires premières. La fin de la puissance lignagère, qui reposait sur le transfert intergénérationnel des biens fonciers et qui fondait les identités individuelles et collectives, signifie une mort symbolique de l'individu africain. Avec elle commence l'exil⁷, à la fois synonyme d'exode rural dans les contextes nationaux⁸, mais aussi faille à partir de laquelle prend naissance l'écriture (nous y reviendrons). C'est donc l'absence d'un support identitaire essentiel – le lien à une terre conçue comme sienne⁹, intégrée à soi parce que transformée à la faveur d'un travail libre – qui jette le scripteur sur les routes de l'émigration et provoque sa mobilité¹⁰ :

Jamais [dit-il] je n'ai pu me fixer sur une terre ferme pendant une période d'au moins deux ans. Jamais je n'ai pu prendre racine dans l'humus des frondaisons. Jamais je n'ai pu désigner une ligne à l'horizon, et sentir battre mon cœur aux pulsations des nervures du sol des labours ou des champs en friches. Toujours courir, toujours déménager. À peine installé, il fallait songer à l'étape suivante, démonter mon corps meuble et immeuble (p. 184).

-
- 7 La racine **el* (ul), aller, est attestée en celtique ; cependant, les Latins mettaient en rapport *ex(s)ul* avec *solum*, qui peut signifier « pays », « région » ou « biens fonds » (s. v. « solum »). Cf. ERNOUT (A.), MEILLET (A.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris : Klincksieck, 1959, s. v., « exul » et « solum ». Pour une définition plus ou moins exhaustive du concept d'exil, en rapport avec la littérature post-coloniale de la République Démocratique du Congo, lire la belle étude de WA KABWE-SEGATTI (D.), « Exil, espace de création dans les littératures africaines postcoloniales », en ligne à l'adresse (consulté le 20 décembre 2006) : [http://www.lianes.org/Exil,-espace-de-creation-dans-les-litteratures-africaines-post-coloniales_a44.html].
- 8 RUDE-ANTOINE (E.), éd., *L'Immigration face aux lois de la République*. Paris : Karthala, 1992, 207 p. ; p. 87.
- 9 En effet, « la terre qu'on aime, c'est la terre qu'on cultive » (B. Brecht). Voir : KADIMA-NZUJI (D.), *Préludes à la terre*. Kinshasa : Mont Noir, 1971, 47 p. : dix ans après la décolonisation au Congo-Kinshasa, cet auteur thématise le caractère identificateur du labour, symbole d'une communion profonde avec la terre natale. En outre, la liberté qui découle d'un travail indépendant de transformation du sol brut en un espace pleinement sien fait penser, entre autres, à cette métaphore d'Édouard Glissant : « Quand je posséderai vraiment ma terre, je l'organiserai selon mon ordre de clartés, selon mon temps appris » (cité par RADFORD (D.), *Édouard Glissant*. Paris : Seghers, 1982, p. 24).
- 10 À propos du rôle de l'héritage dans le processus de l'installation ou de la mobilité, lire le beau livre de SEGALIN (M.), *Sociologie de la famille*. Paris : Armand Colin / HER, 2000, p. 195 et *passim*.

Se « fixer sur une terre », « prendre racine », « désigner une ligne à l'horizon » sont des expressions qui résument le confort d'une vie paysanne ; elles signifient un pouvoir (dont l'absence est rendue par une tournure anaphorique, qui accentue l'impression de cruauté liée à une nouvelle condition), le pouvoir d'assurer à soi-même et à sa progéniture la possession d'une « propriété ». Préparer la terre à recevoir la semence, la façonner en y imprimant la marque de l'outil, placer des bornes en vue de délimiter ce qui deviendra un patrimoine, c'est poser les gestes fondateurs d'une lignée, c'est amorcer déjà sa propre inscription dans une durée longue ; cet acte essentiel renvoie aux linéaments mêmes d'une nation, au sens de Renan, la nation comme « aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements »¹¹. Le labour comporte ainsi, comme le suggère le narrateur, une dimension d'identification symbolique indépassable : par lui peut se créer le fameux « lien mystique » avec la Terre-Mère¹². D'autant plus que cette figure de fixation tellurique, toute dominée par des pulsions de vie (*cf.* « sentir battre mon cœur aux pulsations des nervures du sol... »), contraste avec ce qui est révélé par la suite, à savoir le drame d'un « déménagement » permanent, qui s'apparente à un déracinement continu, image même de la mort (on notera, en passant, l'usage des infinitifs « courir », « déménager » et « démonter » au lieu de formes conjuguées, comme pour mettre en lumière l'infini d'une action sans limite). L'on retrouve là les deux types fondamentaux de rapports au territoire qui caractérisent la condition humaine, à savoir l'identification à un terroir, fruit d'un instinct atavique de sédentarité et de

11 WAUTHIER (C.), « Négritude, "tigritude" et indépendance : conscience nationale et littérature », dans *Notre Librairie*, n° 85 (*Littératures nationales 3. Histoire et identité*), 1986, p. 21.

12 Cette relation mystique avec la terre natale a été rendue de manière inégalable dans la *Maison de Petrodava* de Virgil Gheorghiu : « Chaque être humain, lit-on sous sa plume, est fait d'une poignée de terre, d'une petite tasse de sang et d'un rond de ciel. Et pour que je sois heureuse je dois vivre sur la terre dont je suis construite, à côté des gens dans le corps desquels coule le même sang [...] Le reste des hommes sont bons en tant que voisins ! Ils ne sont pas de la même pâte que moi : terre, sang et ciel » (cité par BURHENNE (V.) et COTTON (R.-F.), *Profils et perspectives*, Kinshasa, Afrique Éditions, 1981, p. 92).

continuité filiale, et l'impossibilité d'un établissement territorial, négation apparente de la notion même de liberté¹³.

Un tel éclairage de la relation au pays natal ne peut que mieux expliquer, par exemple, l'espérance (et la déception !) qu'ont suscitée les fameuses « indépendances » africaines : celles-ci ont en effet été perçues, entre autres, comme l'occasion de redéfinir l'espace ancestral, c'est-à-dire comme un moment de refondation du destin de l'Afrique. Malheureusement, il n'en a rien été. Car ce désir de « réconciliation avec la terre » est resté lettre morte, au regard de la vaste désillusion qui s'en est suivie, « désenchantement » que toute une littérature n'a cessé de thématiser¹⁴ : « Nous avons jubilé trop vite », estime le narrateur, « en pensant que le mouvement s'était figé sur notre étable sacquée. Des anniversaires nous avaient été accordés, comme des gâteaux trop brûlés dans des cheminées, des gloires éphémères. Et nous avons paradé nos misères en treillis, sur des boulevards torrides. Nos illusions en bandoulière » (p. 143). C'est qu'entre-temps, dans le monde politique, de nouvelles complicités se sont tissées, qui rendent presque impossible le fonctionnement de nations libres en Afrique. Devenu dictateur, le soi-disant *leader* nationaliste d'hier n'a pas tardé à conclure une alliance contre nature avec l'Occident, aux fins de conserver à tout prix son « fauteuil », quitte à fermer les yeux sur tout abus commis par celui-ci sur la terre africaine : « les mêmes que nous vilipendions à travers les systèmes qu'ils incarnent, reviennent sur nos terres, collaborent avec nos dirigeants, participent aux instances de décisions » (p. 145). Attendait-on la naissance d'un espace reconquis de liberté, voilà qu'à la place apparaît une Afrique inquiétante : « L'Afrique qui produit des nations aussi fragiles, des leaders [...] népotistes, [...] cyniques, [...] schizophrènes, ces "corrompus les plus gais du monde" » (p. 151). Sans

13 La « quête du vent libre, écrit justement Édouard Glissant (cité par RADFORD (D.), *Édouard Glissant, op. cit.*, p. 24), « est chaos et démesure, paysage forcené, forêt sans clairière aménagée », mais « c'est la mesure (labours, semailles, récoltes) qui est liberté ». Il en va de même pour J. Derrida (*L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 101) qui, paraphrasant Edmond Jabès, souligne à juste titre le fait que la « liberté s'entend et s'échange avec ce qui la retient, avec ce qu'elle reçoit d'une origine, avec la gravité qui situe son centre et son lieu ». Une idée similaire est consignée dans NGANDU Nkashama (P.), *Le Pacte de sang*. Paris : L'Harmattan, 1982, 337 p. ; p. 29.

14 CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984, 272 p. ; p. 144.

parler des guerres tribales et des rébellions, nées de luttes pour la légitimité.

De l'étrangeté du sol natal consacré par l'exploitation capitaliste coloniale, l'on est passé insensiblement à sa transformation en un champ de conflits interminables, liés à des intérêts extérieurs. Au statut de « déshérité » de l'Africain s'est alors ajoutée une nouvelle dimension identificatrice, celle de « fils de la guerre » (p. 122). L'horreur aura donc réussi à entamer à la racine le lien d'appartenance à une patrie : elle n'a eu de cesse qu'elle ne se soit insinuée dans l'innocence de l'enfance, cet âge des émerveillements, où l'âme, tendre encore, rêve souvent d'attachement terrien. Et c'est l'impossibilité de ce type de relation que semblent répéter, en une symbolique comme autant de symboles tragiques, les mutilations, les dépèchements et les castrations, dont le pays a été le théâtre (p. 122). La nation a été attaquée, pour ainsi dire, dans son principe d'existence, comme si l'on voulait en éteindre à jamais la puissance séminale. Plus que les guerres fratricides consécutives aux « indépendances », c'est l'émergence des régimes totalitaires africains qui conforte cette logique de divorce d'avec la terre natale. Ces régimes se présentent d'abord sous un visage aguichant, en se faisant passer pour des produits révolutionnaires, avant de sombrer peu à peu dans des abus de loin plus destructeurs que ceux qui avaient été perpétrés par la colonisation, dont ils prétendaient pourtant combattre les effets néfastes. Tortures, répressions sanglantes, violations flagrantes des droits de l'homme, telle semble être leur trilogie constitutive (p. 44 et *passim*). Avec eux débute la fameuse « fuite de cerveaux » : sous prétexte d'unité nationale, les nouveaux pouvoirs confisquent le droit à la parole critique et n'autorisent de littérature que celle qui peut se mettre au service de leurs idéologies politiques, et devenir, de la sorte, le « récit d'une unanimité de convention du peuple et de ses dirigeants révolutionnaires »¹⁵. Ce muselage de toute parole est d'autant plus subtil qu'il se donne parfois une légitimité « ancestrale » et se fait passer pour une remise en question du pouvoir établi. Aussi l'élite, dont les écrivains constituent sans conteste le fer de lance, se voit-elle

15 BONN (Ch.), « Littérature algérienne et conscience nationale après l'indépendance », dans *Notre Librairie*, n°85 (*Littératures nationales 3. Histoire et identité*), 1986, p. 31.

contrainte à un « exil sur des terres chavirées » (p. 189), pour ne pas être carrément réduite au silence ¹⁶.

Au total, l'exil, tel qu'ici défini, épouse les contours d'un itinéraire historique scandé par deux étapes aliénantes. La première ne relève point d'un choix assumé par l'Africain, et est, on l'a vu, le résultat d'une dépossession violente ; elle rompt la « chaîne de parenté » ¹⁷ qui reliait les ancêtres à leurs descendants, et crée un nouvel habitat, l'espace urbain (dit « extra-coutumier » au Congo Belge) organisé suivant des symboles propres à l'Occident : une transmutation de signes s'opère de la sorte, qui infériorise les « rites d'initiation » et les « traditions orales » africains au profit d'un ensemble de processus d'intégration sociale occidentaux, mis en œuvre en dehors de leur véritable contexte historique. La seconde a trait à la marginalisation de l'élite africaine sur son propre sol, du fait de l'essor des dictatures nationales, et pose indirectement la question de la construction de véritables nations en Afrique. Car le bradage du patrimoine culturel africain a occasionné une perte irrémédiable de repères identitaires, les fameux « défauts de transmission », dont l'impact a marqué de manière indélébile surtout les nouvelles générations. D'où l'apparition, en Afrique, d'une jeunesse urbaine violente et vindicative, incapable d'élaborer une construction heureuse d'elle-même sur la base d'un héritage culturel concret. Jeunesse nourrie du lait de la violence, principalement en Afrique du Sud, où un système d'expropriation foncière, conçu sous le célèbre régime de l'*apartheid*, a privé des peuples entiers du droit le plus légitime de jouir des avantages offerts par le sol natal et les a confinés en de véritables ghettos. Sans oublier cette autre jeunesse, expatriée en Angola et en Namibie en quête d'une terre d'accueil, et embrigadée dans des entreprises militaires de libération nationale (p. 128-129). Dès lors se pose la question de l'adéquation du langage à la réalité, à savoir : comment exprimer l'angoisse d'une telle jeunesse perdue dans les aménagements spatiaux et culturels d'autrui (les « frayeurs » évoquées par Langston Hughes dont Ngandu semble s'être souvenu ici) :

16 FETTWEIS (N.), « Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non exilés », dans *Littératures du Congo-Zaïre*. Éd. Pierre Halen et János Riesz. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1995, XIV+424 p. (= *Matatu*, n°13-14) ; p. 93-105.

17 DE GAULEJAC (V.), *L'Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*. Paris : Desclée de Brouwer, 1999, 222 p. ; p. 15.

« Comment dire la panique des jeunes, dans des milieux urbains, avec leurs cortèges de frayeurs, qui ressemblent au génocide général de tant de peuples ? » (p. 96).

De façon schématique, le problème soulevé dans l'œuvre s'articule autour d'une topographie identitaire qui prend son sens dans une lutte pour la reconnaissance et pour l'obtention de biens socio-économiques, entre dominant (l'Occident) et dominé (l'Afrique), entre « possesseurs et bâtisseurs de terre »¹⁸ et gens sans terre. C'est dans le prolongement d'un ancien discours occidental, remanié en fonction de besoins idéologiques ponctuels, que l'Afrique est ainsi représentée comme *terra nullius*, comme terre abandonnée. Le dominant, qui a réussi à s'approprié symboliquement et économiquement le pays du dominé, devient l'instance de légitimation et de reconnaissance de toute manifestation culturelle ou scientifique de celui-ci (p. 12-13). Bien plus : il occupe la place prestigieuse d'un programmeur d'identification, déterminant les modalités de l'acceptation de l'Africain par l'Occidental en présentant comme naturelles les collectivités qu'il est seul à définir. Conséquence : devenu l'esclave du regard d'autrui, le dominé (c'est-à-dire l'Africain ou le narrateur, selon le cas) ne peut plus s'affirmer comme maître du sens de son destin, c'est-à-dire d'abord comme individualité singulière et irremplaçable. Car la signification de son existence semble ne tenir qu'à un besoin de reconnaissance par l'Occidental, prétendu dépositaire par excellence du vouloir, du pouvoir et du savoir dans le champ des luttes pour l'accès aux ressources économiques, sociales et culturelles¹⁹. Et c'est cet autre (occidental) qui le définit, soit comme un produit collectif et déterminé ou un paradigme racial, soit comme un sous-homme, un être hétéronome, astreint à démontrer son humanité au travers des épreuves qu'il lui impose. Ainsi, « un "arbitraire culturel" s'arroge le

18 DE CERTEAU (M.), *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 353.

19 La différence entre « sujet de droit » et « sujet de quête », définie selon les modalités du « vouloir », et du « savoir », a été brillamment illustrée par COQUET (J.-C.), *Le Discours et son sujet*, t. 1 : *Essai de grammaire modale*. Paris : Klincksieck, 1984, 222 p. ; p. 9 et *passim*. Dans l'œuvre à l'étude, le narrateur semble avoir reconduit la même problématique du sujet, puisqu'il considère que « pour un Occidental appelé à travailler en Afrique, l'univers du pouvoir est une "évidence", que "l'Occidental dans nos pays connaît mieux que nous-mêmes nos propres réalités", qu'il a accès au giron des décisions politiques » p. 12, etc.

monopole de la légitimité, dévalorise les modes de pensée, les savoir-faire et les arts de vivre qui ne sont pas les siens, et les rejette dans les ténèbres de la sauvagerie ou de l'ignorance »²⁰. Mais en même temps, il nie les dégâts qu'il provoque dans la sphère géographique et culturelle d'autrui, en reléguant celui-ci dans un Moyen-Âge sans fin.

C'est ici l'occasion de relever cette espèce de « non-lieu » où est obligé de s'installer l'Africain. Car, du point de vue topologique, le fait pour ce dernier de passer en Occident, lieu exemplaire d'application du modèle bourgeois, ne le soustrait point aux malheurs originaires que constituent la spoliation coloniale et l'ostracisme national. Aussi ne trouve-t-il nulle part une terre de fixation : ni en Afrique, région méconnaissable qui assassine ses Mozart, ni en France, pays qui n'intègre que pour assimiler et dont le narrateur évoque volontiers « l'ethnophagie occidentale » (p. 153) ; la France semble un espace occupé avant tout à conserver sa propreté, et reconstitue en son sein des lieux d'exclusion de type colonial, les « mégapoles des banlieues périphériques » (p. 115) où loger « Nègres et Beurs, Noirs et Maghrébins » (p. 115-116). Ce phénomène dévoile une véritable hantise, celle d'une communauté régie par une étroite « relation ontologique au territoire », qui se définit par la volonté de « se maintenir pure de toute atteinte de l'ailleurs » ; ce qui ne l'empêche pas de vouloir en même temps « s'établir souverainement dans cet ailleurs » et « lui dessiner (lui imposer) le futur qu'elle prévoit pour elle-même »²¹. Conséquence : si les Occidentaux se sentent apparemment partout chez eux – « Ils ont tous les droits, même les plus aléatoires. Même ceux qui doivent désagréger toutes nos institutions et toutes les bases de nos sociétés. À nous de nous accommoder de leurs principes et de leurs dignités » (p. 111), – l'Africain, en revanche, n'est nulle part chez lui, ni en Afrique en Europe.

Dès lors, puisque « La France ne sera jamais une patrie pour nous[, a]utant alors nous en constituer une que personne d'autre ne pourra venir nous disputer. Que nous défendrons jalousement au prix de notre chair, s'il faut. Pour laquelle nous nous sacrifierons au détriment d'autres terres qui nous ont été refusées » (p. 131). De toute évidence, la néces-

20 FINKIELKRAUT (A.), *La Défaite de la pensée : Essai*. Paris : Gallimard, 1987, 185 p. ; p. 79.

21 GLISSANT (É.), *Faulkner, Mississippi*. Paris : Stock, 1996, 357 p. ; p. 159.

sité de créer une terre à soi s'inscrit ici dans le projet de déjouer le piège de l'enfermement dans les totalités systémiques que sont devenus l'Afrique et l'Occident. D'où cette double « bénédiction » qui donne à comprendre l'exclusion hors des deux continents comme une sorte d'heureux malheur (une nouvelle version de la *felix culpa* !) grâce auquel vient à l'existence un lieu déterritorialisé, où peut se constituer une nouvelle géopoétique :

C'est pourquoi nous avons béni le courant surgi en France contre les « immigrés ». De l'extrême droite ou de quelque point qu'ils viennent, il nous a montré du doigt le chemin qui mène sur nos propres clairières. Il nous a délivrés d'un sentiment artificiel de vouloir nous enraciner sur les plaines du Rhône, sur les pentes abruptes des Vosges (p. 131).

Et je bénissais dans la même rationalité le système incoercible de terreurs sourdes installé dans mon pays. S'il n'avait pas été ce qu'il est, nous nous serions plongés dans la médiocrité et l'insolence de la suffisance (p. 127).

Littérature et dépossession territoriale

Jusqu'ici, nous nous sommes borné à lire *Vie et mœurs d'un primitif...* de manière paraphrastique, en essayant tant bien que mal d'en expliciter les sous-entendus, au risque d'en avoir, bien involontairement, réduit la richesse sémantique. En ce sens, nous avons cédé jusqu'ici à la facilité euphorisante d'une lecture centrée sur quelques thèmes de réflexion, débouchant sur une interprétation sans doute trop univoque, basée sur la linéarité du seul référent historique.

Un examen plus attentif de l'œuvre révèle pourtant l'existence de nombreuses strates signifiantes, qui ne peuvent se plier ainsi à la fausse clarté sémantique d'une histoire univoque. Le « je », qui y désigne *a priori* un narrateur cohérent et concret, est en réalité clivé ; il renvoie en effet à la fois à un être humain impliqué dans une aventure réelle, et à l'écriture qui, parce qu'elle s'ouvre à « une douloureuse interrogation sur sa propre possibilité »²², se désigne elle-même comme objet de réflexion. Le sujet écrivant apparaît ainsi comme un double désincarné du narrateur, « dépouillé de [son] corps », « vidé » de « [sa] chair » et de « [son] sang » (p. 8). Une idée essentielle est ainsi mise en exergue à cet endroit : mettre par écrit des tranches de sa vie, c'est devenir deux

22 DERRIDA (J.), *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 101.

ou plusieurs, c'est accepter de perdre la compréhension immédiate de soi (« Je est un autre ») ; mieux, c'est échanger l'assurance d'une signification en quelque sorte sédentaire de soi contre l'incertitude du statut improbable de nomade. L'écriture, du moins l'écriture authentique, est synonyme d'exil perpétuel et, en un sens, de mort à soi. J. Derrida note justement que

L'écriture n'est pas un ordre de signification indépendant, c'est une chose affaiblie, point tout à fait une chose morte : un mort-vivant, un mort en sursis, une vie différée [...]. Ce signifiant de peu, ce discours sans grand répondant est comme tous les fantômes : errant²³.

Cette réflexion du philosophe français peut sans peine être rapprochée des propos introductifs du narrateur. En effet, faisant allusion à sa vie, celui-ci parle de « mort intérieure » et d'« années d'errance ». Il établit ainsi, de manière implicite, un rapprochement entre l'écriture, l'exil et la mort.

En outre, la terre dont il est souvent question ici, en plus de désigner une entité physique habitable, peut tout aussi bien renvoyer à la langue. En effet, note Roland Barthes, la langue « enferme toute la création littéraire à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier »²⁴. Et, en ce sens, la séparation forcée d'avec la terre pourrait également évoquer la naissance, en Afrique, d'une littérature en langues étrangères, sous la contrainte coloniale ; une littérature dépourvue de racines, c'est-à-dire coupée de tout un héritage scriptural, plus ou moins perdu. Ce qui expliquerait la condition actuelle de l'écrivain africain, placé en perpétuelle situation de quémander l'approbation et la reconnaissance d'autrui, en même temps que le droit d'habiter un pays d'adoption.

Pendant, d'autres « significations » restent possibles, notamment celle, toute judaïque, que nous avons évoquée plus haut et qui considère que l'écriture ne s'instaure qu'avec la coupure d'une totalité maternelle. En effet, comme l'a remarqué Leïla Sebbar, partisane d'un « exil productif », écrire, ce qui s'appelle véritablement « écrire » suppose toujours un éloignement inaugural : « Si j'étais restée dans [...] mon pays natal avec lequel j'ai une histoire si ambiguë, je n'aurais pas écrit,

23 DERRIDA (J.), *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972, 413 p. ; p. 179.

24 BARTHES (R.), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953, 126 p. ; p. 15.

parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire »²⁵.

De manière positive, quitter la patrie (en l'occurrence, quitter le Congo et passer en France), abandonner la maison de sa mère – le narrateur fait, en effet, coïncider la genèse de son écriture avec sa séparation d'avec la « maison maternelle » (p. 185) – et, à plus forte raison, écrire dans une langue étrangère, en l'occurrence le français, sont des activités liées, sinon de même nature. « Écrire, c'est quitter la maison de sa mère », dit à bon droit Ernest Hemingway. L'on perçoit donc là, hormis la charge négative dont semble être également doté l'exil, comme « un système homologique de signifiante »²⁶, associant l'écriture au geste concret de l'émigration.

Aussi le récit à l'étude peut-il se prêter à une double lecture. D'un côté, il peut en effet être compris à partir de données extérieures au discours, et dès lors les « années d'errance » dont parle le narrateur, par exemple, seraient la conséquence d'un événement traumatisant antérieur au récit. D'un autre côté, il peut être compris comme le récit d'une écriture soumise à son propre espace, où la « source humaine [...] se sépare de ses sources internes », c'est-à-dire où le « référent n'a d'autre loi qu'une structure interne [...] celle de sa cohérence [ou de sa non cohérence] sémantique »²⁷. L'absence de fixation territoriale observée plus haut à propos du narrateur, instabilité qui relève d'une contingence historique (colonisation, marginalisation nationale), est ainsi rendue par son « double désincarné », le langage de l'écriture, espace par excellence de l'incertitude et de l'ambiguïté. Car, considérée en sa matérialité lexicale et syntaxique, l'écriture permet ici de reléguer, pour ainsi dire, au rang de prétexte ou de faire-valoir, les déterminations socio-historiques qui lui ont donné naissance. De cette façon, elle laisse entrevoir aussi la richesse et l'autonomie relative de son propre champ

25 HUGON (M.), « Leïla Sebbar ou l'exil productif », dans *Notre Librairie*, n° 84 (*Littératures nationales 2. Langues et frontières*), 1986, p. 33.

26 NGANDU Nkashama (P.), « La littérature zaïroise : problématique d'une écriture », dans *Zaïre-Afrique*, (Kinshasa), n° 6, 1977, p. 380.

27 Nous empruntons ces propos à TONDUT-SENE (M. K.), dans BEAUMARCHAIS (J.-P.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. (M-R). Paris : Bordas, 1994, 1442 p. ; p. 1722, s. v. « négro-africaine (littérature d'expression française) ».

de manifestation, et récuse la prétention occidentale de comprendre le texte littéraire en l'obligeant à obéir à la ce qu'on peut appeler la loi du lieu. Par exemple, le lieu de naissance biologique (en l'occurrence l'Afrique), – le lieu par rapport auquel on est dit un « naturel » –, peut-il à lui seul épuiser la signification d'une identité, d'une culture ou d'une œuvre ?

Une telle superposition des monosémies culturelles, la réduction biologique de mon univers à des réflexes d'une race, constituaient les moments importants de l'expérience. Ils m'avaient voulu un paradigme racial. Refuser la définition revenait à me nier, à me réduire à un néant de conscience. Je n'avais de sens que pris dans les trances d'une mystique collective (p. 9).

Face à cette propension (qui fonde d'ailleurs la pratique historiographique) à vouloir privilégier la cohérence linéaire du récit à partir de l'idée d'une « genèse » liée à des lieux singuliers, et dont le *Volkgeist* hégélien constitue une variante exemplaire, l'œuvre à l'étude suggère une rupture considérable. Car sa forme narrative même apporte un démenti formel à un tel paradigme racial ou originel. Elle est en effet prise tout entière dans un mouvement de balancier qui ruine ce que Genette appelle l'« ordre des contiguités spatiales et temporelles »²⁸ : le récit se déplace sans cesse du présent au passé et vice versa, grâce au travail mémoriel du narrateur²⁹ ; il donne l'impression de s'enrouler sur lui-même, selon une circularité hérissée de discontinuités ; et la syntaxe phrastique elle-même semble ici mimer le cheminement désarticulé de l'histoire africaine, à laquelle s'identifie d'ailleurs le parcours du protagoniste. S'adressant à l'Occident, il lui dit : « ta société a gardé son admirable continuité [...]. La mienne n'est qu'un tissu hybride et complexe de ruptures violentes et d'actes morcelés » (p. 130-131). De cette forme confuse de parcours historique, l'énoncé porte la marque à la fois dans ses signifiés et dans sa forme narrative :

Le véhicule s'est perché sur une route sinueuse. Des lignes serpentine et tortueuses, entre des bosquets infranchissables. Elle monte, elle ondule à travers un lacs de ruelles perdues dans les sous-bois / La haute montagne qui se perd [...]. Le monde qui s'abolit [...]. Les coups anéantis par l'accomplissement de l'éternité (p. 30) (nous soulignons).

28 GENETTE (G.), *Figures I*. Paris : Seuil, 1966, p. 84.

29 Le passage des espaces présents aux espaces remémorés se fait souvent sans transition, rendant ainsi dérisoires les frontières temporelles.

La trame du récit est ainsi tissée de répétitions marquant la progression à peine perceptible du parcours et définissant une conscience historique particulière. À moins que l'on ne considère ces éléments comme l'expression d'un désir, sans cesse inassouvi, de « se réconcilier avec la terre natale » ; ou comme relevant de cette « poétique du listage », propre au conte, dont parle Édouard Glissant et qui est « une manière d'errance circulaire dans la profération, qui met en divagation les certitudes de l'édit »³⁰ : « Construisons ici trois demeures » (p. 31) / « Dressons ici trois demeures » (p. 35) / « un laci de ruelles perdues » (p. 30) / « des lacis interminables » (p. 91) / « des lacis entremêlés » (p. 91), etc. Ces énumérations presque piétinantes, qui disent une dispersion et une gradation dans le processus de perception, semblent s'inscrire en faux contre un mode de connaissance qui se réaliserait en une sorte de « révélation ». Elles retardent le cheminement du récit, et marquent le refus de « se garantir contre l'absence de liaison et de cause »³¹, d'établir à tout prix une continuité des faits et des événements. Loin de se dérouler en un lieu uniforme, le récit épouse les contours d'une topographie disloquée, quand il ne confond pas carrément les espaces : « Mais les espaces se confondaient aux lueurs bleues de la nuit. Et le balancement de l'auto-couchette m'a vaincu » (p. 28). Enfin, il égrène les toponymes en un va-et-vient vertigineux entre la France et le Congo : entre l'Essonne (Évry, Étampes, etc.), Nemours, Aiguebelle, Auxerre, etc. et Lubumbashi, Kolwezi, Kinshasa, Kisangani, Mbuji-Mayi, etc. Si les toponymes référentiels finissent par produire un effet de tourbillon, les lieux de l'énonciation n'ont pas davantage d'unité, contredisant par là même toute stabilité énonciatrice. Il y a là une volonté manifeste de distanciation vis-à-vis de ce que Finkielkraut appelle les « jeux » de l'autobiographie, qui repose d'habitude sur la clarté d'une narration linéaire, sur la cohérence spatio-temporelle et l'unité référentielle³².

En accueillant ces incessants réaménagements, le discours du narrateur atteint souvent cette « région » dont parle Sartre, où la forme

30 GLISSANT (É.), *Faulkner, Mississipi, op. cit.*, p. 275-276.

31 SANDRAS (M.), « L'alinéa, le blanc », dans *Communications*, n° 19, 1972, p. 112.

32 FINKIELKRAUT (A.), « L'autobiographe et ses jeux », dans *Communications*, n° 19, 1972, p. 161-162.

de l'œuvre littéraire est une « contradiction voilée »³³. Ainsi, l'énonciateur peut parler de son « propre pays » (p. 84), mais plus loin affirmer apparemment le contraire : « Je n'ai plus de pays » (p. 131) ; à l'aveu d'une position de faiblesse de l'immigré : « Je ne vauds rien. Je ne représente rien sur la terre des parias, sur l'échiquier de l'histoire » (p. 63), répond une déclaration confortant sa « place » dans le champ des luttes pour la reconnaissance : « J'étais capable de m'en sortir, sans me faire broyer. Je retrouvais insensiblement ma véritable place dans la hiérarchie du monde des vivants » (p. 83-84), etc.

Que penser, finalement ? Les formes narratives ici mises en jeu échappent au dualisme qui, sur la base de l'opposition entre oralité et écriture, voudrait séparer deux types de civilisations. L'écrit, l'oral ou l'audiovisuel y apparaissent comme de simples moyens de communication, que tous peuvent s'approprier, et qui dès lors ne définissent pas une société ou une culture particulières. Avec le narrateur, libérés de la gangue d'une topologie naïve, nous nous retrouvons « dans un univers qui dépassait nos sens de perception. Comme si la réalité s'était dédoublée, et qu'un signe nous désignait le cercle étroit de nos limites humaines » (p. 28-29).

Ceci permet de mieux cerner la *sémiosis* du scripteur et de l'œuvre littéraire. Il faudrait donc renoncer à considérer ceux-ci comme des produits homogènes, monosémiques, et s'efforcer de les appréhender comme des champs dynamiques, traversés par des changements de position incessants. *Vie et mœurs d'un primitif...* mélange plusieurs registres (métonymique, métaphorique, fictionnel, essayistique...) et ses références sont issues de mille foyers de la culture : l'épaisseur intertextuelle des énoncés montre que le narrateur-scripteur n'est pas une

entité psychologique homogène et monolithique, mais un objet *complexe*, autonome et déterminé tout à la fois, où se combinent des caractérisations tout à la fois individuelles, sociales et universelles, où convergent des discours hétérogènes et diffus, qui dérivent de ses structures conscientes et inconscientes, de sa culture intertextuelle, de son savoir référentiel [...] ³⁴

33 GENETTE (G.), *Figures I*, *op. cit.*, p. 71.

34 KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980, 290 p. ; p. 178 (l'auteur souligne).

En matière d'intertextualité, par exemple, l'on pourrait souligner les réminiscences littéraires dont se nourrit son récit, c'est-à-dire tout « un univers de souvenirs et de mythes littéraires qui se bousculaient, avec les vrombissements des tourbillons » (p. 29). Témoignant d'une multiculturalité et d'une hybridité identitaire, elles débordent le cadre étroit du domaine français et du monde francophone ; le scripteur cite en effet, pêle-mêle, parmi ses lectures, *Le Grand Meaulnes*, *Le Mas Théotime* et *Malicroix*, *La Mare au diable*, *Fanny* (p. 15-16), *Une tempête* (p. 126), *L'Aventure ambiguë* (p. 18), *Le Devoir de violence*, et bien d'autres œuvres qui proviennent, entre autres, de la littérature noire américaine : *La Fin d'un primitif* de Chester Himes (p. 109, 88), *Native Son* de Richard Wright (p. 88), etc.

Cette profusion s'enrichit par ailleurs d'indices de multilinguisme, ce qui constitue une marque d'hétérogénéité culturelle : des bribes de *lingala*, de *swahili*, de *cokwe*, d'anglais, de latin, etc. viennent parfois troubler la belle ordonnance des syntagmes français, sans oublier le recours au *ciluba*, langue maternelle de l'auteur, qui permet de transcrire « des expressions ou des énoncés jugés intraduisibles en français »³⁵. Une telle écriture n'a point de lieu propre : elle ne descend pas en droite ligne d'une origine unique qui la définirait. Sa nationalité est problématique, ne serait-ce qu'à cause du fait qu'elle utilise une langue étrangère³⁶ et parce qu'elle suggère parfois (pas toujours !) la quasi-inexistence, dans le chef du scripteur-narrateur, d'un sentiment d'appartenance à un pays précis : « Je n'ai plus de pays. Je n'ai pas de terre sur laquelle je pourrais poser mes pieds et crier à la victoire » (p. 131).

En plus de la double expropriation coloniale et nationale dont nous avons parlé, ce sentiment est également dû à un fait historique simple,

35 MAKOUTA-MBOUKOU (J.-P.), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Abidjan : N.E.A., 1980, 349 p. ; p. 283. Le *ciluba* est employé comme médium dans le cas des proverbes (*ku cinu kwikala weenu*, p. 19), des interjections (*Kaku wanyi! Kaku wanyi!*, p. 31), etc. rebelles à toute traduction littérale en français.

36 PAGEAUX (D.-H.), « O monde, mon beau peuple », dans *Notre Librairie*, n° 84 (*Littératures nationales 2. Langues et frontières*), 1986, p. 78-85 ; TIDJANI-SERPOS (N.), « Langue du malaise, malaise de la langue », *idem*, p. 11-17 ; VIGNONDE (J.-N.), « Baylaa Kulibali, romancier pular », *idem*, p. 88-89.

qui ne peut être ici que suggéré : si les premiers écrivains africains ont joui d'un statut sans équivoque, celui de porte-parole de l'« âme noire », s'ils ont formé, malgré eux, une élite, à qui nous devons la naissance des nations en Afrique³⁷, il n'en est rien pour les auteurs contemporains. Car ceux-ci ne peuvent plus s'exprimer au nom d'une « mystique collective » (p. 9) ou d'une nation, même si l'on semble encore vouloir les confiner dans cette mission. Aussi trouve-t-on sous leur plume des héros problématiques, tirant leurs ressources intérieures de leur absence de fondement identitaire unique.

37 NGANDU Nkashama (P.), « Les avenues de l'imaginaire », dans *Notre Librairie*, n° 84 (*Littératures nationales 2. Langues et frontières*), 1986, p. 72.

Espérance KANA

Chercheur indépendant

DES BAOBABS À BRUXELLES OU LE PARCOURS DE LA FEMME DANS *LE BAOBAB FOU* DE KEN BUGUL

Actuellement, les mouvements migratoires sont au centre des discours des acteurs politiques, des médias et du monde associatif. Souvent, les raisons de ces mouvements déterminent les statuts administratifs des migrants. Ainsi, les médias regorgent de vocabulaire varié comme : réfugiés politiques, exilés, immigrés (tout court), immigrés économiques, illégaux, clandestins, sans papiers... Cependant, quel que soit le statut réservé à chacune de ces personnes, toutes partagent un parcours humain riche en expériences positives ou négatives, et en découvertes, souvent malheureuses, voire choquantes.

Le regard que les autres posent sur le migrant, sa prise de conscience d'être étranger et de se retrouver à la croisée de deux mondes sont autant de *topoi* liés au thème de l'exil, cher à la plupart des écrivains issus de l'immigration. En lisant plusieurs œuvres écrites par des femmes africaines vivant ou ayant vécu en Europe, nous nous sommes rendu compte de la place prépondérante qu'y occupent les personnages féminins. Il en va ainsi du roman autobiographique de Ken Bugul, *Le Baobab fou*¹, sur lequel portera principalement le présent article. Ken, le personnage principal de ce livre, de même que d'autres protagonistes féminins noirs dans divers ouvrages écrits par des femmes, illustrent les thématiques de l'exil et de l'altérité qui nous intéressent. Nous analyserons comment le déracinement affecte les relations entre les personnes et les relations avec soi-même.

1 BUGUL (K.), *Le Baobab fou*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1997, 183 p. (première édition : 1983).

Précisons que l'exil ne sera pas seulement entendu ici dans son sens géographique : l'école, par exemple, souvent vécue comme « l'école des autres », fabrique des exilés par rapport à eux-mêmes et à leur propre culture². Enfin, nous examinerons la façon dont ces auteures, à travers la littérature et en particulier les voix de femmes qu'elles y font entendre, traitent des questions socio-politiques qui se posent tant à propos de leur pays d'origine que de leur terre d'asile.

L'étranger et l'exil

Dans *Le Baobab fou*, la narratrice, Ken, arrive à Bruxelles comme boursière d'une institution belge. Elle est hébergée dans une structure d'accueil, un « home pour jeunes filles catholiques ». L'organisme dispensateur de la bourse dispose d'un personnel qui s'occupe des questions relatives au séjour des étudiants concernés. Cependant, Ken n'est pas heureuse dans ce home, non seulement parce qu'elle n'est pas catholique, mais surtout parce que tout y semble froid et impersonnel. D'autres personnages arrivent en Occident par d'autres réseaux moins structurés ; ainsi, Marie, dans *Cendres et braises*³ du même auteur, arrivera au bras d'un homme d'affaires blanc, ce qui constitue une sorte de passeport pour l'autre monde, pour le paradis. Dans *Le Baobab fou* aussi, quoi qu'il en soit de sa volonté de poursuivre ses études, Ken aurait mis tout en œuvre pour quitter son pays parce qu'elle est, selon Pierrette Herzberger-Fofana, « atteinte de ce que Frantz Fanon appelle : "l'éréthisme", c'est-à-dire le désir intempestif de vouloir à tout prix épouser un blanc »⁴. Dès avant son départ, elle avait fréquenté l'école française, était sortie avec un militaire français et avait tout fait tout pour réussir son acculturation : « Je croyais avoir trouvé un moyen de me rassurer en me faisant toubab [...] chaussant des chaussures à talons aiguilles qui me donnaient si chaud et m'empêchaient de marcher gracieusement [...] » (p. 139).

2 KANE (C.-H.), *L'Aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961, 164 p.

3 BUGUL (K.), *Cendres et braises*. Paris : L'Harmattan, 1994, 190 p.

4 HERZBERGER-FOFANA (P.), *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*. Suivi d'un *Dictionnaire des romancières*. Paris : Harmattan, 2000, 570 p. ; p. 139.

Si Ken arrive à Bruxelles dans un cadre institutionnel bien déterminé, elle quitte celui-ci et finit par mener une vie débridée, marquée par des situations propres à révéler un racisme déguisé, et par des amitiés bizarres. C'est une véritable descente aux enfers, au cours de laquelle Ken découvre la liberté sexuelle jusqu'à s'adonner à l'homosexualité et à la prostitution. Dans les premiers mois, Ken s'éprend d'un étudiant belge qui a grandi en Afrique et qui ne jure que par le continent noir. Enceinte, elle se fera avorter : est-ce déjà une façon pour l'auteure de nous introduire dans la représentation d'une cohabitation apparemment impossible, ou pour le moins problématique, des cultures africaine et occidentale ? Tel semble en tout cas le point de vue exprimé par les propos racistes du médecin qui pratique l'avortement : « Je suis absolument contre le mélange. Chaque race doit rester telle. Les mélanges de races font des dégénérés. Ce n'est pas du racisme. Je parle scientifiquement. Vous êtes Noire, restez avec les Noirs. Les Blancs entre Blancs » (p. 60).

Ces propos sont représentatifs de ce qui sera l'attitude des autochtones envers Ken tout le long de son séjour. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que tous ceux et celles qu'elle rencontre sont racistes, mais qu'en dehors d'une sorte de besoin d'Afrique éprouvé par certains Occidentaux particuliers, un malentendu permanent paraît affecter les relations ; les Européens rencontrés semblent incapables de l'aimer ou de s'intéresser à elle pour elle-même. Ils sont aussi incapables de la percevoir telle qu'elle est comme personne individuelle, en dehors des stéréotypes collectifs :

L'Occident s'intéressait à l'Afrique. Les librairies regorgeaient de livres sur l'Afrique et chaque Occidental était en mesure de dire que les Pygmées existaient, que les femmes Masai se rasaient la tête, que les Peuls étaient très fins. L'Occidental voulait composer avec l'homme noir, mais tenait à savoir qui il était, pour justifier le rapport. C'était à la mode de connaître un Tutsi, un Peul, authentique (p. 76).

Le malentendu dans les relations commence sans doute dans la relation que Ken a avec elle-même, en adoptant un comportement qui ne lui est pas naturel ; elle a ainsi conscience de « jouer » : « Je jouais jusqu'à me vanter de vivre avec un homosexuel. Pourtant tout cela qui m'avait été si étranger restait étrange » (p. 73). Mais elle n'est pas la principale responsable de cette étrangeté : dans les conversations avec les Occidentaux revient souvent la formule « chez vous autres », qui rappelle à l'Africain qu'il n'est pas chez lui, au cas où il se serait trop fié

à l'enseignement de l'École française qui parlait aux Africains de leurs « ancêtres les Gaulois ». Ken, qui semble être un produit parfait de l'assimilation, se révolte : « Le “chez vous autres” commençait à m'agacer car je comprenais de plus en plus que les Gaulois n'étaient pas mes ancêtres... » (p. 75). Ainsi, malgré sa maîtrise des usages occidentaux, Ken est et restera toujours étrangère.

Marie, la narratrice de *La Préférence nationale*⁵ de Fatou Diome, arrive à la même conclusion que Ken, lorsqu'un boulanger strasbourgeois, non seulement lui refuse un emploi dans son commerce, mais l'humilie par la même occasion en lui jetant à la figure : « – Mais pourquoi fous n'allez donc pas trailler chez vous ? » (p. 69). Elle réalise que : « Ce vous n'était point celui de la politesse, puisqu'il m'avait précédemment tutoyée. C'était un sac ; oui, un sac poubelle où il mettait tous les étrangers qu'il aurait aimé jeter dans le Rhin » (p. 69). Ainsi, le personnage principal de *La Préférence nationale* réalise avec amertume que le fait d'être « linguistiquement plus Française qu'un compatriote de Victor Hugo » ne lui ouvre aucune porte en France. Sa couleur noire prime sur toutes ses qualités et compétences, et la pigmentation de sa peau suffit pour la ranger dans la catégorie où l'on range tous ceux de la même espèce.

Transculturalité et création littéraire

La transculturalité implique un métissage de deux cultures, qui en sont toutes deux transformées. La colonisation, l'école française, l'urbanisation ainsi que la mobilité des personnes et des biens contribuent à ce phénomène. Cependant, l'intégration telle qu'elle est exigée des étrangers en France et en Belgique – les pays de référence pour les œuvres de Ken Bugul et de Fatou Diome – est souvent plus proche de l'assimilation pure et simple que de la reconnaissance d'une autre culture avec laquelle échanger. La tolérance de la population de ces pays d'accueil s'avère ainsi très limitée, comme le démontrent les discriminations à l'embauche et au droit au logement⁶ ainsi que les événe-

5 DIOME (F.), *La Préférence nationale*. Paris : Présence Africaine, 2001, 96 p.

6 Voir le *Rapport annuel 2004 du Centre pour l'Égalité des Chances et la Lutte contre le Racisme*. Bruxelles, 2005, 56 p. Le Centre pour l'Égalité des Chances et la Lutte

ments qui ont poussé à l'adoption récente, en France, des lois sur le port des signes religieux à l'école⁷. Face à ces réalités, l'étranger, qu'il soit déjà écrivain ou qu'il le devienne en éprouvant le besoin de témoigner, lance un cri d'alarme pour attirer l'attention sur le fait qu'il a des besoins spécifiques et qu'il a du mal à vivre dans les conditions d'accueil qui lui sont réservées. Ainsi, Pie Tshibanda⁸ dénonce l'indifférence de ses voisins dans un village wallon. D'autres étrangers prendront la plume pour se défaire des images stéréotypées que certains Européens voudraient voir se perpétuer, en cherchant ainsi à justifier leur refus d'attribuer une citoyenneté à part entière à ces étrangers déjà naturalisés ou candidats à la naturalisation. À ce propos, nous citons le titre provocateur du livre de Gaston Kelman⁹ : *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, ouvrage dans lequel le narrateur noir affirme être bourguignon. C'est ce tiraillement vécu par les auteurs eux-mêmes et par d'autres groupes minoritaires auxquels ils s'identifient, qui inspire ces écrivains en exil.

En analysant le parcours de Ken, nous nous sommes demandée si ses malheurs ne résultent pas en partie du fait qu'elle a tout fait pour ignorer l'Africaine en elle, en voulant devenir plus belge que les Belges. Car, qu'elle l'admette ou non, les connaissances qu'elle a acquises à l'école française au Sénégal et ensuite en Belgique, ne se substituent pas à sa culture d'origine mais s'y ajoutent, faisant d'elle un être hybride. C'est sans doute en ignorant ce métissage qu'elle est devenue un personnage « étrange », dont l'équilibre mental et social est une gageure comparable à celle de vouloir faire pousser un baobab sur la Grand-Place de Bruxelles. En tout cas, à en juger par les parcours de femmes racontés dans cette littérature, la transculturalité, en tant que

contre le Racisme (en Belgique) et ses équivalents dans les autres pays européens est un organisme dont l'existence est aujourd'hui imposée aux États membres par une directive européenne.

- 7 En France, Loi n°2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics.
- 8 TSHIBANDA WAMUELA BUJITU (P.), *Un fou noir au pays des Blancs*. Bruxelles : Bernard Gilson Éditeur, coll. Micro-Roman, 1999, 124 p.
- 9 KELMAN (G.), *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*. Paris : Max Milo Éditions, 2004, 255 p.

métissage vécu pleinement et assumé par tous les acteurs en place, semble un idéal difficile à atteindre. Elle s'opère sans doute progressivement mais non sans heurts. Par conséquent, le personnage en exil vit régulièrement des situations de conflit entre ses cultures. Ainsi, à plusieurs reprises, un comportement différent de celui que Ken aurait eu naturellement est attendu d'elle. Réciproquement, les personnes autour d'elle ont des agissements qui l'étonnent puisque son éducation ne l'a pas préparée à ce genre de situations. La nécessité de « s'assumer » à laquelle fait allusion Jean Wermer, le partenaire homosexuel de Ken, est un bon exemple de ces valeurs qui ont cours dans une société mais non dans l'autre : « Il voulait que je m'épanouisse, que je m'assume [...] Que voulait dire s'assumer lorsque l'être ne s'était pas accepté et édifié ? » (p. 85). Ken est en effet issue d'une famille sénégalaise musulmane où l'individu n'a pas la même signification que chez les artistes belges qu'elle fréquente et qui se veulent libres autant que possible. En Belgique, elle est appelée à « assumer » une liberté presque totale, et à faire des choix sans avoir de garde-fou humain ou surnaturel. Dans son environnement natal, au contraire, elle aurait évolué au sein d'un groupe familial, régi par des coutumes ancestrales qui auraient fortement allégé sa responsabilité en même temps que cette obligation de « s'assumer » en tant qu'individu. Les difficultés de Ken en Europe ne viennent donc pas seulement de causes anecdotiques liées aux circonstances, mais, plus profondément, de malentendus qui concernent les valeurs et les usages culturels. Elle se retrouve en effet mal préparée face à des situations dont elle ne pouvait pas s'imaginer qu'elles puissent exister, et qui ne lui paraissent même pas « humaines ». Prise au milieu d'une dispute sentimentale, elle se dit ainsi :

Là-bas au village, il n'existait pas de telles scènes et les gens ne prenaient pas de telles couleurs. Pourquoi et comment m'étais-je retrouvée dans de telles circonstances ? J'avais envie de fuir loin de cette maison, loin de ces êtres qui n'avaient plus rien d'humain (p. 78).

Le personnage de Ken illustre bien la thématique de l'altérité que nous retrouvons dans la plupart des œuvres de la littérature négropolitaine. Cette pseudo-autobiographie de Ken Bugul (à la fois personnage et pseudonyme de l'auteur Mariétou Mbaye) est fortement inspirée de l'expérience réelle qu'ont, de l'hybridité culturelle, tous les écrivains

africains. Ainsi pouvons-nous rejoindre sans réserve le propos de Paravy¹⁰ :

C'est pourquoi on peut sans doute considérer cette thématique de l'étranger et de l'altérité que l'on relève dans les textes comme une projection métaphorique de l'hybridité culturelle propre à l'écrivain africain.

Nous irons même jusqu'à affirmer que ces auteurs sont obsédés par le thème de l'étranger, qu'ils traitent presque forcément sur le mode de la rencontre conflictuelle, voire catastrophique, entre les deux continents. Hier, la traite des esclaves et la colonisation ont marqué l'histoire de ce contact entre l'Afrique et l'Europe et ont trouvé écho dans la littérature. Aujourd'hui, la relation entre les deux continents est encore marquée par des symboles forts : une pièce de Kangni Alem, *Atterrissage*¹¹, traite ainsi de la mort de Yassine et Fodé, les deux jeunes Guinéens qui, ayant voulu voyager dans le train d'atterrissage d'un avion de la Sabena, y ont laissé la vie ; c'est encore et toujours le sang qui relie les deux mondes, comme l'illustre celui du personnage de Cathy, la « noire » dans un roman de Monique Ilboudo dont le titre est suffisamment évocateur : *Le Mal de peau*¹². Il est fort probable que les drames de Ceuta et Melilla¹³ inspireront les nouvelles œuvres négropolitaines de demain.

Dans *Le Baobab fou*, l'altérité ne se retrouve pas seulement au niveau thématique mais également au niveau de la langue, elle-même liée à des lieux éloignés l'un de l'autre. Le français de France s'y enrichit de termes *wolof*, la langue maternelle de Ken. C'est ainsi qu'on trouve des *ratt* et des *nguer*, entre guillemets dans le texte (p. 114). Ces mots africains au sein de l'énoncé français ne sont sans doute ni plus ni moins étrangers que l'école française qui se trouvait en pleine brousse et dont Ken parle précisément lorsqu'elle insère ces mots *wolof* : « C'était la première fois que l'école française faisait son entrée dans le

10 PARAVY (F.), « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », dans FONKOUA (R.), HALEN (P.), éd., *Les Champs littéraires africains*. Paris : Karthala, 2001, 342 p. ; p. 220.

11 Cf. KANGNI (A.), *Atterrissage*. Théâtre. Libreville : Éditions Ndzé, 2002, 64 p.

12 Cf. ILBOUDO (M.), *Le Mal de peau*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2001, 254 p.

13 Ceuta et Melilla sont deux enclaves espagnoles où des milliers d'immigrants ont forcé les frontières de l'Europe à la fin septembre et début octobre 2005. Des milliers de personnes ont déjà perdu la vie dans ces tentatives d'émigration.

village, elle se trouvait en pleine brousse : un bâtiment au milieu des “ratt” et des “nguer” » (*id.*).

Le lecteur est ainsi invité à suivre Ken de son village de Ndoucumane à Bruxelles, et inversement. Ces passages d'un lieu à l'un à l'autre se font de façon inattendue comme le fait la pensée humaine qui fouille les labyrinthes de la mémoire au moment où on s'y attend le moins. L'ultime explication des agissements et des sentiments de Ken, du moins selon elle, est en effet toujours à rechercher du côté de son enfance malheureuse, du départ de la mère, du baobab, de la colonisation et surtout de l'école. Voilà le lecteur embarqué pour plusieurs allers-retours entre les baobabs et Bruxelles, entre la Ken d'aujourd'hui et celle d'hier.

Voix d'exil, voie salvatrice ?

De Bruxelles et de Paris, Ken Bugul brosse le tableau de villes inhospitalières, dont les habitants sont froids et racistes dans la plupart des cas. Cependant, il importe de nuancer ces représentations et de prendre quelque distance par rapport à la vision manichéiste, séparant l'Occident d'un côté et l'Afrique de l'autre, vision qui prévalait au temps de la négritude. Le schéma classique de l'exil suppose un lieu que l'on a quitté et que l'on a tendance à idéaliser, et un lieu réel où l'on doit vivre et que l'on est porté à ressentir comme hostile, à l'image de l'exil du peuple juif en Égypte.

Cependant, la complexité des relations entre le Nord et le Sud, les multiples courants de pensée ainsi que les flots d'informations qui déferlent sur le monde entier à travers les moyens de communications contemporains sont en train de changer la façon dont les auteurs africains en Europe voient le monde. La terre d'exil peut ainsi devenir un espace privilégié où l'écrivain africain peut situer son existence personnelle ainsi que celle de son pays (ou de son village), au milieu de tout un système très complexe. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*¹⁴, Fatou Diome traite de la situation de la femme africaine en Europe ainsi que de celle de ses sœurs restées à Niodor, le village natal de Salie la

14 DIOME (F), *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Les Éditions Anne Carrière, 2003, 296 p.

narratrice. Salie n'idéalise ni son village ni ses habitants. Elle a trop souffert dans son enfance pour oublier qu'elle a grandi en étrangère dans le village de sa grand-mère. Née d'une relation hors mariage, elle a en effet été élevée par sa grand-mère après que le mari de sa mère avait essayé de la tuer à plusieurs reprises en la laissant dehors, par tous les temps, alors que sa mère vaquait aux multiples occupations de sa vie de villageoise. C'est cette grand-mère, véritable pionnière des droits de l'homme et de l'enfant en particulier, qui, grâce à son ouverture d'esprit et à son entêtement, s'est catégoriquement opposée à la stigmatisation de cette enfant dont la seule faute était d'être née hors mariage et, par conséquent, de porter un patronyme différent de celui des autres habitants de Niodor. La grand-mère ainsi qu'un instituteur progressiste assureront sa scolarité jusqu'à ce qu'elle quitte Niodor, île dont « certains habitants disposaient à peine d'un QI de crustacé ». On voit que le sentiment d'être étranger ou d'être considéré comme tel ne résulte pas seulement d'un éloignement géographique. Comme le personnage de Ken mais pour des raisons différentes, Salie est déjà étrangère dans son propre pays.

Contrairement à Ken Bugul, Fatou Diome donne une vision positive de l'exil. L'éloignement de la terre natale crée un espace de liberté et de réflexion à propos des questions graves qui se posent au monde et à l'Afrique en particulier. En France où elle s'est installée, Salie jouit d'une situation relativement avantageuse, loin des coutumes et autres pratiques étouffantes de son village. Salie est sur tous les fronts. Elle analyse et dénonce ainsi la polygamie dont Ken Bugul faisait l'apologie dans *Riwan ou le chemin de sable*¹⁵. À travers elle, Fatou Diome dénonce également les pratiques des marabouts, mais tout autant les grandes firmes telles Coca Cola ou France Télécom, l'exploitation des footballeurs étrangers par les sélectionneurs sans scrupules, les abus des employeurs crapuleux... Ce que dit Salie concernant la femme africaine, qu'elle soit en Afrique ou en Europe, est sans équivoque : victime de la pauvreté et des coutumes humiliantes, elle est la première à souffrir du déséquilibre des relations entre le Nord et le Sud, qu'il s'agisse des collectivités ou des individus. Ainsi, nous dit-elle, le sort des jeunes noires qui épousent des Occidentaux n'est guère meilleur

15 BUGUL (K.), *Riwan ou le chemin de sable*. Paris, Dakar : Présence Africaine, 1999, 223 p.

que celui de celles qui sont restées au pays ou qui ont épousé des compatriotes. Fatou Diome décrit les premières comme suit :

Venus noires qui vont au lit comme Jésus sur la croix... martyres de la pauvreté, seules les sommes qu'elles envoient au pays, pour nourrir les leurs, les consolent... ce sont des chrysalides auxquelles on ne laisse pas le temps de déployer leurs ailes, des fleurs écrasées avant d'éclorre (p. 200).

Quant aux secondes, elles sont obligées de se lancer dans des guerres inutiles qui font d'autres victimes féminines. Souvent, elles ne sont que des pions dans un jeu cruel dont seuls les hommes maîtrisent les règles. Or, ces dernières sont dictées par des calculs dans une économie sociale sans merci, où tout le monde essaie de survivre. Un épisode du *Ventre de l'Atlantique* illustre bien cette injustice subie par les femmes dans un contexte de concurrence sans merci : c'est l'épisode où Coumba donne sa fille Gnarelle à un ancien émigré, Wagane Yaltigué, propriétaire de plusieurs pirogues de pêche, dont « la meilleure prise... c'était bien cette nymphe qui brassait gracieusement la brise du soleil mourant. Il en avait fait sa *gnarelle*, sa deuxième épouse ». Gnarelle lui donne un fils. Par ce mariage qui assure une solide pension à sa mère Coumba, Gnarelle a détrôné Simâne, la première épouse, qu'on appelait « calebasse cassée », incapable de contenir l'avenir, ses sept enfants n'étant que des morceaux d'elle-même : que des filles ! ». Cette seule situation narrative met en scène douze personnages dont dix sont féminins : huit sont malheureuses (la première femme et ses sept filles), deux sont heureuses, mais très provisoirement, puisque Gnarelle ne pourra pas se maintenir longtemps sur le trône matrimonial. Ni la naissance d'un fils, ni les multiples plats épicés et les dentelles aux couleurs provocantes ne pourront lui garder pour elle seule le désir du mari : il ne tardera pas à prendre une troisième épouse, âgée de seize ans, qui lui est offerte par un paysan dans le but intéressé d'effacer la dette qu'il a envers son riche futur beau-fils...

Les personnages de Fatou Diome sont par ailleurs soumis à la « main invisible » qui semble régir le monde globalisé. De son exil français, Salie dénonce ainsi le tourisme sexuel qui permet à de vieilles dames aux seins flasques de se rendre au Sénégal pour y goûter à l'ardeur sexuelle des jeunes hommes noirs sur la plage de M'Bour ou en d'autres endroits de rêve où un autochtone ne peut séjourner à moins d'être réceptionniste ou prostitué dans un hôtel. Salie plaide aussi la

cause de ces « mamzelles » qui marmonnent « merci, c'est – riz » au lieu de « merci, chéri » lorsque leurs clients leur tendent un billet (p. 199), en arguant que cela n'est pas une mauvaise prononciation, mais plutôt une manière de dire la réalité puisque, avec l'argent gagné au moyen de leur corps, elles achèteront du riz pour nourrir leur descendance toujours nombreuse, avant de mourir du SIDA (p. 210). Salie n'est pas une exilée qui pleure sur son sort ou qui idéalise les réalités africaines. C'est une intellectuelle solitaire, qui est consciente de son privilège d'être ce qu'elle est devenue. Qu'elle soit en France ou à Niodor, elle parvient à se soustraire à l'agitation des autres et à parler en observateur objectif. À propos de sa situation à l'étranger, elle dit : « L'exil, c'est mon suicide géographique, [...] l'écriture m'offre un sourire maternel complice, car, libre, j'écris pour dire et faire tout ce que ma mère n'a pas osé dire et faire » (p. 226).

Racontés par des romans d'écrivains féminins vivant ou ayant vécu en Europe, ce sont là des points de vue très différents sur les femmes dans leur exil occidental. Loin de leurs pays d'origine, ces auteures engagées s'attaquent aux injustices, et sont les porte-parole de toutes celles qui ne peuvent pas s'exprimer. Dans leur exil, les unes pleurent sur leur sort tandis que d'autres, par de petites victoires, s'attaquent aux défis socio-économiques qui se posent à l'Afrique. Ces auteures ainsi que les personnages qu'elles créent témoignent de la confrontation entre les cultures d'origine et les modes de vie importés par la colonisation, l'école française et les médias, ou rencontrés à l'étranger après l'émigration. Tous les protagonistes sont marqués par l'histoire des relations entre l'Afrique et l'Europe. Ces auteures, qui s'expriment en langue française alors que ce n'est pas leur langue maternelle et dont les récits évoquent autant leurs villages que les métropoles occidentales sont des êtres hybrides, produits du métissage culturel dont elles expérimentent chaque jour les conséquences. En plus de leur valeur purement littéraire, ces œuvres peuvent éclairer le lecteur sur la complexité des relations entre le Nord et le Sud ainsi que leur impact sur la vie des femmes noires. Ken Bugul et Fatou Diome dénoncent les injustices et proposent des solutions. Pour Ken Bugul, le retour vers « les cuisses chaudes de la mère ¹⁶ » semble être une voie de sortie à

16 BUGUL (K.), *Le Baobab fou*, op. cit., p. 59.

ces « aventures ambiguës ». Quant à Fatou Diome, elle ne souhaite pas choisir entre l'Afrique et l'Europe. Son pays est là où les deux mondes fusionnent.



Désiré K. Wa Kabwe-Segatti
et Sarah Davies Cordova

LE DÉFI DE LA LITTÉRATURE *BAMBARA*
ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE TADJO (EN GUISE DE POSTFACE)

Quelques semaines après le colloque international *Du Bambara aux Négropolitains : créations transculturelles dans les littératures africaines post-coloniales*, Véronique Tadjó a accepté de nous parler de son écriture, de son rapport à la peinture, de la relation entre ces deux pratiques et surtout de la conception qu'elle se fait de la littérature africaine, de l'écriture en Afrique ou en Métropole, de la tension entre ces deux pôles.

C'était quelques mois avant l'ouverture du Musée du Quai Branly, où allait se tenir l'exposition « *Ciwara*, chimères africaines », consacrée aux masques *bambara*, et où une trentaine de cimiers de bois sculpté, qui auraient servi de masques aux danseurs lors des cérémonies agraires de diverses régions du Mali, allaient se côtoyer, immobilisés après leur long voyage vers l'Europe, dans les bagages des collectionneurs occidentaux.

En Afrique du Sud, pendant les premiers mois de 2006, des tableaux, des dessins et des sculptures de Pablo Picasso allaient faire l'objet d'une exposition d'ensemble qui allait voyager de Johannesburg au Cap, et où les œuvres de Picasso allaient être montrées en compagnie de masques et d'objets représentant une variété de régions géographiques d'Afrique, notamment la Côte-d'Ivoire, le Mali, le Congo et le Cameroun.

De tels déplacements des œuvres d'art africain, – d'un continent à l'autre, d'un voisinage à l'autre, d'un usage voire d'un sens à l'autre –, témoignent de la diversité des réappropriations désormais possibles. Chacune a sa pertinence, son actualité, et même sa nécessité. De

même, l'œuvre de Véronique Tadjo semble reposer à la fois sur une africanité toujours proclamée, et sur une grande mobilité à travers les espaces, les langues, les formes ou les genres. C'est même, nous dirait-elle, la condition d'une créativité décidément engagée.

Qu'est-ce qui vous a décidée à venir au colloque « Bambara » ?

Du Bambara au Négropolitain, c'est un intitulé assez accrocheur ! Et le Négropolitain existe effectivement. C'est cet Africain qui a vécu dans différents milieux et souvent hors de l'Afrique et qui, après, a produit une autre identité. Je pense aux Négropolitains, peut-être à tort, comme à ceux qui sont dans la diaspora, à l'extérieur de l'Afrique. Même les gens qui vivent en ville en Afrique, dans une grande ville comme Lagos, ils sont extérieurs par rapport à leur milieu mais ils ne sont pas vraiment négropolitains.

Est-ce parce qu'ils sont chez eux ?

Voilà, exactement. C'est la grande différence.

Ce sont des Bambaras, comme vous d'ailleurs.

Je suis bambara ? C'est un compliment ?

Bien sûr ! Vos choix de vie et le fait d'être bambara, serait-ce pour vous une manière d'être ?

Je fais un choix, vraiment conscient, de faire les choses ici, en Afrique. J'ai du mal à m'exiler. Je ne suis pas heureuse longtemps. J'ai vraiment besoin de toujours revenir aux sources. C'est très important pour moi, sinon j'ai l'impression de flotter. Je pense toujours faire ce va-et-vient avec ma base sur le continent, parce que c'est mon humus au niveau de la création. C'est là que j'arrive à trouver ce que j'ai envie de dire. C'est là que se situe ma passion.

Quelles sont vos réactions aux thématiques évoquées dans les littératures bambaras ?

Prenons l'exemple de Tierno Monémembo et son ouvrage *Peuls* [paru au Seuil en 2004]. Ce qui m'intéresse, c'est de voir que nous avons les mêmes objectifs, bien que nos démarches soient différentes. Nous essayons de comprendre qui nous sommes en nous plongeant dans le passé, dans un passé très proche en fait. C'est pour chercher à savoir d'où l'on vient véritablement et où l'on va. Ceux qui sont déjà partis en Métropole ont un combat qui est tout aussi justifié mais qui est ailleurs. Ce qu'il faut faire ensemble, c'est de garder la communication et des liens pour qu'il n'y ait pas de cassure.

Qu'est-ce que vous admirez chez un écrivain bambara ? Vous sentez-vous influencée par d'autres Bambaras ?

Oui. Il y a un autre Bambara, un ami, un *Bété* de la Côte-d'Ivoire, qui s'appelle Bernard Dadié, et qui m'a vraiment fait aimer la tradition orale. Il a même un centre de traditions orales en Côte-d'Ivoire, le Groupe de Recherches en Traditions Orales (GRTO) à Abidjan. C'est un très très bon poète. C'est clair que tout ce qui est de la poésie vient de la tradition orale. En ce moment, je lis des textes *san*, des Khoisans de l'Afrique du Sud, qui sont d'une beauté incroyable. J'y vois toute la créativité, la richesse au niveau des images, de cette tradition orale, et je me dis : « Vraiment, on n'a rien fait encore ». Ce que j'aime, c'est une authenticité, une sincérité, une profondeur immédiates. Les artistes européens, eux aussi, c'est ce qu'ils ont trouvé dans l'art africain : quelque chose qui va droit au cœur. Il y a une façon de parler au niveau de l'art qui touche immédiatement. C'est très fort car ça comprend les émotions. On coupe à droite, à gauche, on élague, on élague, et on arrive à l'essentiel. Je me souviens que j'avais un vieux livre sur les langues secrètes des Dogons, que j'ai d'ailleurs trouvé bizarrement à Londres. J'ai vu dans la vitrine : *Langues secrètes des Dogons*, et je l'ai acheté très cher mais c'était une de ces découvertes. C'est plein de chants sur tout ce qui est de la religion secrète.

Comment le langage et les langues participent-elles à votre expression ? On pense à quelqu'un comme Calixthe Beyala dont le langage

est dénué des tabous langagiers africains. Pensez-vous au registre de la langue que vous employez en écrivant ?

Non, pas vraiment. Mais je suis fondamentalement poète. C'est un langage poétique que j'utilise. Cette licence poétique me permet de prendre certaines libertés avec la langue française. C'est condensé, alors cela peut être sujet à différentes interprétations. Je donne ainsi une certaine liberté aux lecteurs. Quant à Calixte Beyala, elle a du tempérament. Des gens comme elle ou Kangni Alem ont des écritures qui sont très pleines de punch, de goût et de sel. Ça me plaît beaucoup, mais cela ne correspond pas à mon tempérament. Je ne pourrais pas écrire comme eux, car c'est la poésie qui traverse toute mon œuvre.

Est-ce que, pour vous, l'art serait une autre langue ?

Oui, c'est une langue qui n'a pas besoin de traduction. C'est ça qui est génial. C'est direct aussi ; ça va tout droit sans détours. C'est une manière de dire. Peut-être qu'un jour, je vais aller dans cette langue-là. C'est quelque chose qui est toujours présent. Et puis, j'écris mieux quand je peins, parce que ça me permet de me laver le cerveau. Je réfléchis différemment. Ça me calme.

Ce qui sépare les gens, c'est peut-être la langue. Comment situez-vous votre œuvre par rapport à une francophonie qui se veut universelle, quand vous avez la « double phonie » (français/anglais) voire de « multiples phonies » ?

Moi, je suis contente. C'est une chance de ne pas être enfermée dans une langue. Je trouve que le multilinguisme enrichit énormément. Si l'on prend le cas d'Amadou Kourouma, on voit comment les langues peuvent s'enrichir mutuellement. C'est parce qu'il est ancré dans sa culture et justement bambara qu'il a pu revitaliser la langue française. Ou bien le cas de Monémbo : c'est parce qu'il est profondément peul qu'il arrive à sortir une telle littérature. Les langues se fertilisent et s'enrichissent ainsi et les Français savent très bien que l'avenir du français est bien dans les pays francophones. Le français se maintient parce que nous sommes francophones, parce qu'il y a quelque chose de dynamique qui vient des Bambaras. Le multilinguisme est très

important. Là où les gouvernements ont fait une erreur, c'est en ne choisissant qu'une langue. Qu'est-ce qui les empêchait de reconnaître les langues nationales et de leur donner le statut de langues officielles ? Je pense que l'avenir du français se trouve dans sa cohabitation avec d'autres langues. Déjà au Rwanda, le français se perd de plus en plus à cause de l'échec de la politique française dans ce pays. Il faut que la France comprenne que la langue française ne devrait pas s'opposer aux autres langues.

Qu'est-ce qui détermine votre choix de langues ? Car il semble que vous utilisez plutôt le français dans votre travail de création, et l'anglais pour les travaux académiques ?

Peut-être, bien que j'aie commencé à écrire maintenant directement en anglais. Je suis abidjanaise, un produit de la francophonie. J'ai fait le choix de l'anglais et du français parce que ces deux langues, au niveau de l'Afrique, m'ouvrent beaucoup de portes. Si je devais refaire le monde, ce serait probablement le swahili que j'apprendrais.

Lorsque ces littératures dites francophones sont traduites, peut-on encore dire qu'elles sont francophones ?

C'est pour cela que je suis d'abord écrivain et puis francophone après. Et même cela évolue beaucoup. Je peux avoir des participants anglophones aux ateliers que j'anime parce qu'on parle littérature. Ce n'est pas en tant que francophone que je suis là, c'est en tant qu'écrivain.

Est-il possible d'imaginer une littérature francophone de langue anglaise ?

C'est-à-dire des traductions ?

Non. Les textes écrits directement en anglais, mais un anglais de francophones, ce qui donne une autre sensibilité à la langue. C'est de la littérature francophone écrite directement en anglais.

Ça existe maintenant ? *Amazing !* Ah je ne le savais pas ! C'est justement ce que je m'apprête à faire... Pour moi, une langue est un

outil de travail. Mais dire à un Français que le français est un outil de travail, c'est le poignarder. Cependant, alors que la langue française m'habite, et ne me quittera jamais, elle ne me possède pas.

Serait-on à la recherche d'un langage africain à même de fonder un champ littéraire africain qui soit spécifique ?

Voilà ! Un langage complet qui admettrait toutes les diversités. Cependant, on ne peut pas accepter le discours qui jette le passé à la poubelle, qui dit que le passé ne sert plus à rien, et qu'on n'a rien à apprendre. Je pense qu'on a encore pas mal de choses à apprendre. Par exemple, la reine Pokou, voilà une légende qui date d'il y a des siècles. Et bien, elle a trouvé une actualité avec cette crise ivoirienne. En la revoyant, on peut se poser des tas de questions sur qui on est, comment on se voit en tant que peuple, et quelle idéologie on a dans la tête. Si l'on reprend le personnage de la reine Pokou, il y a toute une série de questions à se poser sur le courage, sur la nature du pouvoir; comment quelqu'un peut avoir le pouvoir et ce qu'on fait avec ce pouvoir. Avec l'idée du sacrifice aussi... peut-on justifier un tel sacrifice ? Des tas de choses peuvent entrer en ligne de compte. Voilà donc quelque chose qui a l'air d'être archaïque, mais qui pose tant de questions modernes. C'est aussi le cas au niveau du graphisme. Par exemple, moi je suis une fanatique de l'art *sénoufo*, que j'ai découvert quand je vivais dans le nord de la Côte-d'Ivoire. C'est d'un symbolisme tellement moderne. Alors, tout ce qui est art – je suis aussi une grande collectionneuse – est aussi source énorme d'inspiration.

Picasso ne s'est pas trompé alors ?

Voilà ! Et justement l'exposition Picasso va arriver ici. Mais on voit qu'il a beaucoup pris, on le sait maintenant, de l'art africain. Il y a dans son œuvre tout un symbolisme extrêmement moderne, presque avant-gardiste même. On s'aperçoit des fois qu'en reculant, on perçoit mieux.

Les classifications des littératures existent toujours. Faut-il continuer à les accepter ?

Ça devient de plus en plus difficile. D'ailleurs, maintenant, même moi dans ce que j'écris, c'est plutôt « texte » que les éditeurs marquent, ou « récit ». Je suis beaucoup plus à l'aise quand on me dit « récit » ou « texte », parce que je ne pense pas que j'écris des romans conventionnels, tels qu'ils sont nés au dix-neuvième siècle. Je ne me place pas non plus dans la ligne du nouveau roman, parce qu'il est très différent au niveau de l'engagement. C'est du désengagement. Et en plus, il ignore toute la tradition orale qui permet la multiplicité des genres : la poésie, la narration historique, le chant, etc. Il y a, par exemple, Were Were Liking qui utilise beaucoup cette multiplicité de musiques, d'histoires, de récits historiques et de langages politiques. Elle mélange tout et éclate les genres traditionnels.

Vos titres, tels À vol d'oiseau, L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda, suggèrent l'idée de déplacement, mais aussi une perspective de zoom ou de flash, d'aperçu rapide sur une réalité, tout en faisant appel quelquefois à d'autres œuvres. Est-ce une construction que vous recherchez ?

C'est ce qu'ils appellent « intertextualité », mais effectivement, quand on écrit, on est conscient d'un tas d'autres textes qui ont été écrits et qui habitent l'esprit. Et puis, les déplacements constants apportent des influences différentes qui viennent d'un peu partout : de la tradition, du modernisme, de l'Europe et de l'Afrique francophone et anglophone.

Il semblerait qu'il n'y ait pas beaucoup de liens entre ces aperçus ?

En fait, non. C'est comme un collier de perles. On peut prendre chaque perle séparément, mais c'est toutes les perles ensemble qui font le collier. Il y a des histoires qui semblent indépendantes, mais en réalité, il y a un fil conducteur très très fin qui traverse toutes les histoires et qui donne une vision d'ensemble.

Est-ce consciemment construit ainsi ?

Bien sûr. Et ça part du concept de la sculpture. C'est-à-dire que pour bien apprécier une sculpture, on doit tourner autour. Comme ça, on voit les creux et les volumes. Il y a différentes parties qui, mises ensemble, donnent un tout. C'est un peu l'image du puzzle, aussi. Il faut mettre les pièces individuelles ensemble pour avoir toute l'image. Par exemple, la technique d'À *Vol d'oiseau*, avec ses histoires qui paraissent indépendantes, je l'ai utilisée dans *L'Ombre d'Imana*. Cela s'explique par le fait que j'ai une aversion pour la narration de A à Z, la narration en ligne droite, linéaire. J'ai envie de regarder sous différents angles, sous différentes facettes. C'est une technique narrative comme une autre.

Votre œuvre ferait-elle corps avec vous ?

J'écris parce que j'ai besoin d'écrire. J'écris pour moi, certainement. On apprend des tas de choses en écrivant, non seulement sur soi-même, mais sur le monde qui nous entoure. C'est aussi pour communiquer et comprendre un peu mieux. Dans ce processus d'écriture, on creuse, on creuse, on essaie d'aller toujours un peu plus loin. Ce n'est pas la peine d'écrire si on ne veut pas creuser. Dans *L'Ombre d'Imana*, c'est presque de l'ordre du privilège d'avoir pu faire ce travail de recherche. S'interroger sans cesse, interroger ses réactions, ses sentiments, ne pas avoir peur. C'est un travail qui aide à mieux comprendre.

Y a-t-il des liens entre votre poésie, vos romans et vos livres destinés à la jeunesse ?

Oui, absolument. J'ai commencé par la poésie et je resterai toujours poète. Même mes romans, c'est ce qu'on appelle de la prose poétique. Et les textes pour la jeunesse aussi, ce sont des poèmes par leur côté très concis, très dense. Les liens se retrouvent par ailleurs dans les thèmes, qui se recoupent : le personnage de Mamy Wata, par exemple, est présent dans ma littérature pour adulte comme dans celle pour la jeunesse. Le masque aussi traverse toute mon œuvre.

Et le nom « Mamy Wata », vous l'utilisez en Côte-d'Ivoire ?

Oui, puisqu'on est si près du Ghana. Ce sont les Ghanéens qui nous l'ont apporté.

Dans les deux Congo (RDC et Congo Brazzaville) aussi, on dit « Mamy Wata ».

Au Nigéria, n'en parlons pas ! Au Libéria, en Sierra Leone, partout où il y a de l'eau, elle est là. C'est incroyable, non ? Mais elle va loin, jusqu'aux Antilles, où on l'appelle « Manman de l'eau ». Il y a même une Mamy Wata qui est *sangoma*, ici, en Afrique du Sud. Elle est partout. Il n'y a pas plus panafricaine que Mamy Wata. C'est extraordinaire !

La lecture de votre œuvre nous donne l'impression que vous écrivez après coup, pour ne citer que l'exemple des événements au Rwanda et en Côte-d'Ivoire ?

Ce n'est pas entièrement juste. Par exemple, j'ai parlé bien avant de cette scission entre le nord et le sud en Côte-d'Ivoire dans *Le Royaume aveugle*, un texte qui n'est pas très connu. Mais il y a aussi le fait que, quand on est trop dedans, on n'a pas assez de recul. Mais si j'écris après coup, en général, j'écris avec une vision du présent ou bien même de l'avenir. Par exemple, *L'Ombre d'Imana* est sous-titré : *Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, mais n'est-ce pas aussi d'un voyage au bout du monde qu'il s'agit ? Je parle de la Côte d'Ivoire, mais ce que j'en dis, c'est avant la véritable crise. Je parle de ma peur personnelle par rapport à ce que je voyais se développer en Côte-d'Ivoire. Donc, c'est après coup, mais en même temps aussi. J'ai besoin de cette distanciation pour pouvoir écrire. Je ne peux pas écrire comme un journaliste.

Cette distanciation, serait-ce un instinct protecteur ?

Je pense que c'est simplement une question de tempérament. Je préfère observer, voir, analyser, prendre du recul.

Quelle est l'étincelle qui vous permet de commencer une nouvelle œuvre ?

C'est vraiment bizarre. Parfois ça peut être une phrase. Par exemple, quand j'ai écrit le *Royaume aveugle*, je suis partie d'une phrase que l'on trouve dans *À vol d'oiseau*. Mais cela peut aussi venir de rencontres. Si je pouvais faire la liste de toutes les histoires pour lesquelles l'étincelle a été une personne ! L'inspiration vient parfois d'un sentiment ou d'une émotion qui m'habite. Avec *Reine Pokou*, le personnage m'a habitée pendant tellement longtemps, il y avait ce malaise, cette douleur, cette frustration par rapport à la Côte-d'Ivoire, que j'ai tourné sans ma tête : Mais comment vais-je pouvoir parler de cette crise ? Comment vais-je réussir à apporter ma contribution par rapport au positionnement des uns et des d'autres ? Bref, des tas de trucs m'ont travaillée jusqu'au moment où j'ai vu comment j'allais aborder le problème.

La population ivoirienne est-elle prête à accepter une remise en question de la légende de la reine Pokou ?

Si on veut, on peut m'attaquer, mais au moins j'ai un petit bouclier : le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire. Je fais mon travail, c'est tout. Et puis, je suis *akande* par mon père, ce qui me permet de critiquer ma culture *akan*, de dire que la reine Pokou a fait une erreur. *Reine Pokou* est un texte difficile puisqu'il aborde le thème de l'ivoirité. C'était fantastique d'avoir cette légende qui montrait qu'un peuple fondamentalement ivoirien comme celui des Baoulés venait en fait du Ghana, pays limitrophe, mais quand même pays hors des frontières. Elle m'a permis de rappeler qu'il faut relativiser les choses, c'est-à-dire que nous sommes tous un peuple de migrants. Il y a d'autres raisons pour lesquelles j'ai écrit le texte, bien sûr. Mais c'est surtout par rapport à l'ivoirité, source des graves problèmes de la Côte-d'Ivoire. Et puis, il y a aussi le fait que cette histoire se trouve dans les livres scolaires. Je l'ai redécouverte dans le manuel d'Histoire. Quel message est-ce qu'on donne à cette jeunesse avec cette légende comme elle leur est présentée ? Qu'est-ce qu'on lui signifie, à la jeunesse, quand on répète qu'on a jeté cet enfant dans le fleuve pour le bien du peuple ? Qu'on peut la balancer aussi dans le fleuve ? Je voulais revoir cette légende dans le contexte actuel. Il faut accepter ses erreurs surtout, puisqu'il y a toujours une tendance à

tout justifier. Peut-être que les gens qui sont maintenant en position de *leadership* peuvent encore dire que c'est pour le bien du peuple. Ce qui me pose vraiment problème dans la légende, c'est qu'on ne lui a pas demandé son avis, à cet enfant, avant de le sacrifier. Certains diront que le sacrifice est à la base de la religion chrétienne. Mais il faut prendre en compte le fait que Jésus-Christ était adulte. Il a fait sa traversée du désert, et finalement il a choisi. Et puis, il y a la résurrection. C'est-à-dire qu'après la mort, vient la résurrection. Maintenant – et là, c'est peut-être mon ignorance de la culture *akan* – où est la résurrection dans la légende de la reine Pokou ?

Y aurait-il un non-dit ?

Exactement. La légende telle qu'on l'a couchée sur le papier est une légende dénaturée. Dans la tradition orale africaine, il y a plusieurs étapes de compréhension pour l'enfant, l'adulte et le vénérable vieillard. À l'âge mûr, on comprend les clés de cette légende. Or, cette légende, on nous l'a donnée telle quelle en lui enlevant toutes ses subtilités. Il ne reste donc que ce sacrifice de l'enfant que l'on doit accepter. On n'a plus les clés.

En fait, il ne reste que l'interprétation populaire de cette légende : la reine Pokou a fait le geste suprême de sacrifier son fils unique pour sauver son peuple. Comment repenser ce geste ?

Il faut redonner une fluidité à la tradition orale en continuant à la questionner. La reine Pokou, qu'est-ce qui l'a poussée finalement à faire ce sacrifice de l'enfant ? N'était-elle qu'un vecteur ? Était-elle obligée de suivre ? Après tout, on peut se demander si elle n'avait pas une telle envie de pouvoir, d'être reine, qu'elle était prête à tout sacrifier, y compris son enfant. C'est une hypothèse et on est obligé de regarder toutes les possibilités.

Est-ce possible d'avoir suffisamment de recul pour prendre une décision quand on se trouve en plein milieu des événements ?

Voilà le problème. Aujourd'hui, si j'étais assise en Côte-d'Ivoire, Dieu seul sait ce que je serais en train de penser. C'est invivable. On entend des milliers de voix. C'est discordant. Je ne sais pas comment les gens font. Il faudrait s'isoler carrément, ou arriver à se créer une petite bulle pour pouvoir fonctionner, pour ne pas étouffer. Beaucoup d'amis ne lisent plus le journal et n'écoutent pas la radio, ou tout juste pour savoir s'il y aura un barrage ou une manifestation sur leur route. On n'arrive plus à penser. On est à l'intérieur – *deep deep down* – et on a des problèmes pour sortir de là et à trouver des solutions neuves. Mon plus grand argument, c'est de dire : regardez ce que vous faites de la jeunesse aujourd'hui et expliquez-moi comment vous appelez cela ? À Abidjan, les jeunes n'ont aucun espoir. Ils sentent qu'ils n'ont aucun avenir. Ils ne pensent qu'à partir. Ils trouvent qu'ils n'ont aucune chance d'avoir du boulot ; que leurs diplômes ne valent rien ; que personne ne veut de leurs diplômes, ni d'eux. C'est vraiment triste. Ce qui se passe en Côte-d'Ivoire, c'est un sacrifice de la jeunesse.

Cette situation n'est pas spécifique à la Côte-d'Ivoire, toute la jeunesse africaine est concernée...

Pour la jeunesse africaine d'aujourd'hui, c'est une catastrophe. S'il y a encore autant de violence, c'est parce que cette jeunesse est frustrée ; elle a l'impression qu'on l'a trahie, qu'on l'a sacrifiée totalement. C'est à cause du sacrifice de cette génération de jeunes que j'ai écrit *Reine Pokou*. Je sais que c'est controversé, car je dis que le sacrifice de Pokou, dans le but de sauver son peuple, est semblable au sacrifice de toute la jeunesse actuelle. Il y a l'idéologie et puis il y a les faits que l'on vit au jour le jour. Tout le monde a pris goût au pouvoir. Mais en même temps, quand on est *leader*, ou quand on est dans une position autre, il faut prendre des risques, dire qu'on ne va pas aller dans ce sens, se demander si on peut faire autrement. Il faut accepter ses erreurs. Selon moi, on a toujours le choix de faire autrement. L'important, c'est de savoir si ce qu'on fait est juste ou pas juste. Et après, on agit en conséquence.

Comment définissez-vous la littérature ? Est-ce pour transmettre un message ou est-ce quelque chose qui vous définit ? Autrement dit, l'écriture est-elle votre raison d'être ? Est-ce que vous et votre œuvre faites un ?

Pour moi, la littérature est une façon de vivre, et une façon de voir le monde. C'est un choix de vie, une façon de montrer les choses sous un angle différent. Pour reprendre l'image de la sculpture, elle permet d'éclairer des volumes, des endroits, ou de montrer un aspect d'une sculpture qu'on ne voit pas forcément. C'est ça, la littérature, pour moi. C'est regarder sous un autre angle. Par exemple, le travail que j'ai fait sur le Rwanda avec *L'Ombre d'Imana* dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire » – c'était pour dire que la littérature peut aussi parler de l'Histoire. Pierre Halen qui participe à ces travaux a aussi affirmé cette tendance de la littérature qui consiste à éclairer certains pans de l'histoire, voire celle de faire de la littérature un véritable « espace de mémoire ». Sans être historien, journaliste, ou sociologue, l'écrivain montre des aspects de l'Histoire. Mais la littérature, c'est aussi pour créer l'émotion, pour percer l'indifférence. Vous pouvez lire un livre d'Histoire sans forcément être ému. Vous avez des faits, des dates, etc. Un livre d'Histoire, ce n'est pas fait pour l'émotion. La littérature redonne la place à l'humain, remet l'homme au centre. Au Rwanda, il y a les chiffres. On dit : un million de morts. Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que vous voulez que je fasse avec un million de morts, moi ? Je ne peux pas m'imaginer un million de morts. Maintenant, parlez-moi de tel personnage qui a vécu telle chose et qui a perdu la vie dans telle circonstance, alors là, je peux m'identifier. Je vais vous dire ce que ça veut dire. Ça veut dire qu'il y a des histoires d'hommes, de femmes, d'enfants.

Vu les thèmes brûlants de l'apartheid, de l'esclavage d'autrefois et d'aujourd'hui, de la colonisation ou de l'impérialisme sous sa forme actuelle – tous éléments qui font partie de notre histoire et de nos préoccupations –, pourquoi choisir d'écrire sur le génocide rwandais ? En d'autres termes, comment choisir parmi toutes ces questions ?

Le génocide au Rwanda, c'est ce qu'il y a eu de plus terrible en Afrique après l'esclavage, l'esclavage auquel nous avons aussi participé.

Disons qu'on ne pensait pas que le génocide puisse se passer en Afrique. Ce que je veux dire, c'est qu'il faut, en tant qu'Africain, retenir ce moment dans notre histoire comme un moment important auquel on reviendra. Il y aura d'autres facettes à découvrir, car on n'en a pas fini avec cette histoire.

Peut-on dire que votre littérature est engagée ?

Bien sûr. Enfin, c'est comme ça que je le sens. Mais ce n'est pas moi qui devrais le dire, normalement. Beaucoup de critiques ont dit : « Ah, vous nous barbez avec la littérature africaine engagée. C'est illisible ». Mais je ne suis pas du tout d'accord. Prenons l'exemple de la négritude. On voit qu'il est possible d'être engagé tout en faisant quelque chose de qualité qui émeut et qui touche. Je ne dis pas cependant qu'il faut retourner à la négritude, mais on peut être engagé et faire son travail d'écrivain. Sinon, cela voudrait dire qu'on ne vit pas sur le continent, qu'on passe sa vie ailleurs. Comment peut-on ne pas être engagé en Afrique aujourd'hui avec tout ce qui se passe ? Il y a tellement de causes, de raisons d'être engagé, ne serait-ce que contre le sida, par exemple.

On sait maintenant qu'il y a différentes écritures. En fin de compte, c'est une question de *challenge*, de défi. Comment arriver à faire une œuvre qui soit engagée et qui reste foncièrement esthétique ? Ce défi permet de savoir comment s'engager, car l'engagement doit pousser jusqu'au bout, tout au fond, pousser le plus loin possible jusqu'à l'esthétique. Pour être vraiment dans la littérature, il faut pousser l'engagement jusqu'au bout dans la forme, dans l'esthétique, dans le langage.

Quelles étaient vos impressions après avoir assisté au colloque « Bambara » ?

Ce qui m'a beaucoup plu, c'était qu'on parle de ces questions qui nous préoccupent, parce que, justement, cette question « du Bambara au Négropolitain », on la ressent en tant qu'écrivain. C'est-à-dire cette scission entre ceux qui écrivent sur l'Afrique et ceux qui écrivent sur la Métropole. Tierno, par exemple, disait qu'il était *bambara*, bien qu'il soit assis à Caen, parce qu'il y transporte son pays. Effectivement, ce n'est

pas un Parisien, ce n'est pas un Français. En fait, la France est son lieu d'écriture, mais sa tête, elle est ailleurs. Cette scission qu'on ressent et qui provoque un certain malaise provient de l'impression qu'on se comprenait bien, qu'on était sorti de la même famille. Et maintenant, on a l'impression qu'on n'est pas forcément sur la même longueur d'onde. Cela ne crée pas forcément des frictions, mais les intérêts divergent. C'est dans ce sens que le colloque m'a plu, car il permettait de voir les différentes directions que prend la littérature africaine aujourd'hui.

Et si vous aviez eu à y intervenir, de quoi auriez-vous parlé ?

En particulier, j'aurais parlé de ce phénomène de l'appartenance : de ces écrivains qui disent qu'ils sont écrivains avant d'être africains ; de ceux et celles qui se disent écrivains tout court ; et encore de ceux et celles qui disent être écrivains avant d'être francophones, comme moi. Il ne suffit pas de dire : « Je suis africain tout court ». Se tirer d'affaire ainsi est une autre forme de désengagement.

Johannesbourg, novembre 2005.



RÉSUMÉS

Jacques Chevrier : De la Négritude a la « Migritude »

En quelques décennies, le discours de la Négritude, dont l'importance ne doit pas être minorée, a cédé la place à de nouvelles approches scripturales des réalités de l'Afrique sub-saharienne.

Tandis que les romanciers des années 60, à l'instar de Cheikh Hamidou Kane, dans *L'Aventure ambiguë*, mettaient en balance sagesse et spiritualité africaine versus rationalité et efficacité occidentale, leurs successeurs ont dû gérer les soubresauts d'une Histoire tourmentée, puis prendre en compte le phénomène de plus en plus important de l'immigration vers les « paradis du Nord ». L'Afrique dont nous parlent les « enfants de la post-colonie » n'a donc plus grand chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés. À l'époque héroïque de la Négritude a succédé le temps de la Migritude.

Cette rupture a pour principale conséquence une reconfiguration de l'espace identitaire qui oblige l'écrivain à se définir à l'intérieur d'un champ littéraire fortement métissé. Une situation qui le place en position de passeur, au carrefour de plusieurs langues, plusieurs histoires et plusieurs imaginaires.

Vincent Bruyère : Mudimbe cartographe. Essai sur le corps transculturel des mots et des êtres

L'objectif de cet article est de comprendre à la lumière du paradigme cartographique, la place qu'occupe l'essai autobiographique de V. Y. Mudimbe *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine* (1994), dans son entreprise de réinvention de l'Afrique. La carte désignera alors une surface d'inscription qui permet

de penser sur un même plan énonciatif et théorique, a) le rapport épistémologique du sujet au monde, b) l'institution imaginaire de la notion d'identité culturelle dans son rapport aux formes symboliques du pouvoir dans sa composante disciplinaire, c) et le rapport des aires culturelle entre elles dans une perspective transculturelle ou transnationale. Le corps glorieux de l'Afrique se réfléchit au miroir d'un atlas paradoxal qui interroge dans ses légendes les usages et mésusages des frontières, cependant que le corps du cartographe apparaît dans le focal des diverses intersections et transgressions qu'il a lui-même produit, et organisé en parcours.

Désiré K. Wa Kabwe-Ségatti : Littératures africaines postcoloniales : créations transculturelles décomplexées ou ghetto renouvelé ?

Les littératures africaines postcoloniales sont-elles aujourd'hui prêtes à relever le défi d'une mondialisation épanouissante, c'est-à-dire à être le lieu de créations transculturelles inclusives ? Leurs tribulations de « marginales refusées » à « marginales instituées » voire « déviantes » les ont-elles armées profitablement pour cette hybridation ? Ou bien est-ce un leurre et une continuation à travers une déviance revendiquée d'un positionnement qui ne parvient pas à quitter les marges ? Comment nuancer, qualifier et analyser ces écritures dans leur diversité, au-delà des clivages linguistiques et culturels ? Le présent argumentaire s'appuiera sur l'historiographie des littératures postcoloniales en général, en tenant compte de la spécificité africaine pour tenter d'élaborer quelques hypothèses de réponse aux questions qui précèdent.

Pierre-Philippe Fraiture : Belgique-Congo : dialogues et bricolages intertextuels

Ce texte tentera de mesurer la relation ambiguë qui existe entre les concepts d'authenticité et d'exotisme. L'analyse, qui prendra en compte les aspects politiques et littéraires de ces deux notions, reposera sur des réflexions émises par quelques-uns des représentants (ou critiques) principaux de l'africanisme : Fanon, Mudimbe et Luc de Heusch. Avant la Première Guerre (tendance qui s'accentuera pendant l'entre-deux-

guerres), les liens entre empire et littérature firent l'objet d'intenses discussions dans les cercles coloniaux français mais aussi belges. Afin de dominer et de narrer les populations indigènes, il s'avéra indispensable de produire un savoir authentique à propos des cultures africaines. Henri Drum, administrateur colonial dans le Katanga (Congo Belge) des années 1930, embrassa cette nouvelle poétique et devint une des figures de proue de ce réalisme indigéniste. Cette analyse se concentrera sur son roman *Luéji ya Kondé* (1932) dans le but de mettre en exergue sa nature paradoxale : d'un côté, Drum afficha sa volonté de représenter la mentalité « nègre » dans son authenticité mais, de l'autre, il bricola des mythes bantous soi-disant véritables pour célébrer l'impérialisme belge.

Elisa Diallo: Écrivains africains et monde global : une lecture de Tierno Monénembo

Depuis les années 1990, le concept d'écritures migrantes a trouvé sa place au sein du cadre théorique des littératures africaines en langues européennes. Ces littératures sont de plus en plus étudiées en ce qu'elles seraient dépositaires d'une culture globale, issue de la mondialisation : on y recherche une esthétique et des thèmes qui reflèteraient la multiplicité des référents identitaires du sujet africain postcolonial contemporain. Or si ce discours ouvre des pistes de lecture intéressantes, il tend aussi à la généralisation, ou même à l'ignorance de discours concurrents, moins « multiculturels ». Partant de ce constat, le présent article a un double objectif. À travers la lecture de deux romans de l'écrivain guinéen Tierno Monénembo (1947), j'examine d'abord comment les outils conceptuels du discours des écritures migrantes permettent de cerner les évolutions de son écriture depuis la fin des années 1990. Mais par ailleurs, j'espère montrer comment un tel examen permet en retour de nuancer le discours des écritures migrantes, en faisant apparaître par exemple que même sur fond de monde globalisé aux identités bouleversées, Monénembo écrit toujours l'Afrique, son histoire et ses problèmes spécifiques.

Pierre Halen : Dislocation et système littéraire francophone : le cas de Pie Tshibanda

Cette étude de cas s'appuie sur le rappel du cadre théorique constitué à propos du « système littéraire francophone », cadre global qui constitue une réponse possible à la question de savoir si les littératures francophones du Nord et du Sud forment un champ ou plusieurs champs littéraires séparés. Le cas ici développé constitue un exemple significatif de « dislocation » : une rupture dans un parcours d'écrivain, provoquée, sur le plan biographique, par l'exil en Europe. Ce qui nous intéresse est moins la biographie que le changement de champ littéraire, c'est-à-dire les processus d'adaptation créative à de nouvelles conditions d'énonciation et d'édition littéraires. Pie Tshibanda, auteur de best-sellers et figure d'intellectuel moderne à l'échelle du Congo, est devenu en Belgique, avec succès là aussi, une incarnation de la figure du « griot » traditionnel, figure mixte toutefois puisqu'elle se conjugue avec une posture de témoin à propos de la situation des réfugiés et des « étrangers », avec les implications littéraires – génériques, stylistiques, communicationnelles – que cela suppose.

Sarah Davies Cordova : La Métropole hospitalière ? Une interrogation à partir de *La Deuxième mort de Toussaint Louverture* de Fabienne Pasquet

La Deuxième mort de Toussaint Louverture, le roman dialogique de Fabienne Pasquet qui met en scène Toussaint Louverture et Heinrich von Kleist reprend la question du ravisement par le biais du trope de l'hospitalité pour imaginer à deux cent ans d'écart la réception de l'Autre en Europe alors et aujourd'hui. Le chronotope pasquetien les fait cohabiter une même cellule sept ans après la mort du héros haïtien et ils vivent les aléas de l'hospitalité face à leurs mœurs et façons de penser différentes. Après son premier enlèvement par Napoléon, Toussaint Louverture prépare maintenant sa deuxième mort devant son second ravisseur, Kleist qui l'avait invoqué lors de son propre emprisonnement. Par analogie, le roman reprend l'Histoire française et haïtienne en faisant de sorte que le geste de Kleist répète celui de Napoléon pour reposer le huis clos de l'Autre piégé par le déplacement géographique, temporel et social et pour offrir la sortie transculturelle de

l'impasse avec le revers du ravissement – image gothique de l'époque esclavagiste et coloniale – l'hospitalité figurée sous forme d'égalité.

Sandra Saayman : La représentation de l'Autre dans l'œuvre de prison de Breyten Breytenbach

Le voyage clandestin de Breyten Breytenbach, exilé politique, tourne à l'enfer quand il est arrêté et condamné à 9 ans de prison en 1975. *The True Confessions of an Albino Terrorist* est le roman autobiographique qui relate l'expérience d'incarcération dans les prisons de l'apartheid. Arrêté et incarcéré sous le coup d'une des lois de l'apartheid, « The Terrorist Act », Breytenbach est nécessairement un traître, et cette trahison à l'égard de la communauté afrikaner et d'autant plus terrible qu'elle est commise par un de ses membres. L'aliénation progressive de soi vécue par le prisonnier mène à la découverte dans le miroir de plusieurs reflets, dont celui de son interrogateur.

Elisabeth Snyman : L'autobiographie, l'illusion référentielle et la détresse du sujet sud-africain

La présente étude propose d'examiner les œuvres autobiographiques de trois auteurs sud-africains, rédigées pendant, et immédiatement après l'époque de l'apartheid. Ellen Kuzwayo, Sindiwe Magona et Chris van Wyk trouvent la motivation profonde de leur écriture de soi dans la détresse de ceux opprimés par la politique de l'apartheid et s'efforcent de la dénoncer par un témoignage personnel. Les deux auteures noires adaptent le genre occidental à la tradition narrative africaine soit en s'inspirant de la tradition orale, soit en privilégiant l'histoire collective au lieu de l'histoire individuelle. Notre propos est d'étudier les autobiographies sud-africaines d'un côté à la lumière des théories occidentales sur le rapport entre texte et réalité (élaborées par des penseurs comme Philippe Lejeune, Roland Barthes et Jacques Derrida), et de l'autre selon les recherches faites sur l'autobiographie africaine et sud-africaine. Nous considérons également la conception de l'identité qui sous-tend celle de la mimésis dans ces théories pour découvrir comment et dans quelle mesure la notion de la référence s'articule avec celle de l'identité. Notre propos ultime est de

déterminer si les autobiographies sud-africaines confirment ou infirment la notion de l'illusion référentielle formulée par Roland Barthes et Jacques Derrida.

Tunda Kitenge-Ngoy : La créolisation selon Édouard Glissant : une panacée contre les génocides et les guerres fratricides en Afrique

Présentée comme étant un continent naufragé ayant raté la révolution industrielle et caractérisé par la faim et une extrême pauvreté, l'Afrique est marginalisée par rapport à l'économie mondiale. L'Afrique est devenue aussi la patrie des conflits sans fin, des guerres fratricides et des génocides. À en croire Édouard Glissant, les conflits qui secouent aujourd'hui l'Afrique sont liés au nomadisme de la conquête lequel s'oppose au nomadisme de la relation. Grâce à la poétique de la relation à l'autre les diverses populations africaines peuvent vivre dans un état de fraternité entre elles et avec le monde. Finis les guerres fratricides, les holocaustes et autres génocides. L'idée d'une identité-racine considérée comme identité-unique est remplacée par l'identité-rhizome ou identité-relation. Il y a une certaine similarité entre la poétique glissantienne de la relation qui est un métissage conscient de lui-même et la dialectique du métissage envisagée par Kateb Yacine dans son roman *Nedjma* publié en 1956. Kateb Yacine prône en effet, dans ce roman, à la fois l'ouverture au monde (le métissage) et le retour à la tradition (l'authenticité) comme une condition pour la création de l'Algérie nouvelle. Après la désintégration de l'idéologie de la négritude, faut-il voir dans ce projet littéraire et politique appelé créolisation une panacée qui pourra guérir tous les maux infligés par la colonisation aux peuples opprimés du monde pour qu'enfin règne une paix durable en Afrique ?

Janice Spleth : Exploration des dynamiques transculturelles à travers les représentations du cinéma dans la littérature africaine francophone

Cet article explore les dynamiques transculturelles de l'Afrique francophone à travers la lecture des œuvres de fiction où les personnages subissent explicitement l'influence des films. En analysant

cette littérature de la perspective des spécialistes, ceci trace le développement de la théorie de la globalisation, montre comment les protagonistes en éprouvent les conséquences positives et négatives, et pose des questions éthiques sur l'effet des médias globaux. *Entre les eaux* par Mudimbe et *Rêves portatifs* par Bemba dépeignent le cinéma occidental principalement comme agent colonisateur de l'imagination africaine et comme force de l'homogénéité culturelle ; par contre, *Cinéma* par Monénembo et *Johnny Chien Méchant* par Dongala introduisent des spectateurs dont la participation active et l'individualité leur permettent de manipuler le film comme matière brute du processus créateur et comme catalyseur de la diversité sociale. Enfin, ce projet s'adresse au dilemme de tous ceux qui sont soumis à la médiation constante et ont tendance à remplacer la réalité par l'image et dans leur représentation individuelle du monde à eux-mêmes et dans leur production publique de la culture.

Bernard De Meyer : L'Africain scolarisé : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem

La parution en 1968 du *Devoir de violence* de l'écrivain malien Yambo Ouologuem fut un tournant dans l'histoire de la littérature africaine francophone. L'institution littéraire, aussi bien africaine que française, a rapidement condamné cet ouvrage déroutant et il n'a pas été réimprimé jusqu'en 2003. Cet article propose une triple lecture qui tâche de montrer le côté innovateur et subversif du roman. Etant donné qu'il s'agit d'un récit (pseudo-)historique, l'article analyse cette chronologie sous trois aspects qui se complètent: le parcours historique représenté par *Le Devoir de violence* correspond à un processus d'apprentissage, un processus d'aliénation et un processus d'écriture. Il correspond aussi à trois définitions différentes du terme *devoir*: l'obligation, la servitude et le travail scolaire. Cette approche montre que le démarquage, ou la transtextualité (Genette), est un élément constituant de cette oeuvre.

Heidi Bojsen : La Justice dans les proverbes dans les œuvres d’A. Kourouma et d’A. Ryckmans. Vers une lecture déconstructionniste de « Bambara » et de « négropolitain »

L’usage des proverbes en Afrique occidentale et équatoriale est inextricablement lié à une perception du « bon sens » de la justice. Historiquement, cet usage a participé de façon significative à la pratique juridique de ces régions. En jouant dans ses romans sur des proverbes et leur histoire sociale et institutionnelle particulière, l’écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma lance un défi contre la logique conceptuelle partagée par les deux termes « négropolitain » et « Bambara ». Cette logique bipolaire fixe l’individu dans le continuum entre « familial » ou « étranger », « moderne » ou bien « traditionnel ». André Ryckmans, de son côté, a traduit et s’est servi des proverbes locaux alors qu’il instruisait des procès quand il était en poste au Congo Belge (1954-1960). Ses commentaires représentent une administration coloniale qui voudrait « apprendre à connaître » la culture colonisée mais qui reste pourtant limitée dans ce processus d’apprentissage parce qu’elle est également contrainte de maîtriser et de contrôler. L’article montre que, suite à cette ambiguïté, les traductions et les commentaires des proverbes formulés par Ryckmans confirment, presque involontairement, ce que nous disent les romans de Kourouma, à savoir que les proverbes peuvent se poser contre la *doxa* ou bien la confirmer ou bien encore faire ces deux choses en même temps.

Patricia O’Flaherty : *En Attendant le vote des bêtes sauvages* d’Ahmadou Kourouma et *Le Parachutage* de Norbert Zongo : la dictature communiquée par un collage transculturel

Cette étude vise à analyser les techniques narratives employées par deux auteurs, Ahmadou Kourouma et Norbert Zongo, pour faire connaître et pour exposer le fonctionnement des régimes dictatoriaux en Afrique. *En Attendant le vote des bêtes sauvages* est basé sur la vie de Gnassingbe Eyadéma et sa gouvernance destructrice et cruelle de Togo alors que *Le Parachutage* décrit le régime de Blaise Campaoré au Burkina Faso. Une lecture comparative des deux romans nous permet d’examiner comment ces auteurs se servent d’une forme et d’une langue occidentale pour transmettre une vision essentiellement

africaine. Le passé, le présent et l'avenir de la dictature comme système politique sont pris en considération par un moyen d'écrire qui dans le cas de Kourouma constitue une forme innovatrice et originale et dans le cas de Zongo un format plus traditionnel. Ces romans réussissent à démystifier la dictature en la situant dans un contexte historique et en témoignant de la vie de ceux qui la vivent, fournissant ainsi une perspective qui inclut un ton paradoxalement vivant et positif.

Ken Walibora Waliaula : Lecture de *Detained* de Ngugi comme un manifeste

Considérant l'approche de Janet Lyon sur le concept du manifeste comme une classification générique, j'entreprends d'analyser *Detained*, de Ngugi, comme un manifeste idéologique. Il est impératif de répéter que la lecture du texte de Ngugi comme un manifeste ne le limite en aucun cas à cette seule caractéristique. Mais qu'apporte une telle lecture ? Il me semble que le fait d'approcher *Detained* comme un manifeste nous permet d'investir un champ d'interprétation qui explique mieux ce qui sous-tend et cautionne le ton nécessairement combatif et tendancieux du texte. Il est bien évident que le texte de Ngugi affiche des caractéristiques qui se conforment aux conventions établies par Lyon dans sa théorie sur le manifeste. En d'autres termes, la lecture de *Detained*, de Ngugi, comme un manifeste nous permet de mieux appréhender l'aspect politique et partisan de son œuvre carcérale, ainsi que la « haute moralité » au titre de laquelle il condamne ce qu'il considère être la conduite répréhensible des politiques de son pays et de ses partenaires dans le « crime ».

Emmanuel KAYEMBE Kabemba : Exil et écriture dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze* de P. Ngandu Nkashama

Cet article essaie de montrer comment le thème de l'exil, banal en soi, revêt cependant une dimension singulière dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* [...]. En effet, le phénomène exilaire peut y être appréhendé à deux niveaux différents. Le premier, pratique, donne à comprendre l'exil du narrateur ou de l'élite africaine

comme un fait historique, dû respectivement à l'expropriation foncière coloniale et à la nécessité d'échapper à la répression instituée par les régimes totalitaires africains en situation postcoloniale. Le second, poétique, a trait à l'écriture comme espace autosuffisant, quoique ancré en un contexte historique contingent. De ce fait, il rend possible la constitution d'une homologie signifiante entre l'exil et l'écriture. Cette technique de « mise en abyme » permet au narrateur à son tour de mettre en lumière des dispositions particulières d'une certaine critique occidentale, qui tend à conférer à toute œuvre littéraire africaine une signification linéaire, monologique. Celle-ci apparaît alors comme relevant d'une idéologie dominante toute « occidentale », issue d'une conception de l'espace et du temps, qui exclue ou néglige d'autres points de vue.

Espérance Kana : Des Baobabs à Bruxelles ou le parcours de la femme dans *Le Baobab Fou* de Ken Bugul

L'exil et la vie en occident inspirent plusieurs auteurs Africains qui vivent ou qui y ont vécu en Occident et qui produisent ce que nous appelons ici « la littérature négropolitaine ». Cet article traite des auteurs femmes qui écrivent leur histoire ou celle d'autres femmes en exil. Ken, le personnage principal du *Baobab Fou* sera au centre du débat. Au fur et à mesure, d'autres personnages féminins tel que Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Marie de *La Préférence Nationale* sont introduites. Le thème de l'exil est ici analysé non seulement sous son aspect géographique mais également sous son aspect mental. Le thème de l'hybridité est aussi abordé. Cette hybridité n'est pas toujours assumée pleinement ni par les personnages eux même ni par la société d'accueil. Enfin, bien que souvent négative, l'expérience de l'exil n'est pas toujours la même pour ces auteures.



ABSTRACTS

Jacques Chevrier : From Negritude To “Migritude”

In the space of a few decades, Negritude’s discourse, whose import cannot be underestimated, has given way to new approaches to writing sub-Saharan realities.

Whereas novelists of the sixties such as Cheikh Hamidou Kane in “The Ambiguous Adventure” were weighing African spirituality and wisdom against Western rationality and effectiveness, their successors had to manage the jolts of a turbulent history before considering the surge in immigration towards the “paradise of the north”. The Africa about which the “children of the post-colony” talk now has little to do with their elders’ preoccupations. The pioneering days of Negritude have been replaced by the age of Migritude.

The main consequence of this rupture is the reconfiguration of the space of identity, which forces the writer to define himself within a literary field of great mixity. This situation positions him as a smuggler at the junction of several languages, histories and imaginary spaces.

Vincent Bruyère : Mudimbe Mapmaker : Essay on the Transcultural Bodies of Words and Beings

The goal of this paper is to understand through the paradigm of cartography the function and place of V. Y. Mudimbe’s autobiographical essay, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d’un jardin africain à la bénédictine* (1994), in his reinvention of Africa. Therefore the map designs a scriptable surface on which can be conceived in a same theoretical and enunciative point of view a) the epistemological report between the subject and the world, b) then the imaginary

institution of the cultural identity concept compared with symbolic forms of power in its disciplinary definition, c) and the links between cultural areas in a transcultural or transnational perspective. The glorious body of Africa is reflected through a paradoxical atlas which interrogates inside its legends how and why boundaries are used and misused, while the mapmaker body, appears in the focus of various intersections and transgressions he has himself product but also organized into a path.

Désiré K. Wa Kabwe-Ségatti : Postcolonial African Literatures : De-complexified Transcultural Creations or Renewed Ghetto ?

Are postcolonial African literatures ready today to respond to the flowering globalization, in other words can they be the site of inclusive transcultural creations? Have their tribulations as “refused marginals” to “institutionalized marginals” or “deviants” armed them profitably for this hybridization? Or is the latter a decoy and a continuation through an assumed deviance of a positioning which does not manage to leave the margins? How can one nuance, qualify and analyse these writings in their diversity beyond the linguistic and cultural cleavages? The discussion herein, based on the historiography of postcolonial literatures in general, whilst taking into account the African specificity, will attempt to elaborate a few hypotheses in answer to the preceding questions.

Pierre-Philippe Fraiture : Belgium-Congo : Dialogues and Intertextual “Bricolages”

This essay attempts to assess the ambiguous relationship between the concepts of authenticity and exoticism. The two notions are explored in their political and literary dimensions and the analysis is underpinned by statements from major proponents (or critics) of africanism: Fanon, Mudimbe and Luc de Heusch. Before the First World War (and even more so in the interwar period), the links between empire and fiction became the focus of much attention in French but also Belgian colonial circles. In order to rule and fictionalise indigenous populations, it was thought that truly authentic knowledge needed to be produced about African cultures. Henri Drum, a colonial administrator based in Katanga (Belgian Congo) in the 1930s, embraced this new poetics and became

one of the major representatives of indigenous realism. The analysis will focus on his novel *Luéji ya Kondé* (1932) and endeavour to highlight its paradoxical nature: on one level, Drum announced his willingness to represent the “negro” mentality in its authenticity but, on the other, he also bricolaged purported genuine Bantu myths in order to glorify Belgian imperialism.

Elisa Diallo: African Writers and the Global World : Reading Tierno Monénembo

Since the 1990's, the concept of migrant writings has become an important tool in the field of African literatures in European languages. These literatures have been increasingly studied as products of the emerging culture of the globalisation era: critics and scholars search in them traces of the multiple identities of the postcolonial African subject. However, as this discourse opens interesting reading perspectives, it also tends to simplify its object of study, or even sometimes to ignore differing discourses, less “multicultural”. Starting from this consideration, my objective in this paper is twofold. Through the reading of two novels by the Guinean writer Tierno Monénembo (1947), I first examine how the conceptual tools of the migrant writings' discourse help to outline and understand the changes in his writing since the end of the 1990's. At the same time, I show how such a reading helps, in turn, to moderate this discourse; it reveals, for example, that while writing in the context of a global world and multiple identities, Monénembo still writes of Africa, of its specific history and its specific issues.

Pierre Halen : « Dislocation » and the francophone literary system: Pie Tshibanda's case

This case study relies upon recalling the theoretical frame developed for the “francophone literary system”, a global framework that constitutes a possible answer to the question of whether francophone literatures from the North and the South form one literary domain or several separate literary domains. The case developed here constitutes a significant example of “dislocation”: a break in a writer's career, provoked on the biographical side by exile in Europe. What interests us

here is less the biography than the change of literary domain, that is to say the processes of creative adaptation to new conditions of enunciation and literary publication. Pie Tshibanda, a writer of bestsellers and a modern intellectual in the Congo, has become in Belgium, through his successes there too, the embodiment of the figure of the traditional “griot”, a mixed figure however since it combines the witness’ role in regard to the situation of refugees and “foreigners” and the literary implications – generic, stylistic, communicational – that are called for.

Sarah Davies Cordova : Hospitality in the Metropole? Toussaint Louverture’s Open Question in Fabienne Pasquet’s *La Deuxième mort de Toussaint Louverture*

La Deuxième mort de Toussaint Louverture, Fabienne Pasquet’s dialogic novel that stages a meeting between Toussaint Louverture and Heinrich von Kleist takes up again the question of kidnapping from the perspective of the hospitality trope so as to imagine two hundred years later the reception of the Other in Europe then and now. Pasquet’s chronotope has them inhabit the same cell seven years after the Haitian hero’s death, and they live through the risks of hospitality in light of their different customs and ways of thinking. After his first abduction and death at the hands of Napoleon, Toussaint Louverture now prepares his second death before his second abductor Kleist who has invoked his presence during his own imprisonment. By analogy, the novel re-examines French and Haitian history in such a way as to reformulate the cul de sac of the Other caught by the temporal, geographical and social displacement, and to offer hospitality as a transcultural way out of the deadlock of abduction, that gothic image so intimately tied in with the period’s slavery and colonialism.

Sandra Saayman : The portrayal of the Other in Breyten Breytenbach’s Prison Writing

The political exile, Breyten Breytenbach, attempted a clandestine visit to South Africa in 1975. His project turned into a nightmare when he was arrested and sentenced to nine years’ imprisonment. This article

focuses on *The True Confessions of an Albino Terrorist*, the autobiographical novel relating his imprisonment in apartheid's prisons. Arrested under "The Terrorist Act", Breytenbach was seen as a traitor who had betrayed the afrikaner community from within. The progressive alienation from the self that the prisoner experiences leads to the discovery of several mirror-images, amongst which he recognizes that of his interrogator.

Elisabeth Snyman : Autobiography, the Illusion of Referentiality and the Distress of the Subject

This article examines the autobiographies of three South African authors, written during, and immediately after apartheid. Ellen Kuzwayo, Sindiwe Magona and Chris van Wyk found the motivation for their autobiographical writing in the distress of those oppressed by apartheid, a system that they strive to denounce by a personal testimony. The two black female writers adapt the Western genre to the African narrative tradition by either drawing on the oral tradition or by privileging collective over individual experience. The South African autobiographies are measured against Western theories on the relationship between text and reality (formulated by theoreticians like Philippe Lejeune, Roland Barthes and Jacques Derrida) but also according to research done on African and South African autobiographies. The concept of identity that informs that of mimesis in this theoretical work is analysed to discover how, and to what extent, the notion of reference ties in with that of identity. The final aim of this study is to establish whether the South African autobiographies confirm or deny the illusion of referentiality in autobiography.

Tunda Kitenge-Ngoy : Edouard Glissant' s Creolization : a Panacea to Combat Genocides and Wars in Africa

Known as a continent whose hopes have been shattered, which has missed the industrial revolution and which is characterized by hunger, extreme poverty, endless conflicts, fratricide wars and genocides, Africa is marginalized by the global economy. According to Edouard Glissant, rhizome or relational-identity that maintains rootedness but rejects the

idea of a totalitarian root or root-identity may free Africa from wars and other atrocities. The rhizome has been used by Edouard Glissant as a symbol of multiplicity, heterogeneity and multipolar connectivity to define creolization. There is a certain similarity between Kateb Yacine's dialectics of *métissage* developed in his novel *Nedjma* published in 1956. In this novel, Kateb Yacine advocates for Algeria at the same time the concept of *métissage* and the quest of authenticity. To some extent we can say that Glissant and Kateb Yacine's notion of identity is constructed not in isolation but in relation. After the collapse of "négritude" we hope that this new "utopia" called "creolization" will transform mentalities in the world and particularly in Africa so that peace may prevail.

Janice Spleth : Exploring Transcultural Dynamics through Representations of Cinema in Francophone African Literature

This essay explores the transcultural dynamics of Francophone Africa through the reading of fictional narratives where characters have been explicitly influenced by movies. By analyzing this literature from the perspective of social theorists, it traces the development of globalization theory, shows how protagonists experience both positive and negative consequences of globalization, and raises ethical questions about the effects of global media. Mudimbe's *Entre les eaux* and Bemba's *Rêves portatifs* depict Western cinema chiefly as an agent for the colonization of the African imagination and as a culturally homogenizing force; alternatively, Monénembo's *Cinéma* and Dongala's *Johnny Chien Méchant* feature spectators whose active participation and individuality determine how the film's message is manipulated, sometimes serving as raw material for the creative process and often acting as a veritable catalyst for social diversity. Finally, this project examines the tendency of all those who are subjected to constant mediation to substitute image for reality in both their individual representation of the world to themselves and in the public production of culture.

Bernard De Meyer : The African at School : *Bound to Violence* by Yambo Ouologuem

The publication in 1968 of *Bound to Violence* by the Malian author Yambo Ouologuem was a watershed in the history of francophone African literature. The literary establishment, Franco-African as well as French, swiftly condemned this disconcerting book, which was then banned and only republished in 2003. This paper proposes a triple reading which aims to show the innovative and subversive side of the novel. Given that it is a narration of (pseudo-)historic facts, the paper considers three aspects, which complement each other, of this chronology: the historic course represented by *Bound to Violence* corresponds to a process of learning, a process of alienation and a process of writing. It corresponds also to three definition of the word in the title *devoir*: the obligation, the servitude and the school work. This approach aims to show that plagiarism, or transtextuality (Genette), is a constituent element of the literary work.

Heidi Bojsen : The Justice of Proverbs in the Writings of A. Kourouma and A. Ryckmans. Towards a Deconstructive Reading of “Bambara” and “Negropolitain”

The use of proverbs in West and Central Africa is inextricably tied up with a common sense perception of justice and has historically been an important part of legal practice. Drawing on proverbs and their particular social and institutional history in his novels, the Ivorian author Ahmadou Kourouma challenges the shared conceptual logic that underpins the words *bambara* and *néropolitain*: one is either foreign or familiar, either ‘modern’ or ‘traditional’. André Ryckmans used and translated local proverbs in some of the trials in which he functioned as a judge in the Belgian Congo (1954-1960). His comments represent a colonial administration that wishes to “know” the colonised culture and yet stays limited in its learning process because of its implicit control and dominance of what it meets. The article argues that, as a result of this ambiguity, Ryckmans’ translations and explanations of the proverbs confirm, almost unwillingly, Kourouma’s representation of the complex enunciative setting through which proverbs may defy *doxa*, reinforce it, or do both at the same time.

Patricia O’Flaherty : *En Attendant le vote des bêtes sauvages* by Ahmadou Kourouma and *Le Parachutage* by Norbert Zongo: Dictatorship Communicated by a Transcultural Collage

Kourouma and Zongo treat the theme of dictatorship in Africa. *En Attendant le vote des bêtes sauvages* is based on the life of Gnassingbe Eyadéma and his destructive and cruel governance of Togo; *Le Parachutage* describes Blaise Compaoré’s regime in Burkina Faso. This paper constitutes a comparative reading of the two novels, taking into consideration narrative technique and form. This study traces how the novel genre and the French language are altered to convey an essentially African mode of writing. The authors examine the past, present and future of the dictatorial political system. Whilst Zongo’s novel is more traditional in form, Kourouma’s novel is highly innovative. These texts succeed in demystifying dictatorship by placing it in an historical context and by bearing witness to the lives of those who live through it, thus providing a perspective which encompasses a paradoxically vibrant and positive tone.

Ken Walibora Waliaula : Reading Ngugi’s *Detained* as a Manifesto

Drawing on Janet Lyon’s characterization of manifesto as a generic classification, I undertake a study of Ngugi’s *Detained* as manifesto, an ideological manifesto. It is imperative to reiterate that reading Ngugi’s text as manifesto does not imply it is *only* a manifesto. But what is gained by such reading? It seems to me that approaching *Detained* as a manifesto enables us to enter an interpretative frame that best explains what underpins and underwrites the necessarily combative and tendentious tone of the text. There is ample evidence that Ngugi’s text displays attributes that conform to the generic conventions of Lyon’s theory of manifesto. In other words, reading Ngugi’s *Detained* as manifesto enables us to make more sense of the polemics and partisanship of his prison writing, and the “high moral ground” from which he speaks against what he considers the reprehensible political leadership of his country and its foreign partners in “crime”.

Emmanuel KAYEMBE Kabemba : Exil and Writing in P. Ngandu Nkashama's *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*

This article demonstrates how the by now rather ordinary theme of exile, takes on a particular dimension in *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* [...]. Indeed, in this novel, the « exile » phenomenon can be understood on two levels. On the one hand, the practical level focalizes on the narrator's or the African intellectual's exile as a historical fact, respectively due to the fundamental colonial expropriation and to the necessity of escaping from the repression instituted by African postcolonial totalitarian states. On the other, the poetical level considers writing as a self-sufficient space, even if it nevertheless rooted in a contingent historical context. Consequently, the novel makes possible the constitution of a signifying homology between writing and exile. This technique of *mise en abîme* allows in turn for the narrator to shed light on particular biases of the Western criticism that tend to assign a uniform monological, or linear, signification to all African literature. This approach then appears to emanate from a dominant all Western ideology originating from a particular conception of space and time which excludes or neglects other points of view.

Espérance Kana : From baobab- trees to Brussels. A woman's life in Ken Bugul's *Le Baobab Fou*

Exile and life in Western countries inspire many African writers who live or have lived in that part of the world. They then produce what we will call in this article "Negropolitan literature". This article is about women writers who write about themselves or other women in exile. It focusses on Ken, the main character in *Le Baobab Fou*. Other female characters such as Salie from *Le Ventre de L'Atlantique* and Marie of *La Préférence Nationale* are brought into the discussion. The theme of exile is analysed from a geographical and mental point of view. The hybrid character of these women is also tackled. Having multicultural identity is not always fully accepted neither by the women in exile themselves nor by the host society. Finally, even if exile is often depicted negatively, it is treated differently by the authors mentioned in this article.



TABLE DES MATIÈRES

Désiré K. WA KABWE-SÉGATTI	5
Du Bambara au Négropolitain	

Migritude

Jacques CHEVRIER.....	13
De la Négritude à la « Migritude »	
Vincent BRUYÈRE	31
Mudimbe cartographe. Essai sur le corps transculturel des mots et des êtres	
Désiré K. WA KABWE-SÉGATTI.....	45
Littératures africaines postcoloniales : créations transculturelles décomplexées ou ghetto renouvelé ?	
Pierre-Philippe FRAITURE	65
Belgique-Congo : dialogues et bricolages intertextuels	
Elisa DIALLO	83
Écrivains africains et monde global : une lecture de Tierno Monénembo	
Pierre HALEN.....	95
Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda	

Métaphores

Sarah DAVIES CORDOVA.....	117
La Métropole hospitalière ? Une interrogation à partir de <i>La</i>	

<i>Deuxième mort de Toussaint Louverture</i> de Fabienne Pasquet	
Sandra SAAYMAN.....	135
La représentation de l'Autre dans l'œuvre de prison de Breyten Breytenbach	
Elisabeth SNYMAN	151
L'autobiographie, l'illusion référentielle et la détresse du sujet sud-africain	
Tunda KITENGE-NGOY	167
La créolisation selon Édouard Glissant : une panacée contre les génocides et les guerres fratricides en Afrique ?	
Janice SPLETH.....	187
Exploring Transcultural Dynamics through Representations of Cinema in Francophone African Literature	
 Déconstruction nationale inachevée	
Bernard DE MEYER.....	203
L'Africain scolarisé : <i>Le Devoir de violence</i> de Yambo Ouologuem	
Heidi BOJSEN.....	213
The Justice of Proverbs in the Writings of A. Kourouma and A. Ryckmans. Towards a Deconstructive Reading of <i>Bambara</i> and <i>Négropolitain</i>	
Patricia O'FLAHERTY.....	233
<i>En attendant le vote des bêtes sauvages</i> d'Ahmadou Kourouma et <i>Le Parachutage</i> de Norbert Zongo : la dictature communiquée par un collage transculturel	
Ken WALIBORA WALIAULA	247
Reading Ngugi's <i>Detained</i> as a Manifesto	
Emmanuel KAYEMBE Kabemba.....	263
Exil et écriture dans <i>Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze</i> de P. Ngandu Nkashama	

Espérance KANA	281
Des Baobabs à Bruxelles ou le parcours de la femme dans <i>Le Baobab fou</i> de Ken Bugul	
Désiré K. Wa Kabwe-Segatti et Sarah Davies Cordova	293
Le défi de la littérature <i>Bambara</i> . Entretien avec Véronique Tadjo (en guise de postface)	
Résumés	309
Abstracts.....	319